

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

RENAN BRANCO RUIZ

**“PROCURA-SE MECENAS”: MÚSICA *INDEPENDENTE* E INDÚSTRIA
FONOGRÁFICA NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DO GRUPO UM (1976-1984)**

FRANCA

2017

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

RENAN BRANCO RUIZ

**“PROCURA-SE MECENAS”: MÚSICA *INDEPENDENTE* E INDÚSTRIA
FONOGRÁFICA NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DO GRUPO UM (1976-1984)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – FCHS – UNESP/FRANCA, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Linha de pesquisa: História e Cultura Social.

Orientador: Prof. Dr. José Adriano Fenerick.

FRANCA

2017

Ruiz, Renan Branco.

“Procura-se Mecenas”: música independente e indústria fonográfica na trajetória artística do Grupo Um (1976-1984) / Renan Branco Ruiz. – Franca: [s.n.], 2017.

213 f.

Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

Orientador: José Adriano Fenerick

1. Jazz. 2. Musicos de Jazz. 3. Música instrumental - História e crítica. I. Título.

CDD – 780

RENAN BRANCO RUIZ

**“PROCURA-SE MECENAS”: MÚSICA *INDEPENDENTE* E INDÚSTRIA
FONOGRÁFICA NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DO GRUPO UM (1976-1984)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – UNESP/Franca, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em História. Linha de pesquisa: História e Cultura Social.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: _____
Prof. Dr. José Adriano Fenerick (UNESP - Franca)

Membro Titular: _____
Prof. Dra. Márcia Tosta Dias (UNIFESP - Guarulhos)

Membro Titular: _____
Prof. Dr. Gustavo Pedroso (UNESP - Franca)

Franca, _____ de _____ de 2017

AGRADECIMENTOS

À FAPESP (processo 2015/09829-3), que tornou possível a realização desta pesquisa com seu financiamento.

À CAPES, pelo apoio nos primeiros meses deste trabalho.

A meus pais, responsáveis por todas as possibilidades com as quais a vida me presenteou. Com sua determinação, garra e amor, alicerçaram em minha vida caminhos que nem mesmo eles puderam trilhar.

Ao José Adriano Fenerick, seu incentivo e profissionalismo são a base desta pesquisa.

Aos professores Dr. Gustavo Pedroso e Dra. Márcia Regina Tosta Dias, pelas inúmeras contribuições para o andamento desse trabalho e pela presença nas bancas de qualificação e defesa.

Aos membros dos grupos de estudos e pesquisa GECu e História e Música pelas diversas reflexões compartilhadas em eventos, reuniões acadêmicas e informais.

A todos os entrevistados: Zé e Lelo Nazário, Wilson Souto Jr., Riba de Castro e Chico Pardal, que gentilmente cederam seu tempo, suas memórias (e às vezes até sua própria casa) para a realização deste trabalho.

Ao Diego dos Santos Ferrari Lopes, por estar sempre disposto a me receber (com sua alegria e amizade) durante as viagens para coleta de fontes.

A todos aqueles que me mandaram boas energias durante o acidente de carro que marcou a realização desta pesquisa.

A todo o universo de vivências experimentadas na cidade de Franca/SP desde minha mudança em 2009. Através das atividades realizadas em diversos grupos artísticos e esportivos, além do contato com as repúblicas, pude potencializar minhas reflexões sobre as diferentes formas de troca artística, musical e simbólica engendradas em atividades e produções coletivas: Guerrilha Gig, Atmosfera Lunar, Rep. Inferno, Catexia, Farol, CPC, Rasgada Coletiva (Sorocaba), Atlético VI de Junho, Scaravelho, Núcleos de Ensino da UNESP e outras atividades.

Muito Obrigado.

RUIZ, Renan Branco. “Procura-se Mecenas”: 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.

RESUMO

Esta dissertação teve como objetivo reconstruir e analisar a trajetória artística do Grupo Um (1976 - 1984) a partir de duas perspectivas complementares. Pela primeira delas, foram interpretados os impasses encontrados pelo conjunto para possibilitar a gravação, a prensagem e a distribuição de seus três álbuns lançados entre 1979 e 1982, à luz das intensas transformações da indústria fonográfica brasileira desse período. Na busca por apoio para a viabilização de seus trabalhos, os integrantes do conjunto potencializaram a retórica de produção musical *independente*, que ganhava força nesse mesmo período. Mantiveram, também, intensas aproximações com o Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana, e uma relação nuançada com a construção da ideia de *vanguarda paulista*. A segunda perspectiva de análise recai sobre as proximidades e distanciamentos entre a música produzida pelo Grupo Um e a *fricção de musicalidades* presente no *jazz brasileiro*. Para tanto, foi realizado um panorama da evolução jazzística durante o século XX, situando o cenário da virada dos anos 1970 para os anos 1980 no Brasil e no mundo. Além disso, alguns aspectos da obra discográfica do conjunto foram assinalados no intuito de refletir e discorrer sobre os possíveis sentidos de sua utilização naquele momento, a partir dos elos com o estilo *fusion* de *jazz*.

Palavras-chave: Grupo Um, *jazz fusion*, produção musical *independente*, indústria fonográfica, *vanguarda paulista*.

ABSTRACT

This dissertation intended to rebuild and to analyse the artistic trajectory of the ensemble *Grupo Um* (1976 - 1984) following two complementary perspectives. The first one has interpreted the standoffs founded by the group in order to make it viable the recording, pressing and selling, of its three albums between 1979 and 1982, surrounded by the intense transformation of the Brazilian phonographic industry at the time. At the searching for supporting to make it viable, they have potentialized the rhetorics of independent musical production, that was gaining force at the same period. They maintained, also, intense approximations with the *Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana* and nuances with the construction of the very idea of the *vanguarda paulista*. The second perspective of analyses lies in the approximation and distancing of the music produced by *Grupo Um* and the *friction of musicalities* that were present in the Brazilian jazz. Therefore, a panoram of the jazz evolution in the 20th century was made, situating the turning point scenario of the 1970's in Brazil and in the world. Besides that, some aspects of the ensemble discography are pointed out in the will to reflect and punctuate about its possible meanings of utilisation at that moment, regarding its ties with the jazz fusion style.

Keywords: *Grupo Um*, fusion jazz, independent musical production, phonographic industry, *vanguarda paulista*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
PRIMEIRA PARTE: A TRAJETÓRIA DO GRUPO UM E A INDÚSTRIA FONOGRAFICA	23
CAPÍTULO 1: A formação de um conjunto de jazz instrumental (1976-1979) ...	24
CAPÍTULO 2: A produção independente como solução? (1979-1984)	51
CONSIDERAÇÕES	85
SEGUNDA PARTE: RELAÇÕES ENTRE O GRUPO UM E O JAZZ	89
CAPÍTULO 3: Sobre o jazz	90
3.1 <i>Formação e difusão do jazz</i>	90
3.2 <i>O jazz no Brasil</i>	99
CAPÍTULO 4: Aspectos musicais – Análise discográfica e performance	112
4.1 <i>Sobre a análise do material musical</i>	112
4.2 <i>As sonoridades do Grupo Um</i>	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
REFERÊNCIAS	146
APÊNDICES	158

INTRODUÇÃO

Meu interesse acadêmico pelo *jazz* e pela música instrumental é consideravelmente recente e relacionado ao curso de História Contemporânea III, do qual participei no primeiro semestre do ano letivo de 2012, na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da UNESP de Franca, ainda durante a graduação. Nessa disciplina, pude refletir mais sistematicamente sobre a relação entre música e sociedade, realizando, inclusive, um pequeno trabalho sobre a difusão do *jazz* nos EUA na primeira metade do século XX.

A partir desse mesmo ano, passei, também, a frequentar as reuniões dos grupos de pesquisa História e Música e Grupo de Estudos Culturais (Gecu), ambos vinculados à UNESP de Franca e ao CNPq. A participação nesses grupos potencializou meu interesse e instigou minhas reflexões, além de me auxiliar na construção de possíveis caminhos para uma pesquisa própria. De lá para cá, meus estudos focaram sua atenção na experiência *jazzística* em solo brasileiro, procurando refletir sobre seus possíveis momentos e sobre a própria ideia do que possa ser chamado “jazz brasileiro”.

Finalmente, no início do mestrado, em 2015, pude estruturar meu recorte a partir da trajetória artística do conjunto de *jazz fusion*¹ intitulado Grupo Um (1976-1984), com um duplo objetivo: refletir sobre sua atuação no cenário paulistano desse momento e acerca de sua relação com o mercado brasileiro de música gravada. A carreira do conjunto demonstrou ser um riquíssimo “objeto” de estudo, devido às intensas conexões que seus integrantes mantiveram com vários outros grupos de *jazz* instrumental que atuavam em São Paulo na virada da década de 1970 (como o Divina Incrência, Alquimia, Pé-ante-Pé, Freelarmônica, entre outros), além da forte aproximação estabelecida com a retórica *da música independente*², com as

¹ Utilizo a ideia de *jazz fusion* pensando na instrumentação que ficou reconhecida como sua característica: a forte inserção da eletrificação no *jazz* (em vários níveis e instrumentos), com o uso de sintetizadores, piano eletrificado, baixo, bateria, percussão e sopros. As propostas do *fusion* serão discutidos no capítulo 3.

² A ideia de *música independente* ou produção musical *independente* é bastante controversa. Devido às muitas formas de mediação social existentes entre obra e sociedade, 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. As

atividades do Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana³ e com a comumente chamada *vanguarda paulista*⁴. Por fim, o material sonoro do grupo também apresenta uma instigante esfera documental, haja vista sua formatação musical, que carrega elementos de diversas origens. Assim, a tradição *jazzística* norte-americana (principalmente o *free jazz*⁵ e o *jazz fusion*) encontra-se combinada à percussão afro-brasileira e à construção harmônica baseada em diversas formas de tensão com o campo do tonalismo. Há, também, a utilização de várias técnicas oriundas da *música moderna*⁶ (erudita de tradição europeia), além de composições *eletroacústicas*⁷.

A gestão das obras do Grupo Um foi realizada pelo irmãos José Eduardo Pinto Nazário (conhecido no meio musical como Zé Eduardo Nazário) e Joaquim Carlos Pinto Nazário (Lelo Nazário), que, além de suas diversas atividades no universo musical, focaram sua atuação artística nos trabalhos realizados pelo Grupo Um durante seu período de atuação. O conjunto foi formado em 1976, quando os dois irmãos e o primeiro baixista do grupo, Zeca Assumpção, ainda faziam parte da banda de Hermeto Pascoal. Eles formavam, então, a chamada “cozinha paulista”,

variadas problemáticas que acompanham tal expressão serão desenvolvidas na primeira parte deste trabalho.

³ 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 cineclube e fez produções midiáticas, chegando a ter um jornal próprio por um período.

⁴ *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, cf. FENERICK, José Adriano. *Façonha às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume, 2007.

⁵ Utilizo a ideia de *free jazz* pensando na movimentação jazzística que ocorreu nos anos 1960, em que a inserção da atonalidade e do improviso são características marcantes. Sobre o assunto, cf. CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 181; BERENDT, Joachin-Ernst; HUESMANN, Gunther. *O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI*. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc, São Paulo, 2014, p. 551–553.

⁶ GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1987.

⁷ Música *eletroacústica*, também chamada, no campo da música erudita, de música eletrônica, é o processo de modificação em estúdio de sons e ruídos gravados previamente, que podem ser usados, após essa modificação, durante uma apresentação musical com execução de instrumentos. Sua origem remonta à chamada *música concreta*. Sobre o assunto, cf. GRIFFITHS. *A música moderna*, p. 145-159.

uma espécie de apelido dado pela imprensa para a formação mais usual do grupo 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 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.

Após sair do grupo de Hermeto Pascoal, o conjunto gravou uma fita no estúdio Vice-Versa, em São Paulo, no ano de 1977, e levou esse material para várias gravadoras, sem conseguir, no entanto, respaldo para o lançamento de seu trabalho. No ano seguinte, mesmo sem nenhum disco no mercado, o grupo participou do primeiro *Festival Internacional de Jazz São Paulo*, importante evento que contribuiu intensamente para a divulgação do gênero no país. 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* em São Paulo, que vieram a público na primeira metade dos anos 1980 (além dos já citados Divina Incrêna, Pé-Ante-Pé, Freelarmonica e Alquimia, também Medusa, Metalurgia e Pau Brasil, entre outros).

No ano 1981, o conjunto lançou o disco *Reflexões sobre a crise do desejo*, também de forma *independente*. 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 Continental⁸), o conjunto lançou o disco *A flor de plástico incinerada* (1982), em um projeto que parece não ter cumprido com as expectativas de seus integrantes, principalmente no que se refere à distribuição 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.

⁸ 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*. Sobre o assunto, cf. DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 77-78; 148.

Os variados obstáculos enfrentados pelo grupo para viabilizar a produção de seu material, desde a gravação até o lançamento, além das apresentações realizadas a partir dos discos, têm especificidades que podem revelar aspectos estruturais da organização do mercado musical e da indústria fonográfica brasileira naquele momento, em que o setor passava por fortes mudanças em sua forma de atuação⁹. É justamente no final dos anos 1970 e início de 1980 que o discurso pautado pela ideia de *música independente* começa a ganhar força no Brasil, a partir da ampliação das referências a essa ideia na imprensa, da atuação dos selos Kuarup, Bemol, Som da Gente e Lira Paulistana, e das atividades próprias de alguns artistas e conjuntos (como Antonio Adolfo, Boca Livre, Luli e Lucinha, entre outros) que realizaram a produção de seus discos independentemente de contratos com as gravadoras já estabelecidas e conseguiram não só gravar e lançar seus álbuns como também obter uma repercussão considerável na imprensa.

Assim, o principal fio condutor encontrado na trajetória do grupo manifesta-se justamente na “procura pelo mecenas”, no sentido de que seus instrumentistas estiveram sempre buscando condições para financiar a gravação de suas obras, optando, assim, por um novo caminho produtivo que começava a ganhar força no período. As diversas dificuldades encontradas pelo Grupo Um também residem na ousadia do conjunto, cujas obras musicais possuíam sonoridades distantes daquelas geralmente veiculadas pelas grandes companhias da indústria fonográfica brasileira.

Em matéria publicada no caderno Ilustrada do jornal *Folha de São Paulo*, no dia 12 de março de 1982, Lelo Nazário refere-se simbolicamente a um mecenas, utilizando-se ironicamente do distanciamento temporal dessa figura tradicional do financiador das artes no intuito de dar visibilidade à conjuntura enfrentada pelos instrumentistas do período. Segundo o anúncio: “Procura-se Mecenas. Músicos de reconhecido nível artístico e vasto currículo profissional procuram mecenas para financiar seu novo projeto. Tratar com Lelo Nazário, Tel: (011) 571-8541; Rodolfo Stroeter, Tel: (011) 65 – 5305”¹⁰.

O próprio Lelo ressalta, em 2016,

Esse anúncio chamou a atenção de muita gente mesmo. Foi uma espécie

⁹ VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014, p. 49–83; DIAS. *Os donos da voz*, p. 55-94.

¹⁰ PROCURA-SE Mecenas. *F. de São Paulo*, São Paulo, 12 mar. 1982. Ilustrada, p. 33.

de brincadeira minha e que tinha uma intenção por trás. Que era justamente dizer que porque a gente fazendo uma música tão bem feita e tão bem produzida e tudo, e não se conseguia financiamento de ninguém. Então eu pensei em publicar esse anúncio como um alerta, não só nosso, mas pra música instrumental. [...] Eu que paguei o anúncio. Custou caro, aliás. Mas eu pensei em fazer como maneira de mostrar uma posição, como uma maneira de pensar no que é que está acontecendo. E, eu tive muito retorno, de jornalistas querendo achar uma matéria como se eu tivesse passando fome, ou como se a música estivesse indo para o bebeléu. E de fato a música estava sem financiamento, mas não era o caso, né? Eu tinha trabalho, trabalhava com publicidade e com o instrumento. Não era esse o caso. Era, na verdade, o caso de chamar a atenção para uma situação¹¹.

Lelo Nazário é o principal compositor do Grupo Um, responsável por onze das dezesseis músicas registradas nos elepês do grupo naquele período. O músico também responde pela inserção das técnicas da *música moderna* (como música *eletroacústica*, por exemplo) nas obras do conjunto. Sua curiosidade pela gravação e edição de sons surgiu ainda menino, conforme o próprio aponta:

[...] meu pai era diretor dos Diários Associados que compreendia televisão, rádios, jornais. Era o maior complexo de mídia da época. E eu sempre tive gravador em casa. Gravador profissional e tudo. Então, desde pequenininho eu comecei a fazer experiências com fita, eu cortava elas. Quando descobri a música concreta, não era nem eletrônica ainda, era concreta; aquela que se faz só com sons da natureza. Você grava, leva pro estúdio, modifica e edita e constrói. Pierre Schaeffer que é o ícone, é o primeiro dessa leva de compositores. Ele trabalhava na *Radio France* e começou a fazer as primeiras experiências compondo com os sons da natureza e modificando em estúdio: isso chama-se música concreta. Com 4, 5 anos de idade, eu ganhei um disquinho desses (de música concreta), ouvi e fiquei louco, né? E eu tinha os gravadores e já adorava mexer com as fitas, né, então comecei a gravar. Eu gravava sons da natureza, eu abria a janela e gravava sons da rua, de carros também, e trazia pra casa e começava a modificar tudo isso nos gravadores. Tudo isso ainda muito garoto. Pois eu tinha os meios, né? Eu tinha um gravador muito bom em casa e, eventualmente, pedia umas coisas pro meu pai que às vezes até levava o técnico de som e explicava o que podia fazer. E comecei a construir essas experiências com sons já nessa fase.¹²

Lelo é compositor, pianista e produtor musical, tendo composto obras orquestrais para a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo. Nascido em 1956, na capital paulista, foi convidado ainda muito jovem, com apenas 17 anos, para integrar o conjunto de Hermeto Pascoal, permanecendo até 1977, quando saiu para lançar um projeto com suas próprias composições: o Grupo Um. Após o término do conjunto, Lelo chegou a atuar no Duo Nazário, com o Percussônica e, também,

¹¹ NAZÁRIO, Lelo. Cotia/SP, Brasil, 3 jun. 2016. Entrevista concedida ao autor desta dissertação. APÊNDICE A.

¹² *Ibidem*.

durante os anos 1990, com o cultuado grupo Pau Brasil, gravando o importante disco *Babel* (1995) que, inclusive, ganhou o *Prêmio Sharp* na categoria “grupo instrumental”, em 1998, além de ser indicado ao *Grammy* como melhor *performance* de *jazz*. Lelo Nazário montou seu estúdio próprio em 1980, onde trabalha até hoje, atuando em gravações, mixagens, masterização e recuperação de áudio.

O pianista dividia com seu irmão, Zé Eduardo Nazário, as tarefas de composição e gestão da carreira artística do Grupo Um, planejando e negociando as apresentações ao vivo, trabalhando nas composições do grupo, convidando os instrumentistas da seção de sopros, estudando o cenário fonográfico e tentando encontrar maneiras de viabilizar a gravação e o lançamento de suas composições. Seu irmão já integrava o conjunto de Hermeto Pascoal quando Lelo foi convidado.

Por ser um pouco mais velho, Zé Eduardo Nazário, nascido em 1952, já havia atuado profissionalmente no meio musical antes de trabalhar com seu irmão e antes de tocar ao lado de Hermeto Pascoal. Já com treze anos, ele integrou o grupo de *sambajazz*¹³ instrumental Xangô 3 (1965-1968), no qual tocou ao lado de jovens músicos, inclusive Itiberê Zwarg¹⁴. Segundo o próprio Zé Eduardo Nazário, o Xangô 3:

[...] foi meu primeiro trio, eu tinha treze anos de idade e estava no início de meu processo de formação musical, a Bossa Nova e o *jazz* eram referências naquele momento. Com o passar dos anos outras informações foram sendo absorvidas num processo natural de aprendizado¹⁵.

Após o trabalho com o Xangô 3, o baterista e percussionista Zé Eduardo Nazário montou o Grupo Experimental de Percussão de São Paulo, ao lado de Guilherme Franco¹⁶, além de tocar em algumas casas noturnas da capital paulista, como o Toten e o Camja (Clube de Amigos do Jazz), onde entrou em contato com muitos músicos. Em 1972, formou o grupo Mandala, com Roberto Sion, Nelson Ayres e Luiz Roberto Oliveira, e, em 1974, o Malika, com seu irmão e Hector Costita. Também nos anos 1970, além dos trabalhos com o Grupo Um e com Hermeto Pascoal, o baterista fez parte da banda de Egberto Gismonti, realizando a turnê

¹³ A expressão *sambajazz* é utilizada neste trabalho pensando nos grupos instrumentais da tradição bossanovística que atuaram principalmente nos anos 1960, assunto tratado no capítulo 3.

¹⁴ Itiberê Zwarg é o baixista do grupo de Hermeto Pascoal desde 1977 até os dias atuais. Também atua com trabalhos próprios.

¹⁵ NAZÁRIO, Zé Eduardo. Questionário respondido via internet, jun/jul. 2016. Entrevista concedida ao autor desta dissertação. APÊNDICE B.

¹⁶ Percussionista brasileiro que tocou com vários músicos de *jazz* nos EUA desde os anos 1980.

Tropical Jazz Rock, ao lado de John McLaughlin. Na última apresentação na Argentina, em maio de 1979, os dois chegaram a tocar juntos. Nos anos 1990, Zé Eduardo Nazário também fez parte do aclamado conjunto Pau Brasil, que na época manteve quase a mesma formação do último disco do Grupo Um, *A flor de plástico incinerada* (1982), com Rodolfo Stroeter no baixo e Teco Cardoso nos sopros, além dos irmãos Nazário. Zé Eduardo também atua como professor de bateria desde os anos 1970 até hoje.

É interessante notar que, após algumas décadas, parece ser possível dizer que as obras e o percurso do Grupo Um (1976-1984) vêm sofrendo uma espécie de resgate histórico e memorial. Esta pesquisa provavelmente é um sintoma dessa rememoração. Todavia, existem outros: entre os dias seis e treze de agosto de 2015, por exemplo, o Festival de jazz intitulado *Jazz na Fábrica*¹⁷ reuniu mais de vinte atrações musicais nacionais e internacionais na cidade de São Paulo. Compondo a programação do evento, uma das apresentações teve como objetivo reunir os integrantes do Grupo Um, no intuito de possibilitar a realização da *performance* ao vivo dos três discos *independentes* da trajetória do conjunto, gravados e lançados entre 1979 e 1982, principalmente *Marcha sobre a cidade*, que “comemorava”, então, trinta e cinco anos de lançamento¹⁸.

O próprio interesse, no início do século XXI, na realização de ações que resgatem o passado musical desses instrumentistas já configura um elemento interessante que deve ser repensado e, provavelmente, articulado a outras ocorrências adjacentes à trajetória do Grupo Um, como sua atuação próxima ao Centro de Promoções Artísticas Paulistana e à geralmente chamada *vanguarda paulista*, cujo trabalho também vem sendo, ao que parece, resgatado.

Em 2016, a promoção de dois eventos de porte considerável parece corroborar com a ideia de que existe essa movimentação memorial. Nos dias um, dois e três de abril, aconteceu, em vários espaços da cidade de São Paulo, o *Festival Líricas Paulistanas*, que deixa clara sua intenção já no *release* das atividades:

¹⁷ Organizado desde 2011 pelo SESC (Serviço Social do Comércio), na unidade Pompéia.

¹⁸ O Grupo Um também realizou mais duas apresentações em outras unidades do SESC São Paulo, nos dias dezoito de dezembro de 2016 (Belenzinho) e seis de março de 2017 (Consolação). Existe uma sincronia não programada entre o período de realização deste trabalho e o reencontro do Grupo Um como conjunto musical após mais de trinta anos do fim de seu período de atuação.

Líricas Paulistanas é um festival criado para valorizar a memória da Vanguarda Paulista, homenageando os artistas que fizeram parte do movimento e a sua reverberação até os dias de hoje, reunindo-os com herdeiros do legado que reconhecem em suas criações a influência cultural deixada por este rico movimento artístico.¹⁹

A ideia de enaltecer os agentes envolvidos naquele período da música paulista é ressaltada de maneira extremamente direta nesse texto. A programação contou com algumas apresentações musicais, exibição de documentários e conversas com alguns dos envolvidos com a chamada *vanguarda paulista*, e também com artistas da atualidade que mantêm com ela algum tipo de vínculo (estético e/ou em termos de produção musical).

Alguns meses antes, o SESC Ipiranga realizou diversas atividades entre os dias oito de janeiro e dezesseis de fevereiro, contando com uma extensa programação, que também incluía exibição de filmes, shows e conversas com artistas da atualidade e daquele momento. O baterista Zé Eduardo Nazário, quando perguntado sobre como interpretava esse momento de rememoração, chegou a comentar que “O Grupo Um nem foi chamado para o mês de apresentações comemorativas que ocorreram recentemente no SESC Ipiranga”²⁰. Em 2014, Ribamar de Castro, um dos gestores do Lira, lançou um livro²¹ com fotos, textos e vários materiais da época, além de um filme em formato de documentário²² sobre as atividades do espaço e sua relação com a *vanguarda paulista*.

Para além desses eventos recentes, desde o final dos anos 1990 a produção acadêmica tem olhado para essa movimentação musical com um pouco mais de atenção. Um dos primeiros trabalhos nesse sentido foi a dissertação de mestrado de Laerte Fernandes Oliveira, defendida em 1999²³. Uma hipótese central em sua análise é a ideia de uma *sociabilidade alternativa*²⁴ construída no entorno do Teatro

¹⁹ RELEASE oficial. FESTIVAL LÍRICAS PAULISTANAS. Disponível em: <<http://liricaspaulistanas.wix.com/festival>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

²⁰ APÊNDICE B.

²¹ CASTRO, Riba de. *Lira Paulistana: um delírio de porão*. São Paulo: Ed. do Autor, 2014.

²² LIRA Paulistana e a Vanguarda Paulista: um documentário musical. Direção: Riba de Castro. São Paulo: Busca Vida Filmes, 2014. Um DVD.

²³ OLIVEIRA, Laerte Fernandes. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa*. 1999. 131f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

²⁴ Utilizo a perspectiva da *sociabilidade alternativa* apenas para salientar as particularidades do encontro de diversos agentes artísticos nessa região.

Lira Paulistana, graças a uma convergência de fatores que reuniu nos bairros do Pinheiros e da Vila Madalena uma quantidade robusta de estudantes universitários, gestores culturais e artistas de várias linguagens, inclusive o próprio Zé Eduardo Nazário, que residia a menos de duas quadras do Lira.

Em 2002, o trabalho defendido por Daniela Ribas Ghezzi²⁵ na UNICAMP também reflete sobre o significado do Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana, buscando comparar a visão de alguns dos músicos envolvidos nesse momento com aquelas indicadas pelos gestores do espaço. Já no ano de 2007, o livro lançado por José Adriano Fenerick foca suas atenções na própria possibilidade de formação da *vanguarda paulista* em relação com as estratégias da indústria fonográfica daquele momento. Na segunda parte do trabalho, o autor faz uma análise das canções de alguns dos “principais” representantes dessa movimentação²⁶.

Dois trabalhos, publicados em 2005 e 2015, mantêm uma preocupação central que é convergente com a desta pesquisa: ampliar nossa perspectiva sobre esse momento da música nacional através da restituição das trajetórias de alguns artistas e grupos musicais que são usualmente deslocados de suas proximidades da *vanguarda paulista*. O primeiro deles é a pesquisa de Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel²⁷, que buscou analisar especificamente a produção feminina dessa movimentação, a partir da atuação de Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzeti. A segunda pesquisa é a de Anajá Souza Santos²⁸, que buscou analisar um outro lado da *vanguarda paulista*, a partir das ações de Hermelino Neder, Passoca e Eliete Negreiros.

É interessante notar que tanto nos eventos artísticos e memoriais da cidade de São Paulo quanto nas produções acadêmicas sobre o Lira Paulistana e a

²⁵ GHEZZI, Daniela Ribas. *De um porão para o mundo: a vanguarda paulista e a produção independente de LP's através do selo Lira Paulistana nos anos 80 - um estudo dos campos fonográfico e musical*. 2003. 264 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

²⁶ FENERICK. *Façanha às próprias custas*.

²⁷ MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. *Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzeti: produção musical feminina na vanguarda paulista*. 2005. 249 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

²⁸ SANTOS, Anajá Souza. *A canção oculta: um estudo sobre a vanguarda paulista*. 2015. 146 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2015.

vanguarda paulista a trajetória e a aproximação do Grupo Um (e de outros grupos de música instrumental do período) aparecem apenas de forma secundária. É claro que cada pesquisa tem seus próprios objetivos, focos e recortes específicos, não sendo viável abranger o extenso leque de atividades musicais que confluíram nesse momento. Nesse sentido, apenas tenho o intuito de ampliar as reflexões sobre os grupos e artistas musicais envolvidos nesse período instigante da indústria fonográfica nacional, em que a ideia de produção musical *independente* ganhou força enquanto uma saída possível aos impasses estruturais daquele contexto. Além disso, busquei chamar atenção para o fato de que no momento de atuação da *vanguarda paulista* muitas propostas estéticas conviviam e que, para além do formato *canção*, a música instrumental de cunho jazzístico também esteve muito presente, colaborando com as discussões em torno da ideia de *música independente*.

Assim, é importante ressaltar que este trabalho não intenta “defender” o Grupo Um perante a ideia de *vanguarda paulista* e/ou sua aproximação com o Lira Paulistana, muito menos busca incluí-los em determinado rótulo criado pela imprensa. O objetivo é apenas contribuir com o debate sobre esse momento recente e complexo da história da música nacional, refletindo sobre como o passado é (re)construído a partir de diversas narrativas em disputa simbólica.

Não obstante, também tenho o intuito de fazer uma contribuição para um campo de estudos que ainda vem se formando no Brasil, relativo à história do que pode ser chamado de *jazz brasileiro*. A conturbada trajetória discográfica e social do Grupo Um, somada à sua constituição musical extremamente particular em vários sentidos, acabam formando pontes para atingir esse duplo objetivo de refletir academicamente sobre o momento da indústria fonográfica nacional na virada dos anos 1970 e sobre a constituição histórica das diferentes formas musicais daquilo que podemos chamar de *jazz brasileiro*.

Para atingir esses objetivos, esta pesquisa se utilizou de três esferas documentais distintas: 1) matérias, artigos e entrevistas publicados em periódicos entre 1976 e 1984; 2) entrevistas realizadas especialmente para esta pesquisa, com os irmãos Nazário e com gestores do Lira Paulistana e, finalmente, 3) o conjunto artístico da obra discográfica do Grupo Um.

No que concerne ao uso de periódicos, a intenção foi analisar qual foi a inserção do Grupo Um nos jornais e revistas da época, dando especial atenção aos de grande circulação no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, como os jornais *Folha de São Paulo*, *Estado de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, *O Globo* e *A Tribuna* (Santos), além das revistas *Manchete* e *Veja*. Também me debrucei sobre jornais e revistas especializados na área musical, como o *Jornal Canja*²⁹ e a *Revista SomTrês*. Ademais, também foi analisada a presença do conjunto em jornais alternativos e/ou com circulação modesta, como *Movimento*, *Leia Livros*, e o próprio jornal do Lira Paulistana³⁰.

Vale ressaltar que minha intenção não é fazer um trabalho sobre os periódicos desse momento, mas sim estudar o nível e a amplitude da inserção do Grupo Um em alguns jornais e revistas da época (principalmente os de maior circulação), no intuito de verificar como a imprensa escrita recebeu as obras do conjunto. Entendo que os periódicos são fontes de alto teor investigativo, justamente por serem um importante mediador entre a música (obra) e sua recepção pela sociedade. Nesse sentido, compreendo esse tipo de material documental como um importante vestígio produzido no tempo dos acontecimentos, a partir de conjunturas parciais e específicas, e não como portadores de *atos históricos* em si. O uso desse material teve a intenção de refletir sobre uma das formas de mediação social a que as obras do Grupo Um estiveram expostas.

No caso das entrevistas, realizadas em junho e julho de 2016, a proposta foi fazer uma comparação entre as percepções dos músicos Zé Eduardo Nazário e Lelo Nazário. Como veremos adiante, suas percepções não estão, necessariamente, alinhadas. Também é nosso intuito verificar como se constrói a interpretação da relação do conjunto com o Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana e com a ideia de *vanguarda paulista*, na percepção dos músicos e de alguns dos gestores do Lira - Wilson Souto Júnior, Chico Pardal e Riba de Castro.

É importante deixar claro que esta pesquisa não compreende nem se utiliza das fontes memoriais dos entrevistados enquanto representações fiéis do

²⁹ O *Jornal Canja* circulou de 1979 até 1981, e sua periodicidade era quinzenal

³⁰ O jornal do Lira Paulistana foi um dos empreendimentos gestados pelo espaço. Teve apenas doze edições, entre outubro de 1981 e fevereiro de 1982. A constante dificuldade de o projeto se manter por si mesmo, sem a ajuda financeira de outras atividades do Lira, foi a principal responsável por sua vida curta. Sobre o assunto, cf. OLIVEIRA. *Em um porão de São Paulo*, p. 86–89.

acontecido, nem imagina que tais depoimentos possam conter a *verdade* sobre a trajetória do conjunto ou mesmo acerca desse período estudado. Apenas entendo que a restituição do passado feita pelos agentes envolvidos nas atividades da banda constitui uma rica esfera documental, por denotar a subjetividade dos indivíduos envolvidos na trajetória grupo. Por isso, pode ser utilizada como uma das muitas interpretações possíveis sobre a história do Grupo Um. Pois, como salienta Ulpiano Meneses:

os praticantes da História Oral e outras disciplinas que privilegiam as histórias de vida, estão atentos para o fato que um autobiografia nunca é estática, nem se desenvolve pela simples adição de elementos novos na sequência do tempo, mas comporta contínuas reestruturações de eventos passados. E, ainda que se mantenham os núcleos fundamentais, os fios condutores, as contingências do presente se integram a todas as dimensões da narrativa.³¹

Quando perguntados sobre sua trajetória pessoal, artistas e pessoas públicas em geral tendem a superestimar suas próprias ações ao recordar-se das etapas vivenciadas. Assim, reitero que a utilização dos depoimentos está inscrita na ordem das reflexões sobre as muitas construções imaginativas do passado e não como imagens do que “realmente aconteceu”. Conforme demonstra Jacy Seixas:

A memória não é estática, nem seu volume e conteúdo são fixos; ela se movimenta, e esse movimento configura um espiral no espaço e no tempo, que se inicia e se atualiza no presente (...) A memória não é jamais como aparecer superficialmente, ou seja, como uma retrospectiva, um resgate passivo e seletivo de fatias do passado que vem, como um decalque, compor ou ilustrar nosso presente; seu movimento, ao contrário, é antes de mais nada o de prolongar o passado no presente. A memória não é regressiva (algo que parte do presente fixando-se no passado); ela é prospectiva e, mais do que isso, é projetiva, lançando-se em direção ao futuro.³²

A mesma autora ressalta, em outro trabalho:

A memória age tecendo fios entre os seres, os lugares, os acontecimentos (tornando alguns mais densos em relação aos outros), mais do que recuperando-os, resgatando-os ou descrevendo-os como ‘realmente’ aconteceram. Atualizando os passados – reencontrando o vivido ‘ao mesmo tempo no passado e no presente’ - a memória recria o real, nesse sentido, é

³¹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista IEB*, n.34, p. 9-23, 1992, p. 11.

³² SEIXAS, Jacy Alves de. Os tempos da memória: (des) continuidades e projeção. Uma reflexão (in) atual para a história? *Revista Projeto História*, São Paulo, n. 24, p. 43-63, jun. 2002, p. 45.

a própria realidade que se forma na (e pela) memória.³³

Em nossa pesquisa documental, encontramos uma entrevista de Zé Eduardo Nazário e Mauro Senise concedida ao jornalista Aramis Millarch no ano de 1980, quando o Grupo Um foi se apresentar em Curitiba³⁴. Realizei a transcrição do áudio dessa entrevista, no intuito de comparar as interpretações feitas no calor dos acontecimentos com aquelas comunicadas a mim mais de trinta e cinco anos depois. Nessa comparação, foi possível reiterar a proposição de que cada presente inscreve na memória uma nova percepção sobre o mesmo acontecimento, atualizando e (re)criando interpretações sobre ele. Conforme concluiu Ulpiano Menezes, “A memória é filha do presente”³⁵.

Finalmente, a terceira esfera documental sobre a qual me debrucei é formada pelo conjunto artístico da obra do Grupo Um: as informações contidas no relançamento dos álbuns em *Compact Disc* e, principalmente, o material musical das faixas que compõem os três elepês lançados entre 1979 e 1982. Complementam essa esfera documental duas importantes apresentações ao vivo do conjunto: uma no *1º Festival de Jazz São Paulo*, em 1978, e outra na TV Cultura, em 1980.

Dividi esta pesquisa em duas partes, com o objetivo de observar as práticas musicais do Grupo Um a partir de duas perspectivas complementares. A primeira delas é orientada pelos nexos sociais presentes no contexto de atuação do conjunto, e se guia por três questões principais: 1) as relações do grupo com a conjuntura da indústria fonográfica brasileira na virada dos anos 1970 e as *emergentes*³⁶ ações relacionadas à ideia de música *independente*; 2) a forte aproximação do conjunto com o Centro de Promoções Artísticas Lira Paulista; 3) seu vínculo com a ideia de

³³ SEIXAS, Jacy Alves. Percursos da memória em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia Regina. *Memória e (re)sentimento*: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Ed. UNICAMP, 2001, p. 51.

³⁴ Essas entrevistas se encontram disponíveis *on-line* no site do *Tablóide Digital*: 35 anos de jornalismo sob a ótica de Aramis Millarch. O projeto é uma compilação dos artigos e entrevistas sonoras realizados pelo jornalista musical Aramis Millarch durante sua carreira. Disponível em < <http://www.millarch.org/acervo-audio>>.

³⁵ MENESES. A história, cativa da memória?, p. 14.

³⁶ Por *emergente* entendo a definição proposta por Raymond Williams em *Marxismo e literatura*. Grosso modo, a proposta é indicar novos símbolos, significados e referências culturais que são continuamente criados em determinados grupos sociais específicos. Pensando nos atores da indústria fonográfica brasileira da virada dos anos 1970 enquanto um grupo cultural próprio, por participarem de um mesmo nicho com atividades similares, entendo que a movimentação *independente* que surgia nesse período tenha sido catalisadora de *práticas emergentes* nas formas de gestão da carreira musical. Sobre o termo, cf. WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979, p. 124-130.

vanguarda paulista. Na segunda parte, o eixo central de análise parte das obras musicais do Grupo Um em sua relação com a ideia de *jazz*, gênero inevitavelmente vinculado às propostas musicais do conjunto (principalmente devido à sua instrumentação).

Vale ressaltar que tal proposta de divisão do trabalho é de caráter organizacional e explicativo, sendo impossível separar, no devir dos acontecimentos e seus processos sociais, a formatação das obras musicais das particularidades presentes no período em que foram concebidas e lançadas no mercado. Esse vínculo inexorável é, inclusive, uma orientação teórico-metodológica que fundamenta esta pesquisa.

Assim, na primeira parte desta dissertação, “A trajetória do Grupo Um e a Indústria Fonográfica”, meu foco é totalmente direcionado à tentativa de reconstrução cronológica das principais ações realizadas pelo Grupo Um durante seu período de atuação (entre 1976 e 1984), em sua fortíssima relação com as transformações vivenciadas pelo mercado da música gravada no Brasil na virada dos anos 1970. Para uma melhor compreensão dos diferentes momentos vividos pela banda, essa parte foi subdividida em dois capítulos, de acordo com os distintos cenários possíveis de atuação e as propostas de ação engendradas pelo grupo.

As fontes memoriais dos entrevistados e as matérias e artigos da imprensa escrita foram utilizados sobretudo nessa primeira parte. A proposta é reconstruir os principais eventos da trajetória do conjunto a partir da crítica à interpretação realizada pelos próprios músicos e envolvidos nas entrevistas realizadas exclusivamente para este estudo. As entrevistas com o músico Lelo Nazário e com os gestores artísticos Wilson Souto Júnior e Chico Pardal foram realizadas pessoalmente. Nos casos do baterista Zé Eduardo Nazário e do gestor Riba de Castro, as perguntas, enviadas em formato de questionário, foram respondidas via internet³⁷.

A segunda parte deste trabalho (capítulos três e quatro) tem como eixo central a ideia de *jazz*, suas possíveis significações e aproximações com o material sonoro do Grupo Um. No terceiro capítulo, minha intenção é fornecer um panorama

³⁷ As entrevistas foram disponibilizadas como apêndice desta dissertação não só por colaborarem com a base documental desta pesquisa, mas também com o intuito de contribuir para o leque de fontes sobre esse período ainda pouco estudado da música instrumental brasileira.

geral das práticas jazzísticas, discorrendo de forma resumida sobre a criação e a difusão do jazz nos EUA e sobre alguns de seus principais momentos no Brasil. O foco é situar, no contexto jazzístico do século XX, a década de 1970 e o início da década de 1980, nas quais a influência do chamado *jazz fusion* é central para análise e constituição musical das obras do conjunto estudado nesta pesquisa.

No quarto capítulo destaco alguns aspectos do material musical do Grupo Um, a partir de seu conjunto discográfico. Início com algumas considerações sobre os métodos de análise do material sonoro por parte de historiadores sem formação em teoria e linguagem musical, debate que se tornou central a partir da recente potencialização dos diálogos sobre as relações entre história e música. Nesse debate, procuro encontrar e compartilhar possíveis caminhos de análise. Após esse introdução, o capítulo guia-se por alguns tópicos musicais encontrados de forma recorrente nas obras do Grupo Um, interligando-os a seus prováveis sentidos e significados sonoros, vinculados tanto à estética quanto à estrutura social em sua relação com o estilo *fusion* de jazz.

**PRIMEIRA PARTE - A TRAJETÓRIA DO GRUPO UM E A
INDÚSTRIA FONOGRÁFICA**

CAPÍTULO 1 - A FORMAÇÃO DE UM CONJUNTO DE JAZZ INSTRUMENTAL (1976 – 1979)

Neste primeiro capítulo analiso o momento inicial de atuação do Grupo Um, entre 1976 e 1979, junto às conjunturas que circunscreveram sua possibilidade de existência enquanto conjunto musical. Nesse período, alguns eventos são centrais: a opção pelo desligamento do conjunto de Hermeto Pascoal para trabalhar profissionalmente em criações próprias; a gravação de um material em fita, no ano de 1977, com qual o conjunto tentou firmar parcerias com várias gravadoras tradicionais, sem sucesso; a apresentação no *1º Festival de Jazz de São Paulo*, em 1978.

O ano de 1976³⁸ parece ser um divisor de águas nas carreiras de Zé Eduardo e Lelo Nazário. Enquanto ambos se apresentavam com o grupo de Hermeto Pascoal, surgia também a necessidade de criar um trabalho próprio, cujas características composicionais estivessem mais próximas de suas referências particulares. Sobre o assunto, Lelo Nazário comenta:

A música do Hermeto tem um sentido muito definido, né? Ela é o Hermeto. Quer dizer, tem a questão de um nordestino que conseguiu captar toda aquela riqueza do meio ambiente que ele vivia quando criança. Era sanfoneiro, tocava nas festas. Ele pegou toda aquela música do nordeste e, quando ele veio pra São Paulo, encontrou por aqui o *jazz* já estratificado e a bossa nova também. Então, ele juntou essas duas coisas de uma maneira única, né? Que só ele mesmo fazia na época. E fez de uma forma tão incrível que quando ele foi pros Estados Unidos deixou os músicos de lá boquiabertos. Pois era algo *jazzístico*, com os elementos, a harmonia do *jazz*, mas era diferente, era um outro negócio. Com elementos da música brasileira e nordestina, com um jeito diferente de tocar e de improvisar, que vinha dessa outra riqueza musical: popular nordestina. Agora eu. Eu nasci em São Paulo, né? Eu tinha uma outra visão, eu tinha estudado a música erudita, a música eletroacústica, que eu adorava. Então, estava procurando uma maneira de misturar isso com a música mais *jazzística* e avançada que já tinha na década de 1960; pois você já tinha muito disso aplicado no *jazz*. No *free jazz*, mas também muita coisa escrita. O Zappa mesmo escreveu muita coisa rigorosa pra orquestra, usando o *jazz*, o *rock* e outras coisas. Então tudo isso fazia parte do meu universo, e não propriamente do Hermeto. *Ele não ouvia esse tipo de coisa. Acho que nem chegou a ouvir muito. E eu estava procurando isso. Eu adorava tocar com ele, claro, mas não era a minha coisa, sabe? Essa coisa de usar a música nordestina e tal, eu não tive essa formação, então, a minha era outra. Você vê uma outra*

³⁸ Vale ressaltar que nesse ano a indústria fonográfica brasileira atinge um grandioso nível de crescimento e ampliação do mercado: a taxa de crescimento foi de 46%, segundo a pesquisa de VICENTE. *Da vitrola ao ipod*, p. 50–51.

*coisa que te interessa mais e então, eu fui por aí.*³⁹

Sobre o mesmo assunto, seu irmão mais velho, o baterista Zé Eduardo Nazário, diz:

Eu, meu irmão Lelo Nazário e o Zeca Assumpção (que substituiu Mathias Mattos), estávamos desenvolvendo ideias, composições, e quando em algumas oportunidades o Hermeto se ausentou para cumprir compromissos fora do Brasil, nós procurávamos lugares para tocar pois não podíamos ficar parados, além do mais tínhamos que sobreviver. Foi dessa forma que resolvemos criar o Grupo Um, com uma identidade própria, que não fosse uma cópia do grupo do Hermeto, embora também tocássemos com ele. Basta ouvir os discos do Grupo Um para identificar as diferenças com as gravações dos discos do Hermeto. Nem pior, nem melhor, apenas diferente.⁴⁰

No resgate memorial feito pelos irmãos, é possível perceber que o pianista Lelo acaba ressaltando a vontade de criar um trabalho diferente do realizado com Hermeto, enquanto o baterista Zé Eduardo, apesar de também afirmar que o grupo buscava uma identidade própria, indica a necessidade de sobrevivência como fator crucial. Abandonar o conjunto de Hermeto Pascoal parecia ser uma decisão difícil, já que, mesmo no início da década de 1970, o músico nordestino já era um ícone da música instrumental e do *jazz* no Brasil, tendo inclusive tocado ao lado do consagrado músico Miles Davis.

Sobre a importância de atuar no conjunto de Hermeto Pascoal, Zé Eduardo Nazário diz, em 1980, que abandonou uma possibilidade de trabalho nos EUA para ficar no Brasil ao lado do instrumentista nordestino:

O Guilherme Franco foi para Nova Iorque, porque viu que não tinha condições de fazer o trabalho aqui. Se deu bem por lá, saiu tocando com vários músicos importantes. E eu fiquei aí meio sem saber. Aí um cara me ligou de Mineapólis, EUA, era o Álvaro Brito que foi vice presidente do Clube de Jazz de São Paulo. E disse que tinha um empresário interessado que eu fosse tocar por lá, porque tinha um grupo de brasileiros tocando por lá, inclusive eram aqui do Sul, para tocar junto com eles. Porque o baterista deles tinha se mudado. Aí eu conversei com esse empresário e organizamos a minha ida. Só que deu um problema no consulado americano, porque tinham me dado apenas visto de turista. E essas burocracias. [...] No dia que deu certo, era meu aniversário, o Nenê me ligou e falou: “Zé, o Hermeto quer que você vá fazer um concerto com ele em Londrina, depois de amanhã.”. *Pô, aí o Hermeto era o cara que eu queria tocar mesmo. Até mais do que com os americanos.* Aí eu falei pro empresário que infelizmente apareceu um trabalho e eu não poderia ir mais para os EUA. E daí ataquei com o Hermeto. Olha, foi no Paraná a primeira

³⁹ APÊNDICE A. Grifos meus.

⁴⁰ APÊNDICE B.

vez que toquei com ele. Aí fiquei tocando com o Hermeto de 1973 até 1976, quando meu filho nasceu. Aí, foi uma escola mesmo, uma universidade de música. [...] Foi uma faculdade de música onde você tem, vamos dizer, um mestre. Quer dizer, é aquela faculdade tipo da Índia, não é uma faculdade onde você tem professores especializados com apostilas. *É um negócio que você tem um mestre que te orienta, não só na música mas na vida também.*⁴¹

Mesmo com toda essa importância atribuída por Nazário ao trabalho junto de Hermeto Pascoal, após alguns anos ocorreu a saída do conjunto. Provavelmente, isso também está ligado à intensa proximidade sonora que os irmãos Nazário foram construindo desde cedo, até mesmo antes de trabalharem com Hermeto. Como afirma Lelo Nazário, a vontade de criar algo próprio existia mesmo antes da aproximação com o músico nordestino:

Na verdade, desde antes do Hermeto já havia essa vontade, pois dois irmãos músicos, que sempre tocam juntos, né? Era como se fosse os princípios do Duo Nazário que a gente faz hoje. Então, desde antes do Hermeto já vinha isso.⁴²

Para além das aspirações pessoais dos irmãos Nazário, 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 dos anos 1970. A própria imprensa parecia dar sinais de uma ampliação da temática sobre as músicas sem letras, 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”⁴³. Alguns jornalistas que cultivaram os assuntos *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

⁴¹ 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 mai. 2016. Grifos meus.

⁴² APÊNDICE A.

⁴³ Este texto de Ana Maria Bahiana parece ser um dos poucos trabalhos produzidos no período dos acontecimentos que tem como objetivo refletir conjunturalmente sobre o percurso do *jazz* e da música instrumental no Brasil dos anos 1970. Dessa forma, tal documento se tornou uma fonte importantíssima para os estudos na área. Cf. BAHIANA, Ana Maria. *Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira*. In: BAHIANA, Ana Maria. M. *et. al. Anos 70: Música popular*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979/1980, p. 80-81.

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 dezanove 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”⁴⁴. 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.*⁴⁵

Em sua dissertação de mestrado, Daniel Gustavo Muller⁴⁶ faz uma análise das ações e empreendimentos que ocasionaram a “retomada da música instrumental”, que, segundo ele, se deu 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, Muller 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 pelo cantor Luiz Keller em parceria com a fotógrafa e cineasta Tânia Quaresma, o projeto pretendia vir a ser uma entidade que produziria discos e shows de música instrumental. Suas metas iniciais não se

⁴⁴ KUBRUSLY, Maurício. Música Instrumental. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 dez. 1976. Suplemento Cultural, p. 5.

⁴⁵ *Ibidem*, Grifos meus.

⁴⁶ 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.

realizaram integralmente, mas muitas atividades interessantes foram concretizadas: alguns artistas realizaram viagens de pesquisa e criação musical que foram documentadas em áudio e vídeo – Hermeto Pascoal e seu grupo estiveram na Feira de Caruaru e Egberto Gismonti, no posto Villas Boas, Alto Xingu. Houve também outros encontros com artistas instrumentais, além da realização de uma série de shows pelo país, do lançamento de um disco – “Trindade”, pela gravadora Tapeçar em 1978 e de um videodocumentário de 2 horas de duração, “Trindade – Curto Caminho Longo”, produzido pela Sky Light, em 1978.⁴⁷

Outra realização, dessa vez vinculada exclusivamente ao setor fonográfico, merece destaque nesse momento de intensificação da música instrumental: é o lançamento da série de discos Música Popular Brasileira Contemporânea (MPBC). Sobre o investimento, o pesquisador da UNICAMP comenta:

O projeto [Trindade] despertou o interesse da mídia e de gravadoras e deu um empurrão para o lançamento da série de discos MPBC – Música Popular Brasileira Contemporânea, da *major Phonogram*, posteriormente *Polygram*, selo *Phillips*. Nivaldo Ornellas e Marcos Rezende haviam participado do projeto Trindade e, em 1978, fizeram parte da primeira leva de lançamentos da série. Lançaram discos ainda, no mesmo ano, Nelson Ayres e Djalma Correa; em 1980, Stenio Mendes, Aécio Flávio & Quartezanato, Luis Claudio Ramos e Tulio Mourão; e em 1981, Robertinho Silva e Célia Vaz. *Todos eles, artistas de intensa atividade discográfica como instrumentistas acompanhando cantores, mas que nunca antes tinham registrado seu trabalho autoral em disco.* A série, idealizada pelo produtor Sérgio de Carvalho em 1978, apresentava ainda um planejamento gráfico bastante diferenciado: todas as capas, de papel texturizado e em tons de preto e branco apenas, traziam uma gravura do artista Aldo Luiz.⁴⁸

Uma das características desse trabalho fonográfico da *major Phonogram*⁴⁹ 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 musicais⁵⁰.

⁴⁷ MULLER. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil*, p. 49-50.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 50. Grifos meus.

⁴⁹ A *Phonogram* foi uma das maiores gravadoras transnacionais atuantes no Brasil. Originou-se em 1945 com a fusão entre a filial francesa da *Gramophone* e a *Phillips*. Durante a década de 1970, foi extensamente atuante no mercado fonográfica brasileiro. Em 1978, se aliou à *Polydor*, formando a *Polygram*. Em 1998 a *Polygram* foi comprada pela empresa *Seagram* e se fundiu com a *Universal Music Group*, uma das maiores empresas transnacionais do ramo até a atualidade. Sobre a *Phonogram* e a *Polydor*, cf. DIAS. *Os donos da voz*, p 39–47; 78.

⁵⁰ MULLER. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil*, p 50-52.

Tive acesso a 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 Abril⁵¹. 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 RCA⁵², também na capital paulista. Um excerto da contracapa do livro-elepê destaca a ideia de que *especialistas* trabalharam na montagem do material:

Gigantes do Jazz apresenta por meio de textos de especialistas e de discos de 12 polegadas a vida e a obra dos maiores expoentes da história do *jazz*, do *blues* ao *jazz-rock*. Completada a coleção, o leitor possui um amplo painel – complementado por ilustrações criteriosamente selecionadas - do desenvolvimento da música afro-norte-americana. Os long-plays, à exceção das faixas de indiscutível valor histórico, são estereofônicos e constituem um antologia discográfica do biografado. Um Guia do Disco, e a transcrição de um solo, igualmente elaborado por especialistas, salientam os destaques de interpretação do artista principal e de seus acompanhantes.⁵³

Uma terceira corrente que parece intensificar o interesse social pelo *jazz* e pela música instrumental, também destacada por Muller, reside na presença dos festivais de *jazz* do eixo Rio de Janeiro – São Paulo entre 1978 e 1980. Foram

⁵¹ A Editora Abril foi fundada em São Paulo por Victor Civita no ano de 1950. A editora lançou, naquele momento, duas revistas que foram sucessos imediatos de venda: *O Pato Donald* e *Capricho*. No final da década de 1970, a *Abril* já era umas das maiores editoras do país, com uma gama bastante variada de títulos. Hoje ela é um dos principais conglomerados de mídia do Brasil, sendo proprietária de muitas publicações, dentre elas: *Veja*, *Exame*, *Quatro Rodas*, *Boa Forma*, *Casa Cor* e *National Geographic* (versão brasileira).

⁵² A RCA foi uma das primeiras gravadoras do mundo. Em 1929, após fusão com a *Victor Records*, formou a *RCA-Victor*, e atuou com este nome até 1987, quando foi vendida ao grupo alemão Bertelsmann, formando a *BMG/Ariola* (que, posteriormente, formaria a *Sony/BMG*). Durante a década de 1970, era uma das maiores gravadoras atuantes no Brasil, com estúdio e fábrica próprios.

⁵³ LIONEL Hampton: o mestre do Vibrafone. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1980. (Série Gigantes do Jazz).

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 internacionais⁵⁴, muitos na esteira do estilo de *jazz* geralmente reconhecido como *fusion*. O Grupo Um se apresentou no primeiro deles, em São Paulo, em 1978. Os pormenores dessa apresentação serão expostos um pouco mais adiante. Por fim, o autor destaca a importância da atuação de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti.

Outra questão interessante se refere à presença do público de *rock* que também se interessou, nesse momento, pelo *jazz* e pelo 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.⁵⁵

Sobre essa questão, Lelo Nazário chegou a dizer, enquanto comentava sobre o lançamento do primeiro álbum do Grupo Um (1979), o seguinte:

Mas o *Marcha sobre a cidade* também pegou muitos fãs de *rock*, por incrível que pareça. Tem muitos fãs de *rock* da época que ouviam o *Marcha* e viam ali uma identificação, porque o disco é meio *jazz-rock*, né? [...] Mas acredito que uma boa parte desses fãs de *rock* ouviam o que era chamado de “*rock progressivo*”, que tinha, entre algumas características, o instrumental elétrico que usávamos - piano elétrico, sintetizadores, baixo elétrico - e a bateria mais jazzística, mas tocada de forma pesada como a bateria do *rock*. Esses fãs provavelmente reconheciam estes elementos na *Marcha sobre a cidade* e se identificavam com essa sonoridade próxima do “*rock progressivo*”. O mesmo aconteceu com o Miles Davis, Weather Report e outros grupos quando se “eletrificaram” mais ainda, ou seja, muitos ouvintes de *rock* começaram a se interessar por esse *jazz* elétrico com um *punch* mais pesado.⁵⁶

O depoimento de Lelo vai ao encontro da perspectiva referente ao público de *rock* presente e atuante na música instrumental e no *jazz*, já apontada por Bahiana, e ressalta ainda outra questão central: a importância, para esse momento de ascensão de propostas musicais sem letra no Brasil, da difusão, em todo o mundo, da denominação *jazz fusion*⁵⁷. Em meio a esses variados pontos para os quais Ana

⁵⁴ MULLER. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil*, p. 58-63.

⁵⁵ BAHIANA. *Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira*, p. 76-89.

⁵⁶ APÊNDICE A.

⁵⁷ A importância e a relação da música instrumental jazzística brasileira com o chamado *jazz fusion* será alvo de um debate mais direto no terceiro capítulo deste trabalho.

Maria Bahiana e Daniel Gustavo Muller chamam atenção, é necessário expor uma questão central, que se vincula à própria conceituação de *música instrumental* e de *jazz*. Acerca do assunto, Bahiana ressalta que

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.⁵⁸

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 abrangentemente, 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 torna 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*.⁵⁹

Esse debate sobre as possíveis conceituações do termo *música instrumental*

⁵⁸ BAHIANA. *Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira*, p. 76-89.

⁵⁹ SOUTO JÚNIOR, Wilson; PARDAL, Chico. São Paulo, Brasil, 4 jun. 2016. Entrevista concedida ao autor desta dissertação. APÊNDICE C.

brasileira e sua relação com a ideia de *jazz* são extremamente importantes, pois revelam um campo de disputa cultural e simbólica que ainda estava em voga nesse momento: as tensões em torno dos projetos⁶⁰ musicais embasados no discurso *nacional-popular* e o seu embate por representatividade no campo musical brasileiro. Conforme demonstrou a recente tese de Daniela dos Santos Vieira⁶¹, 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*, apesar de estarem mais nitidamente atreladas às estruturas musicais cantadas, também parecem ser 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* 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 período⁶². 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, em que a construção musical baseada nas estruturações jazzísticas de origem norte-

⁶⁰ A ideia de *projeto* é utilizada neste trabalho 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.

⁶¹ 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.

⁶² *Ibidem*, p. 137; 189; 251; 259.

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 um intuito de criar algo próprio e distinguir o elemento “nacional” no interior da esfera do *jazz* mundial, marcando, assim, uma diferenciação em relação a ele. Esse embate também é perceptível nas carreiras de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, além de outros grupos instrumentais que atuaram na virada dos anos 1970.

Em todos os três álbuns do Grupo Um lançados entre 1979 e 1982 existe 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). As características e a importância da presença da percussão brasileira e latino-americana como fator de distinção (e, ao mesmo tempo, de alinhamento) em relação ao *jazz* norte-americano serão discutidas mais detalhadamente no capítulo três. Por hora, 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 entrelaçadas às representações do *nacional-popular*). 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.

Em 1977, já definitivamente distanciado do trabalho com Hermeto Pascoal, o Grupo Um realiza a gravação de seu primeiro registro como conjunto e leva o material até algumas gravadoras, no intuito de conseguir viabilizar algum acordo de prensagem e distribuição. Essa busca pelo apoio das *majors*, nesse momento da trajetória do conjunto, demonstra que o caminho de produção musical *independente* ainda não era uma perspectiva considerada como totalmente viável. O material foi gravado no estúdio Vice-Versa, de Rogério Duprat, mas o apoio para prensagem e lançamento não se concretizou. Sobre essa gravação, Lelo Nazário recorda que

A primeira sessão de estúdio do Grupo Um, no estúdio Vice-Versa B, de propriedade do maestro Rogério Duprat, foi realizada em 09/11/1977, logo depois de deixarmos de vez o grupo de Hermeto Pascoal. Dessa sessão, participaram Lelo Nazario, Zé Eduardo Nazario, Zeca Assumpção, Roberto Sion e Carlinhos Gonçalves. [...] Era o estúdio B. Um estúdio pequenininho assim, ficava todo mundo junto tocando, mas era muito gostoso. Gravamos ao vivo direto. O material ficou muito bom. *Mas a gente não conseguiu lançar. Pretendíamos lançar por uma gravadora, né? Aquele velho caminho.* Enfim, e não tinha jeito. Era um material que não interessava. Música instrumental, ainda mais avançada assim. A gente foi continuando, e esse material ficou meio parado.⁶³

Uma passagem interessante do depoimento de Lelo é a utilização da expressão “velho caminho” para caracterizar o ato de busca por gravadoras para lançamento de obras musicais, denotando um viés considerado tradicional no campo fonográfico. A ideia de que a música instrumental é uma vertente deixada de lado pelos produtores de discos também fica caracterizada por sua resposta. Sobre o material, seu irmão Zé Eduardo Nazário relembra que ele

[...] só não foi lançado porque nenhuma gravadora tinha coragem de lançar materiais como aqueles que tocávamos, uma música totalmente inovadora e diferente de tudo o que tinha sido feito anteriormente no Brasil e por esse motivo partimos para conhecer qual seria o processo de se lançar um disco por nossa própria conta, arcando com todos os custos de produção, prensagem, capa e tudo mais. Só assim pudemos colocar na praça nossa música.⁶⁴

Na entrevista, Lelo Nazário responde que chegaram a enviar esse material “provavelmente” para a Som Livre, a *EMI-Odeon*, a *Continental* e a *Warner*. É

⁶³ APÊNDICE A. Grifos meus.

⁶⁴ APÊNDICE B.

interessante o fato de a Continental figurar na lista, pois quando, no ano de 1982, o Grupo Um gravou e lançou *A flor de plástico incinerada*, seu único disco feito em parceria com algum outro tipo de empreendimento que não o dos próprios instrumentistas, o fez no contrato estabelecido com o selo Lira Paulistana Instrumental, já em fase de parceria com a Continental⁶⁵. Em entrevista concedida a Aramis Millarch em 1980, o baterista Zé Eduardo Nazário comenta:

[...] em 1977 nós gravamos uma fita no mesmo estúdio onde a gente gravou o *Marcha*. Mas era com o Roberto Sion. E essa fita não saiu em disco. Essa fita, inclusive, foi oferecida às gravadoras e houve recuso por parte da Som Livre. O Guto Graça Melo mandou um bilhetinho dizendo que o Grupo Um era ótimo mas que não interessava. E a gente tem o bilhetinho guardado até hoje. E foi através do Márcio Montarroyos que eu levei a fita ao Rio de Janeiro. [...] Alguns nem recebiam a gente. Faziam a gente ir até lá, ficava esperando, e nem recebiam a gente.⁶⁶

É claro que a recusa por parte das grandes gravadoras também se alicerça no fato de a música instrumental produzida pelo Grupo Um ser um tanto quanto diferenciada dos padrões estéticos estabelecidos, que se tornariam cada vez mais homogêneos a partir desse momento histórico. Todavia, esse acontecimento em 1977 pode ser visto como uma imagem bastante elucidadora da conjuntura vivida pelos instrumentistas nesse momento particular do mercado de música no Brasil. Isso acontece porque, na década de 1970, o universo fonográfico brasileiro cresceu como nunca antes, estruturando um cenário deveras específico de expansão das bases produtivas e de racionalização tanto dos métodos de trabalho quanto dos artistas e a formação de seu repertório⁶⁷.

Esse movimento realizado pela indústria do disco na década de 1970 é vinculado a um contexto mais abrangente de reforma artística e cultural no Brasil. Conforme indicado de maneira pontual por Renato Ortiz, o governo militar brasileiro (1964-1985), a partir da ideia de “segurança nacional”, realizou uma intensa reforma nas indústrias de base, investindo nas tecnologias de comunicação, com o objetivo de integrar o Brasil, e fornecendo toda a estrutura necessária para a inserção das transnacionais do setor fonográfico no país. Os anos 1960 e 1970 são

⁶⁵ A parceria e o lançamento desse terceiro álbum do conjunto serão debatidos no segundo capítulo.

⁶⁶ NAZÁRIO, Zé Eduardo. Entrevista concedida a Aramis Millarch.

⁶⁷ DIAS. *Os donos da voz*, p. 56-95.

caracterizados, segundo ele, pela “consolidação do mercado de bens culturais”⁶⁸: a amplitude social de produtos artísticos atinge níveis massivos pela primeira vez na dinâmica nacional, a partir da reorganização econômica gestada pelo governo militar e da racionalização dos métodos de produção de bens artísticos⁶⁹.

Além do mercado fonográfico, também o editorial, o cinematográfico e o de telenovelas, entre outros, atingem níveis de expansão surpreendentes, estabelecendo, no país, uma dinâmica massificadora de consumo⁷⁰. Cada diferente esfera técnica de linguagem artística (teatro, música, cinema, literatura, etc.) respondeu de maneira própria ao alargamento das bases produtivas⁷¹. O setor fonográfico é um dos principais expoentes dessa ampliação de bens culturais na sociedade. Sua expansão é baseada em algumas práticas centrais dos modos de operação das *majors* no Brasil: a forte veiculação da música estrangeira no Brasil, incentivada logo após *AI-5* (1968)⁷², a definição do elepê como formato usual para distribuição física⁷³ e a consolidação da MPB enquanto gênero de mercado⁷⁴.

Dessa forma, a principal estratégia de atuação da nossa moderna indústria fonográfica em expansão no início dos anos 1970 foi o privilégio aos artistas estrangeiros. Em um segundo momento, o setor focou suas atenções em determinados artistas brasileiros, cada vez mais consagrados pela mídia e considerados os representantes da MPB, que ia, assim, se estabelecendo como instituição⁷⁵. Isto é, apesar do intenso desenvolvimento das bases produtivas e do constante aumento do mercado consumidor de discos, cresce também o número de artistas que não conseguiam atuar profissionalmente a partir de contratos e parcerias com as empresas fonográficas já constituídas no país. Assim, o final dos anos 1970 é o momento de uma intensa ampliação da ideia de música *independente* no Brasil, com a *emergência* de novas possibilidades de inserção de material

⁶⁸ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 113.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 113-148.

⁷⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001, p. 82.

⁷¹ NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001, p. 104.

⁷² MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009, p. 62.

⁷³ DIAS. *Os donos da voz*, p. 60-61.

⁷⁴ MORELLI. *Indústria fonográfica*, p. 76-77.

⁷⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.

gravado no mercado nacional. É interessante notar como, nesse contexto, o ano de 1977 (momento da “última tentativa” do Grupo Um na busca sistemática pelo apoio de uma gravadora já estabelecida) é significativo e ilustra bem esse período de transição de velhos hábitos fonográficos para novos caminhos de produção musical que ganhavam força exatamente nesse mesmo período.

O momento da reorganização do cenário fonográfico brasileiro e da articulação entre os modos de ação das *majors* e as novas formas de atuação na gestão da música gravada (que foram denominadas *independentes*) é um aspecto vinculado ao alinhamento da dinâmica nacional à organização global do mercado fonográfico, característica do processo de *mundialização da cultura*⁷⁶. A forte concentração de empresas é um dos traços mais marcantes da dinâmica geral da indústria fonográfica mundial. Durante todo o século XX, o agrupamento dos empreendimentos de produção sonora em formato de conglomerados empresariais foi uma constante, e foi paulatinamente ganhando força. No Brasil, os anos 1970 são o momento de intensificação desse processo, que culmina com o fechamento das últimas empresas de capital nacional, já nos anos 1990, ao serem compradas por algumas transnacionais em ascensão⁷⁷. Essa inter-relação entre os mercados nacional e mundial de discos é um fenômeno característico do rearranjo cultural e artístico experimentado a partir dos efeitos da chamada *mundialização da cultura* (nos termos de Márcia Tosta Dias⁷⁸ e Renato Ortiz⁷⁹), *globalização* (conforme apresentada por Octavio Ianni⁸⁰), ou mesmo uma característica do *pós-modernismo* ou da lógica cultural do *capitalismo tardio*, na linha das reflexões de Fredric Jameson⁸¹.

Apesar de estarem bastante vinculadas à década de 1990 e às revoluções digitais, as transformações ocorridas com as experiências da *globalização* e/ou *mundialização* podem ser percebidas em um amplo movimento, atuante durante boa parcela do século XX. Pois, Conforme indica Octavio Ianni:

⁷⁶ DIAS. *Os donos da voz*, p. 43–49.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 46–47.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

⁸⁰ IANNI, Octavio. *A sociedade global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

⁸¹ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

A partir da Segunda Guerra Mundial, desenvolveu-se um amplo processo de mundialização das relações, processos e estruturas de dominação e apropriação, antagonismo e integração. Aos poucos, todas as esferas da vida social, coletiva e individual são alcançadas pelos problemas e dilemas da globalização. [...] Esse é o horizonte histórico em que ocorre um intenso e generalizado surto de globalização. Formam-se novas articulações econômicas, políticas e culturais, desenvolvendo os movimentos e o perfil da sociedade global, os primórdios de uma espécie de sociedade civil mundial. Um processo que se havia intensificado desde o término da Segunda Guerra Mundial, acentuando-se com a Guerra Fria...⁸²

Renato Ortiz afirma, de forma parecida, que “Na verdade, é apenas durante o século XX que o processo de mundialização se realiza plenamente. Trata-se de uma progressão contínua, que na conjuntura posterior à da Segunda Guerra sofrerá saltos e redefinições”⁸³. É nesse contexto que o quadro de fusões da indústria fonográfica se expande intensamente, em total sintonia com as tendências da globalização. Fredric Jameson também aponta para a centralidade cultural desse fenômeno, que circunscreve a produção artística a partir de uma nova configuração do capitalismo e do vínculo com as tecnologias (cada vez mais presentes, atuantes e popularizadas). Segundo o autor:

a preparação econômica do pós-modernismo, ou do capitalismo tardio, começou nos anos 50, depois que a falta de bens de consumo e de peças de reposição da época da guerra tinha sido solucionada e novos produtos e novas tecnologias (inclusive, é claro, a da mídia) puderam ser introduzidos. [...] me parece essencial entender o pós-modernismo não como um estilo, mas como uma dominante cultural: uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes.⁸⁴

Para além das várias diferenças existentes entre as concepções desses autores, parece ser possível apontar um fio condutor comum a todas elas: a constituição de uma nova configuração das sociedades (principalmente ocidentais) a partir do avanço do mercado internacional (em uma nova fase do capitalismo), e a massificação das novas tecnologias comunicacionais e de entretenimento, que passam a estruturar e mediar cada vez mais as novas formas de relação social, em profunda transformação a partir de meados dos anos 1950. A indústria fonográfica mundial (incluindo a brasileira) é um dos expoentes desse processo, pois passou, durante o século XX, principalmente em sua segunda metade, por variadas fases de

⁸² IANNI. *A sociedade global*, p. 36; 57.

⁸³ ORTIZ. *Mundialização e cultura*, p. 56.

⁸⁴ JAMESON. *Pós-modernismo*, p. 27; 29.

concentração empresarial. Assim, a intensa ampliação do mercado de bens artísticos que ocorreu no Brasil nos anos 1970 - da qual a indústria fonográfica é um dos principais exemplos - é uma forma de alinhamento nacional às tendências generalizantes dos processos de globalização. Como apontei um pouco acima, as táticas utilizadas pelas *majors* atuantes no Brasil desse período constituíram um cenário de embates e disputas pelo campo musical nacional, gerando um momento em que novas possibilidades de gestão do material musical gravado surgiam e ganhavam força sob a denominação de *independentes*. Conforme afirma Márcia Tosta Dias:

O universo da pequena empresa produtora de discos parece, à primeira vista, completamente alheio à dinâmica das *majors*, expressando muitas vezes a sua negação. Um olhar mais atento pode evidenciar, no entanto, a estreita sintonia existente entre suas lógicas que, próprias à indústria cultural, acabam por desenvolver uma relação de complementaridade, mesmo que indireta e aparentemente conflituosa. Assim, a performance das empresas chamadas independentes, nas várias formas que tem tomado, constitui-se a partir da trajetória das *majors* e muda de acordo com ela. A forte concentração característica de toda a história da produção fonográfica deve ser considerada como fator principal de existência das *indies*.⁸⁵

Vale ressaltar, aqui, as intensas problemáticas inerentes à própria ideia de música *independente*: o conceito é escorregadio e duvidoso, 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 neste trabalho se ancora justamente nesses deslizes e indefinições, no intuito de pensar e refletir as variadas táticas, formas e possibilidades de inserção de determinado material musical no mercado fonográfico brasileiro.

Também é importante lembrar que, conforme demonstra Igor Garcia de Castro, atitudes e ações consideradas como independentes em relação à grande indústria do disco existem desde o nascimento da indústria fonográfica no Brasil, nas primeiras décadas do século XX. O autor demonstra a pluralidade de projetos marginais existentes no país, indo desde o projeto *Disco Popular*, criado ainda na

⁸⁵ DIAS. *Os donos da voz*, p. 129.

década de 1910, até as revoluções digitais dos anos 1990 em diante, passando pela série de Cornélio Pires, nos anos 1920, pela gravadora Elenco, vinculada à Bossa Nova, nos anos 50, e pelo *boom* da produção musical *independente* na virada dos anos 1970⁸⁶.

No período que vai do final dos anos 1970 ao início dos 1980 há um momento bastante particular de ampliação da retórica *independente* no universo musical, devido ao grande avanço produtivo do setor fonográfico sem, no entanto, um ampliação concomitante do leque de artistas e estéticas presentes no mercado musical. Assim, essa ideia ganhou força e uma quantidade maior de artistas passaram a se utilizar tanto do discurso da independência musical quanto das práticas de produção alternativas. Conforme lembra Gil Nuno Vaz:

Mas o que interessa, na realidade, ainda que historicamente falando, não é tanto o aspecto pioneiro, a primeira iniciativa que configurou uma atitude incomum, diferenciada. Importa considerar a etapa em que essas iniciativas isoladas passaram a um estágio de conscientização, em que os músicos se aperceberam da necessidade de algo mais consistente, mais efetivo. O momento em que se passou da atitude incomum à atitude comum, ou seja, em que a produção independente deixou de ser algo inusitado, para se tornar uma solução viável, exequível. Os primeiros passos dessa conscientização, em nível coletivo, começaram a surgir em meados da década de 1970 [...].⁸⁷

A própria trajetória do Grupo Um demonstra a ampliação dessa temática. Se em 1977 o conjunto ainda objetivava lançar seus trabalhos pelas grandes gravadoras, os três discos concretizados pelo grupo foram produzidos e distribuídos de formas *independentes*. Os dois primeiros exclusivamente pelos próprios artistas, e o terceiro em parceria com o selo Lira Paulistana Instrumental (no curto momento de associação com a Continental e sob contratos consideravelmente peculiares se comparados aos vigentes na indústria fonográfica daquele momento). Vale registrar que Lelo Nazário foi convidado a redigir dois textos sobre a ideia de arte *independente* alguns anos depois, em 1982 (um em março e outro em setembro). Naquele momento, sua opinião é categórica:

A música que se faz atualmente em nosso país, grande parte da qual está chegando aos ouvintes através de discos independentes, vem

⁸⁶ CASTRO, Igor Garcia. *O lado B: a produção fonográfica independente brasileira*. São Paulo: Annablume, 2010. p. 66–81.

⁸⁷ VAZ, Gil Nuno. *História da música independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 18.

acompanhada de uma grande mistificação e distorção do conceito de independência. *Para mim, arte independente é toda aquela que, partindo de uma nova ordem de valores que contrariam visceralmente os valores comerciais do sistema, pretende transformar aqueles que se dispõem a transformar a sociedade, de armazém de mercadorias em um ambiente humano, onde as relações entre as pessoas não sejam mais regidas pelos interesses impostos de cima pra baixo, mas pelos desejos autênticos dos indivíduos: os que suscitam a arte e a produzem.* O que vem acontecendo com a música produzida de modo independente é muito simples: em sua grande maioria, não se enquadra nesse conceito de independência, reproduz valores estéticos estabelecidos e deverá ser fácil e perfeitamente absorvida. [...] A única independência que existe de fato neste caso é independência de produção, isto é, o artista desvincula-se dos grandes complexos de produção e divulgação, para criar o seu próprio instrumento. A triste constatação é que, apesar desta facilidade, os resultados musicais são paupérrimos, as boas ideias (quando existem) são apresentadas de maneira difusa, sem a menor consistência, isto porque a produção artística hoje é levada a refletir as aspirações estéticas do próprio sistema. No caso do nosso país, uma sociedade industrial subdesenvolvida. [...] A minha geração foi massacrada culturalmente e está, em sua maioria, literalmente desorientada, manipulada e idiotizada. O trágico é ver que existem muitas pessoas, nessa situação, que têm um potencial criativo riquíssimo, ora sublimado por uma deficiência cultural, ora usado para reproduzir os modelos estéticos impostos. Isto se verifica ao nível dos discos independentes, já que uma boa parte dos músicos pertence a esta geração e sofre as consequências de toda esta situação dantesca. Exceções? Claro que existem, mas estas não são passíveis de análise, constituem anomalias do sistema. Graças a estas anomalias é que podemos ter alguma esperança de mudança: são estas pessoas que, fugindo às aspirações instituídas, nos desvendam novos horizontes estéticos e humanos.⁸⁸

Se em 1977 a saída *independente* ainda não era um caminho plausível para o compositor, já em 1982 (após o conjunto já ter gravado dois discos às próprias custas) Lelo reivindica uma posição um tanto quanto transformadora para a forma musical das produções *independentes*. Assim, é possível perceber que o Grupo Um também se apropriou dessa ideia de independência musical, até mesmo de uma forma “romantizada”, como a exposta no artigo de Lelo. Pois, como lembra Gil Nuno Vaz, “passava a ser fator de destaque e de prestígio ostentar o rótulo de independente.”⁸⁹

Em entrevista concedida a mim em junho 2016, o pianista e produtor musical já demonstrava uma interpretação menos restritiva do fenômeno *independente*:

Na realidade, muitas vezes se perguntou isso, se você fazia o disco independente por um motivo econômico ou por uma opção estética: *mas na realidade era a maneira que você tinha de colocar a sua música pro público,*

⁸⁸ NAZÁRIO, Lelo. A mistificação do disco independente. *F. de São Paulo*, São Paulo, 21 mar. 1982. Ilustrada, p. 58. Grifos meus.

⁸⁹ VAZ. *História da música independente*, p. 18.

não tinha outra maneira. A não ser que você ficasse na mão da gravadora e a mercê dos produtores e o que eles queriam pra sua música. Então, foi uma saída pra gente e para vários grupos fazer dessa forma. Quer dizer, a criação desse produto se dá com financiamento independente da gravadora e independente do produtor. E, dessa forma, fazendo desse modo, você faz também, esteticamente, que a música seja sua opção e não a opção da indústria. É inter-relacionado. porque você vai fazer aquilo que você acha sem interferência de ninguém. Você pode até contratar um produtor que você acha legal, que a ajuda dele seja interessante, mas fora isso, esteticamente, é o que você propõe que irá sair no disco no final.⁹⁰

Apesar de ainda manter o vínculo entre independência de produção e independência estética, o depoimento recente de Lelo Nazário é mais ameno em sua percepção sobre essa relação. O caso do Grupo Um e o posicionamento de Lelo Nazário (tanto em 1982 quanto em 2016, apesar da considerável diferença entre as acepções dadas a *independente*) parecem expressar, também, uma das conclusões da pesquisa de Frederico Coelho:

Na década de 1970, ao assumirem-se como marginais diante do mercado consumidor e das práticas culturais vigentes, cineastas, artistas plásticos, compositores, músicos, jornalistas e escritores criaram para sua própria “sobrevivência intelectual” um espaço em que regras, cânones ou respeito às “tradições nacionais” foram abolidos em prol de uma maior liberdade de ação e de opinião.⁹¹

Wilson Souto Júnior, idealizador e principal gestor do Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana (principalmente no que se refere às ações fonográficas) discorre sobre o termo *independente*:

Olha, se você pegar pela semântica, é independente mesmo. Porque o que se conseguiu construir de pensamento estético. E ia lá e se apresentava, não tinha de fato alguém que se apoiasse. Você tinha apenas alguns espaços como veículo de propagação da obra desse sujeito. [...] [Começou] com o Boca Livre. Que depois estourou como independente. Mas essa ideia acalmou e depois voltou com o Lira.⁹²

Riba de Castro, que também atuou na organização do Lira, ressalta que “A produção independente é uma solução para o artista poder mostrar seu trabalho e até mesmo poder viver dele. A memória do Lira é importante porque reforça essa

⁹⁰ APÊNDICE A. Grifos meus.

⁹¹ COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 200.

⁹² APÊNDICE C.

ideia”⁹³. Sobre o mesmo assunto, Zé Eduardo Nazário responde:

O Brasil vivia um momento onde tudo era controlado politicamente, inclusive a cultura, o que significava que só estariam na mídia, trabalhos que fossem considerados aptos dentro de parâmetros que estivessem de acordo com os conceitos admitidos pelos agentes da censura e produtores culturais que estavam dentro das gravadoras, rádios, imprensa e televisão, ou seja, todas as mídias que promoviam o trabalho dos músicos, cantores, atores, etc..., e que tinham uma mentalidade retrógrada e obsoleta, onde nada escapava a esse controle, portanto para os artistas que tinham uma proposta que não se encaixasse no padrão estético estabelecido era praticamente impossível colocar um trabalho no mercado. Tínhamos que aproveitar oportunidades em espaços alternativos, as chamadas “sessões malditas”, geralmente às segundas feiras à meia noite, nas folgas das programações semanais dos teatros, até em casas de amigos que tinham um espaço onde podiam convidar pessoas conhecidas e organizar uma apresentação.⁹⁴

É interessante notar como na resposta de Zé Eduardo é possível perceber que o baterista e percussionista vincula a saída *independente* à conjuntura específica vivenciada pelas artes no Brasil durante o governo militar. Quando perguntado sobre a relação da música instrumental jazzística com a ideia de independência musical, Zé Eduardo Nazário responde:

*A música instrumental praticamente não existia no Brasil, nem mesmo em períodos anteriores, era sempre algo que os músicos praticavam no final da noite nas casas noturnas, quando já não havia mais clientes, então podiam tocar um pouco, exercitar alguns temas de jazz ou composições próprias e música brasileira. Nunca houve no Brasil uma tradição de se fazer música instrumental profissionalmente, como nos Estados Unidos e Europa, que investiam nisso e produziam gravações e turnês dos artistas desde a década de 1940 e que foi aumentando progressivamente durante as décadas de 1950 e 1960. No Brasil, durante a Bossa Nova, na primeira metade da década de 1960 houve algumas produções, em escala muito pequena, mas a partir de 1967 declinaram chegando quase a zero, de modo que a única maneira de se colocar um trabalho no mercado era gravar o próprio disco. Através de gravadoras, até mesmo artistas que já tinham renome internacional conseguiam muito pouco, os discos eram em tiragens diminutas e não eram trabalhados, eram deixados de lado e ficavam no limbo, só alguns conhecedores, músicos, ficavam sabendo e corriam atrás de algum exemplar em uma ou outra loja de discos. Em vista disso chegamos à conclusão que podíamos fazer nós mesmos, com resultados até melhores do que se por um milagre conseguíssemos que alguma gravadora se interessasse pelo nosso trabalho.*⁹⁵

Ao iniciar sua resposta com a frase “a música instrumental praticamente não

⁹³ CASTRO, Riba de. Questionário respondido via internet, jun. 2016. Entrevista concedida ao autor desta dissertação. APÊNDICE D.

⁹⁴ APÊNDICE B.

⁹⁵ *Ibidem*. Grifos meus.

existia no Brasil, nem mesmo em períodos anteriores”, o baterista e percussionista do Grupo Um atribui à própria trajetória do conjunto uma legitimidade considerada pioneira por ele. Provavelmente a ideia de “música instrumental” é bastante restrita ao universo jazzístico profissional nessa reflexão do artista. O argumento de Lelo Nazário sobre a mesma pergunta caminha em uma direção diferente, apesar de chegar a uma conclusão parecida - a marginalidade da música instrumental e do *jazz* frente à indústria fonográfica:

Você pode notar que a música instrumental, tanto fora do Brasil quanto aqui, era feita apenas por gravadoras pequenas, né? Você tinha nos EUA um monte de gravadoras pequenas que faziam coisas que estavam surgindo e não tinham seu público ainda. Na década de 1960 você vê muito isso. Várias gravadoras pequenininhas mas que depois se tornaram gravadoras muito importantes. Mesmo a *Blue Note* quando começou era uma gravadora pequena perto da *CBS* e das gigantes de lá. Mas ela começou com uma ideia de fazer o *jazz* como os artistas queriam. O produtor tá ali ajudando, mas de maneira nenhuma interferir na obra daqueles músicos. O importante é registrar o que eles estão produzindo naquele momento. Então, dezenas de artistas, como Joe Henderson, Herbie Hancock, todos começaram ali na *Blue Note*, jovens ainda, mas já fazendo coisas maravilhosas. O que provavelmente não daria certo na gravadora grande, talvez. Porque aí teria toda essa produção, todo o envolvimento na mudança estética, para tentar adaptar a obra. Então, essas coisas, mais avançadas, sempre surgem em lugares menores. É claro que esses lugares podem aumentar depois de tamanho, como a gravadora *ECM* lá na Europa, que começou com aquele som incrível de gravações minuciosas em estúdio com piano e saxofones, com sons mais europeus, mais escandinavo, com reverberações muito grandes. Então, criou também um tipo de gravação e uma gravadora que eram pequenas e agora se tornaram, no mundo do *jazz*, uma das mais importantes. Tudo começa assim, pequeno. E com a gente também foi. A gente teve que partir para esse lado, para também ter uma independência estética.⁹⁶

A partir dessas reflexões, é importante destacar, finalmente, a relevância da experiência do disco gravado e não lançado em 1977 como uma espécie de incentivo para o Grupo Um buscar e encontrar novas saídas para viabilizar o registro e a distribuição de seu trabalho. Sobre esse assunto, Lelo ressalta:

Na realidade, *depois de tantas tantas tentativas a gente estava achando que não ia dar certo*. E aí, o Antonio Adolfo, um músico maravilhoso também do Rio de Janeiro, uma pessoa também espetacular. Ele tentava fazer (discos independentes) mas com uma música mais tradicional, a bossa nova, que é o barato dele. Ele faz canções, toca com cantoras e tudo, faz arranjos maravilhosos. E ele estava chateado porque ele fez um disco lindo também, convencional, poesia e música, enfim, com canções. E ele não entendia porque isso não era viável. Aí ele estudou todo o sistema

⁹⁶ APÊNDICE A. Grifos meus.

fonográfico e percebeu que poderia montar uma micro empresa e lançar, independente. E pronto, e fez. E quando a gente esteve no Rio de Janeiro, eu estive com ele lá e tudo. Foi na época do Hermeto ainda, acho que naqueles concertos que fizemos no MAM. E aí depois eu liguei pra ele e disse “Antonio, como é que é esse negócio de disco independente?” Na verdade, não lembro se foi ao vivo ou por telefone. Mas daí ele me explicou e disse “Você faz uma empresa, você grava e vê os custos de produção.” Porque você precisa ter um CNPJ, uma empresa, pra depois poder vender os discos pras lojas. Mas depois o movimento independente foi crescendo sem essa convenção. Porque aí as pessoas não faziam as empresas, simplesmente gravavam e iam oferecer nas lojas, pronto. Não tinha tanta regulação, ainda. Hoje tá tudo mais burocratizado. Pra vender para as grandes lojas é complicado, mas naquela época não tinha muito isso. Então, a gente acabou fazendo. Eu falei: “Não, o Antonio Adolfo já fez, mostrou que é possível, então, vamos fazer o primeiro instrumental.” [...] Ele foi o primeiro a fazer isso. Não teve ninguém antes dele. O nosso é o primeiro instrumental. Tem esse marco. Mas o Antonio Adolfo foi o inspirador. Porque ele mostrou a possibilidade, ele mostrou que é possível, vendeu toda produção dele. E com disco ele conseguiu shows, né? porque ele ia na produtora, levava o disco e dizia “Oh, quero lançar esse material”. E assim conseguia as coisas. E o disco naquela época servia pra isso. Se você não tinha já era uma complicação. Você tem que lançar alguma coisa. Você ter o disco é uma oportunidade de você lançar algo, fazer uma temporada.⁹⁷

Nesse depoimento, duas questões merecem ser destacadas: a primeira é o relato de que, após não conseguirem estabelecer nenhum tipo de parceria em 1977, os instrumentistas do Grupo Um já estavam “achando que não ia dar certo”. Nesse sentido, se deparar com o viés *independente* de produção parece ter fornecido uma solução necessária e definitiva. A segunda questão é a importância dada ao músico Antonio Adolfo, figura que ficou reconhecida por “dar o *start*” nas produções *independentes* na virada da década de 1970, incentivando outros grupos a fazerem o mesmo⁹⁸.

Ou seja: a própria possibilidade de constituição social do Grupo Um parece estar inevitavelmente vinculada tanto à conjuntura bastante particular do *jazz* (principalmente vinculada à ideia de *fusion*) e da música instrumental no Brasil do final dos anos 1970, quanto à ascensão da ideia de música *independente* (no mesmo período) que, a partir das condições severas de uma indústria fonográfica

⁹⁷ APÊNDICE A.

⁹⁸ Algumas pesquisas já indicavam a presença de Antonio Adolfo e a criação do seu selo Artesanal, em 1977, como um importante marco para a história da *música independente* no país. Isso acontece porque, após sua atitude, houve uma ampliação muito grande de produções *independentes* no país, iniciando uma movimentação no final dos anos 1970 e início de 1980. Antonio Adolfo conseguiu respaldo da imprensa e sua ação ficou consideravelmente reconhecida, funcionando como um incentivo para a geração que se formava naquele momento. O depoimento de Lelo Nazário corrobora com essa perspectiva. Sobre a referência a Antonio Adolfo, cf. VICENTE. *Da vitrola ao ipod*, p. 124; VAZ. *História da música independente*, p. 13; DIAS. *Os donos da voz*, p. 136.

em ascensão na quantidade de vendas, mas com uma concomitante redução no *cast* de artistas, ampliou sua força enquanto retórica e criou um cenário que incentivava novas saídas para produção musical⁹⁹. Conforme apontou Fenerick:

Seja como for, a produção 'independente' de música no início dos anos 80, apresentava caminhos diferenciados e apontava para uma solução, se não a ideal, ao menos factível para o lançamento de novos trabalhos e artistas no mercado musical brasileiro.¹⁰⁰

Em 1978 aconteceu outra experiência um tanto quanto marcante para o Grupo Um: sua participação no *1º Festival de Jazz de São Paulo*, uma apresentação importante na trajetória do conjunto, realizada mesmo sem nenhum material lançado no mercado musical até aquele momento. O evento aconteceu entre os dias onze e dezoito de setembro de 1978, com mais de cem atrações nacionais e internacionais no Palácio de Convenções do Anhembi, e contou com um público de mais 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 do festival. Segundo Muller¹⁰¹, o evento foi um importante difusor da ideia de *jazz* em solo brasileiro. O interessante da participação do Grupo Um no festival é que, inicialmente, ele não iria se apresentar. 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 Montarroyos, reconhecido saxofonista brasileiro, que foi convidado pela organização e propôs ao Grupo Um uma apresentação em conjunto (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 Montarroyos

⁹⁹ Vale ressaltar que, segundo indica Marcos Napolitano, a década de 1970 representa o final de um longo trajeto percorrido pelas artes no Brasil, finalizando o ciclo que o autor chamou de *longo modernismo*, iniciado ainda na década de 1920. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Arte e política no Brasil: História e Historiografia*. In: EGG, André; FREITAS, Arthur; KAMINSKI, Rosane (Org.). *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014. Essa questão é instigante e necessita ser discutida em um espaço apropriado e com outros elementos de que não dispomos neste trabalho. Por hora, basta nos atermos à ideia de que a década de 1970 apresenta características bastante singulares de transformação no universo artístico nacional, em que a indústria fonográfica e o *jazz* instrumental parecem ser particularidades (não destacadas por Marcos Napolitano) que podem corroborar com sua proposta de que a década de 1970 cristaliza um novo momento para as artes no Brasil.

¹⁰⁰ FENERICK. *Façanha às próprias custas*, p. 31.

¹⁰¹ MULLER. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil*, p. 58-63.

[...] foi convidado para fazer o *1º Festival de Jazz São Paulo-Montreaux*, só o Márcio Montarroyos 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.¹⁰²

Apesar de o convidado ter sido Márcio Montarroyos, as músicas executadas no festival foram as composições do Grupo Um. Lelo afirma que essa teria sido uma proposta do próprio saxofonista. 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*”¹⁰³. Sobre os motivos que levaram à parceria entre Márcio Montarroyos e o Grupo Um, Zé Eduardo Nazário, que se apresentou no festival também ao lado de Egberto Gismonti, discorre de outra forma:

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. 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 Montarroyos, 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” 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. Foi também 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 “juizes” 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

¹⁰² APÊNDICE A. Grifos meus.

¹⁰³ *Ibidem*.

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.¹⁰⁴

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

Ademais, Zé Nazário indica outro evento marcante desse concerto: uma espécie de boicote que sofreram em sua apresentação, ao terem seus monitores (retornos sonoros para os músicos) e *P.A.s (Public Audio)* da fita pré-gravada da composição *eletoacústica* 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 sonoras, a fita também funciona como um guia para execução ao vivo dos próprios músicos.

Essa música do Grupo Um entrou no repertório do segundo disco da banda, *Reflexões sobre a crise do desejo* (1981), e também contém uma versão registrada no disco não lançado de 1977. Com alto grau de atonalismo, misturas rítmicas e percussivas, compassos quebrados e o uso de muitos ruídos “espaciais”, a composição parece ter incomodado bastante. Sobre o acontecido, 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”¹⁰⁵. 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

¹⁰⁴ APÊNDICE B. Grifos meus.

¹⁰⁵ APÊNDICE A.

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”¹⁰⁶.

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*¹⁰⁷ e o *Leia Livros*¹⁰⁸. 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, colocando um pouco mais em pauta suas propostas musicais desafiadoras.

Nesse primeiro momento da trajetória do grupo, é possível perceber que a falta de um material lançado no mercado fonográfico determina o cenário de suas possibilidades, 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. Eu também comecei a ministrar aulas em 1976 e era muito procurado pois tinha muita gente interessada em aprender essas coisas que eles ouviam eu fazer nesses trabalhos, na bateria e percussão, 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 [...]*.¹⁰⁹

Sobre o mesmo momento de atuação do conjunto, Lelo Nazário diz:

¹⁰⁶ NAZÁRIO, Zé Eduardo. Entrevista concedida a Aramis Millarch.

¹⁰⁷ SALDO baixo, apesar dos muitos milhões. *Movimento*, São Paulo, 09 out. 1978. Cartas abertas.

¹⁰⁸ OS MÚSICOS na jaula da organização. *Leia Livros*, São Paulo, 15 out. 1978. O jornal *Leia Livros* foi fundado em 1978, por Caio Graco Prado, proprietário da Editora Brasiliense. Era mensal e circulou até 1984.

¹⁰⁹ APÊNDICE B. Grifos meus.

É sempre mais difícil sem o disco, né? O disco te abre portas. Naquela época. Bom, hoje em dia também, né? Mas talvez nem tanto. O disco era uma apresentação do seu trabalho para os produtores e tudo, era onde você conseguia mais trabalho. E, nessa época, entre sair do Hermeto e fazer o disco, a gente ficava fazendo alguns trabalhos, o que aparecia. E mandando bala no material do Grupo Um, cada vez melhorando mais e ensaiando mais para estar sempre afinado. A gente tocava muito tempo juntos. O dia inteiro lá na casa do Zé, ele fez um estúdiozinho no subsolo. Isolou acusticamente e tal. A gente podia baixar o sarrafo lá que ninguém ouvia nada. Era zero o ruído para os vizinhos. A gente se internava ali e ficávamos tocando o dia inteiro.¹¹⁰

A inserção do Grupo Um no mercado fonográfico 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, é nesse momento e no que veio depois dele que o próximo capítulo se focará.

¹¹⁰ APÊNDICE A.

CAPÍTULO 2 - A PRODUÇÃO INDEPENDENTE COMO SOLUÇÃO? (1979-1984)

Após as tentativas de inserção no mundo fonográfico tradicional em 1977, o Grupo Um passou a procurar, paulatinamente, outras possibilidades para o registro de seu material. Como vimos no primeiro capítulo, esse momento de dificuldade converge com a ascensão de dois fatores cruciais: 1) a *emergência* da movimentação *independente* (no meio musical), que ganhava força na virada da década de 1970 (devido, principalmente, às mudanças gerais na organização do mercado de música gravada) e, também, 2) a ampliação das temáticas que envolvem a ideia de música instrumental e *jazz* (*fusion*, principalmente), no mesmo período. Sobre essa relação, Muller concluiu que

a partir de 1976, a música instrumental firmou-se no Brasil, conquistando um público específico, mesmo que pequeno em termos relativos. Porém, é notável que os novos grupos e até músicos em certa medida consagrados não encontraram suficiente respaldo das *majors* [...]. Daí que grande parte das produções *independentes*, no final da década de 70 e em toda a década seguinte, se situa justamente no segmento da música instrumental.¹¹¹

Assim, em 1979, o Grupo Um viabiliza, às próprias custas, a gravação e a prensagem em elepê do primeiro registro lançado do conjunto, *Marcha sobre a cidade*, disco que abriu muitas portas para a carreira da banda e foi o responsável pela aproximação desses músicos das ações e atividades do Centro de Promoções Artísticas Lira Paulista. Tal proximidade parece ter estruturado uma relação de convívio com os gestores do espaço, onde Zé Eduardo Nazário dava cursos de bateria e organizava algumas *jam sessions* com instrumentistas atuantes no período. Além disso, houve diversas apresentações do Grupo Um no teatro, com várias temporadas, o lançamento de *Marcha sobre a cidade*, que chegou a ter uma segunda prensagem com mais mil cópias pelo selo instrumental do Lira em 1980, e a parceria estabelecida para o último trabalho do conjunto, *A flor de plástico incinerada*, em 1982.

Sobre a gravação do álbum, Zé Eduardo comenta que

¹¹¹ MULLER. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil*, p. 70.

Tínhamos pouco dinheiro e felizmente havia o Estúdio Vice Versa, onde eu gravava bastante e era de propriedade do Maestro Rogério Duprat, com quem eu gravava muitas trilhas, *jingles* e discos para as companhias, na Rua Alves Guimarães, perto da minha casa. Alugamos o Estúdio B, uma sala pequena, por dois dias, um para a gravação e outro para a mixagem, e como estávamos muito bem preparados, foi o tempo suficiente para que a gravação fosse bem sucedida. [...] Já estava tudo pronto, tocávamos e praticávamos religiosamente todos os dias e estávamos “voando baixo” ou seja, não havia nenhuma dúvida, era chegar e tocar.¹¹²

Seu irmão, o pianista Lelo Nazário, relembra:

É, foi cada um de nós que deu um pouquinho de dinheiro. A prensagem, na verdade, era o que custava mais caro. [...] Fizemos como Antonio Adolfo também, ele fez sozinho: abriu a empresa, pagou o estúdio, pagou a prensagem e ainda foi vender pessoalmente o disco nas lojas, um sentido bem batalhador.¹¹³

O álbum *Marcha sobre a cidade* foi gravado nos dias vinte seis e vinte sete de setembro de 1979 e prensado no mesmo ano com tiragem inicial de mil cópias. A edição original, em elepê, conta com cinco faixas: três no primeiro lado e mais duas no segundo. Participaram da gravação, além dos irmãos Zé Eduardo e Lelo Nazário, o baixista Zeca Assumpção, o saxofonista e flautista Mauro Senise e o percussionista Carlinhos Gonçalves. Na reedição no formato de *Compact Disc*, em 2002, duas faixas bônus foram adicionadas, oriundas das gravações do disco não lançado de 1977.

O estúdio Vice-Versa, do maestro Rogério Duprat, já era utilizado pelo conjunto antes da gravação de *Marcha sobre a cidade*. O material de 1977 também tinha sido gravado por lá. O grupo também fez trilhas nesse mesmo estúdio e chegou a ensaiar nesse espaço quando tocavam com Hermeto Pascoal. É interessante destacar que o Grupo Um optou por gravar um novo material, inédito, mesmo dois anos depois da gravação não lançada, sendo que poderiam ter tentado não arcar com os custos de uma nova gravação, facilitando o processo. Todavia, a decisão do conjunto por gravar um novo material denota tanto a continuidade do trabalho de composição quanto uma fase de criatividade do grupo, em que os ensaios eram recorrentes e na qual já havia um novo material disponível para gravação e lançamento.

¹¹² APÊNDICE B.

¹¹³ APÊNDICE A.

O ano de 1979 também é particularmente interessante para o movimento realizado na dinâmica da música gravada no Brasil: ele marca o final de um longo processo de altíssimo crescimento pelo qual o setor passava desde o final dos anos 1960. Conforme aponta Eduardo Vicente, as taxas de crescimento da produção da indústria fonográfica brasileira foram, desde 1966 e até 1979, “invariavelmente positivas”¹¹⁴. Em seguida, o pesquisador conclui:

no âmbito da indústria, tivemos não apenas um extraordinário crescimento do mercado, mas também sua aproximação com alguns dos padrões internacionalmente dominantes, sendo o principal deles o da preponderância da empresa transnacional sobre a nacional e do conglomerado sobre a empresa de orientação única [...] Também tivemos, no período, as bases para uma divisão de mercado que tendeu a colocar as gravadoras nacionais na precária condição de explorar gêneros preteridos pelas grandes gravadoras e/ou trabalhar na prospecção de novos segmentos e artistas.¹¹⁵

Márcia Tosta Dias, na mesma linha, aponta que a indústria fonográfica brasileira atingiu, em 1979, “número recorde de 64.104 milhões de unidades vendidas, dos quais 23.480 milhões eram de música estrangeira e 40.624 milhões, nacional, em plena situação de recessão econômica”¹¹⁶.

Marcha sobre a cidade é gravado justamente nesse ano marcante, em que a indústria fonográfica brasileira alcançou patamares de vendas e circulação de obras musicais nunca antes alcançados. Não por coincidência, é quando o Grupo Um, sem conseguir um espaço nas instituídas empresas de discos, conclui a gravação de seu primeiro trabalho lançado no mercado. O resgate memorial dos irmãos Nazário e de algumas atividades musicais, como o *Festival Jazz na Fábrica* (comentado na introdução deste trabalho), consideram esse disco como o primeiro elepê *independente* de música instrumental na história do Brasil. Logicamente, esse resgate intenta cristalizar o lugar do Grupo Um frente à história do *jazz*, da música instrumental brasileira e da ideia de música *independente*. Para além dessa possível classificação generalizadora, nossa intenção é refletir sobre como o álbum ficou marcado justamente por possibilitar a ascensão do grupo e iniciar uma série de elepês *independentes* que saíram no mercado no início da década de 1980, mesmo

¹¹⁴ VICENTE. *Da vitrola ao ipod*, p. 50.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 66.

¹¹⁶ DIAS. *Os donos da voz*, p. 81.

num momento de crise da indústria do disco¹¹⁷. Além disso, com o álbum, a parceria com o Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana se cristalizou, iniciando, também, uma espécie de cena de *jazz* instrumental que se articulava em torno do Lira, com a participação de outros nomes desse viés musical, como o Divina Incrência, Pau Brasil, Pé-Ante-Pé, Freelarmônica, Medusa, entre outros. Sobre a importância de *Marcha* para o momento e para outros músicos, Lelo ressalta:

Na realidade eu vejo mais pela forma como a gente recebe os elogios, as pessoas e os garotos que comentam. Quando você tem um *feedback* ao longo do tempo, mostra que influenciou muita gente. Até hoje tem muita gente que acha um dos discos mais importantes que foram feitos. Então eu acho que teve uma importância muito grande para muitos músicos. Que ouviram e foram atrás disso. Ele tem uma sonoridade muito interessante. A gente ouve o *Marcha sobre a cidade* até hoje e tem uma sonoridade viva até hoje.¹¹⁸

O conteúdo musical do disco será discutido em seus pormenores no capítulo quatro. Por hora, basta termos em mente que, apesar dessa proposta estética um tanto quanto radical, o Grupo Um encontrou um importante meio para vazão de seu trabalho a partir da aproximação com o *Lira Paulistana*, palco de diversos empreendimentos sonoros singulares na história da música paulistana. Essa aproximação aconteceu “por acaso”, já que o local de ensaio do conjunto – em um estúdio próprio na casa de Zé Eduardo Nazário - era muito perto do Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana. Segundo mostram os relatos, a proposta de lançamento de *Marcha sobre a cidade*, por parte de Zé Eduardo, parece ter sido realizada antes mesmo da inauguração do espaço (que aconteceu em outubro de 1979), haja vista que ele morava muito perto do teatro. Segundo relembra Lelo Nazário:

E, depois teve o Lira, né? Porque o Zé Nazário morava na Teodoro Sampaio, numa vilazinha antiga. Bem próximo da praça Benedito Calixto. E o Zé estava andando por ali e viu um pessoal reformando o local, ele entrou, olhou e perguntou “O que vocês vão fazer aqui?” E responderam “Vamos fazer um teatro por aqui e tal”. Acho que foi com o Gordo [Wilson Souto Jr.] que ele falou. Eles nem tinham plano de gravadora nessa época. Só o teatro mesmo. Aí o Zé foi pra casa dele a gente tinha ensaio e ele falou: “Olha, eu encontrei com um cara aqui do lado e eles estão fazendo um teatro por ali. Vocês não estão afim de fazer uma temporada ali?”. Daí a gente abraçou a ideia, era ali do lado de casa, do estúdio que a gente ensaiava. Eu acho que

¹¹⁷ DIAS. *Os donos da voz*, p. 81; VICENTE. *Da vitrola ao ipod*, p. 87-93.

¹¹⁸ APÊNDICE A.

o lançamento de *Marcha* sobre a cidade foi lá no Lira [...] foi por acaso. Porque na verdade o Lira não existia quando conhecemos. Ele estava sendo construído. Foi logo que o Gordo estava fazendo, e não tinha nada ainda programado quando Zé Nazário propôs tocar ali. Assim que o teatro terminou, o Gordo avisou que estava disponível pra fazer, então foi bem no começo mesmo.¹¹⁹

Wilson Souto Júnior, na mesma direção, comenta que Zé Eduardo Nazário

Morava a um quarteirão do teatro. Ele descia com os pratos e a baqueta e começava a tocar lá no Lira. A casa dele ficava ali na esquina com a rua João Moura. Era muito perto, era um quarteirão e meio, no máximo. E aí ele levava todos os alunos nos cursos por lá. Eram normalmente nas segundas e nas terças, e faziam apresentações e *jam sessions*.¹²⁰

Além disso, o próprio Zé Eduardo Nazário comenta:

O Grupo Um abriu também as portas para o *Lira Paulistana*. Quando eu voltei da turnê que foi meu último trabalho com o Egberto, que fizemos com o grupo do John McLaughlin pelo Brasil e Argentina (*Tropical Jazz Rock*), passei a procurar locais para que o Grupo Um se apresentasse. Como eu morava na Teodoro Sampaio 972, casa 19 (uma vila chamada Jardim Cândida), ao lado da Praça Benedito Calixto, vi que estavam pintando o que viria a ser um pequeno teatro e fui lá para conhecer. O Gordo (Wilson Souto Jr.) estava ele mesmo fazendo a pintura, em cima de uma escada e eu o chamei para conversar, me apresentei, ele me mostrou o espaço e perguntei se havia o interesse em que fizéssemos alguns shows, inclusive do disco que estava para ser lançado, *Marcha sobre a cidade*. Combinamos tudo e nesses shows de lançamento, como todos nós estávamos em evidência pelos nossos trabalhos anteriores, atraímos muito público e também a imprensa, que escreveu resenhas importantes que deram visibilidade ao pequeno teatro, em sua fase inicial, atraindo também outros grupos e artistas que estavam iniciando suas carreiras naquele momento a lá se apresentar. Daí com o tempo realizei outros projetos com outros artistas, bem como meus cursos de percussão que também foram um sucesso retumbante e dessa amizade que foi se formando, algum tempo depois surgiu essa parceria em lançar uma nova edição através do selo que o pessoal do *Lira* abriu em parceria com a gravadora *Continental*.¹²¹

A importância do lançamento de *Marcha sobre a cidade* (gravado em setembro de 1979) para a convergência de trajetórias do próprio Grupo Um e do Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana (que abriu as portas em outubro de 1979) parece ser indubitável. Isso porque o momento de aproximação entre essas duas empreitadas se dá justamente no começo da montagem da programação e da própria existência do Lira, e no início da segunda etapa da carreira do Grupo Um,

¹¹⁹ APÊNDICE A.

¹²⁰ APÊNDICE C.

¹²¹ APÊNDICE B.

em que finalmente foi viabilizado o primeiro trabalho prensado em vinil e disponível para lançamento.

Riba de Castro, um dos gestores do Lira Paulistana, quando perguntado sobre a relação entre a música instrumental e o espaço do Lira, relembra os eventos de forma cronológica e direta:

Como tudo que aconteceu no *Lira* naquele momento: foi fruto da casualidade. O *Lira* foi apenas um catalisador do seu tempo. A partir do momento que o espaço começou a existir ele passou a ser procurado pelos artistas. Com a música instrumental não foi diferente. O Zé Eduardo Nazário, pertencente ao Grupo Um, vizinho do *Lira*, tinha acabado de gravar um disco independente (*Marcha sobre a Cidade*) e estava buscando um lugar para fazer um show de lançamento do disco. O show foi realizado e a partir de aí, a música instrumental entrou no *Lira* para ficar, como um espaço de referência.¹²²

Esse elemento do encontro entre Zé Eduardo Nazário e Wilson Souto Júnior, que em um primeiro momento pode parecer um simples fruto do acaso – a proximidade geográfica –, parece estar vinculado à estruturação de uma *sociabilidade alternativa* que se constituiu próxima ao Lira Paulistana (nos bairros Vila Madalena e Pinheiros), conforme demonstrado por Laerte Fernandes Oliveira¹²³ e reiterado por Anajá Souza Santos¹²⁴. Segundo Anajá:

Durante a década de 1970 a Vila Madalena foi ocupada por estudantes, artistas das mais variadas áreas (da música ao circo), intelectuais e profissionais liberais. Esses novos moradores alteraram a forma de convívio da Vila e foram um fator fundamental para que se desenvolvesse naquele espaço uma grande efervescência cultural.¹²⁵

A autora completa:

Nessa Vila ocupada por estudantes, jornalistas, arquitetos, artistas, músicos, escritores, e refugiados políticos, ou seja, pessoas que vinham das mais variadas partes do Brasil e também da América Latina, surgiram grupos musicais como Tarancón, cujas obras são marcadas pela influência da música latina, assim como o Bendegó, que trazia uma clara influência da música nordestina. Também foram assíduos frequentadores da Vila Madalena nesse momento Almir Sater e seu grupo, que traziam a música ligada ao Centro-Oeste brasileiro.¹²⁶

¹²² APÊNDICE D.

¹²³ OLIVEIRA. *Em um porão de São Paulo*, p 47–63.

¹²⁴ SANTOS. *A canção oculta*, p. 31-39.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 33

¹²⁶ *Ibidem*, p. 38.

Muitos fatores contribuíram para a consolidação dessa rede de atores ligados às artes nesse local da cidade de São Paulo. Em sua pesquisa, Anajá Souza Santos reflete sobre essa questão começando pelo processo de urbanização da cidade, ainda no início do século XX, até chegar às questões mais próprias da região da Vila Madalena e do Pinheiros¹²⁷. Sobre a efervescência artística da região, Laerte Fernandes Oliveira ressalta:

Pelas ruas, já era comum encontrar eventos promovidos pelos seus novos habitantes. Conjuntos de música se apresentavam em praças, filmes eram projetados em grandes muros, pelos cineastas, grupos de rua eram formados e intervinham no cotidiano do bairro e da cidade, artesãos estendiam seus trabalhos pelas calçadas.¹²⁸

Oliveira completa indicando que

a praça Benedito Calixto e, por extensão, o Teatro *Lira Paulistana*, são pontos privilegiados desta sociabilidade. A praça, como foi dito, já era ponto de encontro e troca entre os jovens. Mas após a fundação do *Lira Paulistana*, vai se fortalecendo como um dos espaços de sociabilidade alternativa, no sentido de vivência cotidiana e produção cultural, representativas desse período.¹²⁹

Tais pesquisas demonstram que muitos moradores dessa região esbarraram, em algum momento de seus itinerários, na trajetória do Lira Paulistana. Riba de Castro, que veio a se tornar um dos gestores do espaço, é um dos exemplos. O evento narrado por diversos de nossos entrevistados, do encontro entre Zé Eduardo Nazário e Wilson Souto Júnior, parece ser mais um elemento que caracteriza a constituição dessa *sociabilidade alternativa* apontada pelos pesquisadores citados acima, e não fruto de um mero acaso. Vale apontar que a ideia de *sociabilidade alternativa*, incorporada por mim a partir das ideias desses pesquisadores, tem apenas o intuito de chamar nossa atenção para as particularidades da constituição histórica e social dos moradores, artistas e gestores atuantes na região do Pinheiros e da Vila Madalena.

Nesses dois bairros, um fator que parece ter sido determinante para criar um ambiente onde se encontravam não só produtores e artistas, mas também um

¹²⁷ SANTOS. *A canção oculta*, p. 18–39.

¹²⁸ OLIVEIRA. *Em um porão de São Paulo*, p. 56.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 61.

público consideravelmente “aberto” às experimentações propostas na região, foi a grande quantidade de universitários que se estabeleceu naquela área. Sobre o assunto, Laerte Fernandes Oliveira comenta:

O movimento estudantil brasileiro, da mesma forma que em outros países do chamado Primeiro Mundo e da América Latina, também eclodiu. Entre algumas de suas medidas repressivas, os militares resolveram fechar os prédios de moradias de estudantes da Universidade de São Paulo, conhecido como CRUSP, onde, supunham eles, aconteciam várias reuniões de grupos de esquerda. A proximidade da Cidade Universitária, onde ficava o CRUSP, com o bairro do Pinheiros, foi um dos motivos da migração de jovens do meio universitário para a região. Como os aluguéis do bairro ainda eram relativamente baratos, Pinheiros foi se tornando uma espécie de cidade dormitório - e nada sonolenta! - da Universidade de São Paulo.¹³⁰

Com artistas de várias linguagens, produtores de eventos artísticos e, também, público, a região quase que podia se estruturar a partir de si mesma. O pianista Lelo Nazário, quando perguntado sobre qual era o perfil da maioria do público do Grupo Um, relembra que eram

[...] de várias universidades, mas, principalmente universitário. Nos shows no MASP tinha um público mais velho junto também. Porque eles tinham uma mala direta que ia pra todos os que assinavam essa mala direta e eram da música erudita, e eles vinham também. Mas (o público) era principalmente universitário mesmo.¹³¹

A temporada de lançamento de *Marcha sobre a cidade* aconteceu no Lira Paulistana em fevereiro de 1980, no início de suas atividades. O episódio exposto um pouco acima, do encontro entre Zé Eduardo Nazário e Wilson Souto Júnior enquanto este ainda pintava o espaço, parece ter sido decisivo para o andamento das atividades vinculadas ao Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana. Isso aconteceu porque um fator determinante para a organização do espaço durante seu período de atividade foi justamente o imprevisto e a falta de racionalidade empresarial (principalmente no primeiro momento, de 1980 a 1982). Em outras pesquisas, foi possível constatar que o nível de planejamento do Lira Paulistana era mínimo, no início e em boa parte do decorrer de suas atividades: Wilson Souto Júnior procurava um lugar onde pudesse fazer um estacionamento de dia e peças

¹³⁰ OLIVEIRA. *Em um porão de São Paulo*, p. 51.

¹³¹ APÊNDICE A.

de teatro à noite¹³². A programação do espaço, bem como sua inserção no mercado fonográfico através de vias alternativas, foi feita de acordo com as novas opções que surgiram após a abertura do espaço artístico, sem planejamento prévio, como salienta Daniela Ribas Ghezzi:

Poderemos constatar que o *modus operandi* do *Lira Paulistana*, tanto do teatro como da gravadora, foi se constituindo em função das novas necessidades impostas aos sócios. Essa prática revela não só a vontade de realização por parte dos agentes envolvidos, a despeito da inexperiência sobre essa atividade. Ela revela, sobretudo, a característica que diferenciou o *Lira Paulistana* das gravadoras transnacionais: a falta ou a pouca previsibilidade sobre os possíveis lucros e prejuízos, determinada pelo grau de racionalização do trabalho. Desta forma, as dificuldades enfrentadas pelos sócios fundadores do *Lira Paulistana* foram superadas contando com o um mínimo de racionalidade técnica e previsibilidade, o que não excluiu certa mentalidade empresarial que foi se configurando no decorrer das atividades promovidas.¹³³

No depoimento cedido a mim em junho de 2016, Wilson Souto Júnior faz afirmações parecidas:

Cara, pra mim foi assim: *a gente abriu a porta e simplesmente veio essa onda de música instrumental. Veio todo mundo, na verdade. E o instrumental também muito forte. Na verdade, aconteceu. Abriu pra gente essa possibilidade. Porque não era uma coisa só, a gente nunca teve um projeto de uma estética específica. A gente tem muito mais a alma de animador cultural, do que a alma de alguém que gosta de música instrumental, ou de RAP, ou samba.*¹³⁴

Ao que tudo indica, essa “onda instrumental” à qual se refere Wilson surgiu pela primeira vez, para o empresário, justamente nessa conversa informal que teve com Zé Eduardo Nazário, ainda antes da abertura do espaço, no final de 1979. É interessante notar que em outros momentos, como no ano de 1981, em entrevista à revista *Veja*, Wilson Souto Júnior faz um comentário diferente, atribuindo a si mesmo a ideia de um projeto previamente estipulado e organizado: “Minha ideia era capitalizar a explosão criativa dessa nova vanguarda, criando um espaço para se produzir espetáculos e ideias, agindo na infraestrutura”¹³⁵. É claro que seu depoimento, nesse contexto, está totalmente vinculado à conjuntura daquele período, e busca dar mais publicidade, em uma revista de grande circulação, ao

¹³² GHEZZI. *De um porão para o mundo*, p. 112-113.

¹³³ *Ibidem*, p. 113.

¹³⁴ APÊNDICE C. Grifos meus.

¹³⁵ SOUZA, Okky de. Uma turma de ideias. *Revista Veja*, São Paulo, n. 681, set. 1981, p. 120.

espaço que surgia.

Haja vista que o teatro abriu as portas em outubro de 1979, é possível perceber que a temporada de lançamento de *Marcha sobre a cidade*, em fevereiro de 1980, foi importante para o andamento das atividades do teatro relacionadas ao jazz e à música instrumental. Isso acontece porque tais apresentações aconteceram justamente nesse período inicial das atividades do Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana, em que o nível de previsibilidade e racionalidade empresarial ainda eram mínimos. Aliás, boa parte da programação do Lira ainda não havia sido formada, e graças ao lançamento de *Marcha sobre a cidade* o espaço começou a organizar sua própria agenda. Além disso, ao que tudo indica, foi a partir dessa temporada que outros grupos de música instrumental se aproximaram do Lira, construindo uma relação que culminaria na criação de um selo voltado exclusivamente para os grupos instrumentais do período. Em uma matéria no jornal *Folha de São Paulo*, no caderno *Ilustrada* do dia vinte e sete de julho de 1980, o próprio título já demonstra o vínculo que se criou entre o Lira Paulistana e a música instrumental de São Paulo: “No Lira, palco aberto para o som instrumental”. O artigo ainda diz:

Quando o *Teatro Lira Paulistana* foi aberto em outubro do ano passado, a ideia era criar um espaço cultural independente do centro da cidade. Inaugurado com uma peça inédita de um grupo novo, “Fogo Paulista”, o teatro programou nos últimos meses diversos conjuntos de música instrumental que ainda não possuem discos gravados. Aproveitando a proximidade com os bares da Avenida Henrique Schumman, onde há música ao vivo, o *Teatro Lira Paulistana* apresenta instrumentistas cujos trabalhos, pela qualidade e pela novidade, vêm sendo apontados pelo público como de *vanguarda*. [...] E sempre às segundas e terças, dentro de um novo projeto chamado “Música entre Amigos”. É a reunião de vários artistas comandados pelo baterista Zé Eduardo Nazário, do Grupo Um, que se alternam criando um espetáculo bastante descontraído. [...] Com isso, a música instrumental acabou ocupando quase que *integralmente* a programação do *Lira Paulistana*.¹³⁶

Se em fevereiro de 1980 acontecia a primeira apresentação de um grupo instrumental no teatro, em julho do mesmo ano um jornal tradicional e de grande circulação já publica uma matéria como essa, destacando a presença quase que integral da música instrumental na programação do espaço. O texto destaca também

¹³⁶ NO LIRA, palco aberto para o som instrumental. *F. de São Paulo*, São Paulo, 27 jul. 1980. *Ilustrada*, p. 47. Grifos meus.

o projeto “Música com os amigos”, sobre o qual comentarei mais adiante, encabeçado por Zé Eduardo Nazário a partir dos cursos de bateria que lecionava no espaço do Lira. Dessa forma, é possível perceber que o nível de inserção da música instrumental de cunho jazzístico no *Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana* foi consideravelmente alto, e a aproximação entre ambos bastante precoce. É também essa aproximação o que inicia o processo de aumento da visibilidade do Lira em várias esferas, inclusive em alguns periódicos de grande circulação.

É interessante notar que, se nos depoimentos expostos acima, Zé e Lelo Nazário afirmam que o show de lançamento de *Marcha sobre a cidade* foi realizado no espaço do Lira Paulistana, o baterista e percussionista do Grupo Um apresenta outra versão para Aramis Millarch, em 1980:

Na verdade o disco foi lançado no show da Marlui Miranda. Que nós acompanhamos. Em seguida, eu descobri o Lira Paulistana. Ele é do lado da minha casa. É um teatrinho que estava sendo montado ali. Eu entrei e perguntei o que era aquilo, falei com o cara e comentei do Grupo Um. Ele: “Ah, como é que é? Música instrumental?” Eles estavam pensando em fazer peças de teatro. Mas comentaram: “Ah, também pode interessar”. O dono de lá é músico também, percussionista. Aí, em janeiro de 1980, eu descolei umas datas pra gente lá. Eram cinco datas que se estenderam por dois meses e no fim foram quinze concertos¹³⁷.

Naquele momento o prestígio do Lira Paulistana ainda não era tão grande como o de hoje em dia, em que já houve a rememoração, o enaltecimento e a pesquisa sobre suas ações e as atividades ali ocorridas. Assim, Zé Eduardo afirma, diferentemente do que fez na entrevista concedida a mim em 2016, que o show de lançamento do álbum foi junto com o lançamento de Marlui Miranda¹³⁸, no SESC. Essa apresentação de Marlui Miranda foi amplamente divulgada, por exemplo, no jornal *Folha de São Paulo*, com uma nota editada em imagem própria (distinta do *layout* comum do jornal), que foi publicada todos os dias entre vinte e quatro e vinte e oito de outubro de 1979. Nessa imagem, consta o nome do Grupo Um e de seus instrumentistas, mas não há nenhuma menção ao lançamento de *Marcha sobre a cidade*. Como o álbum tinha acabado de ser gravado, eles podem ter tocado uma ou outra das suas músicas. No entanto, o lançamento do disco com referências próprias a ele aconteceu somente em 1980. Ainda sobre o lançamento do primeiro

¹³⁷ NAZÁRIO, Zé Eduardo. Entrevista concedida a Aramis Millarch.

¹³⁸ Dentre os diversos trabalhos dos quais os músicos do Grupo Um fizeram parte, eles acompanharam o conjunto de Marlui Miranda entre os anos de 1977 e 1979.

álbum do grupo, Zé Eduardo Nazário comenta:

Esse disco retrata uma parte do trabalho do grupo. Pois ele tem 40 minutos apenas. E o trabalho do grupo vai além do que a gente gravou nesse disco. Mas já retrata assim, vamos dizer, aquele momento. O que a gente estava vivendo naquele ano ali, né? Então foi um trabalho muito suado, de muita garra de todo mundo. Pra conseguir gravar em um dia, mixar em um dia. E pensar em menos de um mês e estar pronto pro lançamento. *Esse lançamento foi feito no dia 24 de outubro de 1979, no show da Marlui Miranda. Você vê, a Marlui Miranda gravou um disco em 1978 e lançou no mesmo dia que a gente em 1979. Só que ela foi contratada por uma gravadora e a gente não estava com essa coisa, com essa dificuldade.*¹³⁹

O acordo para o lançamento de *Marcha sobre a cidade* previa, em um primeiro momento, a realização de cinco apresentações em fevereiro de 1980. Contudo, conforme o andamento dos shows e o aumento da popularidade do Lira e do reconhecimento do trabalho do Grupo Um, foram realizados quinze concertos no mesmo mês. A possibilidade de apresentação via temporadas, em que o artista se apresenta em vários dias seguidos no mesmo local, é uma característica marcante da programação do Lira. Sobre essa forma de atuação em apresentações musicais, Wilson Souto Júnior comenta: “Porque essa experiência de fazer temporadas era impressionante, era diferente. Porque hoje você vê uma apresentação apenas na cidade e sabe-se lá quando vai acontecer de novo o mesmo artista. Isso de fazer temporadas era um diferencial”¹⁴⁰. A recordação de Lelo é semelhante:

No Lira Paulistana era temporada. Todo mundo fazia por temporada, porque ele era pequenininho. Tocava todo dia, assim, por uma semana inteira, ou só nos finais de semana. E ficava sempre lotado. Mas daí o Lira começou a ficar pequeno pros eventos. No final, grupos mais acessíveis, de canção e tal, você passava e tinha uma fila pra fora que não tinha como entrar de tão lotado lá dentro. Teve um sucesso grande como espaço.¹⁴¹

Dessa forma, percebemos que a temporada de lançamento de *Marcha sobre a cidade*, em fevereiro de 1980, foi um marco no itinerário percorrido tanto pelas produções do Lira Paulistana quanto pelo Grupo Um. Após esses concertos, o conjunto conseguiu visibilidade e meios para viabilizar apresentações em outros locais da cidade. Em março, se apresentaram no *SESCafé*, projeto do SESC, e em abril no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Lelo afirma que o grupo se

¹³⁹ NAZÁRIO, Zé Eduardo. Entrevista concedida a Aramis Millarch.

¹⁴⁰ APÊNDICE C.

¹⁴¹ APÊNDICE A.

apresentou várias vezes nesse museu, e que

[...] o MASP também tinha na época uns produtores maravilhosos. Tinha de tudo e estava sempre lotado lá também. Eu assisti um monte de música de compositores eruditos contemporâneos franceses e alemães lá. O Instituto Goethe trazia muito músico alemão da pesada, sabe? Tanto do *jazz* contemporâneo como da música erudita, e colocava no MASP. No MASP toda semana tinha coisa boa rolando. Depois entrou numa decadência enorme. Teve até um tempo que fechou, não tinha nada. Agora parece que retomaram um pouco, mas não com essa proposta, já é outro momento.¹⁴²

Em junho do mesmo ano, o conjunto viajou até o Rio de Janeiro pela primeira vez enquanto grupo. No mês de julho fizeram uma temporada na Sala Guiomar Novaes da Funarte em São Paulo. Em setembro se apresentaram em Brasília, e em outubro em Curitiba. Assim, o caminho *independente* de produção de discos e gestão de carreira parecia dar sinais de que era uma saída extremamente viável para a inserção no mercado musical, pois o grupo estava lançando discos e realizando apresentações pelo Brasil.

A temporada inicial no Lira Paulistana proporcionou repercussão na mídia impressa, com algumas matérias e artigos, tendo sido divulgada na seção de apresentações do jornal *Folha de São Paulo* por quase todo o mês de fevereiro. Lelo relembra que o Grupo Um se apresentou no Lira Paulistana

[...] muitas vezes. Eram por temporadas. O Lira sempre estava lotado. Tinha um interesse muito grande no material que estava ali. E o Gordo também sabia chamar as pessoas que ele achava que tinha uma coisa nova para mostrar. Mesmo nas coisas de canção. Ele chamou os Tatit que lançaram disco ali com a Ná Ozzeti, tinha o Rumo, o Premê, enfim: todo esse pessoal que foi chegando ali tinha uma coisa nova pra dizer e o Gordo sacou isso. E os jornalistas iam no show e escreviam sobre. A gente não ficava sabendo. *Os caras faziam (as matérias) porque gostavam mesmo. Não é porque alguém ia pedir, insistir ou qualquer coisa assim.* Hoje em dia se sai uma notinha assim pequenininha é por uma troca de favor.¹⁴³

Duas coisas devem ser destacadas nessa parte do depoimento de Lelo. A primeira diz respeito a suas lembranças sobre o Lira, em que reconhece a sua importância ao comentar que se apresentaram no local muitas vezes, que lá estava sempre lotado e que um de seus gestores sabia como trabalhar esse momento da música paulistana. O segundo elemento que merece destaque é a questão

¹⁴² APÊNDICE A.

¹⁴³ *Ibidem*. Grifos meus.

jornalística: Lelo diz que nem ficava sabendo da movimentação de jornalistas que escreviam sobre as apresentações. Em seguida, completa:

O Lira tinha pessoas muito bacanas trabalhando. O pessoal todo da produção deles. O pessoal todo que tinha uma ideologia e a ideia de uma arte diferente. Tinha uma expectativa de criar uma coisa nova. E o pessoal dava o sangue pra fazer rolar. Depois, com a Continental, foi acabando. Porque eles acharam também que dentro da Continental não tinha todo aquele empenho e liberdade. Acho que o Gordo acabou se tornando um produtor mais tradicional da Continental mesmo. [...] *O Lira Paulistana foi muito importante para nós e para esses grupos*. Pois, do contrário, você não achava muito lugar para se apresentar. Você tinha o MASP, eventualmente, mas é assim um ou dois concertos e depois você ia tocar apenas depois de um grande tempo, não era seguido. Já no Lira você poderia fazer várias temporadas durante o ano, se você tivesse material. A Funarte também era um espaço muito legal, fizemos muita coisa lá. A Divina Incrência também, inclusive gravou o disco deles lá. Então, tinham esses espaços, não eram muitos, mas você tinha durante o ano inteiro atividades constantes. [...] Porque as instituições eram todas mais regradas. Você não tinha simplesmente um acesso de ter um trabalho, querer apresentar e ir lá. Não era assim, você tinha muito burocracia para você conseguir um palco. Como eu te falei: as pessoas no lugar certo, acabam produzindo resultados interessantes pra todos. Por exemplo, no MASP tinha um produtor maravilhoso também que sempre queria chamar coisas bacanas e novas. Então, o MASP, durante esse tempo pós-Lira, e concomitante ao Lira, foi espaço também de muita criação e muita coisa avançada. Porque uma pessoa certa estava lá, entendeu? E o Lira agregou por isso, porque simplesmente chegava lá e falava: “Quero apresentar esse trabalho”. Explicava direitinho o que era e fazia acontecer.¹⁴⁴

Zé Nazário interpreta a questão de maneira um pouco diferente de seu irmão:

*O Lira era um teatro pouco confortável, com acústica ruim, mas que serviu ao seu propósito num momento de escuridão cultural em São Paulo, ainda num período onde as pessoas tinham medo de sair à rua para se divertir, em função da ditadura, que estava em pleno vigor. O Grupo Um tocou em muitos lugares, vamos pelo Brasil e Europa e tocamos em vários festivais de grandes proporções para a época. [...] Como não havia espaços para apresentações, apenas alguns bares e um ou outro projeto cultural, o Lira foi uma opção para os grupos e artistas que estavam começando e com o tempo ganhou algum espaço na mídia. No início do teatro foi a música instrumental que dominou, mas quando isso foi ficando conhecido, ocorreu o que ocorre sempre: a ganância de outros grupos interessados acaba por roubar o espaço que foi criado, e com o Lira não foi diferente, começaram a produzir grupos iniciantes de rock, uma coisa que não tinha nada a ver com a proposta de ser um espaço alternativo, de grupos que tocassem uma música mais contemporânea ou de vanguarda. Creio que também foi o motivo do fechamento do teatro, pois perdeu o seu norte a partir de uma mudança de rumo cultural.*¹⁴⁵

¹⁴⁴ APÊNDICE A. Grifos meus.

¹⁴⁵ APÊNDICE B. Grifos meus.

Em um segundo momento, o próprio Zé Nazário completa:

A música instrumental *jazzística* de São Paulo compreende muitos estilos, desde os mais tradicionais aos mais contemporâneos e todos foram influenciados ou pelos músicos de fora ou pelos que fizeram a música aqui também, como Hermeto, Egberto, Grupo Um, *Pau Brasil* e por uma mistura de tudo isso. É uma música multicultural e no caso o *Lira Paulistana* só foi palco dos grupos instrumentais num primeiro momento, depois também se tornou ambicioso no sentido mais comercial e começou a produzir coisas como grupos de *rock*, por exemplo. Quando criou o selo *Lira/Continental*, já estava entrando numa concepção diferente da inicial, o dono do tetro, Wilson Souto Jr., se tornou diretor da *Continental Discos*, enfim, aquela fase romântica havia terminado. Creio que a última coisa que rolou nesse sentido foram os lançamentos dos discos do Grupo Um, *Pau Brasil* e o meu “Poema da Gota Serena”, pois foram produções muito baratas, o custo foi baixo, por isso foi feito. A música e os músicos foram procurando outros espaços, o Sesc foi se tornando uma organização viável para incorporar a demanda da música instrumental, primeiramente na Av. Paulista e depois com o programa Instrumental Sesc Brasil, em rede nacional de TV, começou a era dos projetos, outros espaços foram aparecendo, enfim, foi um curto período de cerca de dois anos onde o *Lira* era um local dos grupos instrumentais, depois mudou do vinho para a água, assim dizendo, e o que sobreviveu foram os músicos que continuaram produzindo música e influenciando outros músicos a fazerem música, essa é minha opinião. [...] Dificuldade sempre existiu e existirá, a música instrumental não faz parte da nossa tradição cultural, foi sempre uma exceção criada pelos músicos por uma questão de necessidade física, como comer e dormir, mas a sociedade nunca abraçou isso até agora, não sei se algum dia irá abraçar. *O Lira não teve nenhuma influência*, foi apenas um espaço que utilizamos, eu morava do lado e a música teria acontecido de qualquer maneira, com ou sem o *Lira*.¹⁴⁶

A partir desses relatos fica evidente que os irmãos Nazário, apesar de trabalharem juntos na construção da carreira do Grupo Um, interpretam de formas bastante diferentes a aproximação do trabalho do conjunto com o Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana e a própria relevância do empreendimento cultural para a cena de *jazz* instrumental de São Paulo e para a trajetória do grupo. Lelo reconhece a importância do espaço, enquanto Zé Eduardo chega a dizer até mesmo que “O Lira não teve importância nenhuma”, como demonstram os excertos acima. O tom das lembranças de cada um dos irmãos Nazário é bastante diferente nesse quesito.

Eles também discordam sobre um elemento central na mediação social das obras e apresentações do Grupo Um: o contato com jornalistas. Lelo recorda que “Não tinha essa coisa de você ir atrás de jornal. Eu pelo menos, nunca fiz isso. E

¹⁴⁶ *Ibidem*. Grifos meus.

não lembro de ninguém que fez isso da nossa trupe. Isso é coisa de matéria jornalística mesmo”¹⁴⁷. No polo oposto à descrição realizada por Lelo, seu irmão Zé Eduardo afirma: “Eu ia nas redações, procurava saber quem escrevia sobre música, me apresentava, deixava um disco e a agenda, geralmente eles eram bem receptivos, não havia *jabaculé*. Alguns iam nos shows e depois faziam críticas, temos bastante material”¹⁴⁸. É interesse notar que a perspectiva sobre a relação do grupo com o jornalismo da época é exatamente contrária, bem como o modo de atuação de cada um dos irmãos.

Para além das possíveis motivações dos jornalistas, o fato é que o Grupo Um obteve uma repercussão considerável nos jornais de grande circulação daquele momento, o que garantiu uma certa visibilidade para o grupo e auxiliou na construção social de sua carreira. Já em fevereiro de 1980, o jornal *O Estado de São Paulo* publica um artigo de Wladimir Soares, cujo título chama atenção: “No Lira Paulistana, um show que salva nosso pobre verão”. Na matéria, o jornalista critica a falta de apresentações musicais no verão paulistano e enaltece a obra do Grupo Um:

O verão paulista continua pobre em quantidade de espetáculos mas está superlativo na qualidade de música apresentada: o retumbante de agora fica com o concerto que o Grupo Um faz até quarta-feira no *Teatro Lira Paulistana*, um concerto do *jazz* mais criativo e profissional que desconhece barreiras para a sua execução. É um concerto de sonoridades ousadas, inventivas e contagiantes que têm a originalidade de não merecer apenas adjetivos porque o Grupo Um faz uma música que também é substantiva, consistente [...] O resultado é sempre delirante.¹⁴⁹

Já no dia vinte e oito de fevereiro, Francisco Teixeira Rienzi publica no jornal *A Tribuna*¹⁵⁰ a matéria intitulada “Rumo ao Grupo Um”. Nesse artigo, o autor faz um panorama da música dos anos 1970, indicando como começava o cenário do ano de 1980. Nessa perspectiva, Francisco Teixeira encontra no Grupo Um uma espécie de saída para o impasses técnicos e musicais daquele tempo, e realça:

O disco do Grupo Um, *Marcha sobre a cidade*, lançado no final de 1979 e que só agora nos chega às mãos (meus agradecimentos a Roberto Sion)

¹⁴⁷ APÊNDICE A.

¹⁴⁸ APÊNDICE B.

¹⁴⁹ SOARES, Wladimir. No Lira Paulistana, um show que salva nosso pobre verão. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 fev. 1980. Jornal da Tarde. Divirta-se, p. 7.

¹⁵⁰ *A Tribuna* é jornal de maior circulação da região da Baixada Santista. Iniciou suas atividades em 1894, ainda sob o nome de *A Tribuna do Povo*.

embora não seja uma cotagem no sentido literal do termo, nos aponta uma saída, a única possível, mexer no caldeirão [...] e, a partir de sucessivas deglutições, realizar um trabalho próprio e criativo, o que foi feito. [...] *Marcha sobre a cidade* é um elepê indicado para ouvintes de *jazz* atualizados, para quem não parou no tempo.¹⁵¹

Em março de 1980, em matéria intitulada “Um Grupo de Vanguarda”, publicada no *Jornal do Brasil*¹⁵², José Domingos Raffaeli faz uma resenha sobre o lançamento de *Marcha sobre a cidade*, na qual escreve:

Esse conjunto de São Paulo vem alcançando apreciável sucesso em apresentações ao vivo [...] A música do Grupo Um engloba influências contemporâneas, inclusive o “*free jazz*”, porém organizado e disciplinado. A maturidade dos músicos permite-lhes todo o tipo de liberdades melódicas, rítmicas e sonoras, explorando habilmente as facetas de cada composição. Todos os integrantes têm relevante participação no contexto, seja nas improvisações coletivas ou pela forma quase intuitiva como qualquer um deles sugere motivos adicionais. Eles têm pela consciência dos objetivos a que se propõem, sabendo exatamente a direção musical a seguir e a natureza exploratória das investigações do material temático. [...] *Marcha sobre a cidade* representa um passo à frente na música instrumental em nosso país. É uma abertura para o músico brasileiro que tanto anseia por projetar a sua concepção, a sua vivência e desenvolver todas as suas aptidões. É uma das realizações mais sérias já levadas a efeito entre nós, sem concessões de qualquer espécie. Iniciativas desse porte devem merecer o apoio daqueles que se interessam seriamente pela música instrumental, especialmente a de *vanguarda*.¹⁵³

Em abril de 1980 a revista *Manchete*¹⁵⁴ também indicou o trabalho do Grupo Um. Na matéria, Roberto Muggiati ironiza a chamada *música instrumental brasileira* ao utilizar o termo *música impopular brasileira* para se referir às músicas sem letra. Nesse texto, intitulado “Mauro Senise e o Grupo Um”, Muggiati diz que o trabalho do conjunto é composto por “estruturas de uma certa complexidade, com alternância de ritmos – enfim, um som instrumental de vanguarda em que o Grupo Um e Mauro Senise mostram o elevado nível atingido pelos jovens músicos brasileiros”¹⁵⁵.

Nesse artigo, merece especial atenção a analogia feita pelo jornalista ao satirizar a própria utilização dos termos *música instrumental brasileira* e *música*

¹⁵¹ RIENZI, Francisco Teixeira. Rumo ao Grupo Um. *A Tribuna*, Santos, 28 fev. 1980.

¹⁵² O *Jornal do Brasil* foi um periódico de grande circulação impressa desde sua fundação em 1891 na cidade do Rio de Janeiro. Em 2010 passou a ser exclusivamente digital.

¹⁵³ RAFAELLI, José Domingos. Um Grupo de Vanguarda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 mar. 1980.

¹⁵⁴ A revista *Manchete* foi uma das maiores revistas impressas do Brasil. Iniciou suas atividades em 1952, e foi extinta em 2000. Fazia parte do Grupo Bloch, que teve durante os anos 1980 um canal de TV homônimo como importante aliado para sua amplitude comunicacional. Seu público era abrangente e sua tiragem era alta.

¹⁵⁵ MUGGIATI, Roberto. Mauro Senise e o Grupo Um. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, abr. 1980.

impopular brasileira. Tais referências acabam por explicitar, também, uma lógica de disputa no campo musical brasileiro: os artistas atuantes no viés instrumental precisavam enfrentar uma espécie de “ditadura da canção”, que predominava (e predomina) no mercado nacional. A geração de instrumentistas da virada dos anos 1970 que se alinhou às temáticas que giravam em torno da ideia de música *independente* é constituída por vários músicos que acompanhavam cantores da época. A série de discos MPBC, da *major Phonogram*, é um exemplo claro desse cenário: é a partir desse empreendimento que muitos instrumentistas têm a possibilidade de registrar e lançar, pela primeira vez, suas próprias obras musicais no mercado brasileiro, apesar de sua ampla atuação anterior no setor fonográfico, na qual, no entanto, acompanhavam cantores. Nelson Ayres, Djalma Correa, Stenio Mendes, Robertinho Silva e Luis Claudio Ramos são exemplos dessa situação.

Assim, a ideia de música *independente*, no viés instrumental, ganha um sentido bastante específico a partir dessa disputa com a hegemonia do formato canção. Está em jogo, aí, sua própria possibilidade de existência, desvinculada dos cantores. As representações do *nacional-popular* e seu caráter estruturante na canção, conforme vimos sinteticamente no primeiro capítulo, também influenciam a lógica de funcionamento do campo instrumental nesse contexto de tensões com universo da música cantada. Isso se dá na tentativa de encontrar formas de utilizar, na música, elementos facilmente considerados nacionais, para além do uso das palavras, da letra, do canto e da entoação.

A revista *Veja* comenta, sobre o Grupo Um:

Há pelo menos dois grupos que rompem com a tradição maçante e repetitiva da música sem canto que se faz no país. O mais atrevido deles é o Grupo Um, que incorpora influências do compositor Schoenberg e dos *jazzistas* modernos numa formidável babelônia sonora altamente instigante. Sua música não respeita padrões ou limites; são exercícios diletantes sobre o ruído e a forma, sobre linhas melódicas pulverizadas pela dissonância. Naturalmente, em conjunto, tudo faz sentido, criando uma espécie de trilha sonora para momentos de inquietude.¹⁵⁶

Já o jornal *Movimento*¹⁵⁷ indica que o Grupo Um é “um dos mais avançados

¹⁵⁶ SOUZA. Uma turma de ideias, p. 120.

¹⁵⁷ O jornal *Movimento* foi um periódico alternativo atuante entre 1976 e 1981. Participaram da redação do jornal nomes como José Miguel Wisnik, Maria Rita Kehl, Riba de Castro e Ricardo Maranhão. Sobre o jornal, cf. SANTOS. *A canção oculta*, p. 36.

grupos brasileiros de *jazz* contemporâneo”¹⁵⁸. Ainda em 1979, no dia dois de dezembro, o *Jornal do Brasil* já divulgava o lançamento do álbum *Marcha sobre a cidade*, mesmo antes da temporada de lançamento. Na matéria, não assinada, comenta-se que o primeiro trabalho do conjunto “revela um instrumental leve e arrojado”¹⁵⁹. Além disso, já indicava que o álbum estava à venda no Shopping da Gávea, denotando o início da distribuição do álbum ainda em 1979, mesmo antes das realizações ao lado do Lira Paulistana.

A distribuição *independente* é, provavelmente, a maior dificuldade encontrada pelos músicos que seguem esse caminho musical alternativo. Sobre as distribuições dos álbuns do Grupo Um, Lelo Nazário recorda que elas eram “totalmente próprias. A distribuição se dava nos shows e nas lojas”¹⁶⁰. Além das apresentações e das lojas para as quais os próprios integrantes e pessoas próximas ao grupo levavam o disco, a distribuição também se dava na própria casa dos músicos ou pelo telefone pessoal deles. Muitas das matérias em jornais e revistas que se referem ao Grupo Um vêm acompanhada de uma nota, ao final, com o telefone e até o endereço de Zé Eduardo e/ou Lelo Nazário, destinada aos interessados em adquirir suas obras. Os serviços dos correios também eram uma forma de distribuir o álbum pelo país. Sobre esse método, Lelo comenta:

Eu recebia muitas cartas. Porque saíam essas matérias em jornais, por exemplo, no *Estadão*, e iam pra todo Brasil. Chega em menos quantidade do que São Paulo, mas chega. E, de vez em quando, as pessoas do meio cultural quando querem saber o que está acontecendo compravam o *Estadão* e a *Folha* em suas cidades para ver o que está acontecendo. Aí via uma reportagem por lá, se interessava e me escrevia. Enviei o vinil para muitos lugares do Brasil.¹⁶¹

Sobre a distribuição independente, Zé Eduardo Nazário relembra que acontecia em

shows e lojas de discos que sabíamos do interesse em vender esse tipo de material. O Mauro Senise via lá no Rio, as pessoas de fora encomendavam e mandávamos pelo correio e também para os alunos em *workshops*, não era uma coisa de grande porte, mais abriu muitas portas para que outros artistas partissem para o disco independente, que na sua soma chegou a

¹⁵⁸ JAZZ: A volta do Grupo Um. *Movimento*, São Paulo, 5 out. 1981. Cultura.

¹⁵⁹ JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 2 fev. 1979.

¹⁶⁰ APÊNDICE A.

¹⁶¹ *Ibidem*.

fazer sombra para as gravadoras, na década de 80.¹⁶²

Apesar das dificuldades, podemos considerar que a distribuição de *Marcha sobre a cidade* foi bastante eficaz: isso porque todos os mil elepês da primeira prensagem se esgotaram ainda em 1980. A partir do contato próximo que se estabeleceu entre os instrumentistas do Grupo Um e os membros do Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana, foi realizada uma segunda prensagem, agora custeada pelos gestores do espaço artístico. Sobre essa segunda remessa do álbum, Lelo observa:

Então, como o vinil esgotou, o Lira propôs bancar uma segunda tiragem. Eu não lembro direito como foi. Eu acho que foram mais dois mil discos. Quem lembra bem é o Zé Nazário. Ele tem uma memória fantástica e era ele quem tratava desses negócios com o Gordo. Mas acho que foram duas mil cópias, e metade ficou conosco e metade com o Lira.¹⁶³

Em seguida, perguntei sobre a forma de financiamento e de divisão do dinheiro recebido pela venda dos discos dessa segunda tiragem, se o acordo previa alguma divisão por porcentagem ou algo do tipo. Lelo responde:

Não, não. Isso nunca daria certo. A contabilidade era toda desorganizada. Mesmo no Lira. Eles vendiam como a gente, uns caras que iam nas lojas tentar vender e também no próprio Lira. Depois que eles começaram a ficar mais famosos, com matérias nos jornais, as pessoas procuravam também o Lira, iam lá comprar. Tinha uma lojinha lá, eles foram se organizando nesse sentido também.¹⁶⁴

A recordação de Chico Pardal é semelhante: “Eu lembro. Eu acho que a gente deu metade pra ele e ficou com metade. Não tinha essa de porcentagem. Só botamos o símbolo na capa, usamos o material e mandamos prensar mais. Porque não tinha mais. E olha, vendia, viu?”¹⁶⁵.

Assim, a produção *independente* como um caminho para a gestão musical parecia extremamente viável para o conjunto. Se em 1977 o grupo optou por um itinerário mais comum em busca de gravadoras consolidadas tradicionalmente, sem conseguir lançar seu material no mercado, após o lançamento às próprias custas de *Marcha sobre a cidade*, da aproximação com o Teatro Lira Paulistana (entre outros

¹⁶² APÊNDICE B.

¹⁶³ APÊNDICE A.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ APÊNDICE C.

locais de apresentação, como o MASP, o SESC e a FUNARTE) e de uma inserção considerável em periódicos impressos, o Grupo Um conseguiu, finalmente, não só viabilizar o registro físico de seu trabalho, as apresentações de lançamento e os concertos em outras cidades (Rio de Janeiro, Distrito Federal e Paraná são os primeiros estados fora de São Paulo visitados pelo grupo), como também esgotar a primeira prensagem e estabelecer uma parceria para a segunda tiragem de discos. Dessa forma, a opção do conjunto foi continuar os ensaios e as composições, até que, em 1981, o segundo álbum foi preparado, gravado e lançado.

Vale ressaltar neste momento que, paralelamente ao trabalho do Grupo Um, Zé Eduardo também realizou, no Lira Paulistana, em 1980, um longo curso de bateria que culminava em *jam sessions* entre o próprio Zé, seus alunos e instrumentistas de *jazz* do período convidados pelo baterista do Grupo Um. Zé Eduardo lecionava aulas de bateria e percussão desde essa época em sua casa (inclusive, seu primeiro aluno foi Azael Rodrigues, primeiro baterista do conjunto Pau Brasil e responsável percussivo pelo grupo Divina Incredencia), quando teve a ideia de fazer esse curso, que se repetiu em 1983 e que também chegou a ser bastante divulgado em jornais de grande circulação do período. Tal curso e as apresentações derivadas dele, que aconteciam às segundas e terças, também colaboraram para criar um clima para a música instrumental no Lira. Vários instrumentistas conheceram o espaço através dessas apresentações organizadas por Zé Eduardo. Sobre as aulas, o próprio Zé Eduardo relembra:

Nunca dei aulas de bateria no *Lira*, realizei um curso de percussão em 1980 que foi um grande sucesso e depois outro em 1983, também muito bem sucedido. As aulas eram no meu porão, na casa onde eu morei por dezoito anos, na Teodoro, 972, casa 19. Combinávamos de maneira simples o que seria minha parte e a do teatro. Os alunos faziam a inscrição e participavam das aulas e apresentações que faziam parte do programa do curso [...] Foram ideias minhas, eu organizava tudo, chamava os músicos, ensaiava na minha casa e corria atrás da divulgação, dividíamos a bilheteria [...] eu aluguei o teatro, o resto era por minha conta. Fizeram muito sucesso em 1980, pois havia nesse momento uma procura pelas coisas que eu estava fazendo, já havia uma repercussão de meus trabalhos com Hermeto, Egberto e Grupo Um. Era cobrado um ingresso, o teatro ficava com uma porcentagem, o que dava, se fosse com outros músicos participando era dividido, simples assim. Os cursos tinham um show no final do dia com alunos, professores e convidados. Mas era todo preparado em minha casa, na Teodoro Sampaio, 972, casa 19 (Jardim Candida).¹⁶⁶

Sobre os cursos, a cena de música instrumental e o Lira, Chico Pardal, recorda:

Então, era porque tinha muito grupo instrumental surgindo. E aí, essas aulas do Zé Nazário no *Lira* capitalizaram a ideia de que ali tinha espaço para música instrumental. Às vezes os caras faziam as *jam sessions* na segunda e na terça lá com o Zé Nazário e daqui a pouco também traziam seu grupo instrumental para se apresentar no Lira em outros dias. [...] Aí que é que tinha mais gente (público), porque o cara sabia que não poderia ouvir aquele som de novo.¹⁶⁷

Wilson Souto Júnior completa, sobre o mesmo momento:

Na verdade era tudo muito espontâneo. Ele levava basicamente os alunos dele, no começo. Mas daí como sabiam que ali era um espaço, virou ponto de encontro desses músicos. Então, o cara já descia com o saxofone pra lá e participava. [...] Sempre lotado, sempre. Mesmo na segunda ou terça. Mesmo pra música instrumental. Mesmo nas *jam sessions*.¹⁶⁸

Já o ano de 1981 ficou marcado pelo lançamento do segundo álbum do Grupo Um, intitulado *Reflexões sobre a crise do desejo*, que foi gravado em junho. Mas, antes disso, o conjunto se apresentou, nesse mesmo ano, no evento *Viva os independentes* (outra manifestação que denota a movimentação desse viés de produção, que ampliava seu alcance na virada dessa década), no Sindicato dos Químicos em São Paulo. Também se apresentaram novamente no MASP e viajaram até o Rio de Janeiro para realizar um concerto na sala Sidney Miller, na Funarte.

Em junho, o grupo entra em estúdio novamente para registrar esse novo momento da banda. Dessa vez, o local de gravação foi alterado. O próprio Lelo Nazário destaca:

O *Reflexões* acho que já foi gravado no estúdio JV, que era do Vitché [Vicente Salvia], um músico também muito bom. Fazia muita trilha pra publicidade e ganhou dinheiro assim, conseguindo montar um estúdio. Ele tinha muito rigor, assim, no como gravar bem, tinha essa preocupação de estudar bastante e era uma pessoa maravilhosa. E foi semelhante ao Rogério Duprat: acho que um dia eu estava gravando um trilha por lá e comentei da intenção do Grupo Um gravar e ele disse: “Trás o grupo aí e a gente grava com o maior prazer.”¹⁶⁹

Sobre o financiamento do disco, Lelo recorda que dessa vez (diferentemente

¹⁶⁷ APÊNDICE C.

¹⁶⁸ APÊNDICE C.

¹⁶⁹ APÊNDICE A.

de como foi realizado o primeiro álbum) o proprietário do estúdio bancou a gravação das obras. Para além disso, as condições técnicas do estúdio ajudaram a configurar de forma muito direta não somente a sonoridade do álbum como um todo, mas também as próprias composições, como salienta Lelo:

Na verdade, foi ele [Vicente Sálvia] que bancou tudo o estúdio. Nessa época ele fez o Divina Increnca e a gente. Ele que produziu o Divina Increnca. O estúdio dele é muito pequenininho, esse primeiro. Depois ele montou um estúdio enorme para orquestra e tudo. Mas esse primeiro era pequeno e tinha um piano eletroacústico *Yamaha*, que é um piano com uma calda, como se fosse um piano acústico, mas é eletroacústico. Ele tem um som muito próximo do piano, mas você sente que ele é eletrônico. O Félix [pianista Divina Increnca] não gostava desse piano. Quando o Vitché produziu o Divina Increnca, eles foram gravar na sala Funarte porque lá tinha um piano de corda. Levaram o estúdio para lá. Mas daí o Vitché convidou o Grupo Um pra gravar com ele e deixou o estúdio à nossa disposição. [...] Mas gravamos no estúdio do Vitché com essa diferença: eu adorei o piano e comecei a compor algumas coisas específicas para tocar nesse piano. E aí o material do *Reflexões sobre a crise do desejo* começou a surgir.¹⁷⁰

Interessante notar como o próprio estúdio parece ter tido influência em um momento anterior às gravações, o da própria composição. Quando perguntado se já existia algum material programado para o álbum antes do contato com o piano *eletroacústico* da *Yamaha*, Lelo ressalta que

Tinha também. Já tínhamos alguma coisa. Até tinha passado uns negócios com o Zé [Nazário] e tal. Mas daí eu vi a possibilidade de gravar naquele piano e pensei em escrever material para aquele piano mesmo, não para o piano elétrico. Porque ele tem uma coisa de som mais erudito que você trás, porque o piano elétrico é exclusivamente *jazz*. Não se usa o piano elétrico para a música erudita em quase nada, né? E por ser piano te dá possibilidade de tocar como piano mesmo, porque ele é bem maior, tem todas as oitavas, dá pra fazer coisas mais graves; o elétrico é mais limitado mesmo. E tinha o Félix Wagner também tocando com a gente, além do Mauro Senise: eu pensei em compor o material com os dois na frente, já pensando neles também.¹⁷¹

Nesse álbum, há duas mudanças no corpo de instrumentistas do conjunto: Zeca Assumpção sai, e quem assume o baixo é Rodolfo Stroeter (Pau Brasil, Divina Increnca). O músico alemão Félix Wagner também se aproxima do conjunto e passa a participar das obras: além de compor a seção de sopros, ele também executa algumas partes no piano. Sobre o projeto estético do álbum, Lelo realça: “A gente foi

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ibidem*.

evoluindo no material, continuou criando coisas novas”¹⁷². Sobre o processo de criação de *Reflexões sobre a crise do desejo*, o baterista Zé Eduardo Nazário relembra:

Esse álbum seguiu as mesmas premissas do anterior, continuávamos nosso processo de tocar e praticar todos os dias, o Lelo compunha a maioria das músicas que foram gravadas e cada um contribuía ao máximo para “vestir” a composição. Eu compunha também alguma coisa usando meu arsenal percussivo e usava também minha voz como uma espécie de “scat”, uma coisa bem pessoal, pois eu nunca fui um cantor, mas fazia uso de todos os recursos e a voz também era um deles à minha maneira.¹⁷³

O lançamento do álbum também foi realizado no Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana, nos dias doze e treze de outubro de 1981. Essa apresentação de lançamento veio acompanhada de matérias nos principais jornais da capital paulista: *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*. No dia doze, João Marcos Coelho publica um artigo intitulado “Grupo Um, a música nova e independente”, em que ressalta que

[...] a nova geração de instrumentistas brasileiros – sobretudo aquela que agora anda pela casa dos 20 e 30 anos - não pensa mais em termos de aparecer a qualquer custo. Nem se submete ao esquemão marginalizante em que geralmente se joga a música instrumental no Brasil. Pelo contrário, constrói com muito trabalho - e principalmente pesadas cargas de informações musicais, tanto populares quanto eruditas - uma obra que certamente colocará a criação musical brasileira mais avançada dos anos 1980 em posição de liderança no contexto internacional. Vários grupos se constituíram em torno do *Teatro Lira Paulistana*, no bairro Pinheiros. Um, porém, se afirma como o mais fecundo núcleo de criação, porque mergulhou numa produção musical sistemática: O Grupo Um - que lança, hoje e amanhã, em shows às 21 horas, no *Lira Paulistana*, a Cr\$ 200,00 o ingresso, seu segundo LP independente - mostra a um público crescente o resultado de suas últimas pesquisas. [...] em 1979, lançaram *Marcha sobre a cidade*, o primeiro disco independente de música instrumental, com tiragem de mil cópias. [...] Em todo caso, é imprescindível ao público interessado em conhecer os rumos futuros da música instrumental brasileira mais avançada - e também aos músicos profissionais em geral – ir até o *Lira Paulistana* hoje e amanhã. Pois ouvirão não somente a feiura da nossa realidade, mas a beleza poética que cada vez mais se afasta de nós.¹⁷⁴

Nessa matéria, é interessante notar como o próprio jornalista realça a independência conquistada pelo Grupo Um em seu itinerário musical, ao afirmar que a geração composta por eles “não pensa mais em termos de aparecer a qualquer

¹⁷² APÊNDICE A.

¹⁷³ APÊNDICE B.

¹⁷⁴ COELHO, João Marcos. Grupo Um, a música nova e independente. *F. de São Paulo*, São Paulo, 12 out. 1981. Ilustrada, p. 23.

custo”. Além disso, o autor considera, ainda naquele momento, que o primeiro trabalho do conjunto era um marco, atribuindo-lhe o título de primeiro disco *independente* de música instrumental no Brasil. O jornal *O Estado de São Paulo* também divulga, no dia treze de outubro, o *show* de lançamento, e na matéria estabelece o mesmo referencial para o disco *Marcha sobre a cidade*¹⁷⁵.

A revista *Manchete* também divulga esse segundo trabalho do conjunto, indicando o seguinte:

Como o título do LP indica, este novo trabalho do Grupo Um não é de leitura fácil. Mais do que o primeiro álbum, ele aprofunda a exploração de tensões e climas sonoros, deixando menos espaço para os solos individuais. [...] Uma coisa *Reflexões* reflete: o alto nível alcançado por nossa (ainda) tão pouco prestigiada música instrumental.¹⁷⁶

A própria revista *Manchete* elege, em janeiro de 1982, *Reflexões sobre a crise do desejo* como o segundo entre os dez melhores álbuns de 1981. O mais interessante é que essa posição foi alcançada na categoria *MPB*¹⁷⁷. Também sobre o álbum, o *Jornal do Brasil* publica:

O Grupo Um evoluiu em relação ao seu disco anterior. Concepção mais arrojada, espírito de grupo aparente no entendimento entre os músicos e composições que definem sua direção musical projetam-no num plano de destaque no *jazz* (e na música instrumental de vanguarda) em nosso país, merecendo a atenção dos que se interessam pelo estilo.¹⁷⁸

Ainda em janeiro de 1982, uma matéria instigante para nosso estudo é publicada no jornal *Folha de São Paulo*. Com o título “Muito público no debate sobre os independentes”, o artigo é iniciado da seguinte forma:

O músico Arrigo Barnabé fez questão de iniciar sua participação no debate sobre os músicos independentes – realizado ontem à noite com o auditório da “Folha” completamente lotado - destacando que havia um grande ausente na mesa: “o instrumentista”, já que ele constitui a maior parte do movimento independente. Sua exposição foi fulminante: “Sinto falta aqui de Lelo Nazário, do Grupo Um, responsável a meu ver pelo disco mais importante de 1981: “*Reflexões sobre a crise do desejo*” [...] *De fato, cerca de 70% da produção independente é de música instrumental, e na mesa só*

¹⁷⁵ GRUPO Um lança em show seu novo LP independente. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 19, 13 out. 1981.

¹⁷⁶ MUGGIATI, Roberto. Grupo Um, volume dois. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 14 nov. 1981.

¹⁷⁷ REVISTA MANCHETE, Rio de Janeiro, 16 jan. 1982.

¹⁷⁸ RAFAELLI, José Domingos. Grupo Um. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1982.

*havia grupos que incluem o canto.*¹⁷⁹

Essa análise feita por Arrigo Barnabé parece refletir um pouco o modo como a música instrumental é comumente deixada de lado nas análises mais conjunturais sobre a ampliação da produção musical *independente*. Apesar da intensa atividade discográfica alternativa às grandes empresas, os grupos instrumentais de *jazz* são, geralmente, esquecidos na retórica dessa movimentação que ganhou força justamente na virada da década de 1970, no mesmo momento em que o Grupo Um buscou viabilizar seus trabalhos em um contexto de transformações no universo da música gravada no Brasil.

É interessante notar que, se os anos de 1980 e 1981 podem ser considerados como uma espécie de auge na trajetória do conjunto, esse período é justamente o da grande crise na indústria fonográfica brasileira. Eduardo Vicente comenta que

[...] o quadro de desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira durante os anos 1980 [...] foi de grande turbulência. Se a década anterior fora de crescimento constante, a de 1980 começava sob o signo da crise, com expressivas quedas da produção verificando-se já em 1980 e 1981.¹⁸⁰

Já no ano de 1982, o conjunto lançaria seu terceiro elepê, para o qual conseguiram, pela primeira vez, apoio institucional para gravação, registro e lançamento. Apesar dessa conquista inédita, o álbum marca o terceiro momento da banda, já em sua fase final.

Se em 1977 o Grupo Um inicia sua tentativa de inserção no universo da música gravada a partir da busca por parcerias com gravadoras estabelecidas tradicionalmente no Brasil, em 1982 um acordo entre o selo Lira Paulistana e a Continental (uma das últimas grandes gravadoras brasileiras) geraria bastante expectativa para seus instrumentistas, e também para outros artistas e pessoas envolvidas com a área musical no período. Assim, nesse terceiro momento do grupo (1982–1984) aconteceu a tão sonhada parceria para gravação e distribuição de seu material sonoro, para a realização do trabalho intitulado *A flor de plástico incinerada*. A experiência parece ter sido um tanto quanto frustrante no quesito distribuição, e veio acompanhada de um novo momento na trajetória dos músicos, em que a

¹⁷⁹ MUITO público no debate sobre os independentes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 jan. 1982. Ilustrada, p. 39. Grifos meus.

¹⁸⁰ VICENTE. *Da vitrola ao ipod*, p. 87.

atenção e o tempo disponíveis para trabalhar no projeto do Grupo Um foram sendo, aos poucos, redirecionados.

A flor de plástico incinerada, terceiro e último trabalho do conjunto, foi gravado nos dias nove, dez, trinta e trinta e um de outubro de 1982. Além dos irmãos Nazário, do baixista Rodolfo Stroeter e do músico alemão Félix Wagner – que já compunham o corpo de instrumentistas do segundo trabalho do Grupo Um –, Teco Cardoso participou desse projeto substituindo Mauro Senise, que havia atuado nos dois primeiros álbuns. O trabalho foi gravado no mesmo estúdio em que o segundo álbum: o JV, do músico Vicente Salvia, que havia acabado de receber novos equipamentos. Lelo Nazário relembra:

o Gordo conseguiu essa parceria. Foi melhor para gravar porque as condições eram melhores. A gente tinha um financiamentozinho, também não era grande coisa, mas pra gente naquele momento era suficiente. Eles bancaram. E eles tinham esse acordo com a Continental de lançar as coisas do Lira. E o Gordo propôs pra gente essa produção. Fizemos no estúdio do Vitché, mas já estava mais bem equipado, já tinha sintetizadores de última geração.¹⁸¹

Após algum período de atuação na cidade de São Paulo, trabalhando em vários setores e linguagens artísticas, o Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana ganhou prestígio e acabou situando-se numa posição bastante particular nesse contexto do início dos 1980. Seus gestores foram acionados pela gravadora Continental, no intuito de estabelecer com eles uma parceria. Vale lembrar que esse momento em que a Continental procurou o pessoal do Lira vem acompanhado de um momento de intensa crise na indústria fonográfica brasileira, sentida principalmente pelas grandes gravadoras, conforme salienta Márcia Tosta Dias:

[...] na década de 1980, os números do mercado fonográfico retratam a inconsistência da vida econômica nacional. Desde 1979, quando o país chegou a ocupar a quinta posição no mercado mundial de discos, os números passam a ser decrescentes, até 1986, quando se recupera, mesmo que de maneira inconstante.¹⁸²

Nesse contexto de crise na produção de discos, o novo contrato do Lira era visto com empolgação, até mesmo nos jornais da época, conforme demonstra a matéria intitulada “Muitos discos do Lira, uma ótima notícia”, publicada em 27 de

¹⁸¹ APÊNDICE A.

¹⁸² DIAS. *Os donos da voz*, p 81.

dezembro de 1982 no jornal *Folha de São Paulo*:

*A maior novidade do próximo ano será a produção associada do Lira Paulistana com a Continental, prevista entre 18 e 24 discos. Será a oportunidade de se mostrar que sucesso não depende de má qualidade, como acreditam as multinacionais do disco. E que não é necessário se repetir fórmulas para cair no gosto popular, tampouco que a diluição é regra na criação. É ano importante porque a indústria cultural terá de abrir seu leque, preguiçoso leque atrás de novas tendências. [...] Já em janeiro desembocam nas lojas, resultados do convênio Lira /Continental, os discos do grupo Paranga, o solo de Zé Eduardo Nazário e o Grupo Um.*¹⁸³

O artigo demonstra o referido entusiasmo. O ano de 1983 se iniciaria com uma nova parceria discográfica que traria ao mercado musical uma ampliação dos trabalhos de “qualidade”, considerados esteticamente ousados pela crítica. No excerto, é interessante notar a presença do termo *indústria cultural*¹⁸⁴, e também a perspectiva de como o convênio entre o Lira e a Continental forjavam, para o autor, uma espécie de arma contra a padronização do grande mercado. Zé Eduardo Nazário, quando perguntado sobre a parceria, diz que a interpreta

como resultado do trabalho que foi crescendo e pela ascensão da música independente, que atraiu a atenção de uma gravadora tradicional, que passou a ver essa música como uma fonte de vendagem, que antes era rotulada como “não comercial” e rejeitada por todos os selos.¹⁸⁵

A parceria foi longamente discutida por Daniela Ribas Ghezzi¹⁸⁶. Em seu trabalho, a pesquisadora ressalta que,

[...] oferecendo uma distribuição em nível nacional, a *Continental* chegou à pedra de toque da produção independente de discos. Assim, tal acordo seria vantajoso para os dois lados: para os artistas independentes (que careciam de distribuição) e para a gravadora (que visava obter mais status, sobretudo no meio fonográfico, através de um acordo com agentes do meio musical) [...] As perspectivas iniciais desse acordo eram boas, uma vez que iria manter a autonomia dos artistas ao mesmo tempo em que garantiria uma melhor distribuição dos produtos, e tudo isso através de uma gravadora de capital totalmente nacional. Contudo, conforme temos sugerido neste

¹⁸³ ALMEIDA, Miguel. Muitos discos do Lira, uma ótima notícia. *F. de São Paulo*, São Paulo, 27 dez. 1982. Ilustrada, p. 17. Grifos meus.

¹⁸⁴ O conceito de *indústria cultural*, conforme cunhado por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, é extremamente complexo e necessita de um espaço propício para sua discussão. Neste momento, basta termos em mente que o termo é utilizado por várias instâncias (acadêmicas, jornalísticas, artísticas, etc.) para se referir a situações e configurações sociais distintas entre si e, geralmente, com significados diferentes dos propostos pelos filósofos.

¹⁸⁵ APÊNDICE B.

¹⁸⁶ GHEZZI. *De um porão para o mundo*, p. 162–176; 207-225.

trabalho, os procedimentos adotados pelo *Lira* eram incorporados gradualmente, de acordo com as necessidades impostas aos agentes em questão. Desta forma, o que parecia a solução de um interminável problema - o da distribuição de discos independentes - acabou revelando-se ineficiente para todos os lados. [...] o contrato que traria status para a *Continental* revelou-se não só ineficiente do ponto de vista dos artistas, mas também mostrou-se demasiadamente caro para a gravadora, que teria que desenvolver todo um trabalho diferenciado de marketing e distribuição para adequar seu público ao perfil de seus novos artistas.¹⁸⁷

Ghezzi demonstra, em seu trabalho, que a distribuição do material musical (grande problema da produção *independente*) acabou não correspondendo às expectativas geradas em praticamente todos os artistas envolvidos nesse contrato. Segundo Wilson Souto Júnior, mediador do processo, representante das bandas e principal responsável pela parceria,

O contrato da *Continental* tinha uma vantagem para o artista. Na verdade a Continental nos procurou e não foi o contrário. [...] Então, a gente discutiu muito o como fazer. *E a gente também não entrou ingenuamente*. E a gente tinha dúvida sobre o time de vendedores que era muito grande. *A gente também achava que esse cara quando batesse um Grupo Um não ia entender nada do que aquilo representava. E esse foi um problema que a gente teve. De mão em mão, a gente talvez conseguia circular esse disco com mais rapidez do que esse disco na mão do vendedor da Continental*. Ele tinha até vergonha de apresentar esse disco para compradores do interior. Só que nesse contrato, eu acho que a cláusula mais inteligente que a gente colocou, foi que se a Continental tirasse os discos de catálogo, o artista ficava com o direito sobre as obras. E quem bancou para gravar foi a Continental. E com toda liberdade de criação.¹⁸⁸

O acordo com a Continental previa que, caso o material saísse de catálogo, os próprios artistas se tornariam os responsáveis e proprietários legais do material. Esse parece ser o único ponto positivo desse empreendimento. Vale ressaltar que a lembrança de Wilson Souto Júnior na entrevista concedida a mim é diferente do exposto a Daniela Ribas Ghezzi em 2002. Se o gestor do Lira chegou a dizer, em 2016, “a gente não entrou ingenuamente”, nas entrevistas concedidas à pesquisadora da UNICAMP afirmou: “Eu acabei criando um monstro, que foi acho que o pior contrato [...], porque é o único contrato que atrapalha os dois lados!”¹⁸⁹.

É importante destacar que esse momento de convergência entre o Lira e a Continental (que, não por acaso, coincide com a crise na indústria do disco) também

¹⁸⁷ GHEZZI. *De um porão para o mundo*, p. 164-165; 163; 169.

¹⁸⁸ APÊNDICE C. Grifos meus.

¹⁸⁹ Trecho da entrevista concedida à Daniela Ribas Ghezzi. Cf. GHEZZI. *De um porão para o mundo*, p. 164.

demonstra uma nova estratégia que seria cada vez mais recorrente na relação entre as *majors* e as produções *independentes*: o da prospecção de novos artistas, mirando aqueles já amplamente testados por iniciativas *independentes* antes de apostarem em sua incursão pelas grandes gravadoras¹⁹⁰. A partir dos anos 1970, com a segmentação do mercado fonográfico se consolidando de forma estrutural no Brasil¹⁹¹ e a multiplicação de gêneros e estilos pensados a partir de determinados nichos sociais, esse procedimento de testagem de artistas e grupos em início de carreira se cristaliza enquanto estratégia de fôlego para as grandes empresas.

No depoimento de Wilson Souto Júnior, o produtor musical também ressalta a importância da lei de isenção do ICM (Imposto Sobre Circulação de Mercadorias) para a organização geral da indústria fonográfica brasileira e a relação entre empresas nacionais e transnacionais. Segundo ele:

as gravadoras nacionais ficavam com o que sobrava. Com o que as gravadoras multinacionais não tinham interesse. E basicamente porque tinha uma lei muito mal feita na época. Ou mal pensada, ou mesmo criada de uma forma maliciosa. Que beneficiava muito as multinacionais. [...] essa lei de isenção do ICM. Pois essa isenção acaba com a competição. Pois a multinacional tinha caixa e ainda tinha excesso de ICM porque vendia todos os discos internacionais, gerava esse ICM e aplicava aqui. [...] E, no caso das gravadoras brasileiras, o cara tinha que investir em estúdio, etc.. Isso fez uma farra na música brasileira, de jabá. Isso perverteu o mercado. E o que acontece é que como eles não poderiam ficar contratando todos esses artistas que o ICM privilegiava, então faziam cada coisa, eles davam um campo de futebol para o Chico Buarque que na época talvez nem tenha vendido o suficiente para comprar a trave. [...] E era tudo uma questão fiscal. Era uma renúncia fiscal do Estado. O Estado deixava de recolher o ICM se o cara aplicasse em artista brasileiro. Só que o cara tinha um montante de ICM do disco internacional para aplicar que era absurdo. E a companhia brasileira tinha que fazer o disco. Então o ICM dela era apertado, você não conseguia zerar. [...] Então, digamos, o que sobrava para as empresas nacionais, na época, era o artista popular que poderia vender na sua região e que tinha o público do baile, o povão, era mais local. [...] *Ou seja: todo artista que estourava, a multinacional pegava. Não tinha competição. [...] E com uma verba de divulgação infinita. O jabá veio daí. Veio desse ICM. Isso acabou com a companhia brasileira. A multinacional comprou todas as companhias brasileiras nos anos 1990*¹⁹².

Sobre esse assunto, a pesquisa de Eduardo Vicente aponta na mesma direção:

a lei de incentivos fiscais foi promulgada em 1967 facultava às empresas “abater do montante do Imposto de Circulação de Mercadorias os direitos comprovadamente pagos a autores e artistas domiciliados no país”, sendo que as gravações beneficiadas recebiam o selo “Disco é Cultura”. Essa lei

¹⁹⁰ DIAS. *Os donos da voz*, p. 127–129.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 79; 108.

¹⁹² APÊNDICE C.

ofereceu, por um lado, um enorme incentivo ao desenvolvimento tanto do mercado de música doméstica quanto do setor fonográfico como um todo, chegando a ser apontado por João Carlos Muller Chaves, então secretário da ABPD [Associação Brasileira de Produtores de Discos] como o “coração da indústria do disco [...] a grande espinha dorsal do investimento”. Por outro, parece ter criado condições de mercado menos favoráveis tanto para as empresas de menor porte, que tinham um menor volume de impostos a ser reinvestido na atividade, quanto para as nacionais, já que o ICM advindo da venda de discos internacionais podia ser reinvestido, pelas empresas estrangeiras, na contratação de artistas de maior expressão que ainda se mantinham com as gravadoras nacionais.¹⁹³

Interessante notar que essa lei referente ao abatimento do imposto para o ICM também é um elemento alinhado aos efeitos da globalização e/ou mundialização da cultura, também sentidos no Brasil. Isso ocorreu porque tal iniciativa, estatal e burocrática, favoreceu de forma bastante parcial as empresas transnacionais do setor, tornando-as cada vez mais fortes no mercado brasileiro e dificultando, paulatinamente, a existência de empreendimentos nacionais de grande e médio porte.

Ainda sobre a parceria entre o Lira e a Continental, Chico Pardal afirma:

Essa pareceria com a Continental só foi boa por causa disso: os músicos conseguiram produzir o que queriam e com financiamento. [...] Com os meninos que a gente tinha na rua vendendo de loja em loja, na época do Lira, vendia mais do que na Continental. A cultura deles não era aquilo. O vendedor ele quer vender logo e muito. Aqueles que não eram de São Paulo, os vendedores de Mato Grosso, Góias, eles mesmos contavam que vendiam tudo que tinha que vender até o dia 15 de cada mês, depois eles iam pescar e fazer outras coisas.¹⁹⁴

A frustração dos envolvidos na parceria foi geral. Com o Grupo Um não foi diferente, e sobre esse episódio o pianista Lelo Nazário relembra, na esteira das lembranças de Wilson Souto Júnior e Chico Pardal, que

O que aconteceu foi que o Gordo foi pra Continental pra tentar fazer esse projeto. Os discos que a gente fez ele conseguiu distribuir na Europa. Ele conseguiu que a Continental, por um contato lá, distribuisse para França, Alemanha, enfim. Ele pode até contar se ele lembrar. Mas eu me lembro que você encontra tudo de *A flor de plástico incinerada* lá na Europa, aqui no Brasil em poucas lojas. Eu não sei se eles fizeram três mil ou coisa assim, mas pra uma empresa desse tamanho, com distribuição grande, isso não é nada, né? Vai assim em um minuto. Eles conseguiram escoar dessa forma, pra Europa. O Gordo pode te explicar melhor. Mas um dia eu tive uma conversa e ele me disse: “Lelo, de toda a experiência que tenho na

¹⁹³ VICENTE. *Da vitrola ao ipod*, p. 56.

¹⁹⁴ APÊNDICE C.

Continental, você sabe onde a gente esbarra? É no vendedor”. Pois ele chega na loja e tem o Roberto Carlos e sertanejo, essas coisas, ele quer vender, pois precisa da comissão dele. Então, você até pode instruí-lo a vender uma música assim mais pra frente, mas o cara mesmo não sabe o que é aquilo. Ele próprio não sabe explicar pro comprador. Então vende aquilo que ele acredita e é a música que ele acha legal. E a Continental tinha esse *cast* enorme de sertanejo, de romântico. Então um dia o vendedor chegou pro Gordo e falou: “Eu nem tento vender isso. Porque eu não sei o que é. E não quero gastar meia hora falando pro comprador talvez levar cem discos apenas na loja”. Então, a gente já esbarrava em coisa básica, os vendedores já não querem vender. Ele não sabe o que é, e não quer gastar tempo pra explicar. Então a coisa começou a dar errado aí também, em algo básico que é a venda pras lojas.¹⁹⁵

Sobre a parceria entre o Lira e a Continental, o discurso de diversos dos envolvidos parece ser uníssono: grandes expectativas em um primeiro momento e frustração logo em seguida. A possibilidade de conseguir um financiamento para gravação e lançamento de material foi, como pudemos discutir nessa primeira parte, um acontecimento inédito na trajetória do Grupo Um. Apesar da conquista, esse momento já se identifica com a fase final do conjunto, caracterizado por poucas apresentações e por um maior foco de seus integrantes em projetos paralelos do que no próprio trabalho do Grupo Um. Pelo material que foi encontrado em minha pesquisa sobre o histórico de apresentações do conjunto (no que fui auxiliado pelo próprio Lelo Nazário, na fase final de minha reconstrução cronológica dos concertos do grupo), foi possível constatar um baixo nível de atividade a partir de 1982. Nesse ano, antes da gravação de *A flor de plástico incinerada*, realizada em outubro de 1982, o Grupo Um se apresentou apenas no MASP e no Centro Cultural São Paulo (CCSP). No mesmo ano, após a gravação, o conjunto realizou somente mais um concerto, na Bahia.

Sobre o ano de 1983, há um dado curioso: o conjunto quase não realizou nenhuma apresentação. Houve apenas uma única turnê, na Europa, na qual foram realizadas apresentações na França e na Suíça. Assim, esse terceiro momento, em que um inédito contrato fonográfico foi estabelecido e uma turnê fora do país foi realizada, é curiosamente acompanhado do final dos trabalhos do Grupo Um. Nos *releases* em sites e documentos que se referem ao conjunto, inclusive os dos próprios integrantes, o ano de 1984 é registrado como o último em que a banda esteve em atividade. No entanto, segundo minha pesquisa, nenhuma ação vinculada

¹⁹⁵ APÊNDICE A.

ao conjunto foi realizada durante esse ano.

Em outubro de 1983, no aniversário de 4 anos do Lira Paulistana, Zé Eduardo Nazário participa das comemorações com o trabalho do Grupo Livre de Percussão, e não mais com o Grupo Um, extensamente atuante nas ações do Lira. Nesse mesmo ano o baterista e percussionista realiza uma série de apresentações em São Paulo ao lado de Alberto Marsicano, em concertos com cítara e tabla, instrumentos de origem indiana. Sobre o final do Grupo Um, o próprio Zé Eduardo relembra que

Depois de todos esses anos, os músicos desenvolviam outros projetos, assim como eu também, e tínhamos realizado um grande trabalho, todos tínhamos consciência disso. Foi uma coisa natural, que veio sem grandes traumas, pois cada um continuou realizando grandes trabalhos individuais ou com outros grupos. Apenas o fim de um ciclo nas nossas vidas.¹⁹⁶

Lelo Nazário recorda o acontecimento de maneira semelhante:

É, já estava escrevendo para orquestra também. Eu gostava muito de ficar trabalhando sozinho nas composições: é um negócio gostoso também por outro lado. Porque não tem aquele trabalho em conjunto, mas eu gosto muito de ficar enfurnado na mesinha e, nessa época sem computador, no papel mesmo.¹⁹⁷

Assim, a partir do trabalho realizado pelo próprio grupo, seus instrumentistas conseguiram ampliar seu leque de atividades, passando a atuar cada vez mais no cenário musical, em diversas frentes distintas: estúdio, participação em gravações de diversos músicos, aulas, projetos “solo”, entre outras atividades. Sobre *A flor de plástico incinerada* e, também, acerca do primeiro trabalho solo de Lelo Nazário, a *Revista SomTrês*¹⁹⁸ escreveu, em dezembro de 1982:

Os trabalhos atuais de Lelo Nazário e dos elementos do Grupo Um, por exemplo, certamente não teriam chegado ao grau de maturidade em que estão não fossem os LP's independentes feitos em 1979 e 1981 (*Marcha sobre a cidade* e *Reflexões sobre a crise do desejo*). Sinais dessa maturidade estão na série de lançamentos sob o selo alternativo *Lira Instrumental. Lágrima/Sursolide Suite*, LP individual do pianista Lelo Nazário traz um músico consciente e seguros de seus recursos. [...] *A flor de plástico incinerada*, novo LP do Grupo Um, liderado pelo mesmo Lelo Nazário, é um disco fantástico, absolutamente surpreendente, dos melhores do ano na área instrumental, aqui incluídos os lançamentos de jazz. [...] São

¹⁹⁶ APÊNDICE B.

¹⁹⁷ APÊNDICE A.

¹⁹⁸ Criada e editada por Maurício Kubrusly, em 1979, a revista *SomTrês* foi especializada em equipamentos de áudio e em temáticas de música em geral. Circulou até 1989.

duas magníficas performances instrumentais, com um nível de interação e coesão entre os músicos raros de se ver por aqui.¹⁹⁹

No contrato estabelecido com o selo Lira/Continental, também estavam incluídos a gravação e o lançamento do primeiro álbum solo de Zé Eduardo Nazário (*Poema de Gota Serena*, 1982) e o também primeiro de Lelo Nazário (*Lágrima/Sursolide Suite*, 1982). A possibilidade de trabalhar profissionalmente no mercado musical com o próprio nome (produzindo o trabalho de estreia já com o apoio de um selo *independente* em parceria com um nome de peso das grandes empresas da música) foi, naturalmente, um dos elementos que acabou ampliando as atividades musicais e o escopo de atuação dos gestores da carreira artística do Grupo Um, fornecendo novos caminhos pessoais e mais particulares de trabalho. Como tentei demonstrar na parte final deste capítulo, a partir de 1982 as atividades do conjunto diminuem de forma drástica: seus principais instrumentistas passam a organizar a carreira com maior foco em trabalhos próprios e nas novas oportunidades que apareciam.

¹⁹⁹ RIBEIRO, Mathias José. A maturidade do nosso novo som instrumental. *Revista SomTrês*, São Paulo, dez. 1982.

CONSIDERAÇÕES

O que intentei fazer nesta primeira parte do trabalho foi refletir sobre os modos de atuação do Grupo Um frente ao novo dinamismo e às transformações do mercado e da indústria fonográfica brasileira na virada da década de 1970. A partir das entrevistas coletadas exclusivamente para este estudo e daquela de 1980, encontrada por mim no *Acervo Aramis Millarch*, foi possível se aventurar nas armadilhas da memória e analisar o modo como os agentes envolvidos nesse processo recente da música nacional interpretam (ou interpretavam) as atividades relacionadas ao curto período de atuação do Grupo Um.

Se até o ano de 1977 o conjunto buscava sua inserção no mercado de música gravada a partir de caminhos tradicionais, ou seja, pela busca por gravadoras consolidadas no cenário brasileiro, é possível perceber que a possibilidade de existência do Grupo Um está vinculada à *emergência* de novos caminhos para a produção musical, que ganharam força no período e cujas ideias ficaram reconhecidas sob a grande retórica generalizadora de música e/ou produção musical *independente*. A partir do contato que estabeleceram com essa ideia, os músicos puderam encontrar meios para viabilizar o lançamento de seus três trabalhos concretizados (de 1979, 1981 e 1982).

A atuação do grupo também está intrinsecamente vinculada à expansão, nesse mesmo período, das propostas musicais instrumentais de cunho jazzístico (e sua aproximação com a retórica do *nacional-popular*), além das disputas com o campo da canção. As conclusões da pesquisa de Daniel Gustavo Muller sobre as particularidades do momento atravessado pelo *jazz* instrumental no Brasil durante a virada dos anos 1970 são compatíveis com minha interpretação sobre as fontes utilizadas nesta primeira parte (tanto sobre as entrevistas quanto sobre os periódicos, além da série Gigantes do Jazz), corroborando com seus apontamentos.

A partir da criação de um panorama da trajetória do Grupo Um foi possível perceber como aquele momento de maior aproximação com o Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana (1980-1981) foi, justamente, o período em que o conjunto viveu o auge de sua carreira, com grande intensidade de atividade musical

relacionada ao grupo. Além disso, a aproximação entre essas duas empreitadas se deu em um momento oportuno para ambas: o Lira buscava analisar e preencher sua programação, ainda em fase de planejamento, e o Grupo Um buscava um local para o lançamento de seu primeiro álbum prensado, *Marcha sobre a cidade* (1979). Assim, no início das atividades do Teatro Lira Paulistana, se constituiu uma relação muito forte entre o espaço e a música instrumental jazzística, justamente a partir dessa temporada de lançamento do primeiro disco da banda. Após essas apresentações, ocorridas em fevereiro de 1980, a programação do Lira foi cada vez mais preenchida por grupos instrumentais do cenário jazzístico de São Paulo, como Pé-Ante-Pé, Freelarmônica, Divina Incredência e Pau Brasil, entre outros. Também os trabalhos de artistas vinculados ao selo exclusivamente instrumental Som da Gente²⁰⁰ passaram a se apresentar por lá. Segundo Chico Pardal, “[...] na época, tinha o Som da Gente, que era um selo só de música instrumental, e começaram a se oferecer para lançar os discos lá com a gente. Então, no Lira, lançamos shows de quase todos da Som da Gente.”²⁰¹

Nesse movimento de aproximação com o Lira Paulistana, há outro elemento interessante e paradoxal: a questão da inclusão ou não do Grupo Um e de outros grupos de *jazz* instrumental no escopo do termo *vanguarda paulista*. Isso acontece porque um fator que parece ter sido determinante para a escolha do leque de artistas que foram incluídos pela crítica e pelos trabalhos acadêmicos nesse “gênero” é justamente a aproximação com o Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana. Ora, o Grupo Um praticamente iniciou a programação musical do Lira, ainda no início de 1980. O momento histórico das atividades, os locais de apresentação (além do próprio Lira, o MASP, o SESC e a Funarte também foram locais em que vários dos grupos da chamada *vanguarda paulista* buscaram dar vazão a seus trabalhos) e a retórica da *música independente* eram partilhados por esses músicos, ou seja: o Grupo Um e outros grupos instrumentais atuaram sobre o mesmo cenário fonográfico, circularam pelos mesmos ambientes, carregaram para sua obra retóricas similares, mas acabaram, de um modo geral, ficando de fora do núcleo de artistas considerados os “principais” integrantes da *vanguarda paulista*

²⁰⁰ O selo Som da Gente foi formado em 1981 e atuou até 1991. Suas atividades e seu contexto são discutidos na pesquisa de MULLER. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil*.

²⁰¹ APÊNDICE C.

(como Língua de Trapo, Premê, Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, entre outros), mesmo que carregassem elementos internos daquilo que é comumente reconhecido como *música de vanguarda*²⁰².

Meu propósito não é “incluir” o Grupo Um no referente dessa expressão criada pela imprensa, apenas demonstrar a rapidez com que se constroem gêneros musicais, movimentos e\ou movimentações, e a enorme fragilidade dessas construções, feitas a partir de um mecanismo de seleção que cria e cristaliza uma gama de representantes de determinada tradição musical, que passam então a ser considerados seus integrantes oficiais. Muitas vezes, esse procedimento é alicerçado em questões externas às próprias obras (haja vista que as propostas estéticas que conviviam nesse momento, mesmo as já referendadas pelo termo *vanguarda paulista*, são variadas e distintas), e distantes, também, das muitas proposições realizadas pelos atores envolvidos no processo. É interessante notar como, após algumas décadas de uso, o termo *vanguarda paulista* parece ter ficado realmente atrelado aos artistas vinculados ao formato *canção*. Na entrevista a mim concedida, enquanto comentava sobre a necessidade de se criar um selo instrumental para o Lira, Riba de Castro chega a ressaltar o seguinte:

Quando realizamos o contrato de distribuição com a gravadora *Continental* foi que tivemos a necessidade de criar um selo instrumental, *pois a quantidade de grupos instrumentais era quase a mesma dos grupos que faziam parte da chamada Vanguarda Paulista*.²⁰³

Em um segundo momento, quando lhe perguntei diretamente se os grupos instrumentais faziam parte da chamada *vanguarda paulista*, Riba de Castro afirma:

Sem dúvida que faziam parte da vanguarda. Principalmente os grupos: Um, Pau Brasil, Pé ante Pé e o D’alma. Sempre que se fala ou se faz um evento sobre a vanguarda (paulista), os grupos instrumentais sempre estão presentes. E os discos de música instrumental sempre estiveram no Lira.²⁰⁴

O exemplo de Riba de Castro parece ser elucidador: atualmente, ao se referir ao termo *vanguarda paulista*, a primeira ideia que “vem à cabeça” (inclusive na dos envolvidos no processo) são os grupos relacionados ao formato *canção*,

²⁰² A expressão *música de vanguarda* é utilizada nesse momento pensando as técnicas musicais atonais oriundas da *música moderna* e utilizadas nas composições do Grupo Um.

²⁰³ APÊNDICE D. Grifos meus.

²⁰⁴ *Ibidem*.

estabelecendo praticamente um significado preestabelecido para a expressão. Se o termo não é utilizado automaticamente, mas sim após mínima reflexão, é possível perceber que há a intenção de expandir o leque de produções musicais abarcados por essa generalização. É preciso ter em mente que, por ser uma mediação social, a criação e difusão desses gêneros é sempre uma instância de reconhecimento e legitimação para as propostas musicais incluídas ou deixadas de fora do termo, daí sua relevância enquanto ferramenta de análise.

Se em 1980 e 1981 a crise que se instalava na indústria fonográfica brasileira parecia não afetar as produções realizadas pelo Grupo Um, já em 1982 e 1983 a inconstância do setor parece ter sido um dos principais fatores que dificultaram a existência do conjunto (mesmo com a parceria com o selo Lira Instrumental e com a turnê realizada na Europa). Devido à necessidade de sobrevivência, seus integrantes sempre participaram de outros projetos musicais. Todavia, durante os anos de 1980 e 1981 o universo de atuação desses músicos foi quase que exclusivamente relacionado às ações empreendidas pelo Grupo Um. A radicalização da crise da indústria fonográfica fez com que seus instrumentistas passassem, cada vez mais, a se focar novamente em trabalhos com outros músicos e, pela primeira vez, em suas trajetórias próprias, como se viu no final do segundo capítulo.

Conforme pudemos observar no olhar cronológico apresentado nos dois capítulos que formam a primeira parte desta pesquisa, é possível perceber que, de qualquer forma - seja nos momentos em que o Grupo Um esteve mais ativo ou naquele anos em que sua atividade musical foi baixa -, a “busca pelo mecenas” é o elo aglutinador de sua trajetória, haja vista que sempre estiveram à procura de condições financeiras e materiais que tornassem possível o registro e a veiculação de suas experiências sonoras, tuteladas pela ações e pesquisas dos irmãos Zé Eduardo e Lelo Nazário. Inclusive, quando a ideia de *mecenas* é utilizada pelo pianista, em matéria no jornal *Folha de São Paulo*²⁰⁵, em 1982, o Grupo Um já havia viabilizado o lançamento de dois dos seus três discos, problematizando, assim, a situação que a música instrumental brasileira feita na esteira do *jazz fusion* atravessava naquele período.

²⁰⁵ PROCURA-SE Mecenas, p. 33.

**SEGUNDA PARTE: RELAÇÕES ENTRE O GRUPO UM E O
JAZZ**

CAPÍTULO 3: SOBRE O JAZZ

3.1 – Formação e difusão do *jazz*

Antes de comentar os possíveis vínculos entre o Grupo Um e o gênero reconhecido como *jazz*, será necessário fazer algumas considerações sobre a criação e a difusão desse gênero nos EUA, no intuito de localizar e compreender o surgimento e desenvolvimento do gênero musical ao qual o Grupo Um está inevitavelmente vinculado, tanto pela escolha e utilização dos instrumentos quanto pelas propostas musicais executadas e sua configuração estética. Além disso, esse é o estilo pelo qual são geralmente reconhecidos pelos mediadores sociais presentes em sua trajetória.

Durante a primeira metade do século XX, a ideia e as práticas consideradas jazzísticas foram desenvolvidas nos territórios dos Estados Unidos da América. Considerada a principal expressão da *música popular*²⁰⁶ norte-americana, sua formação é recorrentemente vinculada a dois fatores: o primeiro é a presença do homem negro e escravizado na cultura artística dos EUA. O segundo aspecto, ligado ao primeiro, é a influência de outro gênero musical, o *blues*. Tais prerrogativas são importantes para entender o desenvolvimento do *jazz*, no entanto devem ser pensadas com cautela para não criar generalizações que acabam simplificando as convergências sociais que tornaram possível as experiências jazzísticas.

Sobre o primeiro aspecto, é indubitável que as diversas práticas culturais vinculadas às vivências afro-americanas que se desenvolveram nos EUA - imbricadas ao regime escravocrata, suas dinâmicas e consequências - são elementos que colaboraram para a formação do *jazz*, como, por exemplo, os rituais de *voodoo*, *field holler*, *street cry*, *work songs*, *ring shout*, *spirituals*, *minstrel*, os *shows* de cabaré e o teatro de revista negro²⁰⁷. No entanto, a possibilidade de

²⁰⁶ Desde os anos 1980, os estudos sobre a chamada *música popular* vêm formando um campo de pesquisas acadêmicas cada vez mais robusto no mundo ocidental. São variadas as significações atribuídas ao termo. Em geral, pode-se dizer que *música popular* é aquela produzida em meios urbanos, a partir de finais do século XIX, mediada pelos aparatos de gravação e reprodução sonora, sendo instrumental ou cantada. No entanto, o termo também é utilizado para definir a música vinculada ao campo e ao meio rural, caso no qual a denominação *música folclórica* também pode ser utilizada.

²⁰⁷ CALADO. *O jazz como espetáculo*, p. 71–119.

existência e o próprio desenvolvimento do jazz também estiveram totalmente ligados aos fenômenos relacionados à formação de um mercado urbano das artes e do entretenimento (estruturado na industrialização e na formação das cidades norte-americanas), como aponta Eric Hobsbawn:

Uma parte [da cultura popular folclórica pré-industrial] morreu com a industrialização, como grande parte das canções folclóricas inglesas, ou sobreviveu apenas nos mais remotos redutos do interior, à espera dos gravadores dos entusiastas de canções folclóricas. Mas outros tipos de cultura se mostraram mais adaptáveis e conseguiram sobreviver bravamente em uma sociedade industrializada ou urbanizada. [...] Outros, ainda, resistiram e se tornaram poderosos a ponto de sobreviverem até a ambientes mecanizados de entretenimento, ou até de os dominarem em parte. O jazz é o mais importante desses exemplos. Se eu tivesse de fazer um resumo de sua evolução em uma só sentença eu diria: é o que acontece quando a música popular não sucumbe, mas se mantém no ambiente da civilização urbana e industrial.²⁰⁸

Assim, uma espécie de sincretismo entre alguns dos frutos das práticas culturais de origem africana e a formação de um mercado das artes nos EUA dão base à possibilidade de existência e difusão do *jazz*, quando aqueles não desaparecem com a urbanização e a industrialização, mas se transformam nas novas conjunturas sociais, conseguindo carregar significações de seu passado e se adaptar às novas condições. O historiador britânico também aponta alguns fatores que colaboraram para essa expansão, que, segundo ele, foi um fenômeno “praticamente sem paralelo cultural, em termos de velocidade e abrangência, a não ser pela expansão inicial do islamismo”²⁰⁹. Dentre os aspectos que incentivaram tal propagação, Hobsbawn destaca a dança de salão, a inserção do saxofone, a disseminação do gramofone, o rádio e a utilização do gênero como ferramenta política.

No que se refere ao *blues*, é importante lembrar que ele apresenta algumas mudanças em relação aos elementos das tradições musicais de origem afro-americana: se as *work songs* e outras representações musicais fixadas principalmente no século XIX tinham como característica o canto coletivo, o *blues* contém um padrão de fala focado no aspecto individual, na personalidade da execução²¹⁰. Em sua relação com o *jazz*, o *blues* é muitas vezes visto simplesmente

²⁰⁸ HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 34-35.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 63.

²¹⁰ JAMES, Leroi. *O jazz e sua influência na cultura americana*. Rio de Janeiro: Record, 1967, p. 70;

como uma etapa do desenvolvimento em direção a ele. Todavia, conforme afirma Leroi Jones, “o *jazz*, entretanto, não devia ser encarado como um sucessor do *blues*, mas como música muito original que se formou do *blues*, e foi concomitante ao mesmo, tendo depois partido em sua trilha própria de desenvolvimento”²¹¹.

Outra questão que deve ser destacada, neste momento, é a intensa capacidade de transformação que a forma musical do *jazz* demonstrou durante quase todo o século XX norte-americano. Diversos momentos da história do *jazz* demonstram a negação da própria execução considerada jazzística até aquele momento. A ideia de *jazz moderno*, que se inicia com o *bebop*, nos anos 1940, expressa exatamente essa relação: esse estilo foi considerado por muitos críticos e “especialistas” da época como não pertencente à tradição jazzística, sendo chamado de “a heresia do *bebop*”²¹², até conseguir seu espaço e sua legitimidade social e musical. Isso acontece pois o *bebop* representa uma negação, em diversos aspectos - tanto musical quanto na atitude dos músicos com relação ao público, entre outros aspectos como a própria instrumentação -, do *swing*, categoria que dominava o cenário musical até o início da década de 1940. Segundo Carlos Calado,

A comercialização excessiva desse estilo musical (*swing*), aliada à estrutura rígida das grandes orquestras, que proporcionavam pouco espaço de criação aos músicos, instauraram a necessidade de mudanças radicais. O descontentamento dos *jazzmen* mais jovens, frente a estandarização do *swing*, podia ser facilmente detectada pelas sessões de improvisação que eles procuravam, avidamente, após saírem do “emprego” nas *big bands*: as *jam sessions* [...].²¹³

Também é preciso ter cuidado com o caráter consciente de “invenção” do *bebop* como algo completamente premeditado pelos músicos que fizeram parte dessa geração (Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk, Kenny Clarke, entre outros). Tal perspectiva é um tanto quanto exagerada. A insatisfação em relação ao caráter extremamente comercial do *swing* e à sua homogeneidade na forma musical certamente existia; no entanto, a dinâmica de elementos (sociais e musicais) que compuseram o *bebop* fluiu, também, de forma mais indireta, a partir de uma geração

75.

²¹¹ *Ibidem*, p. 79.

²¹² *Ibidem*, p. 193–195.

²¹³ CALADO. *O jazz como espetáculo*, p. 150.

de novos músicos com novas preocupações e modos de trabalho musical²¹⁴. Até porque esse aspecto de transformação e inovação não é essencialmente característico apenas das vivências do *jazz moderno*, pois, conforme salienta Ted Gioia, “desde seus primeiros tempos, o jazz havia sido uma arte progressista, com uma incorporação contínua de novas técnicas, harmonias mais amplas e ritmos e melodias mais complexos”²¹⁵.

Na trilha do desenvolvimento jazzístico, a década de 1950 ficou marcada por um estilo que complementou as transformações propostas pelo *bebop*: o *cool jazz*. Berendt e Huesmann afirmam que desde o final dos anos 1940 uma “atitude fria” tomou conta de muitos músicos (Miles Davis é visto como uma das principais referências do estilo). No lugar do “nervoso” e frenético *bebop*, uma música mais calma e serena dominou o mundo do *jazz* durante os anos 1950²¹⁶.

Já durante a década de 1960, “o *free jazz* foi uma verdadeira revolução operada no interior da linguagem jazzística, pois quase todos os tradicionais conceitos dessa música foram colocados em xeque [...]”²¹⁷. Dentre as características dessa vertente, destacam-se a tonalidade livre e/ou a atonalidade, as novas concepções rítmicas, uma grande abertura para influências de tradições musicais distantes das convenções ocidentais e a inclusão do ruído como meio sonoro composicional, além da aproximação com técnicas musicais de *vanguarda*²¹⁸, oriundas da *música moderna*²¹⁹. Além disso, o *free jazz* ficou marcado por seu vínculo com a política:

A “liberdade” foi um termo de fortes implicações políticas no discurso político estado-unidense de finais dos cinquenta e início dos sessenta [...]. É impossível compreender o movimento do *free jazz* destes anos sem entender como se alimentou desta intensa mudança cultural na sociedade americana. Seus praticantes defendiam muito mais do que a liberdade das estruturas harmônicas e das formas composicionais – embora isso também fosse uma parte essencial de sua visão de *jazz*. Muitos deles viram sua música como intrinsecamente política.²²⁰

²¹⁴ BERENDT; HUESMANN. *O livro do jazz*, p. 40–41.

²¹⁵ “Desde sus primeros tiempos, el jazz había sido un arte progresista, con una incorporación continua de nuevas técnicas, armonías más amplias y ritmos y melodías más complejos”. GIOIA, Ted. *Historia del jazz*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 267. Tradução minha.

²¹⁶ BERENDT; HUESMANN. *O livro do jazz*, p. 43.

²¹⁷ CALADO. *O jazz como espetáculo*, p. 179; BERENDT; HUESMANN. *O livro do jazz*, p. 46.

²¹⁸ BERENDT; HUESMANN. *O livro do jazz*, p. 46.

²¹⁹ GRIFFITHS. *A música moderna*.

²²⁰ “La “libertad” fue un término de fuertes implicaciones políticas en el discurso público estadounidense de finales de los años cincuenta y principios de los sessenta [...]. Es imposible

É claro que todas essas classificações de diferentes 'tipos' de *jazz* são generalizações intensamente problemáticas. Todavia, podem nos ajudar a pensar as diversas mudanças pelas quais passou esse estilo e como elas foram capazes de compor um mesmo gênero musical, capaz de nomear diversas de suas modalidades apesar das enormes diferenças entre elas. Ou seja: não existe uma linguagem musical estritamente delimitada pelo termo, mas diversas proposições sonoras que, no decorrer do século XX, se fixaram à construção de uma denominação plural e heterogênea. Esse aspecto está vinculado a uma questão central: a palavra *jazz* foi ganhando, paulatinamente, um aura de legitimidade e "intelectualismo" para a crítica e a bibliografia, ocasionando uma batalha simbólica (bastante viciada) sobre qual seria o "verdadeiro *jazz*". Conforme salienta Ted Gioia, "Durante a época da Guerra Fria, os aficionados pelo jazz se dividiram em facções e estas facções se subdividiram com mais rapidez que as propriedades imobiliárias em solo urbano"²²¹.

Apesar disso, é possível pensar os estilos de *jazz* dividindo-os por décadas, com várias simplificações, no intuito de organizar a reflexão sobre as variadas propostas musicais em disputa ao mesmo tempo em que se estrutura a análise por meio de um olhar mais agrupado, assim como fizemos nesse subcapítulo. Esse procedimento é ainda mais pertinente se pensado para a análise das práticas musicais dos anos 1930 aos anos 1960, pois, da década de 1970 em diante, a multiplicidade de estilos e discursos que coabitam a maior parte do cenário jazzístico aumenta consideravelmente, tornando ainda mais problemática esse tipo de divisão generalizante²²². Entretanto, é justamente com a chegada da década de 1970 que se cristaliza o gênero fundamental para o entendimento da trajetória musical do Grupo Um: o chamado *jazz-fusion* ou *jazz rock*.

O *jazz fusion* é reconhecido pela sua aproximação com o *rock* em diversos níveis e sentidos, a partir, principalmente, da eletrificação dos instrumentos utilizados. É claro que o termo *fusion* pode ser pensado em outras esferas de

compreender el movimiento del free jazz de estos mismos años sin entender cómo se alimentó de este intenso cambio cultural en la sociedad americana. Sus practicantes defendían mucho más que la libertad de las estructuras armónicas o las formas compositivas – aunque eso también fuese una parte esencial de su visión del jazz. Muchos ellos vieron su música como intrínsecamente política". GIOIA. *Historia del jazz*, p. 451-452. Tradução minha.

²²¹ "Durante esta época de la Guerra Fría, los aficionados al jazz se dividieron en facciones, y estas facciones se subdividían con más rapidez que las propiedades inmobiliarias en suelo urbano". GIOIA. *Historia del jazz*, p. 367. Tradução minha.

²²² BERENDT; HUESMANN. *O livro do jazz*, p. 55; 63.

abrangência, como na união com outros gêneros, estilos e propostas musicais, que também ocorreu em outros períodos. No entanto, uma parcela da bibliografia sobre o assunto acabou por cristalizar nesse termo a ligação que se estabeleceu entre o *jazz*, o *rock* e o *rhythm and blues* durante, principalmente, os anos 1970.

Durante essa década, muitas outras vertentes e propostas jazzísticas habitaram o cenário musical, todavia é no *jazz fusion* que se encontrou um novo fôlego para o desenvolvimento do *jazz* nos EUA e sua repercussão internacional. O estilo também foi visto como o mais “avançado” dentro do espectro do *jazz* até aquele momento. Sobre o tema, Ted Gioia indica que “para muitos ouvintes deste período [1970] o termo *fusion* tinha um significado muito limitado e específico. Descrevia as diversas tentativas de combinar o *jazz* com o *rock*”²²³. Gioia propõe que a aproximação com o *rock* desempenhou, também, um papel decisivo no impulso financeiro para todo o *jazz* dos anos 1970.

Nesse sentido, Berendt e Huesmann assinalam que, entre os anos de 1969 e 1972, o fenômeno do *rock* perdeu grande ímpeto, já que muitos nomes importantes desse estilo faleceram, sem substituições paralelas como resposta direta no mercado: Jimi Hendrix (1970), Janis Joplin (1970), Brian Jones (1969) e Jim Morrison (1971), por exemplo. Assim, os autores apontam que com os álbuns *In a silent way* (1969) e *Bitches brew* (gravado em 1969, mas lançado em 1970), de Miles Davis, e com o surgimento do Weather Report e do Mahavishnu Orchestra, no ano de “1972 o novo jazz já está completo [...]. A era do rock – ou pelo menos a melhor parte dela - desaguou no novo jazz”²²⁴. Nesse panorama, o número de vendas do álbum *Bitches brew* é significativo. Gioia comenta que os discos de *free jazz* vendiam em média cem mil unidades, mas que tal álbum de Miles Davis vendeu quatrocentos mil exemplares apenas no primeiro ano²²⁵. Assim, o sentido comercial e financeiro dessa aproximação entre os dois gêneros e da própria construção da ideia de *jazz fusion* também se mostra constituinte para o termo, além das questões propriamente musicais.

A bibliografia sobre o tema também está de acordo quanto à importância do

²²³ “[...] para muchos oyentes durante este período, el término “fusión” tenía un significado muy limitado y específico. Descrebía los diversos intentos de combinar el jazz con el rock”. GIOIA. *Historia del jazz*, p. 488. Tradução minha.

²²⁴ BERENDT; HUESMANN. *O livro do jazz*, p. 58.

²²⁵ GIOIA. *Historia del jazz*, p. 488.

álbum *Bitches brew*. Para além de sua relevância financeira, a gravação também é central por conter a maioria dos músicos que, logo em seguida, dariam o tom ao estilo que ficou conhecido como *jazz fusion*. Entre eles, o tecladista Joe Zawinul e o saxofonista Wayne Shorter, que formaram o Weather Report. Também o guitarrista John McLaughlin, da Mahavishnu Orchestra, e o tecladista Chick Corea, que fundou a Return To Forever. O álbum ainda conta com a presença de Herbie Hancock, que criou o grupo The Headhunters. Assim, o álbum funcionou como uma espécie de “escola” para uma nova forma musical jazzística que ganhava força no período. Airto Moreira (percussionista brasileiro radicado nos EUA) também participou de sessões de gravação desse álbum²²⁶, entrando em contato com esses músicos e se tornando figura importante no desenvolvimento percussivo do *jazz fusion*, conforme veremos em seguida.

Por hora é importante ressaltar alguns pontos centrais dessa aproximação entre *jazz* e *rock*, que, apesar de terem sido construídos a partir de uma origem comum, eram propostas bastante distintas no cenário musical do início dos 1970. Entre esses aspectos, Berendt e Huesmann destacam quatro: a eletronização dos instrumentos, as transformações no ritmo, uma nova fase de relação com solo e, como consequência deste último, uma maior ênfase na composição, no arranjo e na execução coletiva²²⁷. Além da aproximação com o *rock*, o *jazz fusion* também é reconhecido pela sua aproximação com a *música moderna*²²⁸ (erudita de tradição europeia). Embora esse fenômeno já tivesse se iniciado com o *free jazz* dos anos 1960, o *jazz fusion* apresenta diferentes formas de inclusão das táticas musicais de *vanguarda* no objeto musical, principalmente uma tendência à representação escrita das peças musicais (que o chamado *free jazz* normalmente não abarcava).

Um último aspecto merece ser destacado neste momento, pelos vínculos que serão estabelecidos entre ele e a música do Grupo Um. É a ideia de inserção da *world music*²²⁹ no *jazz*, com influências de várias culturas e tradições musicais não pautadas por parâmetros do ocidente, também vista como a inserção da música

²²⁶ 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, p. 48.

²²⁷ BERENDT; HUESMANN. *O livro do jazz*, p. 58.

²²⁸ GRIFFITHS. *A música moderna*.

²²⁹ NICOLAU NETTO, Michel. *O discurso da diversidade e a world music*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2014.

chamada *étnica*. Conforme aponta Gioia, ocorreu uma mundialização das referências, em que “a integração das técnicas de *jazz* com gêneros específicos da *música étnica* criou uma mescla de estilos efervescentes no *fusion* a nível mundial”²³⁰. Essa tendência, que se inicia nos anos 1960, toma corpo com o *jazz fusion* durante a década de 1970 e é potencializada nos anos 1980 e décadas seguintes.

No que se refere à percussão presente no chamado *jazz fusion*, ela é inevitavelmente vinculada a um músico brasileiro que foi figura marcante nas primeiras gravações do estilo: Airto Moreira. Sua presença é central para o caráter percussivo dessa música. Airto participou de sessões de *Bitches brew* (1970) e de *On the corner* (1972), de Miles Davis, entre outras gravações, trabalhando com o consagrado músico americano de 1970 a 1972, com quem realizou algumas apresentações, inclusive no importante festival *The Isle of Wight*, em 1970.

O percussionista brasileiro também fez parte da gravação do primeiro disco do Weather Report, em um contato efêmero, após o qual o próprio Airto indicou outro percussionista para continuar os trabalhos com o grupo: Dom Um Romão, um músico brasileiro. Além disso, participou dos trabalhos do grupo Return to Forever, com contatos mais regulares a partir de 1972, tendo gravado dois discos com a banda. Ele também foi o responsável pela presença de Hermeto nos EUA (além de ter produzido seu primeiro disco) e o intermediário que conectou o músico nordestino a Miles Davis. Já no início dos anos 1970, Airto Moreira contava com bastante prestígio no cenário internacional, lançando, também, trabalhos de sua autoria²³¹. Sobre o músico, Berendt e Huesmann ressaltam que “O aspecto percussivo da música brasileira só veio a ser percebido na cena norte-americana a partir de 1967, quando o percussionista brasileiro Airto Moreira e sua companheira, a cantora Flora-Purim, foram para Nova York”²³².

Guilherme Marques Dias²³³ comenta em sua pesquisa que a revista especializada em *jazz* chamada *DownBeat*²³⁴ criou a categoria de “melhor

²³⁰ “La integración de las técnicas del jazz con géneros específicos de la música étnica ha creado una mezcla de estilos efervescentes de fusión a nivel mundial”. GIOIA. *Historia del jazz*, p. 500. Tradução minha.

²³¹ DIAS. *Airto Moreira*, p. 33–48.

²³² BERENDT; HUESMANN. *O livro do jazz*, p. 447.

²³³ DIAS. *Airto Moreira*, p. 44–45.

²³⁴ Periódico radicado em Chicago que existe desde a década de 1930, e que desde os anos 1950 realiza votações de melhores do ano da cena jazzística.

percussionista”, no ano de 1974, pensando principalmente em uma maneira de homenagear as contribuições de Airto Moreira, que ganhou o prêmio por nove anos seguidos até outro brasileiro conquistar o “feito”: Naná Vasconcelos. Aliás, é claro que Airto não é o único percussionista do Brasil a ter contribuído com as práticas vinculadas ao *jazz fusion* e ter sua carreira ligada às movimentações adjacentes a esse gênero. Existem outros, todavia sua trajetória funciona como um impulso (pessoal e musical) para a percussão brasileira no universo *jazzístico* mundial dos anos 1970, quando

[...] muitos músicos e grupos importantes de jazz passaram a empregar percussionistas brasileiros – entre eles, Chick Corea, McCoy Tyner, Dizzy Gillespie, também o Weather Report, Pat Metheny e outros. Os percussionistas que tocaram e tocam nesses grupos são Airto Moreira, Dom Um Romão, Guilherme Franco, Armando Marçal, e o mais sensível e multifacetado de todos – Naná Vasconcelos. Principalmente por conta das gravações de fusion e dos discos gravados com Flora Purim, Airto desencadeou a onda de percussão que invadiu a cena do jazz no começo dos anos 1970.²³⁵

Para além dos percussionistas que tiveram suas carreiras reconhecidas por meio de atividades principalmente fora do Brasil²³⁶, o *jazz fusion* também se desenvolveu em terras tupiniquins, com outros trabalhos musicais realizados na esteira desse estilo. As inventividades percussivas de Zé Eduardo Nazário se encaixam nessa perspectiva, conforme poderemos observar com mais atenção ao analisarmos as composições do Grupo Um no capítulo quatro.

Também vale notar que, na segunda metade da década de 1970, o *jazz fusion* já dava sinais de esgotamento nos EUA e na Europa²³⁷. Contudo, é justamente nesse período que o estilo se desenvolve em solo brasileiro. Pouco tempo depois, nos primeiros anos da década de 1980, o estilo será potencializado pela atuação de jazzistas paulistanos do cenário *independente*, como o próprio Grupo Um e outros: Medusa²³⁸, Pé-ante-Pé, Cama de Gato, Metalurgia, Freelarmonica, etc..

É claro que outras experiências musicais, ainda do início da década de 1970,

²³⁵ BERENDT; HUESMANN. *O livro do jazz*, p. 447.

²³⁶ BAHIANA. *Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira*, p. 85-87.

²³⁷ BERENDT; HUESMANN. *O livro do jazz*, p. 61.

²³⁸ FREIRE, Guilherme Araújo; SANTOS, Rafael dos. Hibridismo na música instrumental do Grupo Medusa: associação de gêneros musicais distintos em “Pé no chão”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.28, p. 162-169, 2013.

já traziam elementos considerados *fusion*. Seria o caso, por exemplo, da banda *Som Imaginário*²³⁹, que se enquadraria, no entanto, mais na perspectiva do *rock progressivo*. Para situar o cenário de *jazz* no Brasil é importante apresentar um breve panorama histórico de sua influência no contexto musical nacional.

3.2 O jazz no Brasil

A presença do *jazz* no Brasil ainda é uma área consideravelmente pouco estudada nos trabalhos acadêmicos realizados no país. As tensões ao redor dessa relação ainda podem fornecer diversos elementos para que pensemos a configuração artística e cultural do Brasil, motivo pelo qual seu estudo precisa ser ampliado, principalmente no que se refere às particularidades de seu viés instrumental.

Partindo de uma visão de conjunto sobre o século XX, pode-se dizer que o debate e as práticas musicais relacionadas à presença do *jazz* no Brasil estão evidentes em três momentos elucidadores: 1) na década de 1920, com as atividades das *jazz bands* cariocas; 2) na virada de década de 1950 e no decorrer dos anos 1960, com a explosão da bossa-nova e do *sambajazz* instrumental (formado principalmente pelos *piano-trios*); 3) na virada da década de 1970, principalmente com as referências ao *free jazz* e ao *jazz fusion*.

Já durante a década de 1920, a formação *jazz band* circulava por diversos eventos do Rio de Janeiro. Nesse período, os termos *jazz band* e *orquestra* (*orchestra*) eram compreendidos e utilizados como sinônimos, dada a instrumentação e o repertório dos grupos residentes na então capital brasileira²⁴⁰. Dentre as representantes desse momento do *jazz* no Brasil podemos citar a Jazz Band Sul Americano Romeu Silva, a Orquestra Jazz Band Pan Americana do Cassino Copacabana, a Eleutério Yribarren Jazz Band, a American Jazz Band de Sílvio de Souza e a Brazilian Jazz Band.

Labres Filho ressalta que:

²³⁹ MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Fusões de gêneros e estilos na produção musical da banda Som Imaginário*. 2001. 266 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011, p. 96; 186–189.

²⁴⁰ 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, p. 84.

pode parecer conflituoso, ou que há algo fora do lugar ao lermos um anúncio de festa de carnaval cuja música é tocada por uma *jazz-band*, mas isto é algo completamente corriqueiro na época. E ainda, na medida que os anos passam pela década de 1920, mais e mais *jazz-bands* aparecem em anúncios de bailes carnavalescos, em *clubs* e associações recreativas do Rio de Janeiro.²⁴¹

Esse período é também essencial para entender a inclusão e a influência do saxofone na música brasileira²⁴². Ao que tudo indica, a bateria como conjunto percussivo unificado também ganhou espaço e notoriedade em terras nacionais nesse momento, como instrumento específico que agrupa outros aparatos de percussão e sintetiza diferentes formas de preencher o aspecto rítmico do objeto musical²⁴³. As músicas instrumentais também eram frequentes nas apresentações e gravações desses grupos, que podiam acompanhar cantores ou não, e formavam uma boa parte de seu repertório, sendo representadas principalmente pelo maxixe e pelo choro. Também estavam amplamente presentes no setor fonográfico, pois, segundo os dados coletados por Labres Filho, “as jazz-bands que mais gravam entre 1921 e 1927 são as que gravam músicas instrumentais”²⁴⁴.

A visibilidade alcançada pelos Oito Batutas – grupo que contou com a participação de importantes personalidades como Sinhô, Donga e Pixinguinha –, com suas viagens para a Europa em 1922 e para a Argentina em 1923²⁴⁵, colaboraram em grande medida para a troca de informações musicais da geração de *jazz bands* da década de 1920, especialmente relativas à instrumentação utilizada e ao repertório. No que se refere às músicas executadas, antes dessa viagem “o repertório dos Oito Batutas, até onde pudemos constatar, era extremamente variado, onde emboladas e cateretês se avizinham com polcas, maxixes, sambas e choros, entre outros gêneros”²⁴⁶. Sobre o assunto, Rafael Velloso comenta:

²⁴¹ LABRES FILHO. *Que jazz é esse?*, p. 10.

²⁴² VELLOSO, Rafael Henrique Soares. *O Saxofone no choro: a introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro*. 2006. 99 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006, p. 30–40; 77.

²⁴³ Sobre a inserção da bateria no Brasil, cf. BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da bateria no samba*. 2014. 240 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014, p. 236.

²⁴⁴ LABRES FILHO. *Que jazz é esse?*, p. 86.

²⁴⁵ COELHO, Luís Fernando Hering. *Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns batutas*. Itajaí: Casa Aberta Ed., 2013.

²⁴⁶ FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920–1945)*. São Paulo: Anablume: Fapesp, 2005, p. 43–44.

Em suas apresentações no exterior, os Oito Batutas não introduziram músicas e ritmos estrangeiros em seu repertório, pois estes não seriam novidade para o público dos países nos quais eles se apresentaram. No Brasil, entretanto, os ritmos estrangeiros eram o alvo das atenções, o que levou à assimilação de componentes desses gêneros pela música brasileira. Apesar de criticada, essa assimilação foi, sem dúvida, um processo de mão dupla, que acabou levando a música brasileira para fora do país.²⁴⁷

Para além do repertório, outras transformações ocorridas nos Oito Batutas após, principalmente, a viagem à França, demonstram que esse foi um importante momento de trocas simbólicas: as próprias roupas “sertanejas”, antes inspiradas em trajes rurais do interior do Brasil, foram substituídas por ternos e gravatas com uma “postura *jazz*”, conforme demonstram as fotografias do grupo nesse momento. Houve, também, uma mudança na instrumentação do conjunto²⁴⁸. Fenerick²⁴⁹ e Labres Filho²⁵⁰ ressaltam que a presença jazzística em solo brasileiro representa, também, desde os anos 1920, uma vontade de *ser moderno*, vinculado ao mundo cosmopolita. Essa questão, juntamente com os debates sobre o nacional e o estrangeiro e o tradicional e o moderno, também acompanharam, de certa forma, os momentos posteriores de incorporação do *jazz* no Brasil, com diferentes formas de apropriação.

Durante a virada dos anos 1950, a explosão da bossa-nova e do *sambajazz* inicia um outro momento, que pode realçar alguns elementos presentes no debate sobre a relação entre a música brasileira e seus vínculos possivelmente jazzísticos. Carlos Calado considera que, nesse momento, as questões adjacentes à bossa-nova são as que realizam a “definitiva instalação do jazz no Brasil”²⁵¹. Segundo Bahiana, esse foi, até meados dos anos 1970, o último momento em que a música instrumental jazzística teve grande representatividade no cenário brasileiro. A presença do formato de *piano-trios*²⁵² (piano, baixo e bateria) também foi uma

²⁴⁷ VELLOSO. *O Saxofone no choro*, p. 38.

²⁴⁸ FENERICK. *Nem do morro, nem da cidade*, p. 45–46.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 46.

²⁵⁰ LABRES FILHO. *Que jazz é esse?*, p. 75.

²⁵¹ CALADO. *O jazz como espetáculo*, p. 245.

²⁵² 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. 109 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

constante que ajudou a configurar esse cenário: Tamba Trio²⁵³ e Zimbo Trio²⁵⁴, Bossa Três, Sambalanço Trio e Sambasa Trio são alguns dos exemplos desse formato.

Também é com o *sambajazz* que a ideia de *música popular instrumental brasileira* (MPIB) ganha novos ares. Se, até então, a música popular instrumental produzida no Brasil relacionava-se principalmente com o choro, o aparecimento desse novo gênero faz com que suas referências sejam modificadas e realocadas. O trabalho de Joana Saraiva salienta que a *invenção* de gêneros e estilos é um fenômeno complexo, parcial e relacionado a diferentes temporalidades²⁵⁵. Pontua, também, algumas questões que envolveram os debates relacionados às convergências entre as ideias de *jazz*, bossa-nova e *sambajazz* (este vinculado às propostas instrumentais) no Rio de Janeiro da virada dos anos 1950 para os anos 1960.

No que se refere ao cenário jazzístico brasileiro do anos 1970, duas figuras merecem atenção: Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Suas contribuições de ordem estética podem ser elucidadoras, pois são, em grande medida, também responsáveis pelas transformações na herança da música instrumental jazzística à brasileira (que era muito baseada na fórmula *sambajazz*). Além disso, realizaram novas proposições musicais que acabaram destacando a presença de elementos considerados brasileiros junto à eletrificação que acompanhava a tendência do *jazz* dos anos 1970. Conforme indica Muller:

Egberto Gismonti é um dos maiores expoentes da música instrumental brasileira até os dias atuais. Junto a Hermeto Pascoal, está entre os principais responsáveis pela transição estética por que passou a música instrumental brasileira na década de 70, transcendendo a fórmula bossa nova/jazz, que vinha dos anos 60 e incluindo, sem limitação alguma, referências pessoais e universais.²⁵⁶

²⁵³ MAXIMIANO, Guilherme Campini. *Transformação na música instrumental brasileira: a improvisação nos primeiros álbuns do Tamba Trio*. 2009. 158 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009; SIGNORI, Paulo Cesar. *Tamba Trio: a trajetória histórica do grupo e análise de obras gravadas entre 1962-1964*. 2009. 153 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

²⁵⁴ MACHADO, Cristina Gomes. *Zimbo Trio e o fino da bossa: uma perspectiva história e sua repercussão na moderna música popular brasileira*. 2008. 410 f. e 2 CDs. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.

²⁵⁵ SARAIVA. *A invenção do sambajazz*, p. 102–104.

²⁵⁶ MULLER. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil*, p. 65.

Apesar da intensa diversidade e das múltiplas referências que constituem a música de Hermeto Pascoal, a pesquisa de Luis Costa-Lima Neto salienta que entre 1971 e 1981 a presença do *jazz fusion* foi particularmente forte nas aventuras sonoras de Hermeto²⁵⁷, que fora influenciado pelos contatos com Airto Moreira e Miles Davis. O mesmo se pode dizer da carreira de Egberto Gismonti, que, mesmo com variadas configurações sonoras, se aproximou da esfera do *fusion* no decorrer da década de 1970, quando o músico se tornou parceiro do guitarrista John McLaughlin.

Wagner Tiso é outro músico que figura nessa transição. Durante sua carreira, teve momentos de proximidade com a bossa-nova e, durante o início dos 1970 - com o conjunto Som Imaginário, inicialmente formado para acompanhar Milton Nascimento - realizou algumas experimentações de cunho jazzístico, principalmente na tendência do chamado *rock progressivo*. Ana Maria Bahiana comenta que “Wagner Tiso evoluiu da raiz jazz/bossa para uma língua musical híbrida de clássicos, música regional e uma pitada de rock – que praticou, mais, nos anos do Som Imaginário, 70-73”²⁵⁸. A jornalista também comenta, no ano de 1979, que

A gradual modificação do comportamento do mercado, a partir de 1976-77 [...] acabou trazendo à luz não exatamente um boom de música instrumental - o que talvez fosse dramático e até esperado por alguns, mas dificilmente resultaria em efeitos duradouros - mas pelo menos alguns nomes de real consistência, aumentando assim o leque de opções, acrescentando a música improvisada, já em uma nova forma, distante de seus tempos de jazz/bossa, à prática musical do país.²⁵⁹

As sonoridades da Banda Black Rio - ativa durante o mesmo período que o Grupo Um, entre 1976 e 1984 - representam uma incentivo à música instrumental, na esteira dos estilos *funk* e *soul*, que também dialogavam com a tradição da música brasileira e estado-unidesense, com vínculos jazzísticos²⁶⁰. Dessa forma, é possível apontar que foi na década de 1970, principalmente durante sua segunda metade, que a ideia de *jazz* instrumental no Brasil pareceu se desvincular definitivamente da

²⁵⁷ COSTA-LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e grupo*. 1999. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) - Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999, p. 186.

²⁵⁸ BAHIANA. Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira, p. 82.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 80.

²⁶⁰ ZAN, José Roberto. Jazz, soul e funk na terra do samba: a sonoridade da banda Black Rio. *ArtCultura*, Uberlândia, v.7, n.11, p. 187-200, 2005.

esteira bossa-novista, a partir de novas propostas que manuseavam as sonoridades da “música regional”²⁶¹, das eletrificações do rock e da *música moderna*, entre outras características. E é justamente esse cenário que dá o tom à possibilidade de existência do Grupo Um, pois, mesmo com um público consideravelmente baixo se comparado à tendência massificadora que se desenvolve na indústria fonográfica do período, o conjunto foi capaz de lançar no mercado obras com referências diversas e características que remetem ao estilo *fusion*.

Com a presença do piano eletrônico e com um alto teor percussivo, a música do Grupo Um desenvolve elementos que a musicologia e outros ramos da bibliografia vincularam ao chamado *jazz fusion*, características que estão presentes, principalmente, no disco *Marcha sobre a cidade* (1979). Não por coincidência, foi esse trabalho do conjunto o que ficou mais marcado e referendado, até o presente momento, nos escritos sobre a trajetória do Grupo Um. Tal convergência se alicerça na sua proximidade sonora com a principal tendência do *jazz* dos anos 1970 e, também, na retórica discursiva que inclui o álbum como uma expressão musical “tipicamente brasileira”, que contribuiu para o cenário de *jazz fusion* mundial, o que colabora com o crescimento de sua visibilidade.

Conforme comentei no primeiro capítulo, na segunda metade dos anos 1970 se configurou, no Brasil, um cenário deveras específico para o desenvolvimento do *jazz*, distante, nesse momento, da ótica do *sambajazz* e mais aberto a outras referências (tendência que, nesse contexto, acompanha a ideia de *jazz fusion*). Contribuíram para a estruturação desse cenário os festivais de *jazz* em São Paulo e Rio Janeiro (em 1978 e 1980, com a presença de algumas figuras do *fusion* mundial, como John McLaughlin, Chick Corea e George Duke), a presença de Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti e Aírto Moreira no contexto internacional, e algumas iniciativas fonográficas, como a série de discos MPBC e o *projeto Trindade*²⁶², entre outros aspectos. Todos esses fatores estão relacionados a artistas cujos trabalhos contêm elementos característicos do *jazz fusion*. Destaca-se, dentre esses elementos, a convergência que se criou entre o *jazz* (em um novo momento

²⁶¹ Esse termo é extremamente problemático. Sua existência enquanto categoria esbarra na hegemonia narrativa que as produções musicais do eixo Rio de Janeiro - São Paulo gozam no contexto discursivo sobre a música no Brasil.

²⁶² MULLER. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil*, p. 47–52.

estilístico) e o *rock*. Ana Maria Bahiana indica que Mauro Senise²⁶³ chegou a dizer, em 1976, que era possível encontrar “toda garotada do rock” em um *show* de Egberto Gismonti²⁶⁴, apesar das diferenças musicais entre os estilos. A autora completa:

Curiosamente, um dos fatores que ajudaram a criar uma plateia para a música improvisada foi um dos maiores acusados – o rock. Assim como as plateias jovens dos primeiros anos 1960 tinham educado o ouvido para o improviso consumindo jazz - e esperando uma fusão do tipo jazzística dos músicos – as plateias novas, que começaram a se interessar por música em meados dos anos 1970, tinham seu gosto formado em grande parte pela liberdade de improviso do rock mais “progressivo”, mais aproximado do jazz e dos clássicos - e ao encontrar essa qualidade em músicos brasileiros, fizeram eco.²⁶⁵

Em depoimento cedido para esta pesquisa, Lelo Nazário também realça a importância do *rock* para o desenvolvimento do *jazz* no Brasil na segunda metade dos 1970, além de destacar que a instrumentação presente no Grupo Um - piano elétrico, sintetizadores, baixo elétrico e bateria “com um *punch* mais pesado” - acompanha essa tendência, além de apresentar um diferencial especificamente “brasileiro”. A necessidade de destacar elementos considerados nacionais também é uma preocupação convergente com a dos grupos musicais desse momento, que tentavam não se configurar apenas como uma continuidade da música jazzística produzida fora do país, mas marcar uma diferenciação a partir de características musicais “tipicamente brasileiras”.

O caso do grupo Medusa²⁶⁶ também é elucidativo. Em um artigo publicado em 2013, Guilherme Freire e Rafael dos Santos analisaram algumas questões (sociais e musicais) referentes ao conjunto e destacaram um texto de Amilson Godoy, presente no encarte do primeiro disco, homônimo, da banda, lançado em 1981:

²⁶³ Mauro Senise é um flautista e saxofonista nascido no Rio de Janeiro. Tocou com muitos nomes da música instrumental e *jazzística* brasileira: Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Wagner Tiso, Robertinho Silva, Victor Assis Brasil, Nelson Ayres, entre muitos outros. No início dos anos 1980 ajudou a fundar os conjuntos Alquimia e Cama de Gato. Participou da gravação dos dois primeiros discos do Grupo Um, realizando várias apresentações com o conjunto durante sua trajetória.

²⁶⁴ BAHIANA. Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira, p. 80.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 80.

²⁶⁶ Grupo Medusa foi um conjunto de jazz instrumental formado em São Paulo por alguns músicos do cenário de música popular brasileira. Atuou por aproximadamente três anos e lançou dois álbuns, ambos pelo selo instrumental Som da Gente, respectivamente em 1981 e 1983.

Existe um conflito básico em quem nasce em um país colonizado culturalmente; a gente não se ouve mais, a memória se apaga, as coisas de fora nos são impostas e acabam sendo consumidas como autênticas. O Grupo Medusa é resultado desse conflito. O colonizado pode até aprender com o colonizador, mas não pode jamais deixar de pensar com a própria cabeça. Nosso trabalho tem uma proposta musical sem preconceitos ou barreiras, cujo objetivo maior é conseguir uma fusão musical sem perder o vínculo com nossas raízes. As diferentes origens, o universo de informações, a vivência, as experiências anteriores, os espaços conquistados por cada um dos componentes do grupo, fez com que acontecesse uma integração tamanha, que nós quatro viramos um. Um grupo de música instrumental brasileira.²⁶⁷

Esse texto demonstra de maneira clara a perspectiva pela qual muitos dos grupos de *jazz* instrumental da virada dos anos 1970 enxergavam a batalha simbólica pela legitimidade de suas obras musicais. A presença do termo *fusão*, nesse contexto, denota a influência do chamado *jazz fusion* (além da própria configuração musical do conjunto). Não obstante, uma clara orientação *nacional-popular* se faz presente no excerto: com a preocupação de não ceder a uma espécie de colonização musical por parte do *jazz*, o autor afirma a importância do caráter brasileiro, das “nossas raízes”, para a formação do conjunto.

O encarte é quase um manifesto. Vale ressaltar que esse embate pela legitimidade do caráter estritamente nacional do *jazz* brasileiro parece ser uma constante que acompanha a trajetória do estilo em seus três momentos marcantes no século XX: nas questões em torno das *jazz bands* da década de 1920, nas preocupações da bossa-nova e do *sambajazz* dos anos 1960 e na propagação do *jazz fusion* instrumental na virada dos anos 1970 para os anos 1980. Tal questão é extremamente complexa e necessita de um estudo próprio que delimite posicionamentos e realize análises. Por hora, vale destacar a importância dessa preocupação, presente não somente no Grupo Um e no Medusa, mas também em outros grupos de *jazz* instrumental da virada de 1970 para 1980: Metalurgia, Freelarmônica, Divina Incredência e Pé-ante-pé, dentre outros que participaram da cena de música instrumental *independente* paulistana do início dos anos 1980 e incorporaram alguns elementos da sonoridade *fusion* de *jazz*.

A partir das intensas mudanças no cenário fonográfico brasileiros dos anos 1970, com a segmentação do mercado se consolidando estruturalmente, o *jazz fusion* à brasileira pareceu vivenciar uma possibilidade de inserção mais sistemática

²⁶⁷ FREIRE; SANTOS. Hibridismo na música instrumental do Grupo Medusa, p. 164.

na indústria fonográfica e se constituir como uma das fatias do grande mercado. Tal ação não se concretizou de forma eficaz, provavelmente devido às sonoridades um tanto quanto particulares do estilo, além de outros fatores. Apenas as obras de Gismonti e Hermeto tiveram maior amplitude de alcance, em grande parte graças às suas parcerias fora do Brasil.

Vale ressaltar aqui uma outra questão: se nos EUA o estilo nasceu e se difundiu já com o respaldo de nomes reconhecidos da música norte-americana, principalmente Miles Davis, o que potencializou sua difusão mundial, no Brasil o gênero foi bastante incentivado pelas produções *independentes* do contexto paulistano do início dos anos 1980. Com exceção de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, cujas carreiras têm características bastante multifacetadas e com muitas referências musicais distintas, o *jazz fusion* se desenvolveu, no Brasil, a partir das contribuições de grupos *independentes* da cidade de São Paulo, muitos dos quais se apresentaram no Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana²⁶⁸, onde tiveram um palco privilegiado, e gravaram pelo selo instrumental do Lira ou pela gravadora Som da Gente.

Quando perguntado sobre a ideia de pertencer ao gênero *fusion de jazz*, Lelo Nazário responde:

É engraçado isso. Porque falar em *jazz* é realmente complicado. Por exemplo, o *jazz* tem toda uma formação. Ele é um pouco estratificado, você tem até escolas de *jazz*. Nos EUA você vai estudar na *Berkley* e vai aprender como se tocar o *jazz* tradicional ou de vanguarda, mas você vai aprender o certo, toda uma linguagem considerada correta. Eu nunca me preocupei muito com isso, em como fazer uma frase jazzística que eu já tinha ouvido. Pelo contrário, eu procurava fazer uma coisa que eu nunca tinha ouvido. Então minha preocupação era essa, de fazer uma coisa minha, que não havia sendo feita. Claro que no mundo você não consegue fazer isso constantemente, você vai algumas vezes, né? Tem muita gente tentando a mesma coisa. Mas eu acho que o Grupo Um tinha essa coisa também. Se você ouve as melodias e vai analisar tudo que eu compus, você não encontra uma escola jazzística naquelas frases. Porque é comum um pianista tocar uma frase de *jazz* que você ouve quinhentas mil vezes, todos os pianistas tocam a mesma. São recursos, né? Repertório melódico que você vai criando e reproduzindo. Eu nunca reproduzi assim, eu sempre usei as minhas próprias. Tentando inventar do meu jeito. Mas no Grupo Um é

²⁶⁸ Um dado importante merece ser ressaltado nesse quesito: pelo que indicam os documentos a que tive acesso (nesse caso, principalmente os periódicos *Estadão* e *Folha de São Paulo* e as entrevistas como fontes secundárias) muitos dos instrumentistas dessa geração de músicos jazzistas do *fusion* paulistano conheceram o Lira Paulistana a partir dos “Encontros Musicais” - *jam sessions* organizadas pelo baterista e percussionista Zé Eduardo Nazário a partir dos cursos de percussão que realizou no local.

todo codificado, né? Não é como o *free jazz* que vai para qualquer lado possível. Mas a instrumentação do Grupo Um chama para o *jazz fusion*. Porque o *jazz fusion* usava a mesma instrumentação com piano elétrico e muita eletrificação de teclados, ou só o piano elétrico mesmo, o baixo, sax soprano, bateria.²⁶⁹

Nesse excerto, é interessante que o pianista do Grupo Um coloque de forma direta sua intenção de criar frases musicais inéditas e de não reproduzir repertórios já criados, além de ironizar a questão das “escolas” jazzísticas. No final da resposta, no entanto, acaba por vincular as produções musicais do conjunto à tradição *fusion*, principalmente graças à instrumentação utilizada. Sobre as influências musicais do grupo e dele próprio, Lelo ressalta:

Ah, uma referência assim, para todos os músicos do grupo é o Miles Davis. Todas essas fases que ele passou, essas mudanças todas. Do *jazz* acústico ao elétrico, ele passou por tudo. Claro que no fim já estava muito decadente. A obra como um todo, a contribuição dele é enorme. Agora, tem toda essa nova geração que veio na nossa época também, os pianistas como o Herbie Hancock, Chick Correa, o Keith Jarret. Todos eles criaram estilos incríveis e andaram ao mesmo tempo. Estavam na mesma escola jazzística, mas fizeram coisas únicas e distintas.²⁷⁰

Segundo Lelo, a atuação de Miles Davis é referência para todos os músicos do Grupo Um. A alusão ao principal nome difusor do estilo *fusion* parece ser uma chave para o entendimento dos alicerces referenciais do conjunto. No que se refere a outros nomes ligados ao seu instrumento, o piano, Lelo Nazário cita exatamente os nomes que tocaram com Miles Davis nessa fase e potencializaram a experiência *fusion*: Herbie Hancock, Chick Correa e Keith Jarret. Assim, tanto na orientação musical quanto na escolha dos instrumentos há a presença do chamado *jazz fusion* no Grupo Um.

Outro apontamento presente nesse excerto merece atenção: a perspectiva de que, mesmo fazendo parte de uma mesma tradição musical, diferentes músicos podem contribuir de maneiras distintas para o desenvolvimento de determinado estilo. Ou seja, a categorização de algumas obras e/ou artistas como “dentro” ou “fora” de determinado gênero não elimina as possibilidades de diferenciação entre as propostas musicais executadas, antes agrupa-as de acordo com algumas características convergentes, sem que se deixe de lado, necessariamente, o caráter

²⁶⁹ APÊNDICE A.

²⁷⁰ *Ibidem*.

particular que cada obra pode carregar.

Aliás, na maioria das vezes, os quesitos para essa classificação são confusos e constituídos por uma seleção parcial de fatores, quase sempre vinculados às disputas de poder simbólicas pela legitimidade de determinada tradição musical. Mesmo assim, a delimitação de gêneros musicais pode nos fornecer uma problemática elucidativa e um cenário base a partir dos quais é possível abordar e refletir sobre determinadas práticas musicais de um momento histórico específico e sua apropriação pelos períodos subsequentes.

Vale ressaltar a interpretação dos próprios músicos sobre a convergência de muitos grupos de *jazz* de São Paulo na virada da década 1970 para 1980. Sobre a proximidade do Grupo Um com outros conjuntos que podem ser analisados como próximos da estética *fusion* (Divina Incrência, Alquimia, Freelarmonica, Medusa, Metalurgia, etc.), Zé Eduardo Nazário respondeu:

Não existia isso de relação do Grupo Um com outros grupos, era uma relação de pessoas com pessoas, amigável, eu conheci todos os que tocaram nesses grupos, dei aulas para alguns dos bateristas desses grupos, posso dizer que eram também o público dos nossos concertos iniciais, já que fomos pioneiros, e também eu pelo menos já tinha passado muitos anos tocando com o Hermeto e o Egberto, que principalmente por terem conseguido uma exposição internacional, tiveram seus trabalhos reconhecidos no Brasil e vinham se apresentando desde o início da década de 1970 para um público razoável.²⁷¹

Nesse excerto fica claro o caráter de informalidade desse momento da música paulistana instrumental. Os músicos que faziam parte desses conjuntos instrumentais de *jazz* se conheciam, “trocavam figurinhas” e eram consideravelmente próximos; muitos trabalharam juntos em outros projetos e fizeram participações especiais em vários trabalhos. Essa flexibilidade dos músicos que acompanham determinados conjuntos musicais também é marcante na própria constituição do *jazz*.

Na São Paulo instrumental desse momento, muitos instrumentistas circulavam em vários grupos. Dentre aqueles que compuseram o trabalho do Grupo Um e também participaram de outras bandas desse mesmo momento estão Félix Wagner (que participou do Divina Incrência), Rodolfo Stroeter (que participou do Pau Brasil e também do Divina Incrência), Mauro Senise (que tocou com o Alquimia e com o

²⁷¹ APÊNDICE B.

conjunto Cama de Gato, do Rio de Janeiro) e Teco Cardoso (que gravou com o Pé-Ante-Pé e Pau-Brasil).

Ou seja, os grupos musicais não eram totalmente fixos. Ocorria uma certa flexibilidade na organização dos instrumentistas participantes (principalmente na seção de sopros), o que fomentava o caráter experimental e os improvisos, que também faziam parte da constituição sonora desses projetos. Nas *jam sessions* que organizou a partir dos cursos de percussão, em 1980 e 1983, Zé Eduardo Nazário também se apresentou com vários instrumentistas dessa geração *fusion* de São Paulo. Nos shows dos dias seis e sete de agosto de 1983, para divulgação de seu álbum “solo” no Lira Paulistana, Zé Eduardo Nazário tocou ao lado Silvio Mazzuca do Freelarmônica e de Jarbas Barbosa Jr. do Pé-ante-pé, entre outros músicos²⁷², apenas para citar outro exemplo da proximidade entre os instrumentistas desse contexto.

Outro aspecto da relação entre o Grupo Um e o *jazz* merece ser destacado neste momento. Trata-se das particularidades da trajetória musical de Zé Eduardo Nazário como baterista e percussionista e seus paralelos com as transformações estilísticas do *jazz* no Brasil. Merece especial atenção a percepção de que o caminho percorrido pelo baterista do Grupo Um apresenta uma grande similaridade com o trajeto de Aírto Moreira: ambos os trabalhos percorrem um caminho (bastante cronológico e quase concomitante) que vai da bossa-nova e do *sambajazz* até o *jazz fusion*, com foco em seus elementos percussivos.

Aírto Moreira chegou a trabalhar até mesmo cantando, antes de ir para os EUA e desenvolver sua carreira principalmente como percussionista de música instrumental²⁷³. Zé Eduardo Nazário começou muito cedo no conjunto de *sambajazz* Xangô 3, ainda nos anos 1960, no qual teve seus primeiros trabalhos como músico, antes de desenvolver um estilo particular como baterista e percussionista.

Apesar de se apresentar principalmente como baterista, Zé Eduardo Nazário é responsável pela construção geral dos aspectos rítmicos e percussivos do Grupo Um. Apenas no primeiro disco (*Marcha sobre a cidade*, de 1979) o conjunto contou com um integrante específico para executar alguns instrumentos de percussão: Carlinhos Gonçalves, que teve uma curta participação como percussionista na

²⁷² O ESTADO DE SÃO PAULO, São Paulo, 6 ago. 1983.

²⁷³ DIAS. *Aírto Moreira*, p. 9–48.

banda. Já no segundo (*Reflexões sobre a crise do desejo*, 1981) e no terceiro (*A flor de plástico incinerada*, 1982) discos, Zé Nazário tutelou sozinho a instância percussiva, gravando diversos instrumentos. Sua presença como percussionista de visibilidade já vinha desde a época dos trabalhos com a chamada *barraca de percussão* (uma infinidade de diferentes instrumentos percussivos de várias origens do Brasil e do mundo colocados em uma barraca para serem tocados coletivamente) junto à banda de Hermeto Pascoal.

No caso do Grupo Um, vale reiterar uma proposição musical presente em todos os seus discos: há sempre uma faixa composta exclusivamente por instrumentos de percussão variados, e que contém uma performance focada nas sonoridades da batida “abrasileirada” de Zé Nazário. É claro que os aspectos da composição rítmica de Nazário também podem ser percebidos em outras músicas do conjunto, no entanto a presença de faixas constituídas unicamente por esses instrumentos denota uma preocupação evidente do grupo: o de reservar um espaço claro e marcante para as contribuições percussivas, numa tentativa de aproximar-se simbolicamente de elementos que possam ser considerados tipicamente brasileiros dentro do *jazz*, haja vista que o caráter percussivo adquiriu essa significação. Dessa forma, com as aulas de bateria e percussão, com sua atuação ao lado de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, além da influência do Grupo Um no cenário instrumental paulistano, Zé Eduardo Nazário se cristaliza como um personagem significativo para a compreensão da configuração dos elementos rítmicos e percussivos do *jazz fusion* desenvolvido no Brasil.

CAPÍTULO 4: ASPECTOS MUSICAIS - ANÁLISE DISCOGRÁFICA E A *PERFORMANCE*

Este capítulo relaciona algumas propostas musicais observadas no conjunto discográfico do Grupo Um com o desenvolvimento estético e social do *jazz* em suas várias acepções. Assim, são elencados alguns diálogos entre as retóricas que acompanharam as sonoridades do *jazz fusion* e suas aproximações e distanciamentos em relação à música instrumental produzida pelo Grupo Um e registrada nos três elepês lançados entre 1979 e 1982. A partir da escuta metódica das obras gravadas, da análise da *performance* e, finalmente, das informações e pistas contidas nos suportes de distribuição fonográfica, nosso objetivo foi o de situar a música produzida pelo Grupo Um no cenário jazzístico brasileiro da virada dos anos 1970 para os anos 1980, à luz da ideia de *fricção de musicalidades*.

4.1 Sobre a análise do material musical

O debate sobre as possíveis formas de interpretação de fontes musicais realizadas por historiadores de ofício, sem formação técnica na área musical, vem se intensificando, mas ainda pode (e deverá) dar grandes contribuições para os estudos artísticos e culturais produzidos no Brasil.

Tal potencialidade se deve ao fato de que existem diversas formas de tensão e contato entre as diferentes linguagens artísticas e os processos sociais pelos quais são produzidas, veiculadas e colocadas em relação na e pela sociedade. Raymond Williams²⁷⁴ já propunha, com o desenvolvimento do *materialismo cultural*²⁷⁵, refletir sobre as formas de intersecção entre obra de arte e sociedade na perspectiva de um contato dialético em que as *mediações* são realizadas a partir de *pressões* e *limites*, colocados em tensão, pela sociedade, com os processos de constituição e distribuição das obras artísticas.

Assim, o universo propriamente estético da obra também é observado como

²⁷⁴ WILLIAMS. *Marxismo e literatura*.

²⁷⁵ GLASER, André Luis. *Raymond Williams: materialismo cultural*. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2011.

uma formação social, passível de análise por outros meios que não exclusivamente os meios técnicos de sua linguagem (no caso, musical). Assim, busca-se encontrar camadas de significação sobrepostas na relação entre sua constituição interna e os sentidos que as tornam inteligíveis socialmente. Vale ressaltar que a amplitude do conhecimento sobre a teoria musical por parte do pesquisador é uma importante ferramenta de auxílio a esse processo.

Nessa perspectiva, um dos principais desafios desta etapa da pesquisa foi encontrar meios de realizar a análise musical sem o devido conhecimento técnico que uma formação na área musicológica poderia fornecer. Além de tentar minimizar esse distanciamento com estudos sobre teoria musical no curto período dedicado a este trabalho, também foi possível encontrar alguns outros caminhos, interligados, de acesso a esse universo, no contato com ferramentas de análise de outras disciplinas do campo de pesquisa sobre música no Brasil.

O primeiro movimento realizado relaciona-se ao universo de audição metódica das fontes sonoras. Dadas as dificuldades da análise musical como linguagem técnica para aqueles sem formação na área, é provável que a primeira esfera na qual podemos nos apoiar seja aquela relacionada ao campo da escuta atenta da obra como um todo. Na busca por aspectos, temas e sonoridades recorrentes (tanto na obra estudada quanto no período analisado, já que ambos são interdependentes), o processo de audição do material sonoro, desvinculado das práticas contemporâneas que permeiam a escuta musical (associadas, geralmente, ao apelo sensitivo do “prazer”, da dança, do entretenimento, etc.), pode fornecer variados elementos para a análise das fontes desse gênero.

Esse campo da audição é de suma importância para a inclusão de fontes sonoras nas pesquisas sobre música, e contribui para um contato entre as disciplinas, o que pode ampliar o leque de possibilidades metodológicas de análise de documentos musicais auditivos, um desafio consideravelmente recente no campo de trabalho do historiador, que, pode-se dizer, está mais habituado ao documento escrito.

Salientando que “o meu assunto é manter vivo o campo da escuta”²⁷⁶, José Miguel Wisnik fornece em *O som e o sentido* diversos elementos nos quais podemos

²⁷⁶ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 58.

nos apoiar para construir uma análise que integre aspectos da obra musical no campo de pesquisa de diversas áreas do conhecimento acadêmico. Afinal de contas, antes mesmo de ser uma forma de notação técnica,

[...] os sons são emissões pulsantes, que são por sua vez interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos. As músicas se fazem nesse ligamento em que diferentes frequências se combinam e se interpretam porque se interpenetram.²⁷⁷

Dessa forma, Wisnik trás à tona uma importante contribuição, pensando o universo da escuta como prática metodológica abrangente e compartilhando suas reflexões sem pautar-se exclusivamente pela técnica musical ou pelo público formado por musicólogos. Ao contrário, o autor concebe essa ferramenta como sendo primordial para fornecer subsídios ao pesquisador que queira incluir as estruturas musicais como fonte para trabalhos em ciências humanas e sociais, pensando de que maneira seus possíveis sentidos são constituídos historicamente em determinados períodos.

Nessa perspectiva, o musicólogo francês Henri Barraud indica, em *Para compreender as músicas de hoje*, que “a linguagem musical não é um dado da natureza, ao menos como se apresenta no Ocidente há quase uma dezena de séculos”²⁷⁸, dirigindo nosso olhar para os aspectos sociais que podem ser extraídos da análise semântica da linguagem musical. Em seguida, o autor completa, categoricamente:

O público crê de bom grado que a técnica é um negócio puramente de profissionais. De fato Arte e Técnica estão organicamente confundidas na obra, são uma para a outra um alimento mútuo e essencial. É sempre possível deixar-se invadir por uma determinada obra sem querer analisar o estado em que ela nos mergulha. Mas este estado dependerá sempre de uma combinação entre a emoção do artista criador e os meios técnicos pelos quais ele consegue comunicá-la. *Há então entre nós alguma coisa que está aberta, sem que nos apercebamos, a esses meios técnicos, e ter consciência disso é ir mais longe na realidade profunda da obra. [...] Estou certo de que tudo que é necessário conhecer sobre aquilo de que é feita a música pode ser explicado a qualquer um, sem que em nenhum momento seja preciso pronunciar ou escrever o menor termo que não pertença ao vocabulário de todos.*²⁷⁹

²⁷⁷ WISNIK. *O som e o sentido*, p. 20.

²⁷⁸ BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 11-12. Grifos meus.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 13–14.

Assim, foi realizada, para este trabalho, uma espécie de “decantação sonora”, no intuito de separar algumas informações claramente perceptíveis das composições do Grupo Um, com o objetivo de encontrar retóricas e técnicas que sustentem os motivos pelos quais tais elementos se congregam na estrutura interna da obra musical do conjunto dentro do período em que foram criadas e veiculadas. Pois, conforme afirmou José Vinci de Moraes, o historiador pode criar balizas e delimitações próprias no trato com a documentação musical utilizada²⁸⁰, alargando suas possibilidades metodológicas. No caso da música instrumental, essa atividade fica ainda mais complicada, pois a ausência da letra dificulta a interpretação dos sentidos da obra.

Para trabalhar nesse viés, é preciso ressaltar que a primeira parte deste trabalho (em que o foco de análise recai sobre as saídas encontradas pelo Grupo Um diante da conjuntura da indústria fonográfica brasileira do período), e também o seu terceiro capítulo (que trata do cenário das tensões em torno do desenvolvimento do jazz no século XX), são essenciais para localizar e compreender a relação entre a constituição interna das sonoridades propostas pelo Grupo Um e sua possibilidade de existência no contexto em que se desenvolveu.

O segundo caminho possível para a análise da obra de arte musical por parte de historiadores e pesquisadores sociais sem formação técnica é o da *performance*. Pensada como um gênero próprio de arte, a ideia de *performance* e a análise particular de seus processos constitutivos podem fornecer subsídios para o estudo dos sentidos de uma música no interior de determinado contexto, principalmente se pensada a partir de sua execução ao vivo, em que os aspectos explicitados acima, relativos à escuta metódica das obras, também devem ser considerados.

Jorge Glusberg e Renato Cohen afirmam que o conceito de *performance* começou a ser formulado na década de 1960, a partir do *happening*, constituindo-se, assim, como um forma específica de *obra moderna* e buscando, entre outras coisas, diminuir a distância entre a arte e vida²⁸¹. O pesquisador argentino afirma que “o que interessa primordialmente numa performance é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso

²⁸⁰ MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000, p. 210.

²⁸¹ GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013; COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

se fundindo numa manifestação final”²⁸².

Todavia, o uso da ideia de *performance* neste trabalho se apoiará em uma proposta mais ampla e ao mesmo tempo mais relacionada ao nosso objeto de pesquisa: as reflexões do musicólogo Nicholas Cook. Indicando que a *performance* deveria ser encarada, em essência, como a própria maneira pela qual a música se constitui primariamente, enquanto execução compartilhada de atos corporais transformados em sons²⁸³, Cook ressalta que “compreender a música enquanto *performance* significa vê-la como um fenômeno irreduzivelmente social”²⁸⁴.

O musicólogo ainda afirma que a *performance* pode ser entendida como um elemento que integra a relação entre o ato de realização das obras musicais (execução) e a peça artística enquanto obra “finalizada”, e conclui: “processo e produto, assim, não se configuram tanto como opções alternativas, mas como fios complementares do trançado que chamamos de *performance*”²⁸⁵. Dessa forma, em busca de caminhos para incluir as fontes auditivas como documentos, esta pesquisa pautou-se pela perspectiva de que a análise da *performance* é um caminho de acesso à linguagem musical e de interpretação de seu conteúdo, inclusive para aqueles sem a devida formação técnica na leitura da notação musical.

Assim, foram destacados alguns aspectos recorrentes nas propostas musicais engendradas pelo Grupo Um em seus três lançamentos de estúdio, *Marcha Sobre a cidade* (LP Independente, 1979; LP Lira Paulistana, 1980; CD Editio Princips, 2002), *Reflexões sobre a crise do desejo* (LP Independente, 1981; CD Editio Princips, 2005) e *A flor de plástico incinerada* (LP Lira Paulistana, 1982; CD Editio Princips, 2010), e, de forma complementar, em duas importantes apresentações ao vivo do conjunto: as gravações para a TV Cultura no ano de 1980 e parte do concerto realizado no 1º Festival de Jazz de São Paulo, em 1978.

Dessa forma, vale ressaltar que também nos apoiamos nas pistas fornecidas pelas informações contidas nos relançamentos em CD dos três álbuns do Grupo Um: os textos e comentários presentes nos encartes. Isso foi feito porque o suporte e suas adjacências também fornecem elementos para a compreensão das diferentes

²⁸² COHEN. *Performance como linguagem*, p. 53.

²⁸³ COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/ enquanto *performance*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p. 5-22, 2006.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 11.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 11.

musicalidades registradas nos três lançamentos. Também é importante destacar que, embora os relançamentos em *CD* contenham algumas faixas bônus, nossa audição buscou analisar somente as músicas “originais” do álbum em formato *LP*, ou seja, aquelas obras que estão circunscritas ao contexto de lançamento do período abordado por esta pesquisa (1976-1984), dada a lógica de organização das faixas naquele momento.

A partir da análise desses documentos, foram elencados alguns aspectos estruturais da obra musical do Grupo Um: a instrumentação e as sonoridades recorrentes, a presença do ruído como elemento “intra-musical”, o caráter altamente percussivo e “abrasileirado” da rítmica, a duração e o tempo das músicas e, finalmente, as diversas tensões harmônicas com o campo do tonalismo, visto como referência a ser relativizada em sua essência. Todas as ferramentas e elementos citados nesse capítulo têm um foco aglutinador: situar e assinalar a *historicidade* da obra musical do Grupo Um a partir da análise de sua obra discográfica como um todo.

Algumas considerações sobre a relação da Música e da História com o tempo se fazem necessárias neste momento. Se alguns teóricos²⁸⁶ apontam como a principal particularidade da História em relação às outras ciências humanas e sociais justamente a sua forma de tratamento do tempo, essa característica também é central na análise musical. Toda composição ou execução acontece em um tempo específico (que, no entanto, pode se alterar), pactuado entre os músicos e colocado em relação com o público na experiência da escuta.

Assim, ao trabalhar com fontes musicais, o historiador se depara com outras formas e perspectivas de tratar as espacializações temporais que dão sentido a movimentos e processos sociais e artísticos, os quais são constituídos por retóricas diversas. É claro que os procedimentos de análise e a duração dos períodos trabalhados pela disciplina histórica (tempo histórico) são totalmente diferentes da interpretação do tempo de uma música (tempo de execução). Todavia, ambas podem ser percebidas como construções semânticas realizadas a partir de procedimentos interpretativos sobre ações humanas coletivas. Assim, com uma base reflexiva calcada nas possibilidades de significação do tratamento do tempo, o

²⁸⁶ CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 65.

historiador pode buscar mais um caminho para a interpretação das fontes musicais relacionadas à sua pesquisa.

4.2 As sonoridades do Grupo Um

Segundo Felipe Trotta, um dos aspectos básicos da construção das sonoridades atreladas à obra musical é a escolha dos instrumentos e suas formas de articulação. Segundo o autor, “cada formação instrumental evoca um determinado ambiente musical, representado sonoramente em seu conjunto de instrumentos característicos que servem como elementos constitutivos de sua prática”²⁸⁷. Dessa forma, a constituição dos instrumentos e os caminhos de comunicação entre eles formam um dos aspectos que caracterizam tanto a estrutura interna da obra quanto suas retóricas de inteligibilidade social.

A instrumentação mais utilizada pelo Grupo Um é caracterizada pelo uso de diversos tipos de pianos eletrônicos, bateria, baixo (acústico e elétrico), algum instrumento de sopro (geralmente o saxofone, soprano e alto, mas também o clarinete e a flauta, inclusive no formato *piccolo*). Também utilizam, principalmente nas performances de gravação, diversos instrumentos de percussão de origem latina e oriental, como *tabla*, xilofone, pandeiro, marimba, tambores de bambu, berimbau, triângulo, *khená do Laos*²⁸⁸, entre outros. Essa formação com baixo, bateria, piano elétrico, percussão e sopros constitui uma instrumentação bastante atrelada à sonoridade do que podemos chamar de *jazz fusion*. Integrando propostas musicais de diversas naturezas, principalmente após o desenvolvimento do *free jazz* dos anos 1960, o *fusion* foi uma saída encontrada por diversos músicos estadunidenses, europeus e, posteriormente, brasileiros.

Vale ressaltar que o enquadramento de qualquer grupo musical como vinculado a alguma sonoridade e/ou gênero específico não acaba com suas

²⁸⁷ TROTTA, Felipe C. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Ícone*, Recife, v. 10, n. 2, p. 1-12, 2008.

²⁸⁸ *Khená* do Laos é um instrumento de sopro de origem oriental. Diferentemente da *kena* de tradição andina e de outras flautas ocidentais, seu formato conta com uma base circular com vários tubos fincados, que são tocados simultaneamente. Vale indicar que Zé Eduardo Nazário recebeu do governo indiano, em 1997 (na comemoração de 50 anos da independência da Índia), uma placa de bronze “em reconhecimento ao seu talento pela contribuição em promover a música indiana no Brasil”. Esse fato se deu principalmente pela parceria que Zé Eduardo manteve, por muitos anos, com a cantora indiana Meeta Ravindra.

possíveis particularidades, apenas localiza alguns elementos de mesma natureza e funcionalidade na estrutura da composição. Aliás, mesmo dentro de um mesmo estilo, as diferenças são, inclusive, ressaltadas. Por exemplo: as sonoridades do *jazz fusion* brasileiro instrumental são marcadas por um embate entre a vinculação ao *jazz* de tendência mundial dos anos 1970 (com a inclusão da música erudita de *vanguarda*) e a necessidade de marcar uma diferenciação “tipicamente nacional” em relação a essa referência.

Conforme indiquei no capítulo três, a década de 1970 é marcada pela mundialização da sonoridade *jazz fusion*, vinculada à “escola” de Miles Davis, principalmente a partir dos álbuns *In a silent way* (1969) e *Bitches brew* (1970). Foi a partir dessas experiências realizadas por Miles e por outros músicos que trabalharam com ele nesse período, citados no capítulo anterior, que a sonoridade *jazz fusion* ou *jazz rock* se estabeleceu e se proliferou durante anos 1970.

É importante salientar que não se trata de cristalizar uma tradição em torno de alguns músicos em particular, mas somente de localizar historicamente o devir de uma sonoridade específica que pode ser entendida em sua relação com o gênero musical pelo qual é construída sua identificação musical e social. Pois, como afirma Trotta,

Nesse sentido, é possível estabelecer ligações estreitas entre sonoridades e gêneros musicais, ou seja, podemos observar que uma determinada combinação instrumental (e vocal), recorrentemente utilizada em um certo gênero musical, pode se transformar numa característica deste gênero, moldando um referencial de reconhecimento de seu contexto sócio-musical-afetivo.²⁸⁹

Ou seja, é a partir do reconhecimento social de algumas sonoridades recorrentes que se constitui a criação de gêneros e estilos musicais. Para além dessas classificações serem utilizadas como ferramentas do mercado musical, elas também guiam as formas de reconhecimento e as referências do seu contexto social de escuta, através da mediação das tecnologias de execução, gravação e reprodução sonora.

Haja vista que o cenário fonográfico, ou mesmo o cenário musical como um todo, foi se pautando cada vez mais pela segmentação do mercado, com a

²⁸⁹ TROTTA. Gêneros musicais e sonoridade, p. 5.

multiplicação dos estilos pensados para atingir nichos particulares, é possível dizer que o século XX construiu, na escuta ocidental, um sentido específico de audição para determinados gêneros. A presença do samba na sociedade brasileira, por exemplo, enquadra um sentido social de escuta e interpretação. É claro que essas representações são construídas parcial e historicamente – sua rigidez semântica depende do nível de articulação, aceitação e amplitude de suas retóricas. No entanto, compreender essa relação é conseguir adentrar mais profundamente nos conteúdos sociais da escuta e nas significações de determinada obra musical do e no passado.

Nessa perspectiva, o sentido do *jazz fusion* no Brasil é atrelado à ideia da música “avançada” daquele período, pois representava o “ponto máximo” da evolução jazzística até aquele momento, devido, entre outros fatores, às variadas aproximações dessa música com as proposições das chamadas *vanguardas* musicais europeias do século XX (a revisão do tonalismo, o serialismo, a música *eletroacústica*, entre outras). As sonoridades presentes nos três álbuns do Grupo Um revelam as tensões entre o universo jazzístico do *fusion*, os elementos da música de *vanguarda* e aspectos que possam ser considerados tipicamente brasileiros, colocados em voga, também, sob a perspectiva da rítmica e da percussão.

É importante lembrar que o *jazz fusion* também foi chamado de *jazz rock*, mas “ambos os conceitos denotam a mesma coisa: a fusão do jazz com o rock, muito embora, como já indicado, essa fusão tenha envolvido uma série de outros elementos”²⁹⁰. Dentre as características da sonoridade *fusion*, podemos destacar, principalmente, a intensa eletrificação dos instrumentos. Sobre o assunto, Berendt e Huesmann destacam:

No que diz respeito ao processo de eletronização dos instrumentos, observa-se o seguinte: de um lado o grupo dos chamados instrumentos eletroacústicos, em que o som é produzido mecanicamente e só depois amplificado e manipulado eletricamente – pianos elétricos, clarinetes, guitarras com amplificadores e alto-falantes, mas também outros instrumentos como o saxofone, trompete, e até bateria (às vezes acoplando um pedal *wah wah* e um pedal *fuzz*), aparelho de eco e *hall*, *phase-shifter*, *ring* modulador, aparelho de duplicação de oitava e harmonização automática das linhas melódicas (harmonizador, circuito varitone, *multi-vider*, etc.) e guitarra *two board* (que agrupa num único instrumento duas

²⁹⁰ BERENDT; HUESMANN. *O livro do jazz*, p. 58.

guitarras de seis ou doze cordas ou uma guitarra e um baixo). Ao segundo grupo pertencem os instrumentos eletrônicos, em que - como o próprio nome diz - o som é produzido de forma totalmente eletrônica, como o órgão e os instrumentos de teclado eletrônico (conhecidos como *keyboards*), sobretudo os sintetizadores de diversos formatos, ainda monofônicos no começo dos anos 1970 [...].²⁹¹

Todos esses elementos tecnológicos denotam a integração estrutural do *fusion* às novas possibilidades técnicas que ganhavam força na indústria musical desse momento, pois as próprias formas de gravação e execução ao vivo, além da escuta do indivíduo, se tornaram, também, “eletrônicas” nesse período²⁹². O barateamento dos estúdios no Brasil dos anos 1970²⁹³ e as novas possibilidades de gravação que deram impulso à movimentação da produção musical *independente* de São Paulo no início dos anos 1980 são facetas distintas de um mesmo processo econômico de mundialização das tecnologias de gravação e reprodução, que carrega também consequências estéticas.

As três gravações do Grupo Um também remetem à inserção de novas tecnologias musicais, tanto na instrumentação quanto na captação de sons e no tratamento do material. Inclusive, a própria mudança de estúdio remete a uma transformação perceptível nas propostas sonoras do conjunto. O primeiro álbum, *Marcha sobre a cidade* (1979), é quase um “manifesto” *fusion*, pois congrega diversas características relacionados ao gênero. No segundo e terceiro álbuns - respectivamente *Reflexões sobre a crise do desejo* (1981) e *A flor de plástico incinerada* (1982) -, é possível perceber uma guinada rumo à *música moderna*, na esteira das práticas eruditas das *vanguardas* musicais europeias, com harmonias baseadas ainda mais fortemente nas tensões com o campo do tonalismo e a incorporação do ruído de forma exponencial nas composições, além de tempos e compassos “quebrados” e menos cíclicos: o *beat* mais groovado, atrelado ao *rock*, desaparece quase que totalmente.

Marcha Sobre a cidade (1979) foi gravado em São Paulo, no Vice-Versa B, um pequeno estúdio que pertencia a Rogério Duprat. Com a utilização de apenas quatro canais, o primeiro lado dessa gravação foi executado em apenas um *take*: as três composições do lado A são reunidas como uma grande música interligada,

²⁹¹ BERENDT; HUESMANN. *O livro do jazz*, p. 58.

²⁹² *Ibidem*, p. 59; 130.

²⁹³ VICENTE. *Da vitrola ao ipod*, p. 124.

caracterizando-o, assim, como uma *performance* privilegiada.

Os outros dois trabalhos de estúdio (de 1981 e 1982) foram gravados no estúdio JV, de Vicente Sálvia, também em São Paulo. O empreendimento era um pouco mais avançado tecnologicamente, contava com uma aparelhagem mais recente e com mais espaço para acomodar os músicos. Os próprios equipamentos utilizados no estúdio se modernizaram entre a gravação de um álbum e outro, oferecendo novas possibilidades técnicas nos timbres, na execução e nos processos de captação. Conforme apontou Lelo Nazário²⁹⁴, foi apenas no terceiro álbum que o conjunto pôde desfrutar das diversas possibilidades oferecidas pelo uso dos sintetizadores. Essas possibilidades de exploração trazidas pela tecnologia se alinham muito fortemente às tendências composicionais de *vanguarda* de Lelo, que desde criança já gravava sons e modificava-os²⁹⁵. 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 ensino²⁹⁶, 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.²⁹⁷

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

²⁹⁴ APÊNDICE A.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ 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, p. 29-32; 121.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 122.

determinados conteúdos sonoros a serem acionados no momento da execução musical. No período analisado neste trabalho, 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.²⁹⁸

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 registrado²⁹⁹. A *música eletroacústica* e a *concreta* podem ser entendidas, também, em um plano mais amplo, como diferentes tipos da chamada *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 mídias³⁰⁰, 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

²⁹⁸ APÊNDICE A.

²⁹⁹ GRIFFITHS. *A música moderna*, p. 145–159.

³⁰⁰ MAMEDES. *Música eletroacústica no Estado de São Paulo*, p. 33.

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 acústica³⁰¹

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/Stabile*”, de 1976, registrada no segundo álbum, *Reflexões sobre a crise do desejo* (1981), é um exemplo disso. Foi justamente essa música a boicotada no *1º Festival de Jazz de São Paulo*, em 1978, quando os próprios técnicos de som do evento desligaram a fita pré-gravada que funcionava como guia para a execução ao vivo dos músicos, além de compor a estrutura sonora da composição com diversos sons e ruídos.

Pode-se dizer que “*Mobile/Stabile*” contém uma sonoridade aprioristicamente chocante para a audição contemporânea ocidental. 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”. Com a presença do piano *Yamaha CP-70*, bateria e percussão, baixo *Fender jazz*, piano elétrico *Fender Rhodes*, flauta *piccolo*, saxofone alto, 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 dessa gravação Lelo e Zé Eduardo Nazário, Rodolfo Stroeter, Felix Wagner e Mauro Senise. Com mais de sete minutos de duração, “*Mobile/Stabile*” é finalizada com o ruído de uma explosão, salientando ainda mais seus traços de cacofonia musical.

Os instrumentos utilizados por Lelo Nazário no estúdio JV denotam tanto a mudança de sonoridade do primeiro para o segundo e terceiro álbuns quanto a presença marcante de umas das características mais fortes do *jazz fusion*: o piano eletrificado. Sobre as novas possibilidades desse estúdio em relação àquele em que o Grupo Um gravou *Marcha sobre a cidade* (1979), Lelo lembrou que o local contava

³⁰¹ MAMEDES. *Música eletroacústica no Estado de São Paulo*, p. 40.

com um

piano eletroacústico *Yamaha*, que é um piano com uma calda, como se fosse um piano acústico, mas é eletroacústico. Ele tem um som muito próximo do piano, mas você sente que ele é eletrônico [...]. Eu geralmente usava o *Fender-Rhodes* e também o *Wurlitzer*, eu gravei *Marcha sobre a cidade* com ele, que é um pianinho elétrico, anterior ao Fender. E esse piano é muito interessante o som dele, bem próprio, bem só dele mesmo, diferente do *Fender*. Eu acabei gostando do Fender e comprando um depois, mas no *Marcha sobre a cidade* eu ainda tinha um desses *Wurlitzer* e tocava com ele. Hoje é um ícone esse piano, é daqueles que custa uma fortuna e o cara não quer vender nunca.³⁰²

A utilização de pianos eletrônicos é uma característica vinculada historicamente à estruturação tecnológica do *jazz fusion*. O próprio Lelo reconhece essa aproximação como forma de constituição do próprio gênero: “o piano elétrico é exclusivamente *jazz*. Não se usa o piano elétrico para a música erudita em quase nada”³⁰³. Os pianos elétricos *Wurlitzer* e *Fender Rhodes*, utilizados por Lelo respectivamente no primeiro e no terceiro álbum do Grupo Um, são instrumentos criados e utilizados junto à construção histórica da sonoridade *jazz fusion*. Já no segundo álbum, o músico optou por utilizar um piano específico disponibilizado pelo estúdio JV de Vicente Salvia: o piano eletroacústico *Yamaha CP 70*. Segundo o pianista, esse instrumento oferece a “possibilidade de tocar como piano mesmo, porque ele é bem maior, tem todas as oitavas, dá pra fazer coisas mais graves; o elétrico é mais limitado”³⁰⁴.

A sonoridade do piano elétrico *Wurlitzer*, somada a compassos mais binários, que se repetem mais vezes durante a música e formam um ritmo mais cíclico, com um *beat* mais aproximado do *rock*, além do baixo eletrônico, aproximam bastante o primeiro disco do Grupo Um, *Marcha sobre a cidade* (1979), dos traços atrelados ao desenvolvimento do *jazz fusion*. No segundo e no terceiro trabalho de estúdio, as propostas sonoras do conjunto avançam cada vez mais em direção às técnicas da *música moderna* erudita *de vanguarda*, se distanciando das sonoridades divulgadas pelo *jazz* internacional e criando ainda mais particularidades para sua música, apoiadas principalmente nas transformações das propostas composicionais de Lelo Nazário. É claro que o *free jazz* e o *fusion* já haviam incorporado (e influenciado) a

³⁰² APÊNDICE A.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ *Ibidem*.

música erudita europeia, mas a formatação estrutural das obras do conjunto se distancia de uma referência e se aproxima de outra no decorrer de suas obras. Embora um leque bastante parecido de elementos seja manuseado, isso é feito com intensidades diferentes no decorrer de sua trajetória.

Apesar dessa mudança considerável na sonoridade, tanto a instrumentação quanto as referências à percussão brasileira e oriental se mantêm. No entanto, sua utilização cria uma atmosfera bastante diferente nos dois últimos álbuns do grupo. Ou seja: é a abordagem e a forma de lidar com a mesma gama de referências que se transformam, meio pelo qual os integrantes do conjunto encontram novos caminhos em suas propostas estéticas e criam ainda mais particularidades em sua trajetória artística. Até porque, como já foi comentado na primeira parte desta pesquisa, os instrumentistas que compõem o conjunto sempre participaram de muitos outros trabalhos, antes, durante e depois das atividades com o Grupo Um, construindo, assim, um cenário de intensas trocas, que potencializaram as transformações na estrutura musical do grupo.

Executada sem cortes, em apenas um *take*, a gravação da *performance* das três primeiras músicas de *Marcha sobre a cidade* (1979) soa como uma apresentação ao vivo, frenética e pulsante de jazz. A integração entre as faixas “[B(2)/10-O.75-K.78]-P(2)-[O(4)/B-O.75-K77]”, “Sangue de negro” e “Marcha sobre a cidade”, que, nessa sequência, somam mais de vinte minutos de música, só acontece de forma orgânica graças a “Sangue de negro”, música formada por um solo de bateria (bastante jazzístico) e diversos instrumentos de percussão tocados ininterruptamente.

O título da música que abre o disco, em formato de código, representa um guia que era utilizado pelos instrumentistas no início de suas atividades com a banda:

Os nomes das músicas em formato de "fórmula" descrevem, na realidade, um breve histórico da composição, em quantas partes ela foi dividida, as pontes entre dois trechos e quais as fórmulas de compasso adotada em cada parte. Foram concebidas como um pequeno lembrete da sequência das partes durante os primeiros ensaios, e acabaram se tornando os próprios nomes das composições.³⁰⁵

³⁰⁵ GRUPO UM. *Marcha sobre a cidade*. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2002. Um CD, digital, estéreo. Encarte.

A informalidade dos primeiros encontros do Grupo Um, quando seus integrantes estavam reunidos principalmente devido a outros trabalhos, fica evidente na forma como se constrói o nome de algumas das músicas. Além disso, esse nome em formato de “fórmula” também mostra que *Marcha sobre a cidade* (1979) foi responsável por lançar no mercado fonográfico as proposições de um jovem compositor bastante heterogêneo em suas aventuras: o pianista Lelo Nazário. O próprio revelou o significado dos símbolos e destacou: “claro que com as modificações que fazíamos a fórmula já não se aplica totalmente à estrutura definitiva, mas todos os músicos gostavam do nome original e decidi mantê-lo”³⁰⁶. Segundo o pianista, “[B(2)/1O-O.75-K.78]-P(2)-[O(4)/B-O.75-K77]” significa:

- B(2)/10 – introdução de Bateria, em 2/4 por 10 compassos;
- O.75 – tema 1 nº O.75 do meu caderno de composição;
- K.78 – tema 2 nº K.78 do meu caderno de composição;
- P(2) – Ponte em 2/4;
- O(4) 8 – *Ostinato* em 4/4. Total = 8 tempos;
- O.75 – tema 1 nº O.75 do meu caderno de composição;
- K.77 – tema 2 nº K.77 do meu caderno de composição (na verdade era um tema K.78 mais reduzido para o final).

O ritmo geral da música se inicia em 2/4 (bastante utilizado no *rock*), e se altera várias vezes durante seus mais de 6 minutos de duração. Apesar disso, das muitas viradas de bateria, da presença marcante de diversos instrumentos de percussão e das improvisações, a sequência rítmica se mantém bastante binária, cíclica e aglutinadora. A sequência do momento inicial da composição também lembra bastante os primeiros minutos do álbum *Bitches brew*, de Miles Davis. Ambos iniciam-se com um *groove* de bateria (e percussão); depois, os outros instrumentos vão pouco a pouco entrando na música: primeiro o piano eletrificado com algumas notas dissonantes, depois o baixo em contratempo, utilizando poucas notas, e em seguida os instrumentos melódicos.

Na sequência do álbum, a faixa “Sangue de negro”, com mais de quatro minutos, é um “solo” de bateria (Zé Eduardo Nazário) e percussão (Carlinhos Gonçalves). A proposta se inicia com uma sonoridade percussiva bastante próxima aos solos de bateria do *jazz* norte americano (*bebop*). Com o passar do tempo, a

³⁰⁶ Em conversa por *e-mail* após a entrevista pessoal.

presença de levadas com ritmos mais “abrasileirados” fica evidente, com viradas diferentes e maior presença dos instrumentos de percussão. Zé Eduardo Nazário também se utiliza da técnica de *scats* vocais, com um fraseado melódico e vocal que, provavelmente, remete às tradições afro-brasileiras (e/ou indígenas), dado o título da composição. A execução contínua da bateria e da percussão, desde “[B(2)/10-O.75-K.78]-P(2)-[O(4)/B-O.75-K77]”, passando pelo drama percussivo de “Sangue de negro” e indo até “Marcha sobre a cidade”, integra as três primeiras faixas do álbum de forma bastante orgânica. Vale lembrar que é apenas em *Marcha sobre a cidade* (1979) que o Grupo Um conta com um instrumentista específico para a seção de percussão, Carlinhos Gonçalves, que passou a atuar na Austrália após o trabalho nesse disco³⁰⁷. Nos outros dois álbuns, Zé Nazário desenvolve sozinho as linhas percussivas dos instrumentos, além da bateria, utilizando as novas possibilidades de estúdio para fazer novas gravações “em cima” da linhas já gravadas por ele.

Em seguida, a faixa que dá nome ao disco se inicia com as linhas percussivas da música anterior. “Marcha sobre a cidade”, “originalmente escrita em 6/8, foi se tornando mais livre à medida em que era tocada e aperfeiçoada”³⁰⁸. Com mais de dez minutos de duração, a composição passa por várias alterações em sua atmosfera, que tem momentos de calma e outros intensamente frenéticos, com andamentos bastante rápidos.

A quarta música, “A porta dos sem nexos”, que inicia o segundo lado do elepê, se relaciona intensamente com a musicalidade do *free jazz*. Segundo os integrantes, “o título é uma ironia com os críticos da época, que não viam sentido na improvisação livre e, portanto, não percebiam a riqueza dos mecanismos criativos inventados para executar e dar embasamento a esse tipo de música”. O nome da quinta composição do disco também é formado por códigos: “54754 - P(4) – D(3) - 0”. Essa obra também contém um andamento acentuado, com variadas trocas de acordes, “praticamente em cada tempo do compasso”³⁰⁹, além de espaços para o improviso, que no entanto têm “tempo curto e definido”³¹⁰. A regra mnemônica do

³⁰⁷ GRUPO UM. *Reflexões sobre a crise do desejo*. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2005. Um CD, digital, estéreo. Encarte.

³⁰⁸ GRUPO UM. *Marcha sobre a cidade*. Encarte.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ *Ibidem*.

título em forma de códigos é um pouco diferente da primeira faixa: “os números 5 4 7 5 4 são os números de pausas de semicolcheia entre as frases iniciais de baixo e, por causa deste detalhe, o tema passou a se chamar 54754”³¹¹:

- 54754 – Tema;
- P(4) – Ponte em 4/4;
- D(3) – Dança em 3/4;
- 0 (zero) – *Coda* final.

Finalizando o álbum, a faixa “Dala”, de Zeca Assumpção, é a única composição do disco que não é de autoria dos irmãos Nazário. “Com traços fortes da harmonia impressionista”³¹², a música é executada em formato de duo, com Zeca e com Mauro Senise, este como solista no saxofone soprano. Pensando os três álbuns do conjunto como um todo, é nítido que a última faixa de cada um deles é sempre mais amena que as outras, com andamentos mais palatáveis e harmonias menos dissonantes.

Nos outros dois álbuns, as musicalidades do Grupo Um se distanciam consideravelmente daquela apresentada em *Marcha sobre a cidade*. Impulsionada pelas novas tecnologias à disposição, a densidade das técnicas *vanguardistas* de Lelo Nazário fica ainda mais evidente nos últimos trabalhos de estúdio, tensionando tanto o campo do *jazz fusion* internacional quanto o do *jazz brasileiro*, e alargando, assim, suas possibilidades sonoras. Conforme o próprio Lelo indicou:

a questão estética pra mim sempre foi a de juntar o material de vanguarda com a música brasileira. Os ritmos brasileiro que Zé Nazário dominava, porque ele estudou muito isso, são muito próprios para você juntar coisas com material mais *avant-garde*. E você leva isso pra outro ponto. A gente sempre teve essa intenção. São tradições diferentes mas muitos fortes. E quando você junta as duas, fica mais forte ainda.³¹³

A partir desse excerto, podemos dizer que a saída encontrada pelos integrantes do Grupo Um para congregar as duas grandes tradições de referência para o conjunto (as técnicas da música erudita das *vanguardas* musicais europeias e os “ritmos brasileiros”) é justamente a utilização dos caminhos abertos pelo *jazz fusion*. Funcionando como um elo aglutinador para o grupo, o estilo *fusion*

³¹¹ Em conversa por *e-mail* após a entrevista pessoal.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ APÊNDICE A.

internacional e suas proximidades com as percussividades “abrasileiradas” de Airto Moreira, Dom Um Romão e Naná Vasconcelos cristalizam a presença do gênero no mercado musical, o qual media as possibilidades sonoras e interpretativas (socialmente) do Grupo Um, tanto no cenário brasileiro quanto no internacional³¹⁴.

Cada uma de suas três obras dialoga de uma forma diferente com as características do caminho aberto pelo *jazz fusion*. Em *Marcha sobre a cidade*, a sonoridade está mais próxima dessas tendências do que em *Reflexões sobre a crise do desejo* e *A flor de plástico incinerada*. Mesmo assim, o primeiro álbum carrega diversas particularidades em relação às musicalidades do *jazz* internacional, principalmente na questão rítmica.

Além da composição eletroacústica “Mobile/Stabile” (quarta faixa), *Reflexões sobre a crise do desejo* (1981) também conta com as músicas “O homem de Wolfsburg” (primeira faixa), “America L” (segunda faixa), “Vida” (terceira faixa) e “Reflexões sobre a crise do desejo” (quinta faixa), nenhuma com menos de cinco minutos de duração. Com exceção de “Vida” (Zé Eduardo Nazário), todas as outras composições são de Lelo. Esse álbum marca uma etapa de transição nas musicalidades do Grupo Um, e um momento de novas experiências com o piano elétrico *Yamaha CP-70*, que também será utilizado no terceiro álbum. Ambos foram gravados no estúdio JV, de Vicente Sálvia, e os integrantes puderam experimentar muitas das possibilidades que serão desenvolvidas também em *A flor de plástico incinerada*.

Reflexões sobre a crise do desejo, gravado nos dias treze e quatorze de junho de 1981, também conta com um outro elemento particular: um texto na contracapa dos discos, de autoria do outro irmão de Zé e Lelo, Luiz Roberto Pinto Nazário, que trabalha como professor na Universidade Federal de Minas Gerais, é formado pela USP (graduação, mestrado e doutorado) e atua nas intersecções entre História e Cinema. Dada a ausência de palavras e letras nas obras do Grupo Um, vale a pena a transcrição de um trecho:

A mais radical negação do ser não é o nada, porque do nada vem o ser e pelo ser o nada vem ao mundo. [...] Quando a história obriga o desejo à inflexão, ele se cristaliza numa natureza ambígua, a um tempo dura e

³¹⁴ O Grupo Um realizou uma turnê na Europa em 1983, lançando *Marcha sobre a cidade* na França, conforme apontei no segundo capítulo desta pesquisa.

translúcida, para conservar sua qualidade essencial enquanto se torna mais resistente que a carne, que não cessa de ser devorada. [...] Os mitos podem ajudar a razão a sustentar a permanência de uma essência humana generosa, que a história destrói. Mas como sangrar de paixão num mundo desmitificado? [...] o desejo não se reprime nem se representa sem catástrofe: é a própria substância do ser, que permanece transparente sob as vestes, carentes até a morte.³¹⁵

Com referências à filosofia sartriana, o texto de Luiz Nazário reflete, como sugere o nome do álbum, sobre a ideia de desejo e sua suposta crise no mundo contemporâneo, em que a perda do mito enquanto simbologia cultural carrega consequências desumanizadoras.

O disco também conta com uma composição composta exclusivamente por instrumentos de percussão, a terceira faixa, cujo título é “Vida”. Dividida em duas partes, a música também possui dois “sobrenomes”: “N'daê” e “Dadão”. Após as diversas musicalidades *vanguardistas* presentes nas duas composições iniciais, a terceira música cria um efeito de ruptura bastante nítido. Diferentemente do caráter integrador que, no primeiro álbum, caracteriza “Sangue de negro”, que une a composição que a antecede e a que a sucede, em “Vida” a sonoridade exclusivamente percussiva constrói uma relação de descontinuidade com as faixas vizinhas. Com as novas possibilidades de estúdio, Zé Eduardo pôde se utilizar dos efeitos de *playback* para gravar novas linhas sobre aquelas da base já gravada por ele, montando, assim, um cenário repleto de sonoridades percussivas diversas.

Com duração de quase sete minutos, os primeiros momentos de “Vida” são baseados na rítmica de “uma escola de samba não-ortodoxa, [que] inclui bateria com pratos e tudo, marimbau (tocado no chão, com duas cordas e percutido com baquetas), vozes com conotação oriental, quinto, berimbau e efeitos”³¹⁶. Em seguida, um carrilhão cheio de efeitos marca uma nova etapa da composição, baseada nas sonoridades da *khen* do Laos e no uso das vozes “com conotação oriental”, formando, assim, uma atmosfera bastante intimista. A rítmica se expande e o berimbau surge, se misturando às frases feitas pela *khen* e criando uma sonoridade bastante particular. No segundo lado do álbum, após as investidas eletroacústicas de “Mobile/Stabile” (quarta faixa), o álbum se encerra com “Reflexões sobre a crise do desejo”, que dá título ao trabalho. Essa composição

³¹⁵ Texto de Luiz Roberto Pinto Nazário em GRUPO UM. *Reflexões sobre a crise do desejo*. Encarte.

³¹⁶ GRUPO UM. *Reflexões sobre a crise do desejo*. Encarte.

ameniza as tensões harmônicas da faixa anterior e finaliza o disco de uma forma mais resolutiva, mesmo contendo algumas improvisações em seus meandros, já mais próximas do *free jazz*.

No terceiro e último trabalho de estúdio do Grupo Um, *A flor de plástico incinerada* (1982), o estudo e as tendências da música erudita de *vanguarda* se potencializaram exponencialmente. Alicerçado nas novas possibilidades tecnológicas que se ampliavam nos estúdios de São Paulo, Lelo Nazário pôde reunir diversas tendências e técnicas em suas composições preparadas para o terceiro disco. Além disso, esse novo cenário tecnológico possibilitou ao pianista utilizar concomitantemente, pela primeira vez, mais de um *keyboard* diferente na mesma música, manuseando, além daquele piano elétrico *Yamaha CP-70* já disponível no estúdio, também o *Fender Rhodes* e sintetizadores.

O álbum é caracterizado pelas diversas camadas sobrepostas de sons, ruídos de vários tipos e harmonias não tradicionais, com muitos procedimentos eletrônicos que constituem o cerne das composições e são o fio condutor do disco. A presença de sons considerados “não musicais” (ruídos, explosões, barulhos) tem presença ainda mais recorrente nesse disco. Apenas em “Duo” (segunda faixa), de Rodolfo Stroeter, e em “ZEN” (terceira faixa), de Zé Nazário, esses procedimentos ficam menos evidentes.

O título do trabalho é também o nome dado às músicas que iniciam os dois lados do elepê: “A Flor de plástico incinerada (I)”, a faixa inicial, e “A flor de plástico incinerada (II)”, a quarta faixa. Uma boa parte da duração de “A flor de plástico incinerada (I)” é um trabalho quase “solo” de Lelo Nazário, que utiliza sequencialmente e concomitantemente três instrumentos: os pianos elétricos *Fender Rhodes* e *Yamaha CP-70*, além de sintetizadores. Os outros integrantes atuam pontualmente em momentos de encontro; nem mesmo a bateria é utilizada, apenas percussão. “A flor de plástico incinerada (II)” possui, ao contrário, uma outra sonoridade. Nessa faixa, todos os instrumentos (baixo elétrico, bateria, percussão, saxofone soprano, sintetizadores e piano *Yamaha CP-70*) estão integrados em um andamento mais contínuo. Na primeira parte da música é possível perceber sonoridades ligadas ao *sambajazz* (entre os minutos dois e quatro), mas com acentuações bastante diferentes.

Na faixa inicial, antes dos teclados de Lelo iniciarem a sobreposição de diversas frequências sonoras, um texto (também de autoria de Luiz Nazário) é narrado por Regina Porto. Essa é a única música de toda trajetória artística do Grupo Um com elementos textuais tradicionais (palavras) inseridos durante o registro da composição:

Uma flor ao longe, congelada em seu silêncio. Não cresce em parte alguma. Não produz néctar e nem brotos. É reproduzida em série: uma igual à outra, aos milhões se for preciso. Nenhuma seiva corre dentro dela. A flor de plástico não pediu pra nascer e por isso jaz inerte em um tempo que não a afeta. Inocente em sua violência, ela não morre sozinha. É preciso que a desfaçam para que retorne a humanidade que a criou num instante de medo. Quando o planeta desabitado girar vazio no espaço, a flor de plástico continuará intacta e brilhante entre os escombros. Mas então, de que lhe servirá existir? Não me inquieta na flor de plástico a sua eternidade mas a cor imaginária das coisas que não têm essência. Liberta das estações, ela desafia a natureza, porque é uma afirmação do humano que o nega radicalmente. Por isso eu canto à flor de plástico e canto à sua destruição.

317

O teor desse texto é partilhado por aquele da contracapa de *Reflexões sobre a crise do desejo* (1981): a relação do indivíduo e da sociedade com a perda de algumas de suas estruturas simbólicas essenciais de referência, a crise do desejo e a emulação do “natural” a partir do plástico (artificial). Ambas as retóricas podem ser entendidas como críticas à estruturação de uma sociedade cada vez mais industrializada, que produz em série não só o material mas também o imaterial.

O álbum confirma duas tendências encontradas em todos os discos do Grupo Um. Por um lado, a última música contém uma atmosfera mais palatável, após as diversas experimentações no decorrer do álbum. Em *A flor de plástico incinerada* isso se dá em “Sonhos esquecidos”, que o próprio Lelo Nazário chama de “balada sentimental”. Por outro, há uma faixa executada exclusivamente por instrumentos de percussão: “ZEN”, uma analogia à filosofia oriental e às iniciais do nome do próprio Zé Eduardo Nazário, que utiliza, nessa composição: *tabla*, *mirindangan*, *phakawaj*, *vaso (dholam)*, *talking drum*, *wood blocks*, tubofone, tubo plástico, crotalos, sinos, xilofone, marimba, tachos, leiteira, tambores de bambu, berimbau e triângulo.

Em todos os álbuns, em diversas músicas, temos a sensação de que há um improviso totalmente livre e sem balizas, principalmente em “A porta do sem nexo”,

³¹⁷ Texto de Luiz Roberto Pinto Nazário narrado por Regina Porto em “A flor de plástico incinerada (I)”, faixa que abre o disco homônimo.

no primeiro disco, e em diversas ocasiões nos outros outros dois trabalhos de estúdio. A sensação de que as notas empregadas no conjunto discográfico do Grupo Um são aleatórias é uma constante. Ademais, é importante destacar que a própria conceituação de *improviso* é contraditória até mesmo para os musicólogos. Se em uma esfera mais geral a ideia de improvisação é vista como antagônica à de composição (enquanto notação prévia), ela também precisa ser pensada como uma outra forma de composição, pois mesmo o improviso mais livre de todos dialoga com outros instrumentos, em uma sequência relacional interligada ao tempo e com uma sonoridade engendrada. Pois, conforme afirma Cook, não existe uma “distinção cristalina: há elementos composicionais nas improvisações e há elementos improvisatórios nas composições”³¹⁸. Relacionando a improvisação com a própria formação do *jazz*, o musicólogo completa:

A improvisação, elemento geralmente considerado como definidor do jazz, não é apenas altamente mitificada, mas também fortemente marcada em termos ideológicos. O próprio termo ocupa um espaço perigoso: em diferentes culturas, a ideia de “improvisação” tem sido vista como subjacente à ideia de “obra” ou “composição”, de tal forma que a improvisação é o “outro” da composição [...].³¹⁹

Assim, é preciso ter em mente que o desenvolvimento de qualquer improvisação também é uma *performance* comunicativa baseada em ações e reações musicais por parte de seus executantes e criadores, e também no arcabouço técnico no qual se baseiam, tal qual a composição. Um improviso sempre responde a um evento inicial, com um certo potencial de continuidade baseado não só no desenvolvimento técnico, mas também na proximidade entre as propostas pessoais dos instrumentistas. Os próprios integrantes do Grupo Um ressaltam a perspectiva de que os improvisos são intrinsecamente relacionados a diversos tipos de estruturas musicais preestabelecidas: “A porta do sem nexos tem uma seção improvisada, mas com seus caminhos definidos previamente”³²⁰. Destacam, assim, as limitações intrínsecas à própria proposta de improvisação enquanto categoria.

Em minha audição do conjunto discográfico, foi intensa a dificuldade de delimitar o que é improviso e o que não é. Esse aspecto também foi ressaltado por

³¹⁸ COOK, N. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.16, p. 7-20, 2007, p. 16.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 10.

³²⁰ GRUPO UM. *Marcha sobre a cidade*. Encarte.

Lelo Nazário, indicando que mesmo músicos de formação têm dificuldade em interpretar exatamente qual momento soa como improvisado e qual momento é pautado pela composição prévia³²¹, procedimento facilmente realizável, mesmo para leigos, no universo fonográfico massivo da *música popular* no Brasil.

Baseado na crítica de Schutz à Halbwachs, Nicholas Cook comenta que o improvisado pode ser visto como uma *performance* composicional. Através da diferenciação entre tempo interno e externo, o pesquisador naturalizado inglês afirma:

[...] os símbolos da notação – como outros conhecimentos discursivos musicais – existem somente no tempo externo; eles são suplantados ou apagados pelos valores preenchidos de nuances conferidos às alturas ou durações durante a performance e assimilados dentro da experiência subjetiva do tempo interno. [...] as categorias abstratas de tempo externo são apagadas ou suplantadas pelos valores subjetivos, pessoalmente situados, do tempo interno: a partitura é deixada para trás e passa a ser não mais que uma pré-história da performance – e este é o sentido no qual, no tempo real da performance, não há diferença, em princípio, entre uma performance de um quarteto de cordas e as improvisações em uma *jam session* por músicos de jazz experts.³²²

Assim, o pacto temporal implícito que condiciona a execução musical funciona como um elemento aglutinador da improvisação, que se torna, assim, essencialmente composicional, pois funciona a partir da semântica que a *performance* engendra no desenvolvimento das sequências sonoras escolhidas. O improvisado e a composição parecem ser elementos complementares de uma mesma organização geral que se utiliza do tempo enquanto elo.

Além do improvisado, o ruído também tem presença marcante e central no conjunto discográfico do Grupo Um. Sua inserção na composição tem um caráter ainda mais premeditado e bem delimitado temporalmente do que a do improvisado, pois seu tempo de ação é mais exato e muitas vezes utilizado como guia e/ou ponte entre um tema e outro.

A classificação do ruído como elemento “não musical” é resultado de um movimento de longa duração, em que as diferentes culturas organizam sistemas distintos de utilização e nomeação dos sons considerados aceitos: “ao fazer música, as culturas trabalharão nessa faixa em que o som e o ruído se opõem e se

³²¹ APÊNDICE A.

³²² COOK. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros, p. 8.

misturam”³²³. Assim, é na diferenciação entre som e ruído que a música se desenvolveu enquanto forma de comunicação. O som pode ser entendido como sendo constituído por frequências regulares, constantes, estáveis, de altura definida e de período reconhecível, ao contrário do ruído, que é caracterizado pelas suas frequências irregulares, inconstantes, com diversas oscilações e instabilidades (barulhos em geral, rabiscos sonoros)³²⁴.

No conjunto discográfico do Grupo Um, o ruído se apresenta de diversas formas. Geralmente na seção de sopros, os próprios instrumentos são tocados de formas não convencionais, produzindo acordes instáveis e “berros”, em especial no saxofone. Também são usados alguns instrumentos de percussão “exóticos” (geralmente não utilizáveis na tradição musical do ocidente). Não obstante, a principal matéria-prima dos ruídos perceptíveis nas obras do Grupo Um são as experimentações eletrônicas de Lelo Nazário, que resultam em diversos sons estrondosos, barulhos, explosões, paisagens “espaciais” e/ou “futuristas”, entre outros elementos.

A inclusão desse material nas composições do Grupo Um aponta para o cenário de aceitação desse tipo de frequência sonora enquanto uma das formas de refletir sobre os pressupostos demasiadamente racionalizados da lógica de funcionamento do sistema tonal. É a partir do desenvolvimento do tonalismo enquanto sistema e de sua força referencial quase autoritária que o ruído foi sendo extinguido, paulatinamente, do universo dos sons aceitáveis, pois “o modo de conceber e praticar escalas musicais, nas mais diferentes culturas, é decisivo para a administração da relação entre som e ruído”³²⁵. Ou seja, com sua lógica de harmonização, o sistema tonal, no curso de seu longo desenvolvimento, excluiu o ruído das formas aceitáveis de se fazer música.

Durante o século XX, no entanto, acontece uma reviravolta: com a eclosão de diversas expressões e tentativas de ruptura com o sistema tonal, o ruído passou novamente a ser incluído como elemento musical. Segundo a pesquisa de José Miguel Wisnik: “a invasão do ruído tem dois níveis diferenciados de manifestação: a própria textura interna à linguagem musical, e a eclosão espetacular de ruidismos

³²³ WISNIK. *O som e o sentido*, p. 27.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *Ibidem*. p. 31.

externos, como índices do hábitat urbano-industrial, a metrópole chocante”³²⁶.

As duas saídas para a inclusão do ruído são experienciadas pelo Grupo Um, que se utiliza dos instrumentos de maneira não convencional e simula diversos sons que parecem remeter a uma urbanização desenfreada, que denigre a humanidade. Essa segunda perspectiva é corroborada pelos elementos intertextuais percebidos nos dois textos de Luiz Nazário, cuja retórica se pauta pela reflexão sobre determinados valores remodelados (como o desejo) e pela crítica à lógica serial que atingiu até mesmo o mundo “natural” (representado pela flor).

Se o ruído apresenta um diálogo baseado no atrito entre sons musicais e “não musicais”, traço marcante nos discos do Grupo Um, esse contato áspero entre sonoridades não se realiza apenas nesse elemento. Acácio Tadeu Piedade defende que o *jazz brasileiro* é, por essência, constituído de uma *fricção de musicalidades*, pautada, principalmente, pelas aproximações e distanciamentos entre o *jazz* enquanto tradição musical estado-unidense e a música brasileira³²⁷.

Para o pesquisador da etnomusicologia, a característica fundante do gênero *jazz brasileiro* é justamente o “diálogo tenso” entre essas duas tradições. Piedade salienta que, no interior do *jazz* produzido no Brasil, as distintas tradições musicais conversam mas não se misturam, construindo suas sonoridades a partir da *fricção de musicalidades*, e não do abrandamento das tensões entre elas. Mais do que a do encontro, a perspectiva principal do *jazz brasileiro* é a do confronto, advindo da necessidade de marcar suas diferenças. Segundo Marina Bastos:

O jazz brasileiro, assim, surgiu nos anos 60, no contexto da bossa nova, com as versões instrumentais deste repertório, principalmente nos trios de piano. A partir deste momento, quando predomina o diálogo entre bossa nova e jazz norte-americano, a música instrumental consolida-se com a incorporação de aspectos da musicalidade de outros gêneros, ao mesmo tempo mantendo uma linguagem peculiarmente própria, mais diretamente relacionada aos mundos do jazz internacional e da música brasileira, constituindo uma característica que Piedade (1997) chama de fricção de musicalidades³²⁸

³²⁶ WISNIK. *O som e o sentido*, p. 44.

³²⁷ PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, xv., 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: [s.n.], 2005. Disponível em: <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao18/acacio_piedade.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2016.

³²⁸ PIEDADE, Acácio Tadeu Camargo; BASTOS, Marina Beraldo. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, v. xi, set. 2007. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV11/04/04-bastos-

Se no jazz brasileiro dos anos 1960, com suas sonoridades baseadas nos *piano-trios* (baixo, bateria, piano) e na combinação entre as tradições do samba e da bossa-nova e as possibilidades do *jazz* norte-americano exploradas pelos músicos brasileiros até aquele momento (em que as experiências do *free jazz* ainda não haviam se concretizado nem surtido efeito em terras tupiniquins) a *fricção de musicalidades* já se constitui enquanto uma característica fundante, podemos dizer que no *jazz* brasileiro dos anos 1970 e início dos 1980 essa tensão é intensificada e levada até novos patamares.

No caso do Grupo Um o acirramento da *fricção de musicalidades* no *jazz* brasileiro é perceptível em alguns aspectos recorrentes de sua obra discográfica: na incorporação do ruído como elemento das composições, na utilização de diversas técnicas da música erudita das *vanguardas* europeias e na manipulação de um amplo arsenal de instrumentos de percussão originários de vários locais do mundo (principalmente do Brasil), que inclusive têm reservada exclusivamente para si uma faixa em todos os álbuns do conjunto. Com a presença desses elementos, o diálogo fricativo característico do *jazz* brasileiro instrumental é potencializado exponencialmente, atingindo novos graus de experimentação e ampliando o leque de sonoridades produzidas no Brasil³²⁹.

Dentre esses aspectos, podemos dizer que aquele que fica mais evidente no conjunto discográfico do Grupo Um são as diversas formas de tensão com o universo harmônico do tonalismo. Isso ocorre pois em quase todas as músicas (exceto naquelas compostas apenas por instrumentos de percussão e na última faixa dos três álbuns) temos a sensação de que há notas dissonantes. Além disso, a lógica de tensão e repouso em uma resolução claramente progressiva, que constitui o cerne do sistema tonal, praticamente não se evidencia de forma clara nas

jazz.html>. Acesso em: 15 mai. 2017.

³²⁹ Também acredito que seja problemático pensar o *jazz* brasileiro que antecede os anos 1960 com a categoria de *fricção de musicalidades*, assim como o faz Antônio Carlos Araújo Ribeiro Júnior pensando a década de 1920. Como o próprio autor aponta, o repertório desse momento era baseado em sambas, maxixes e choros. É claro que as *jazz bands* brasileiras estabeleceram diversos contatos com tradições musicais de outras nacionalidades, todavia, esses encontros parecem não ter estabelecido rupturas evidentes na construção interna de novas obras musicais, mantendo diálogos em outros campos simbólicos mais do que no propriamente estético. Sobre a posição do autor, cf. RIBEIRO JUNIOR, Antônio Carlos Araújo. Balanço do jazz e outras notas: uma breve análise das primeiras obras de jazz nacionais (1950-1953). In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, xii., 2016, Salvador. *Anais...*, v. 1. Salvador: [s.n.], 2016. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult/2894-2/>>. Acesso em: 5 dez. 2016.

composições do grupo.

A constituição harmônica baseada na proposição de trabalhar no limite da formalização hierárquica do sistema tonal, e de às vezes atravessá-lo, representa, também, uma forma de inserção do Grupo Um nas novas propostas de organização do campo das alturas, que já apareciam desde o início do século XX, com a constituição do campo da *música moderna* (Bartok, Milhaud, Prokofiev, Schoenberg, Stravinski)³³⁰, e que penetraram o universo da música popular principalmente a partir da segunda metade desse século. Segundo Wisnik,

a grande novidade que a tonalidade traz ao movimento de tensão e repouso (que, em alguma medida, está sempre presente em toda música) é a trama cerrada que ela lhe empresta, envolvendo nele todos os sons da escala numa rede de acordes, isto é, de encadeamentos harmônicos³³¹

Esse encadeamentos harmônicos são subordinados a uma rígida lógica de sucessão pautada pelo intervalo de oitavas, “espaço vital onde coabitam todos os sons com que se faz música no Ocidente”³³². Assim, a sucessão harmônica sempre circula em torno de uma nota específica. As sonoridades do Grupo Um são engendradas no limite dessa organização, utilizando muitas vezes técnicas bitonais, com modulações que vão transformando a tonalidade da composição. Além disso, suas composições muitas vezes ultrapassam esses limites, quebrando alguns muros do rigor harmônico que rege o sistema tonal. Na composição “A porta do sem nexa”, por exemplo, a partitura apresenta expressões como “*free ad lib*” (na linha de saxofone soprano) e “notas aleatórias” (na linha de baixo), indicando que a execução não deve se guiar por uma tonalidade específica. A sensação de aleatoriedade advinda do conjunto de notas e acordes empregados fica bastante nítida na audição dos discos, e, em *Marcha sobre a cidade*, especialmente nessa faixa.

O *free jazz* já havia realocado os elementos do atonalismo em sua tradição, haja vista que o próprio *jazz* se construiu a partir de uma tradição atonal³³³. Todavia, o estilo *fusion* que marcou a década de 1970 remanejou as formas de trabalhar com esse procedimento, incluindo os “improvisos livres” mas também se utilizando, em

³³⁰ BARRAUD. *Para compreender as música de hoje*.

³³¹ WISNIK. *O som e o sentido*, p. 114.

³³² BARRAUD. *Para compreender as música de hoje*, p. 31.

³³³ BERENDT; HUESMANN. *O livro do jazz*, p. 47.

larga medida, de construções previamente escritas para dialogar com essa técnica.

A música do Grupo Um também é constituída, em alguns momentos, por harmonias modais. O uso desse tipo de organização dos acordes também representa uma vontade de imersão nas paisagens sonoras anteriores à hegemonia do sistema tonal, haja vista que sua constituição é vinculada às sociedades pré-industriais. Conforme afirma Wisnik, o modalismo “abrange toda a vasta gama das tradições pré-modernas: as músicas dos povos africanos, dos indianos, chineses, japoneses, árabes, indonésios, indígenas das Américas, entre outras culturas. [...] inclui também a tradição grega antiga”³³⁴. O *jazz*, inclusive, é uma via de redescoberta do modalismo pela música ocidental, após a expansão do sistema tonal no Ocidente.

Dessa forma, a música modal é vinculada, também, aos rituais da sociedades que antecederam as diferentes modernidades e o capitalismo. Sua utilização no mundo industrializado indica uma busca por valores deixados de lado pelas práticas contemporâneas. A impossibilidade da música ritualística nos moldes antigos, haja vista as estruturas que compõem o cenário da arte musical enquanto campo específico, gera novas possibilidades para a inserção da música modal no mercado. Isso porque, conforme afirma Wisnik,

Nos rituais que constituem as práticas de música modal invoca-se o universo para que seja cosmos e não-caos. Mas, de todo modo, os sons afinados pela cultura, que fazem a música, estarão sempre dialogando com o ruído, a instabilidade, a dissonância. [...] A música modal é a ruidosa, brilhante e intensa ritualização da trama simbólica em que a música está investida de um poder (mágico, terapêutico e destrutivo) que faz com que sua prática seja cercada de interdições e cuidados rituais.³³⁵

A música modal também denota uma experiência temporal particular, uma “espécie de respiração do universo”, pautada por uma “suspensão do tempo, retornando sobre si mesmo”³³⁶: um tempo circular, não evolutivo. Além disso, atua mantendo uma “repetição ritual de suas fórmulas e suas escalas recorrentes”³³⁷, mantendo uma sonoridade hipnótica que parece buscar saídas para a experiência temporal demasiado urbana e industrial que rege a contemporaneidade. Ou seja, o

³³⁴ WISNIK. *O som e o sentido*, p. 9.

³³⁵ *Ibidem*, p. 27; 35.

³³⁶ *Ibidem*, p. 40.

³³⁷ *Ibidem*, p. 77.

modalismo, fora do ambiente sacro e inserido no mercado, realoca sua funcionalidade e exprime um novo sentido, relacionado à procura por valores esquecidos.

Neste capítulo, busquei elencar algumas características musicais que aparecem de forma recorrente nas sonoridades registradas nos três álbuns do Grupo Um. Ciente de limitações técnicas e interpretativas, foi a partir da escuta metódica das obras que se tornou viável a listagem de algumas das estratégias musicais utilizadas pela banda. Mesmo assim, foi possível assinalar algumas técnicas empregadas pelo Grupo Um, situando suas operações musicais nos meandros dos processos que permeavam o desenvolvimento do estilo *fusion de jazz* e sua constituição no cenário brasileiro de música instrumental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O recorte analítico desta pesquisa buscou reconstruir e analisar a trajetória do Grupo Um a partir de duas lentes correlacionadas. A primeira delas é a conexão do conjunto com as práticas emergentes da indústria fonográfica brasileira na virada dos anos 1970 para os 1980, em que a ideia de *música independente* ganhou novos ares, sentidos e possibilidades de ação. Nesse momento, percebeu-se um elo bastante forte entre as soluções encontradas pelo Grupo Um e as empreitadas do Lira Paulistana em sua afinidade com a chamada *vanguarda paulista*, principalmente nos anos de 1980 e 1981.

A segunda lente interpretativa foi aquela que analisou as proximidades e distanciamentos que os irmãos Nazário e companhia mantiveram com o estilo *jazz* durante a carreira do Grupo Um. A partir de uma visão panorâmica sobre o desenvolvimento do *jazz* no século XX, foi possível situar de maneira mais clara o momento pelo qual passava o gênero no período de atividade do conjunto, ciclo em que a referência ao estilo *fusion* se mostrou evidente para o desenvolvimento musical do grupo.

Mesmo sem a devida formação técnica e ciente das muitas limitações interpretativas para refletir sobre as composições do conjunto, busquei incluir a documentação sonora como mais um tipo de fonte analisada, elencando algumas sonoridades recorrentes no conjunto discográfico do Grupo Um: a inserção do ruído nas composições, a presença marcante dos diversos instrumentos de percussão utilizados, harmonias que tensionam o sistema tonal, entre outras características.

A partir desse duplo olhar, foi possível constatar uma confluência central: o momento de maior atividade musical do Grupo Um converge com o período de circulação de suas sonoridades mais atreladas ao *jazz fusion*, mesmo ínterim em que suas ações estão particularmente próximas às atividades de gestão do Lira Paulistana - período que se estende do final de 1979 (com a gravação de *Marcha sobre a cidade*, em setembro), até 1981 (com a gravação de *Reflexões sobre a crise do desejo*, em junho).

Em um primeiro momento, pode parecer que essa proximidade com o Centro

de Promoções Artísticas Lira Paulistana aconteceria de forma mais robusta no período em que se estabelece a parceria com a Continental, uma das últimas grandes gravadoras nacionais com amplo aparato de produção e distribuição de suportes para obras musicais. No entanto, como pudemos esmiuçar no segundo capítulo, esse período, que remete ao lançamento de *A flor de plástico incinerada* (1982–1983) coincide com o final das atividades musicais do conjunto, que fez, nesse tempo, um número pequeno de apresentação ao vivo. Em contrapartida, aumentou o número de trabalhos vinculados a outras oportunidades, que reapareciam, na conjuntura musical daquele momento, para os gestores do Grupo Um. Curiosamente, o cenário que vai de 1982 a 1983 se aproxima daquele que vai de 1976 a 1979, em que seus músicos atuavam mais em outros projetos do que naqueles relacionados ao Grupo Um, tanto pelas possibilidades de trabalho ofertadas quanto pela necessidade de sobrevivência financeira.

Além das dificuldades organizacionais e de gestão para manter o conjunto, o Grupo Um também construiu diversas saídas e movimentos para se distanciar das musicalidades já experimentadas em trabalhos anteriores, cujos músicos eram fatalmente mais reconhecidos do que eles pelo público e pela imprensa. Um desafio de alto nível, se pensarmos as múltiplas contribuições que marcaram as trajetórias de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, que também colaboraram para as experiências que possibilitaram a própria formação do Grupo Um.

Respondendo a esse desafio, as sonoridades engendradas em suas composições se utilizaram de um grande arsenal de tradições musicais distintas, organizando-as de formas diferentes em seus três discos. A primeira dessas tradições, que funciona como elo aglutinador de toda sua obra, é a do *jazz* norte americano, vinculado ao desenvolvimento do estilo *fusion* nos anos 1970. Também são explorados, nos álbuns, os elementos da chamada *música moderna*³³⁸ e/ou de *vanguarda* de tradição europeia, que constitui-se como um esforço de revisão e superação do sistema tonal enquanto referência totalizante para a música ocidental.

Além disso, a preocupação em soar particularmente “brasileiro” frente às inventividades que o *fusion* empreendia em nível global também se faz presente nas intenções e na música do Grupo Um. Em sua obra, isso fica visível principalmente

³³⁸ Nos termos de GRIFFITHS. *A música moderna*.

no caráter “abrasileirado” da rítmica, que contém várias sonoridades que remetem às escolas de samba e a outras tradições brasileiras, como no amplo uso do berimbau, por exemplo. Também é relevante, nesse sentido, a influência de Airto Moreira na constituição percussiva do gênero *fusion* de *jazz*. A retórica que acompanha o teor de todas as entrevistas realizadas, bem como os periódicos analisados nesta pesquisa, corroboram com essa preocupação com a singularidade musical “brasileira” frente ao *jazz fusion* internacional.

Além disso, é a partir das disputas com o universo da canção que as possibilidades de trabalho com a música instrumental se fixam principalmente aos caminhos alternativos de produção e financiamento, envolvendo grandes dificuldades de sobrevivência. Os obstáculos percorridos pelo Grupo Um para possibilitar a gravação e o lançamento de seus três discos também demonstram essa fragilidade da música instrumental frente à canção no universo fonográfico. Nesse sentido, a música instrumental paulistana produzida no início dos anos 1980 contribuiu de forma robusta para o alcance e a amplitude da ideia de produção musical *independente*, que, por sua vez, ampliou o leque de inventividades estéticas no mercado brasileiro de discos na virada dos anos 1970 para os anos 1980.

A complementaridade entre as musicalidades propostas e a organização da carreira do Grupo Um a partir de suas dificuldades estruturais cristaliza em sua trajetória uma dupla contribuição. A primeira delas se refere ao universo propriamente estético de sua obra, com suas experiências sonoras que atravessaram as convenções da música instrumental brasileira – com altíssimos níveis de *fricção de musicalidades* - e expandiram os limites da sonoridade *fusion* de *jazz*. A segunda remete às formas de organização da carreira do conjunto, a partir da gestão de seus próprios trabalhos e da busca pela viabilização da gravação e do lançamento de suas obras, prática que conduz toda a trajetória do Grupo Um. Esse elo pode também ser representado de forma irônica pela personificação da problemática através da utilização da figura do “mecenas”, referência usada com o objetivo de chamar atenção para as dificuldades de financiamento da música instrumental *jazzística* produzida no Brasil naquele período.

A música produzida pelo Grupo Um e suas atividades de gestão também são uma via de acesso para a reflexão sobre os impasses envolvidos na formação,

recepção e apropriação das ideias de *modernismo*, *modernidade* e *vanguarda* pelo campo da música instrumental brasileira do início dos anos 1980. Essas questões altamente problemáticas não foram alvo deste trabalho e necessitam de um estudo próprio para uma avaliação pertinente.

REFERÊNCIAS

Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BAHIANA, Ana Maria. Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira. In: BAHIANA, Ana Maria. M. *et. al.* **Anos 70: Música Popular**. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979/1980. p. 76-89.

BARSALINI, Leandro. **Modos de execução da bateria no samba**. 2014. 240 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

BARRAUD, Henry. **Para compreender as músicas de hoje**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BERENDT, Joachin-Ernst; HUESMANN, Gunther. **O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2014.

BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAMPOS, Daniel Ribeiro. **Os trios brasileiros da década de 1960: aspectos da condução do contrabaixo**. 2014. 210 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

CALADO, Carlos. **O jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CASTRO, Igor Garcia **O lado B: a produção fonográfica independente brasileira**. São Paulo: Annablume, 2010.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

COELHO, Luís Fernando Hering. **Os músicos transeuntes: de palavras e coisas**

em torno de uns batutas. Itajaí: Casa Aberta Ed., 2013.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: Cultura Marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COLLIER, James Lincoln. **Jazz**: a autêntica música norte-americana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, p. 5-22, 2006.

COOK, N. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.16, p. 7-20, 2007.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. **A música experimental de Hermeto Pascoal e grupo**. 1999. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) - Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

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.

DUARTE, Rodrigo. **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG: Humanitas, 2003.

EGG, André; FREITAS, Arthur; KAMINSKI, Rosane (Org.). **Arte e política no Brasil**: modernidades. São Paulo: Perspectiva, 2014.

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

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro, nem da cidade**: as transformações do samba e a indústria cultural (1920–1945). São Paulo: Anablume: Fapesp, 2005.

FREIRE, Guilherme Araújo; SANTOS, Rafael dos. Hibridismo na música instrumental do Grupo Medusa: associação de gêneros musicais distintos em “Pé no chão”. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.28, p. 162-169, 2013.

GHEZZI, Daniela Ribas. **De um porão para o mundo**: a vanguarda paulista e a produção independente de LP's através do selo Lira Paulistana nos anos 80 - um estudo dos campos fonográfico e musical. 2003. 264 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

GIOIA, Ted. **Historia del jazz**. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

GLASER, André Luis. **Raymond Williams**: materialismo cultural. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2011.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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

HOBBSAWM, Eric. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

IANNI, Octavio. **A sociedade global**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JAMES, Leroi. **O jazz e sua influência na cultura americana**. Rio de Janeiro: Record, 1967.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

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.

LUCA, Tania Regina de; MARTINS, Ana Luiza (Org.). **História da imprensa no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2012.

LUCA, Tânia Regina de. Fontes Impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKI, Carla Bassanezi (Org.) **Fontes Históricas**. São Paulo:

Contexto, 2005

MACHADO, Cristina Gomes. **Zimbo Trio e o fino da bossa**: uma perspectiva história e sua repercussão na moderna música popular brasileira. 2008. 410 f. e 2 CDs. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.

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.

MAXIMIANO, Guilherme Campini. **Transformação na música instrumental brasileira**: a improvisação nos primeiros álbuns do Tamba Trio. 2009. 158 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista IEB**, n.34, p. 9-23, 1992.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

MORAES, Vinicius de. **Jazz & co**. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. **Fusões de gêneros e estilos na produção musical da banda Som Imaginário**. 2001. 266 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria fonográfica**: um estudo antropológico. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009.

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.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozetti**: produção musical feminina na vanguarda paulista. 2005. 249 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. Arte e política no Brasil: história e historiografia. In: EGG, André; FREITAS, Arthur; KAMINSKI, Rosane (Org.). **Arte e política no Brasil: modernidades**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001.

NICOLAU NETTO, Michel. **O discurso da diversidade e a world music**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2014.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes. **Em um porão de São Paulo**: o Lira Paulistana e a produção alternativa. 1999. 131f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Jazz, Música Brasileira e fricção de musicalidades**. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, xv., 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: [s.n], 2005. Disponível em: <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao18/acacio_piedade.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2016.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Etnomusicologia e estudos musicais: uma

contribuição ao estudo acadêmico do jazz. **Revista Nupeart**, Florianópolis, v. 4, n. 4, p. 59-88, set. 2006.

PIEDADE, A. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. **PerMusí**, Belo Horizonte, n.23, p. 103-112, 2011.

PIEDADE, Acácio Tadeu Camargo; BASTOS, Marina Beraldo. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Curitiba, v. xi, set. 2007. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/04/04-bastos-jazz.html>. Acesso em: 15 mai. 2017.

PINSKI, Carla Bassanezi (Org.) **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

RIBEIRO JUNIOR, Antônio Carlos Araújo. Balanço do jazz e outras notas: uma breve análise das primeiras obras de jazz nacionais (1950-1953). In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, xii., 2016, Salvador. **Anais...**, v. 1. Salvador: [s.n.], 2016. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult/2894-2/>>. Acesso em: 5 dez. 2016.

SANTOS, Anajá Souza. **A canção oculta**: um estudo sobre a vanguarda paulista. 2015. 146 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2015.

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.

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. 109 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SEIXAS, Jacy Alves. Percursos da memória em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia Regina. **Memória e**

(res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Ed. UNICAMP, 2001. p. 37-58.

SEIXAS, Jacy Alves de. Os tempos da memória: (des) continuidades e projeção. Uma reflexão (in) atual para a história? **Revista Projeto História**, São Paulo, n. 24, p. 43-63, jun. 2002.

SIGNORI, Paulo Cesar. **Tamba Trio:** a trajetória histórica do grupo e análise de obras gravadas entre 1962-1964. 2009. 153 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

TROTTA, Felipe C. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. **Ícone**, Recife, v. 10, n. 2, p. 1-12, 2008.

VAZ, Gil Nuno. **História da música independente.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. **O Saxofone no choro:** a introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro. 2006. 99 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao ipod:** uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014.

WILLIAMS, Raymond. **A política e as letras.** Trad. André Glaser. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura.** Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo:** contra os novos conformistas. Trad. André Glaser. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Recursos da esperança:** cultura, democracia, socialismo. São Paulo: Ed. UNESP, 2015.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido:** uma outra história das músicas. 2. ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZAN, José Roberto. Jazz, soul e funk na terra do samba: a sonoridade da banda Black Rio. **ArtCultura**, Uberlândia, v.7, n.11, p. 187-200, 2005.

Referências Documentais

Periódicos impressos

A INVASÃO instrumental do Jazz. **F. de São Paulo**, São Paulo, 30 dez. 1978. Ilustrada, p. 23.

ALMEIDA, Miguel. Muitos discos do Lira, uma ótima notícia. **F. de São Paulo**, São Paulo, 27 dez. 1982. Ilustrada, p. 17.

ALMEIDA, Ricardo Porto de; GUEDES, Márcio. Instrumentistas, esses pobres aventureiros. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 27, 20 abr. 1980.

COELHO, João Marcos. Grupo Um, a música nova e independente. **F. de São Paulo**, São Paulo, 12 out. 1981. Ilustrada, p. 23.

FLORESCEM gravadoras alternativas. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 31, 16 out. 1982.

FONOGRAFIA independente. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 31, 4 dez. 1982.

GRUPO Um lança em show seu novo LP independente. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 19, 13 out. 1981.

INDEPENDENTES garantindo espaço para sua música. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 15, 13 fev. 1981.

JAZZ: A volta do Grupo Um. **Movimento**, São Paulo, 5 out. 1981. Cultura.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 2 fev. 1979.

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

MUGGIATI, Roberto. Mauro Senise e o Grupo Um. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, abr. 1980.

MUGGIATI, Roberto. Grupo Um, volume dois. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 14 nov. 1981.

MUITO público no debate sobre os independentes. **F. de São Paulo**, São Paulo, 22 jan. 1982. Ilustrada, p. 39.

MÚSICA instrumental conquista novos espaços. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 27, 27 mai. 1983.

NAZÁRIO, Lelo. A mistificação do disco independente. **F. de São Paulo**, São Paulo, 21 mar. 1982. Ilustrada, p. 58.

NAZÁRIO, Lelo. A música mercantilizada. **F. de São Paulo**, São Paulo, 12 set. 1982. Ilustrada, p. 52.

NO LIRA, palco aberto para o som instrumental. **F. de São Paulo**, São Paulo, 27 jul. 1980. Ilustrada, p. 47.

O ESTADO DE SÃO PAULO, São Paulo, 6 ago. 1983.

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

PROCURA-SE Mecenaz. **F. de São Paulo**, São Paulo, 12 mar. 1982. Ilustrada, p. 33.

RAFAELLI, José Domingos. Um Grupo de Vanguarda. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 mar. 1980.

RAFAELLI, José Domingos. Grupo Um. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 jan. 1982.

REVISTA MANCHETE, Rio de Janeiro, 16 jan. 1982.

RIBEIRO, Mathias José. A maturidade do nosso novo som instrumental. **Revista SomTrês**, São Paulo, dez. 1982.

RIENZI, Francisco Teixeira. Rumo ao Grupo Um. **A Tribuna**, Santos, 28 fev. 1980.

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

SOARES, Wladimir. No Lira Paulistana, um show que salva nosso pobre verão. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 fev. 1980. Jornal da Tarde. Divirta-se, p. 7.

SOUZA, Okky de. Uma turma de ideias. **Revista Veja**, São Paulo, n. 681, set. 1981.

ZÉ NAZÁRIO, um novo show a cada espetáculo. **F. de São Paulo**, São Paulo, 6 ago. 1983. Ilustrada, p. 47.

Entrevistas

CASTRO, Riba de. Questionário respondido via internet, jun. 2016. Entrevista concedida ao autor desta dissertação. APÊNDICE D.

NAZÁRIO, Lelo Nazário. Cotia/SP, Brasil, 3 jun. 2016. Entrevista concedida ao autor desta dissertação. APÊNDICE A.

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 mai. 2016.

NAZÁRIO, Zé Eduardo. Questionário respondido via internet, jun/jul. 2016. Entrevista concedida ao autor desta dissertação. APÊNDICE B.

SENISE, Mauro; NAZÁRIO, Zé Eduardo. 1980. Entrevista concedida a Aramis Millarch. (Acervo sonoro Aramis Millarch). Disponível em: <<http://www.millarch.org/audio/mauro-senise-z%C3%A9-eduardo-naz%C3%A1rio>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

SOUTO JÚNIOR, Wilson; PARDAL, Chico. São Paulo, Brasil, 4 jun. 2016. Entrevista concedida ao autor desta dissertação. APÊNDICE C.

Documentação Sonora

GRUPO UM. **Marcha sobre a cidade**. São Paulo: [Independente], 1979. Um disco de vinil, 33 rpm, estéreo.

_____. **Marcha sobre a cidade**. São Paulo: Lira Paulistana, 1980. Um disco de vinil, 33 rpm, estéreo.

_____. **Marcha sobre a cidade**. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2002. Um CD, digital, estéreo.

_____. **Reflexões sobre a crise do desejo**. São Paulo: [Independente], 1981. Um vinil, 33 rpm, estéreo.

_____. **Reflexões sobre a crise do desejo**. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2005. Um CD, digital, estéreo.

_____. **A flor de plástico incinerada**. São Paulo: Lira Paulistana, 1982. Um vinil, 33 rpm, estéreo.

_____. **A flor de plástico incinerada**. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2010. Um CD, digital, estéreo.

_____. **Ao vivo no Jazz na Fábrica**: Grupo Um, uma lenda ao vivo. São Paulo: Selo Sesc, 2016. Um CD, digital, estéreo.

Material audiovisual

CONCERTO do Grupo Um (**Marcha sobre a cidade**). São Paulo: TV Cultura, 1980.

CONCERTO do Grupo Um e Márcio Montarroyos. FESTIVAL INTERNACIONAL DE JAZZ SÃO PAULO-MONTREAUX. São Paulo: TV Cultura, 1978.

ENCONTRO Histórico: Grupo Um no Jazz na Fábrica. **Arte 1 em Movimento**. São Paulo: Arte 1, 2015. Disponível em: <<http://arte1.band.uol.com.br/encontro-historico/>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

LIRA Paulistana e a Vanguarda Paulista: um documentário musical. Direção: Riba de Castro. São Paulo: Busca Vida Filmes, 2014. Um DVD.

O OUTRO lado do disco. Apresentação de Rodrigo Lariú. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2015. Programa de TV.

Outras fontes

CASTRO, Riba de. **Lira Paulistana**: um delírio de porão. São Paulo: Ed. do Autor,

2014.

E DEPOIS? Release do Projeto Lira Paulistana, 30 anos. SESC Ipiranga, 2016. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/programacao/81631_PROJETO+LIRA+PAULISTANA+30+ANOS+E+DEPOIS>. Acesso em: 18 abr. 2016.

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

PAU BRASIL. **Caixote 1982/2012**. Compilação de todos os álbuns do conjunto Pau Brasil, remasterizados, acompanhados de livro texto. São Paulo: Pau Brasil Music: MINC: Petrobrás, 2012. 8 CDS e 1 DVD, digital, estéreo.

RELEASE oficial. FESTIVAL LÍRICAS PAULISTANAS. Disponível em: <<http://liricaspaulistanas.wix.com/festival>>. Acesso em: 20/04/2016

SARAH Vaughan: A emocionante voz do Bebop. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1980. (Série Gigantes do Jazz).

APÊNDICES

APÊNDICE A – Entrevista com Lelo Nazário (Grupo Um)

Renan Ruiz: Como foi a entrada no grupo e a experiência com Hermeto Pascoal? O quanto essa experiência influenciou a formação do Grupo Um?

Lelo Nazário: Eu já tocava com meu irmão Zé Nazário em alguns lugares e um dia a gente foi tocar numa boate que tinha ali na Av. Consolação, tinha uma casa de jazz ali. Na verdade, a gente foi assistir a uma apresentação do Nelson Ayres com sua banda e, nos chamaram para dar uma canja, então, a gente subiu e começamos a tocar lá e tal, as nossas coisas todas livres e *avant-guard* e tal, então, você sabe: começou a espantar o pessoal (risos). Mas o Hermeto estava lá, ele chegou no meio, enquanto a gente estava tocando. Então, aí, quando terminamos de tocar, o pessoal estava lá todo horrorizado com o som, era uma dessas casas de jazz bem tradicional, sabe? Mas aí, quando estávamos indo embora o Hermeto falou: “Vocês não querem uma carona? Podemos pegar um táxi juntos” e, no caminho, ele me convidou pra tocar com ele e, eu disse “Claro!”. Foi assim, simplesmente.

RR: Mas o Zé Eduardo Nazário já tocava junto com ele (Hermeto)?

LN: Já sim, e, foi por isso que o Hermeto foi pra ela esse dia. O Zé ia se apresentar e o convidou, e ele foi pra lá assistir e quem sabe tocar um pouco também. Na realidade, ele apareceu viu a gente tocar e acho que ele nem ficou, ele simplesmente chamou a a gente e já no táxi ele me convidou. E, na verdade, eu já conhecia o Hermeto de antes disso porque eu ia na casa dele. O Zé Eduardo me levava nos ensaios lá e de vez quando eu subia no piano e tocava um pouquinho com eles, e o Hermeto já ficava de olho. E foi isso, no táxi, ele já disse: “aparece por lá amanhã, no sábado, pro nosso ensaio”

RR: E vocês fizeram muitas apresentações juntos?

LN: Ah, a gente fez. A gente não fazia muitos shows porque a produção do Hermeto naquela época era caseira, né? Era ele mesmo que arrumava os shows, conhecia um produtor e falava com ele, então não tinha uma coisa dessas de ser contratado de uma empresa que produz. Mas a gente tocava bastante. Quase todo mês a gente estava tocando fora de São Paulo, em algum lugar, enfim, tinha essa atividade.

RR: Mas os ensaios eram bem recorrentes?

LN: Muito, muito. Na verdade, ele ensaiava assim: o que pudesse ensaiar, a gente estava sempre *mandando bala*.

RR: Foi nesse momento de muitos ensaios com o grupo de Hermeto que você, seu irmão e Zeca Assumpção tiveram a ideia de montar o Grupo Um?

LN: É, na realidade, quando eu entrei para tocar com o Hermeto também entrou em seguida o Zeca Assumpção. Eu não sei se ele já estava um pouco antes ou se entrou quase junto comigo, mas era por aí. Era o Matias Matos que tocava baixo antes. Acho que ele teve um trabalho para fazer que consumia um tempão dele de noite e aí o Hermeto chamou o Zeca. Então, nos criamos uma base, né? Eu, meu irmão e o Zeca Assumpção tínhamos uma cozinha muito forte. O que o pessoal chamou de cozinha paulista de quando a gente pro rio tocar e tal. E a gente tinha

essa *cozinha* e aproveitou que essa *cozinha* era bem unida, pois, a gente próprio ensaiava só a cozinha, sabe? Ou na casa do Zé (Nazário), ou as vezes chegava no ensaio no Hermeto uma hora antes, só nós, para repassar tudo, antes dos sopros chegarem e tal. Pois o sopro chega, faz o seu trabalho e vai embora, eles não ficam muito. Pois nessa época o Hermeto chamava uns músicos mais velhos e eles tocavam em orquestra, gravação, eles tinham muitos trabalhos. Então eles chegavam ali na hora, liam as músicas rapidamente, ensaiavam o que eles podiam e iam embora. Eles tinham muito trabalho, muita gravação e tal. E, a gente era garoto, a gente não tinha tanto trabalho, a gente estava ali mais pra tocar com ele mesmo. E o Hermeto ficava com a gente, né? Eles iam embora e ficava por ali o Hermeto e o trio tocando, repassando as coisas e tudo mais, então, um período rico de aprendizado.

RR: E aí, vocês acabaram criando uma atividade musical muito forte entre vocês três por tocarem bastante tempo juntos?

LN: Exatamente. Aí, comecei eu a compor e começamos esse trio a tocar minhas composições também. Aí deu a ideia de formar o *Grupo Um*. Na verdade, desde antes do Hermeto já havia essa vontade, pois dois irmãos músicos, que sempre tocam juntos, né? Era como se fosse os princípios do Duo Nazário que a gente faz hoje. Então, desde antes do Hermeto já vinha isso, né.

RR: A experiência com Hermeto mais como uma possibilidade de vocês (irmãos Nazário) tocarem ainda mais tempo juntos, ainda um pouco novos nesse momento, não?

LN: Claro. Eu, por exemplo, meu pai era diretor dos Diários Associados que compreendia televisão, rádios, jornais. Era o maior complexo de mídia da época. E eu, sempre tive gravador em casa. Gravador profissional e tudo. Então, desde pequenininho eu comecei a fazer experiências com fita, cortava elas. Quando eu descobri a música concreta, não era nem eletrônica ainda, era concreta; aquela que se faz só com sons da natureza. Você grava leva pro estúdio, modifica e edita e constrói. Pierre Schaeffer que é o ícone, é o primeiro dessa leva de compositores. Ele trabalhava na Rádio France e começou a fazer as primeiras experiências compondo com os sons da natureza e modificando em estúdio: isso chama-se música concreta. Com 4, 5 anos de idade, eu ganhei um disquinho desses (de música concreta) e ouvi e fiquei louco, né? E eu tinha os gravadores e já adorava mexer com as fitas, né, então comecei a gravar. Eu gravava sons da natureza, eu abria a janela e gravava sons da rua, de carros também, e trazia pra casa e começava a modificar tudo isso nos gravadores. Tudo isso ainda muito garoto. Pois eu tinha os meios, né? Eu tinha um gravador muito bom em casa e, eventualmente, pedia umas coisas pro meu pai que as vezes até levava o técnico de som e explicava o que podia fazer. E comecei a construir essas experiências com sons já nessa fase.

RR: Então, no momento de formação do *Grupo Um*: existia uma necessidade criativa de criar algo distinto do trabalho que realizam com Hermeto?

LL: Claro! A música do Hermeto tem um sentido muito definido, né? Ela é o Hermeto. Quer dizer, tem a questão de um nordestino que conseguiu captar toda aquela riqueza do meio ambiente que ele vivia quando criança. Era sanfoneiro,

tocava nas festas. Ele pegou toda aquela música do nordeste e, quando ele veio pra São Paulo encontrou o por aqui o *jazz* já estratificado e a *bossa nova* também. Então, ele juntou essas duas coisas de uma maneira única, né? Que só ele mesmo na fazia na época. E fez de uma forma tão incrível que quando ele foi pros Estados Unidos deixou os músicos de lá boquiabertos. Pois era algo *jazzístico*, com os elementos, a harmonia do *jazz*, mas era diferente, era um outro negócio. Com elementos da música brasileira e nordestina, com um jeito diferente de tocar e de improvisar, que vinha dessa outra riqueza musical: popular nordestina. Agora eu, nasci em São Paulo, né? Eu tinha uma outra visão, eu tinha estudado a música erudita, a música eletroacústica, que eu adorava. Então, estava procurando uma maneira de misturar isso com a música mais *jazzística* e avançada que já tinha na década de 1960; pois você já tinha muito disso aplicado no *jazz*. No *free jazz*, mas também muita coisa escrita. O Zappa mesmo escreveu muita coisa rigorosa pra orquestra, usando o *jazz*, o *rock* e outras coisas. Então tudo isso fazia parte do meu universo, e não propriamente do Hermeto. Ele não ouvia esse tipo de coisa. Acho que nem chegou a ouvir muito. E eu estava procurando isso. Eu adorava tocar com ele, claro, mas não era a minha coisa, sabe? Essa coisa de usar a música nordestina e tal, eu não tive essa formação, então, a minha era outra. Você ve uma outra coisa que te interessa mais e então, eu fui por aí.

RR: Comente um pouco sobre a apresentação do Grupo Um junto à Márcio Montarroyos no primeiro Festival de Jazz de São Paulo-Montreax em 1978. A experiência e a importância do festival tanto para o Grupo Um quanto para a divulgação do jazz no Brasil.

LN: Primeiramente eu vou te contar como conhecemos o Márcio: foi no período no grupo de Hermeto. Quando fomos tocar no Rio de Janeiro, no Museu de Arte Moderna, fizemos uma temporada, acho que ficamos quase duas semanas por lá, algo assim. E o Rio de Janeiro inteiro ia assistir esse concerto. Todo mundo que você possa imaginar da comunidade artística e universitária. Lotava o MAM. O Hermeto quando chegou no Rio de Janeiro foi um estouro. Um negócio muito louco, a gente não esperava isso de jeito nenhum, era muito lotado. Quando a gente foi fazer o concerto, o Hermeto chamou o Márcio Montarroyos. O Mauro Senise e o Raul Mascarenhas também. Tinha mais um saxofonista, *hum*, não vou lembrar o nome agora. E o Toninho Horta, na guitarra. E aí a gente fez uma *cozinha* com o Toninho, né? Eramos nós três (Lelo e Zé Nazário e Zeca Assunção) mais o Toninho na cozinha, e os sopros lá na frente, além do Hermeto. E o Márcio adorou tocar com a gente. A gente tinha uma sessão que abria só com a gente. Era só pra *cozinha* e pro Márcio improvisar: ele usava efeitos eletrificados a partir de pedais nos sopros, foi um dos primeiros caras que fez isso aqui no Brasil. Ele tocava muito, era um absurdo tecnicamente. Acho que era o melhor que existia, não vi nenhum tecnicamente que nem ele. E aí, ele ficou louco com a gente, adorou tocar junto. E a gente chamou ele pra tocar conosco algumas vezes. Acho que no 'Concerto para Ian' (considerava a primeira apresentação do Grupo Um) ele não estava. Mas logo depois, a gente foi tocar no mesmo parque que tinha no Morumbi, chamamos ele o Roberto Sion pra fazer. Ele veio e adorou tocar todo aquele material do grupo. Eu escrevia aquele negócio todo complicado para ele e tal, enfim. Quando ele foi convidado para fazer o de 1º Festival de Jazz São Paulo-Montreax, só o Márcio

Montarroyos 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.

RR: E, no final das contas, o repertório do festival foi pautado nas composições do *Grupo Um*, certo?

LN: Sim, porque 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-guard*. E, a gente tocou no dia do John McLaughlin. E ele ficou chocado com aquele negócio de cortarem nosso show no meio, quando mutaram nossa fita pré-gravada na composição eletroacústica. Ele ficou horrorizado, achou um negócio absurdo. Ele disse “isso é inadmissível”. Ele estava logo atrás da cortina quando a gente estava saindo e até comentou “vocês já estavam no fim da peça”. Um absurdo total, enfim.

RR: E o festival teve um importância para a popularização do jazz no Brasil?

LN: Claro, sempre, né? Qualquer evento dessa natureza começa a divulgar para um público maior. Mesmo que seja um *jazz* mais tradicional. E isso tem sua importância também. Mas, percebendo o cenário europeu, eu fiz muitos festival por lá, não tanto com o *Grupo Um*, mas bastante com o *Pau Brasil*. Você vê que os festivais todos são organizados para conter de todas as correntes. Sempre isso acontece na Europa. Raras vezes o festival que você vê que tem só *jazz* tradicional ou só *jazz* de *vanguarda*. Quase todos tem de tudo. Porque é essa coisa de mostrar o pluralismo. E tem público pra tudo.

RR: E, como foi a confusão peça eletroacústica *Mobile/Stabile*? (no qual desligaram a fita pré-gravada)

LN: 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 a final. Sem confusão, tranquilo. Mas depois do festival, o Mauricio Kubrusly veio entrevistar a gente. Ele escrevia na SomTrês que era uma revista importante e tinha muita crítica de disco. E ele publicou as coisas sobre esse caso e começou a ter um movimento. A gente começou a ser chamado também por causa desse episódio. Sempre tem uma virada, né? Nessas coisas? Você não da o golpe e fica impune (risos). E estava sendo transmitido ao vivo, né? Pela televisão. Sei que no mesmo dia teve gente que ligou para a TV Cultura para reclamar. Porque na época, como eu tô te falando, tinha essa coisa da música de *vanguarda* como interesse. Quantas vezes eu fui no MASP ver Stockhausen, ou compositores franceses que vinham aí e, estava sempre lotado. O Luis Roberto Oliveira, que foi um cara que eu trabalhei, trouxe o primeiro sintetizador pro Brasil. Ele fazia música eletroacústica. Ele deu um curso no MASP que não tinha vaga mais. Tinha muita gente que queria saber o que era aquilo, como mexia naqueles aparelhos e tal. Então existia uma ávidez de

procurar algo.

RR: Sobre a gravação de um disco do Grupo Um em 1977 - o qual não conseguiram lançar naquele momento - comente um pouco sobre esse material.

LN: É, a gente gravou com o Roberto Sion esse material, aqui no estúdio do Rogério Duprat. No mesmo estúdio que gravamos *Marcha sobre a cidade*. Era o estúdio B. Um estúdio pequenininho assim, ficava todo mundo junto tocando, mas era muito gostoso. Gravamos ao vivo direto. O material ficou muito bom. Mas a gente não conseguiu lançar. Pretendíamos lançar por uma gravadora, né? Aquele velho caminho. Enfim, e não tinha jeito. Era um material que não interessava. Música instrumental, ainda mais avançada assim. A gente foi continuando, esse material ficou meio parado. Aí o Zé (Nazário) teve a ideia de gravar um novo material, ele falou de novo com o Rogério Duprat, que tinha melhorado umas coisas por lá e disse “Vem aí! Grava o que vocês quiserem.” Eu fazia trilhas e outra coisas o Zé Nazário também fazia bastante gravação naquele estúdio. O Duprat era maravilhoso, né? Um cara que hoje é difícil de encontrar. E aí a gente pagou um valor simbólico pra ele. Porque nossa gravação é rápida, pois tá tudo estudado, tudo ensaiado, chega no estúdio solta a fita e grava. Assim como a gente fez o Duo Nazário, a gente fez uma experiência de gravar direto, sem segundo take. Gravou, ficou. E fica ótimo, você ouve o material parece ao vivo mesmo, é essa a intenção. Tudo em uma tomada só, ao vivo é assim. Eram quatro canais, então não fazia dobra nenhuma. Acho que no *Marcha sobre a cidade* já eram oito canais. Mas mesmo assim oito canais pra um quinteto, pô, não da pra nada. Só bateria, hoje em dia, utiliza vários canais. Na bateria (hoje em dia) eu acho que usamos os três, dois por cima e mais um no meio pra pegar os tambores e o bumbo. Mais ou menos essa configuração.

RR: E essa experiência de vocês terem ido para várias gravadoras tentando lançar esse material em 1977, foi determinante para vocês pensarem na possibilidade de criar um caminho independente?

LN: Na realidade, depois de tantas tentativas a gente estava achando que não ia dar certo. E aí, o Antônio Adolfo, músico maravilhoso também do Rio de Janeiro, uma pessoa também espetacular. Ele tentava fazer (discos *independentes*) mas com uma música mais tradicional, a *bossa nova*, que é o *barato* dele. Ele faz canções, toca com cantoras e tudo, faz arranjos maravilhosos. E ele estava chateado porque ele fez um disco lindo também, convencional, poesia e música, enfim, com canções. E ele não entendia porque isso não era viável. aí ele estudou todo o sistema fonográfico e percebeu que poderia montar uma micro empresa e lançar, *independente*. E pronto e, fez. E quando a gente esteve no Rio de Janeiro, eu estive com ele lá e tudo. Foi na época do Hermeto ainda, acho que naqueles concertos que fizemos no MAM. E aí depois eu liguei pra ele e disse “Antônio, como é que esse negócio de disco *independente*?” Na verdade, não lembro se foi ao vivo ou por telefone. Mas daí ele me explicou: disse “Você faz uma empresa, você grava e vê os custos de produção.” Porque você precisa ter um CNPJ, uma empresa, pra depois poder vender os discos pras lojas. Mas depois o movimento *independente* foi crescendo sem essa convenção. Porque aí as pessoas não faziam as empresas, simplesmente gravavam e iam oferecer nas lojas, pronto. Não tinha tanta

regulação, ainda. Hoje tá tudo mais burocratizado. Pra vender para as grandes lojas é complicado, mas naquela época não tinha muito isso. Então, a gente acabou fazendo. Eu falei: “Não, o Antônio Adolfo já fez, mostrou que é possível, então, vamos fazer o primeiro instrumental.”

RR: Então, o Antônio Adolfo foi uma referência pra vocês nesse novo caminho de gestão da música gravada?

LN: Foi, sem dúvida. Ele foi o primeiro a fazer isso. Não teve ninguém antes dele. O nosso é o primeiro instrumental. Tem esse marco. Mas o Antônio Adolfo foi o inspirador. Porque ele mostrou a possibilidade, ele mostrou que é possível, vendeu toda produção dele. E com disco ele conseguiu shows, né? Porque ia na produtora levava o disco e dizia “Oh, quero lançar esse material”. E assim conseguia as coisas. E o disco naquele época servia pra isso. Se você não tinha já era uma complicação. Você tem que lançar alguma coisa. Você tem o disco é uma oportunidade de você lançar algo, fazer uma temporada.

RR: Como foi esse primeiro momento da banda, antes da gravação de *Marcha sobre a cidade*? Qual elemento fio condutor desse período da trajetória do Grupo Um? Já formalizado enquanto grupo musical, com algumas apresentações importantes, mas sem nenhum disco lançado e tentando um 'lugar ao sol' na indústria da música nacional: como você interpreta hoje esse momento entre 1976-1979?

LN: É sempre mais difícil sem o disco, né? O disco te abre portas. Naquela época. Bom, hoje em dia também, né? Mas talvez nem tanto. O disco era uma apresentação do seu trabalho para os produtores e tudo, era onde você conseguia mais trabalho. E, nessa época, entre sair do Hermeto e fazer o disco, a gente ficava fazendo alguns trabalhos, o que aparecia. E, mandando bala no material do Grupo Um, cada vez melhorando mais e ensaiando mais para estar sempre *afinado*. A gente tocava muito tempo juntos. O dia inteiro lá na casa do Zé Nazário, ele fez um estúdiozinho no subsolo. Isolou acusticamente e tal. A gente podia *baixar o sarrafo* lá que ninguém ouvia nada. Era zero o ruído para os vizinhos. A gente se internava ali e ficávamos tocando o dia inteiro.

RR: E mesmo sem o disco lançado, esse foi um momento importante para criação do Grupo Um?

LN: Foi, muito. E, depois teve o *Lira*, né? Porque o Zé (Nazário) morava na Teodoro Sampaio, numa vilazinha antiga. Bem próximo da praça Benedito Calixto. E o Zé estava andando por ali e viu um pessoal reformando o local ele entrou, olhou e perguntou “O que vocês vão fazer aqui?” E responderam “Vamos fazer um teatro por aqui e tal”. Acho que foi com o Gordo (Wilson Souto Jr) que ele falou. Eles nem tinham plano de gravadora nessa época. Só o teatro mesmo. Aí o Zé foi pra casa dele a gente tinha ensaio e ele falou: “Olha eu encontrei com um cara aqui do lado e eles estão fazendo um teatro por ali. Vocês não estão afim de fazer uma temporada ali?”. Daí a gente abraçou a ideia, era ali do lado de casa, do estúdio que a gente ensaiava. Eu acho que o lançamento de *Marcha sobre a cidade* foi lá no *Lira*.

RR: Como foi o financiamento e a forma gravação do álbum *Marcha sobre a*

cidade (1979)? Comente um pouco as necessidades técnicas e financeiras.

LN: É, foi cada um de nós que deu um pouquinho de dinheiro. A prensagem, na verdade, era o que custava mais caro.

RR: E, pelo que pude encontrar, não estabeleceram, para o álbum, parcerias ou associações com algum selo, produtor ou algo do tipo? (*Marcha sobre a Cidade*, 1979)

LN: Nada, nada. Fizemos como Antônio Adolfo também, ele fez sozinho: abriu a empresa, pagou o estúdio, pagou a prensagem e ainda foi vender pessoalmente o disco nas lojas, um sentido bem batalhador.

RR: Então, o financiamento e a distribuição eram próprias?

LN: Totalmente próprias. A distribuição se dava nos shows e nas lojas.

RR: E também enviavam por correios?

LN: Sim! Eu recebia muitas cartas. Porque saía essas matérias em jornais, por exemplo, no Estadão, e iam pra todo Brasil. Chega em menos quantidade do que São Paulo, mas chega. E, de vez em quando, as pessoas do meio cultural quando querem saber o que está acontecendo compravam o Estadão, a Folha em suas cidades para ver o que está acontecendo. aí via uma reportagem por lá, se interessava e me escrevia. Enviei o vinil para muitos lugares do Brasil.

RR: E, pelo que pude encontrar, após lançar o primeiro álbum em 1979, no ano de 1980 vocês tocaram bastante no *Lira Paulistana*, não?

LN: Muitas vezes. Eram por temporadas. O *Lira* sempre estava lotado. Tinha um interesse muito grande no material que estava ali. E o Gordo (Wilson Souto Júnior) também sabia chamar as pessoas que ele achava que tinha uma coisa nova para mostrar. Mesmo nas coisas de canção. Ele chamou os Tatit que lançaram disco ali com a Ná Ozzeti, tinha o rumo, o preme, enfim: todo esse pessoal que foi chegando ali tinha uma coisa nova pra dizer e o Gordo sacou isso. E os jornalistas iam no show e escreviam sobre. A gente não ficava sabendo. Os caras faziam (as matérias) porque gostavam mesmo. Não é porque alguém ia pedir, insistir ou qualquer coisa assim. Hoje em dia se sai uma notinha assim pequenininha é por uma troca de favor.

RR: Quais eram as necessidades criativas de *Marcha sobre a cidade*? Pois tinham gravado um álbum em 1977 e não haviam lançado. E decidiram gravar novas músicas para lançamento apenas dois anos depois. Já era um outro momento do grupo, com novas músicas e ambições?

LN: Exatamente. E, também porque a gente gravou o primeiro com o Roberto Sion. E ele tem um tipo de som. E quando a gente foi tocar com Mauro Senise no Rio, ainda no grupo de Hermeto, a gente percebeu o Mauro tinha mais esse som *avant-guard*. Mais essa procura do som *avant-guard*. E casou na hora. Quando tocamos com ele a gente viu que ele era o cara entendeu. O Roberto Sion é um músico maravilhoso, não da nem pra falar, é o cara mais competente do mundo. Mas ele é mais do *jazz* tradicional, ele estudou isso a vida toda, sabe fazer isso maravilhosamente. Mas o *Grupo Um* estava mais pra *vanguarda*. E quando o Mauro tocou ele dizia “o som desse soprano tem que assim, ou assado, mais pra fora, com as frases mais atonais”. Tocava mais livre.

RR: Ele começou a tocar só com 20 anos, não é mesmo?

LN: Mas é que ele já começou estudando com Paulo Moura. E flauta com a Odete Dias, os dois melhores professores do Rio de Janeiro. Quer dizer: *top*. Mas ele veio com o som pra nós já indo pra *vanguarda*. Ele gostava dessas coisas não muito melódicas. E o *Grupo Um* com ele tinha aquele som mais pra frente, ele puxava os improvisos mais pra *vanguarda* do que pra harmonia convencional. Agora, trabalhar com o Sion foi maravilhoso também, tanto que eu coloquei os bônus tracks da gravação de 1977 em relançamentos em CD dos álbuns do *Grupo Um*.

RR: E o projeto estético de *Marcha sobre a cidade*, aconteceu naturalmente ou foi um projeto prévio?

LN: Na verdade o projeto estético prévio seria mais do ponto de vista composicional. Eu apresentava as composições e, dentro dos ensaios a gente ia modificando de acordo com o que gente pensava. O Zé (Nazário) uma sugestão o Zeca Assumpção dava outra sugestão, ou eu aceitava ou não, enfim: a gente discutia isso tudo. O Mauro Senise chegava do Rio também e indicava outras sugestões. A gente discutia a composição e: ou se aceitava ou não, resultando em um negócio que todo mundo gostasse. E a questão estética pra mim sempre foi a de juntar o material de *vanguarda* com a música brasileira. Os ritmos brasileiro que Zé Nazário dominava, porque ele estudou muito isso, são muito próprios para você juntar coisas com material mais *avant-guard*. E você leva isso pra outro ponto. E a gente sempre teve essa intenção. São tradições diferentes mas muitos fortes. E quando você junta as duas, fica mais forte ainda. Talvez por isso que o *Grupo Um* tenha essa magia. Que quando as pessoas ouvem veem uma coisa muito cristalizada em termos de composição, tudo muito racional, etc, e, por outro lado a parte percussiva muita intensa, mas muito na terra. Muito baseada nos ritmos populares à brasileira. Então, isso são duas coisas fortes que unidas dão uma terceira mais forte ainda. Então, a posição estética foi sempre essa: fazer essa mistura entre esses dois pólos. Tanto que eu sempre tentei misturar música eletroacústica também. Em todos os discos você vê que tem pelo menos uma faixa com material eletroacústico. Eu acho muito legal essa sonoridade misturada com uma percussão à brasileira.

RR: E como surgiu seu interesse pela música eletroacústica?

LN: Como eu te falei, veio desde criança, né? E, eu gosto também da música eletroacústica só ela. Mas a possibilidade de você misturar isso com esses ritmos brasileiros da uma outra cara completamente diferente para ele própria. A música eletroacústica quando você ouve é aquele fita estratificada com aquele monte de informações. Mas quando você adiciona coisas no meio dessa realidade dura, você trás um elemento mais humano. Pois aquilo é inumano, né? Aquilo queria ou não foi produzido por uma máquina, por um sintetizador, enfim, foi modificado. E aquilo está lá, estático, é um material que tá tocando ali e não se interfere. Mas quando você faz um interferência humana na coisa, você cria uma terceira coisa, esteticamente falando. Você cria algo que mistura o ser humano com a máquina, fica interessante essa dualidade e, eu procurei trazer isso pro *Grupo Um*. Porque ninguém tinha feito na realidade. Não conheço nada antes disso, no Brasil, nesse sentido.

RR: Ainda sobre *Marcha sobre a cidade*. Vocês bancaram a prensagem de mil

cópias em 1979, certo? E depois conseguiram mais mil cópias financiadas pelo *Lira*. Como foi esse acordo?

LN: Então, como o vinil esgotou, o *Lira* propôs bancar uma segunda tiragem. Eu não lembro direito como foi. Eu acho que foram mais dois mil discos. Quem lembra bem é o Zé Nazário. Ele tem uma memória fantástica e era ele quem trava desses negócios com o Gordo. Mas acho que foram duas mil cópias, e metade ficou conosco e metade com o *Lira*.

RR: Não fizeram nenhum tipo de acordo de porcentagem por álbum vendido, ou algo do tipo?

LN: Não, não. Isso nunca daria certo. A contabilidade era toda desorganizada. Mesmo no *Lira*. Eles vendiam como a gente, uns caras que iam nas lojas tentar vender e também no próprio *Lira*. Depois que eles começaram a ficar mais famosos, com matérias nos jornais, as pessoas procuravam também o *Lira*, iam lá comprar. Tinha uma lojinha lá, eles foram se organizando nesse sentido também.

RR: Finalizando as questões sobre o *Marcha sobre a cidade*. Como hoje você enxerga a relevância estética e histórica de *Marcha sobre a cidade* (1979)?

LN: Na realidade eu vejo mais pela forma como a gente recebe os elogios, as pessoas e os garotos que comentam. Quando você tem um feedback ao longo do tempo, mostra que influenciou muita gente. Até hoje tem muita gente que acha um dos discos mais importantes que foram feitos. Então eu acho que teve uma importância muito grande para muitos músicos. Que ouviram e foram atrás disso. Ele tem uma sonoridade muito interessante. A gente ouve o *Marcha sobre a cidade* até hoje e tem uma sonoridade viva até hoje. E o *Grupo Um* também tem uma outra faceta estética que é interessante dizer: todo mundo pensa que é muito livre. Mas não é muito livre. A música tem muita estrutura, muita coisa escrita. E eu fazia questão de fazer coisas escritas. Aí você tem poucos compassos, pequenos compassos livres. Aí outro trecho mais escrito e outro pequeno trecho livre. Então, você nunca sabe direito o que tá escrito o que tá livre. Criando essa dúvida no ouvinte, mesmo pro cara que estuda música.

RR: E o disco foi lançado na Europa também em 1983?

LN: Foi sim, acho que foi esse ano mesmo. Na França e na Suíça, onde também fizemos algumas apresentações. Foi muito legal, os produtores eram muito legais e cultos. Na hora que eles ouviram, foi através de um jornalista. Era um especialista em *jazz*. E eles estavam interessados em lançar algo do Brasil, nessa área mais. Eles toparam na hora. Fizeram uma edição linda, com papel especial e tudo.

RR: E referente ao álbum *Reflexões sobre a crise do desejo*: Como foi o financiamento e a forma gravação do álbum?

LN: O *Reflexões* acho que já gravado no estúdio JV, que era do Vitché (Vicente Salvia): um músico também muito bom. Fazia muita trilha pra publicidade e ganhou dinheiro assim, conseguindo montar um estúdio. Ele tinha muito rigor assim no como gravar bem, tinha essa preocupação de estudar bastante e era uma pessoa maravilhosa. E, foi semelhante ao Rogério Duprat: acho que um dia eu estava gravando um trilha por lá e comentei da intenção do *Grupo Um* gravar e ele disse; “Tras o grupo aí e a gente grava com o maior prazer.”

RR: E como o financiamento da gravação foi da mesma forma que o *Marcha*, uma espécie de *vaquinha* entre os músicos?

LN: Na verdade, foi ele (Vitché) que bancou tudo o estúdio. Nessa época ele fez o Divina Increnca e a gente. Ele que produziu o Divina Increnca. O estúdio dele é muito e pequenininho, esse primeiro. Depois ele montou um estúdio enorme para orquestra e tudo. Mas esse primeiro era pequeno e tinha um piano eletroacústico Yamaha, que é um piano com uma calda, como se fosse um piano acústico, mas é eletroacústico. Ele tem um som muito próximo do piano, mas você sente que ele é eletrônico. O Felix (pianista Divina Increnca) não gostava desse piano. Quando Vitché produziu o Divina Increnca eles foram gravar na sala Funarte porque lá tinha um piano de corda. Levaram o estúdio para lá. Mas daí o Vitché convidou o *Grupo Um* pra gravar com e deixou o estúdio a nossa disposição. Eu geralmente usava o Fender-Rhodes e também o Wurlitzer, eu gravei *Marcha sobre a cidade* com ele, que é um pianinho elétrico, anterior ao fender. E esse piano é muito interessante o som dele, bem próprio, bem só dele mesmo, diferente do Fender. Eu acabei gostando do Fender e comprando um depois, mas no *Marcha sobre a cidade* eu ainda tinha um desses Wurlitzer e tocava com ele. Hoje é um ícone esse piano, é daqueles que custa uma fortuna e o cara não quer vender nunca. Enfim. Mas gravamos no estúdio do Vitché com essa diferença: eu adorei o piano e comecei a compor algumas coisas específicas para tocar nesse piano. E aí o material do *Reflexões sobre a crise do desejo* começou a surgir.

RR: Então o material dessa álbum surgiu devido ao estúdio? Você não tinham algumas composições já programadas pro álbum?

LN: Tinha também. Já tínhamos alguma coisa. Até tinha passado uns negócios com o Zé (Nazário) tal. Mas daí eu vi a possibilidade de gravar naquele piano e pensei em escrever material para aquele piano mesmo, não para o piano elétrico. Porque ele tem uma coisa de som mais erudito que você trás, porque o piano elétrico é exclusivamente *jazz*. Não se usa o piano elétrico para a música erudita em quase nada, né? E por ser piano te da possibilidade de tocar como piano mesmo, porque ele é bem maior, tem todas as oitavas, da pra fazer coisas mais graves; o elétrico é mais limitado mesmo. E tinha o Félix Wagner também tocando com a gente, além do Mauro Senise: eu pensei em compor o material com os dois na frente, já pensando neles também.

RR: Como foi realizada a distribuição do álbum naquele momento?

LN: A mesma coisa de *Marcha sobre a Cidade*.

RR: E o projeto estético do *Grupo Um* nesse disco?

LN: A gente foi evoluindo no material, continuou criando coisas novas. O *Mobile/Stabile*, por exemplo, é uma peça muito *avant-guard*, muito. A fita tinha sons assim...É uma coisa muito complexa. Choca mesmo. E essa fita tinha uma voz do Coltrane que eu peguei num disco também e distorci, é do *OM*, um disco que ele fez na fase mais *free-jazz* total. É um poema que ele faz bem místico. Mas eu quis ridicularizar um pouquinho essa coisa mística, eu peguei esse *OM* que ele fala e comecei a distorcer. Tudo feito no gravador. A gente pegava a fita, segurava a fita um pouquinho. E, 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. Tudo cortado, com milhares de cortes, muita fita. Da um trabalho muito grande, eu tinha muita facilidade 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.

RR: Poxa, hoje ficou mais fácil, Lelo?

LN: Bem mais fácil (risos). Mas, teoricamente, o digital é esse mesmo processo que você faz, mas no computador. O cortar e colar agora é por ali.

RR: E sobre o álbum *A flor de plástico incinerada* (1982) Como foi o financiamento e a forma gravação do álbum? Já fui um outro momento a partir da parceria com o *Lira* em conjunto com a *Continental*?

LN: Sim, o Gordo conseguiu essa parceria. Foi melhor para gravar porque as condições eram melhores. A gente tinha um *financiamentozinho*, também não era grande coisa, mas pra gente naquele momento era suficiente. Eles bancaram. E eles tinham esse acordo com a *Continental* de lançar as coisas do *Lira*. E o Gordo propôs pra gente essa produção. Fizemos no estúdio do Vitché, mas já estava mais bem equipado, já tinha sintetizadores de última geração. Por isso que *A flor de plástico incinerada* tem esse som bem *avant-garde*, né? E mais moderno que os outros, porque o estúdio já estava melhor, os equipamentos todos tinham mudado e ele tinha comprado vários sintetizadores. Tinha feito muita trilha pra publicidade, ganhou bastante dinheiro e equipou bastante estúdio com sintetizadores maravilhosos. Novos brinquedos à disposição. Tinha uns Moogs novos, tinham um monte coisa e eu pensei: “Vou deitar e rolar aqui mesmo, né?”. Aí começamos a gravar, eu ia pro estúdio e gravava antes as coisas eletrônicas. Só depois que eu fiz as bases que o grupo veio pra gravar. Então é um disco mais avançado que os outros ainda. Porque ele tem muito desses eletrônicos que não tinham, esses novos equipamentos que não tinha muito nos outros. Que tornou possível essa sonoridade do disco. E a crítica considerou o mais *free*, mas ele não é bem um *free*. Ele é todo estruturado. É que o pessoal ouve essas coisas de *vanguarda* e acho que é tudo assim, que você chega lá e que dá tudo certinho, que todo mundo acerta tudo, como se fosse mágica. Mas na verdade ele (álbum) é muito estruturado. Acho que a única faixa realmente livre é a do Rodolfo Stroeter que ele faz um duo de baixo tocado com arco, junto ao Teco Cardoso no saxofone barítono. Aquilo lá foi improvisado realmente. Entraram no estúdio e saíram tocando. Ficou muito bonito e tudo, mas não tem partitura propriamente, é um improviso mesmo. Mas o resto do disco tem tudo escrito mesmo, grande parte dele.

RR: E a distribuição desse álbum foi diferente devido a parceria com o *Lira* e a *Continental*? Parece que existia uma crença nesse acordo e que na verdade não durou nem um ano, como você enxerga essa relação.

LN: O que aconteceu foi que o Gordo foi pra *Continental* pra tentar fazer esse projeto. Os discos que a gente fez ele conseguiu distribuir na Europa. Ele conseguiu que a *Continental*, por um contato lá, distribuisse para França, Alemanha, enfim. Ele pode até contar se ele lembrar. Mas eu me lembro que você encontra tudo de *A flor*

de plástico incinerada se encontra lá na Europa, aqui no Brasil em poucas lojas. Eu não sei se eles fizeram três mil ou coisa assim, mas pra uma empresa desse tamanho, com distribuição grande, isso não é nada, né? Vai assim em um minuto. Eles conseguiram escoar dessa forma, pra Europa. O *Gordo* pode te explicar melhor. Mas um dia eu tive uma conversa e ele me disse: “Lelo, de toda a experiência tenho na *Continental*, você sabe onde a gente esbarra? É no vendedor”. Pois ele chega na loja e tem o Roberto Carlos e sertanejo, essas coisas, ele quer vender, pois precisa de comissão dele. Então, você até pode instruí-lo à vender uma música assim mais pra frente, mas o cara mesmo não sabe o que é aquilo. Ele próprio não sabe explicar pro comprador. Então vende aquilo que ele acredita e é a música que ele acha legal. E a *Continental* tinha esse *cast* enorme de sertanejo, de romântico. Então um dia o vendedor chegou pro *Gordo* e falou: “Eu nem tento vender isso. Porque eu não sei o que é. E não quero gastar meia hora falando pro comprador talvez levar cem discos apenas na loja”. Então, a gente já esbarrava em coisa básica, os vendedores já não querem vender. Ele não sabe o que é, e não quer gastar tempo pra explicar. Então a coisa começou a dar errado aí também, em é algo básico que a venda pras lojas.

RR: E por que o interesse da *Continental* nesses projetos estéticos audaciosos tutelados pelo *Lira*?

LN: Eu acho que eles (pessoal da *Continental*) se impressionaram com o número de matérias que estavam saindo também sobre o *Lira* na imprensa. Porque rolou esse *boom*. E a imprensa estava noticiando muito, e eles quiseram entrar aí e acharam que iam pegar um material desses e sair vendendo. E não foi o que aconteceu. Porque você vê, outros grupos que não propriamente de música instrumental acabaram tendo um retorno razoável. Os grupos mais vocais, da canção, eles se projetaram mais. Porque, de fato, vende mais fácil isso. Os vendedores conseguiam colocar mais e começou a projetar e ter um cenário para eles também. Esse pessoal acabou ganhando um pouco com essa união com *Continental*. Você consegue atingir mais gente com esse tipo de música.

RR: E, como você comentou, vocês conheceram o *Lira Paulistana* quando o Zé Nazário morava ali por perto, foi por acaso, né? Vocês nem sabiam que o espaço existia.

LN: Sim, foi por acaso. Porque na verdade o *Lira* não existia quando conhecemos. Ele estava sendo construído. Foi logo que o *Gordo* estava fazendo e, não tinha nada ainda programado quando Zé Nazário propôs tocar ali. Assim que o teatro terminou, o *Gordo* avisou que estava disponível pra fazer, então foi bem no começo mesmo.

RR: E essa trajetória concomitante do *Grupo Um* e do *Lira Paulistana*, como você análise essa relação?

LN: O *Lira* tinha pessoas muito bacanas trabalhando. O pessoal todo da produção deles. O pessoal todo que tinha uma ideologia e a ideia uma arte diferente. Tinha uma expectativa de criar uma coisa nova. E o pessoal dava o sangue pra fazer rolar. Depois, com a *Continental*, foi acabando. Porque eles acharam também que dentro da *Continental* não tinha todo aquele empenho e liberdade. Acho que o *Gordo* acabou se tornando um produtor mais tradicional da *Continental* mesmo.

RR: E o *Lira* foi o principal palco do *Grupo Um*? Quais outros locais se apresentavam regularmente?

LN: Acho que foi. O MASP muito também. O MASP também tinha na época uns produtores maravilhosos. Tinha de tudo e estava sempre lotado lá também. Eu assisti um monte de música compositores eruditos contemporâneos franceses e alemães lá. O instituto Goethe trazia muito músico alemão da pesada, sabe? Tanto do *jazz* contemporâneo como da música erudita e colocava no MASP. No MASP toda semana tinha coisa boa rolando. Depois entrou numa decadência enorme. Teve até um tempo que fechou, não tinha nada. Agora parece que retomaram um pouco, mas não com essa proposta, já é outro momento.

RR: E esses shows eram por temporadas? Era show único?

LN: No *Lira Paulistana* era temporada. Todo mundo vazia por temporada, porque ele era pequenininho. Tocava todo dia, assim, por uma semana inteira, ou só nos finais de semana. E ficava sempre lotado. Mas daí o *Lira* começou a ficar pequeno pros eventos. No final, grupos mais acessíveis, de canção e tal, você passava e tinha uma fila pra fora que não tinha como entrar de tão lotado lá dentro. Teve um sucesso grande como espaço.

RR: E nesse sentido parece que o *Grupo Um* inaugurou uma cena instrumental no *Lira*? Porque os jornais mostram que no ano de 1980 teve uma grande programação instrumental e o *Grupo Um* foi o primeiro dessa onda?

LN: Fomos os primeiros mesmo, se não o primeiro. Começou com a gente e foi indo, né? Era legal de tocar, tinha os produtores legais. Tinha um sonzinho razoável no palco. E você pegava uma parcela da bilheteria e ainda vendia os discos. E vendia legal. O próprio *Lira* tinha uma pessoa na banquinha com troco com tudo. E dava certo. E era um clima muito gostoso. O *Lira* tinha um clima gosto de tocar, era quente sabe? Era um palco no meio com uma arquibancada em arena. E o público tinha interesse no que iria se apresentar por ali. Aí começaram a utilizar a praça quando lá dentro ficou pequeno, tocamos algumas vezes na praça em frente também.

RR: E a relação da música instrumental no *Lira*? Para além do *Grupo Um*?

LN: Foram vindo, né? Eles (da música instrumental) foram vendo que o *Lira* propiciava esse espaço e oferecia essa estrutura. E foram se aproximando também fazendo seus discos *independentes*.

RR: E o público do *Grupo Um* nesse momento era formado basicamente por universitários?

LN: Sim, de várias universidades, mas, sim, princiamente universitário. Nos shows no MASP tinha um público mais velho junto também. Porque eles tinham uma mala direta que ia pra todos os que assinavam essa mala direta e eram da música erudita, e eles vinham também. Mas era principalmente universitário mesmo.

RR: Como surgiu a oportunidade de se apresentar na TV cultura?

LN: A TV Cultura tinha um espaço. Tinham uns produtores legais lá. Chamaram a gente até antes do *Grupo Um*. Antes disso, já havíamos tocado lá com a Marlui Miranda e com o Grupo Malika. Então, tinha esse espaço aberto. E lá no Centro

Cultura São Paulo (CCSP), tocamos por lá, acho que foi o primeiro concerto. Lembro que nem estava acabado a construção do lugar. Lembro que o governador estava terminando o mandato e o governo queria lançar. E me lembro que foi tão lotado que ficou gente pra fora. Teve até uma briga lá. Gente que queria entrar e os seguranças não deixaram. Saiu no jornal, me lembro desse negócio. Você vê que épocas diferentes. É incrível isso.

RR: Como foi esse segundo momento da banda? Foram quatro anos gravando três discos, período de intensa criatividade, shows e gravações: como interpreta hoje esse momento entre 1979-1982?

LN: Como eu te digo: quando você tem um disco as oportunidades começam a aparecer. E fatalmente você ira para o segundo, terceiro, quarto, quantos forem possível fazer. No nosso caso, a gente fez três, conseguimos fazer três.

RR: E após a gravação dos discos, como aconteceu a fase final do grupo?

LN: Mas depois também, o grupo tava ficando complicado. E depois começou uma coisa também de cada um fazer coisas diferentes, né? Eu comecei a fazer muita publicidade, muito arranjo pra outras pessoas. O Zé Nazário também foi tocar com outros músicos e outros grupos. Eu tinha um trabalho solo também. Você acaba procurando outras coisas. Porque o trabalho do grupo era difícil também. Você vai no Rio de Janeiro por exemplo, nessa época, tinha que levar tudo. Tinha que levar o piano elétrico, uma coisa enorme. E a gente ia de trem. Tinha um trem que saia da estação que dava la no rio. Era até gostoso tinha cabine com cama. Mas era um trabalhão, você chegava morto lá e voltava pior. Então começou a ficar difícil, se você não tinha uma produção, ficava difícil. E a gente começou a fazer projetos para tocar sozinho ou tocar em duo. Até hoje está assim, eu fiz o duo com o Zé Nazário e é muito mais fácil para tocar. Mesmo assim eu levo tudo. Mesmo em duo é complicado. E depois, a viabilidade começa a ficar difícil também, porque cada um começa a ter suas atividades para ganhar sua vida, né? E os ensaios para um material como esse você tem que ensaiar muito. Não da pra chegar no dia antes de tocar e passar tudo como a música mais convencional e vamos embora. Não, você precisa ensaiar muitos dias. A gente conseguiu fazer o máximo que dava.

RR: Então o final do grupo é relacionado à questão financeira e de tempo hábil? Porque de 1979 a 1982 vocês conseguiram viver exclusivamente do Grupo Um?

LN: Mais ou menos.

RR: Então, sempre tiveram outros trabalhos concomitantes para auxílio financeiro? Mesmo nesse período de intensa atividade do Grupo Um?

LN: Sempre, sempre.

RR: Então, exclusivamente do Grupo Um, nunca foi possível sobreviver?

LN: Nunca. Nenhum grupo, né? Nenhum desses, nem o *Divina Incrência* e, nem o *Pé-Ante-Pé*, nenhum deles. Todos eles gravavam muita publicidade. E não só: tinha muita gravação de disco, de cantores, de tudo. Tinha muito estúdio. Tinha muito essa de você ser chamado pro estúdio e ir gravar. Hoje não, todo mundo tem estúdio em casa e grava ali quase tudo.

RR: Então, nesse período final do Grupo Um, de 1982-1984, você já estava com muitos outros projetos?

LN: É, já estava escrevendo para orquestra também. Eu gostava muito de ficar trabalhando sozinho nas composições: é um negócio gostoso também por outro lado. Porque não tem aquele trabalho em conjunto, mas eu gosto muito de ficar enfurnado na mesinha e, nessa época em computador, no papel mesmo.

RR: Sobre a ideia de música independente. Querida que você comentasse sobre essa percepção. Se é mais relacionado ao viés estético ou uma saída necessária?

LN: Na realidade, muitas vezes se perguntou isso, se você fazia o disco *independente* por um motivo econômico ou por uma opção estética: mas na realidade era a maneira que você tinha de colocar a sua música pro público, não tinha outra maneira. A não ser que você ficasse na mão da gravadora e a mercê dos produtores e o que eles queriam pra sua música. Então, foi uma saída pra gente e para vários grupos fazer dessa forma. Quer dizer, a criação desse produto se dá com financiamento independente da gravadora e independente do produtor. E, dessa forma, fazendo desse modo, você faz também, esteticamente, que a música seja sua opção e não a opção da indústria. É inter-relacionado. Porque você vai fazer aquilo que você acha sem interferência de ninguém. Você pode até contratar um produtor que você acha legal, que a ajuda dele seja interessante, mas fora isso, esteticamente, é o que você propõe que irá sair no disco no final.

RR: E a relação da música instrumental com a música independente?

LN: Você pode notar que a música instrumental, tanto fora do Brasil quanto aqui, era feita apenas por gravadoras pequenas, né? Você tinha nos EUA um monte de gravadoras pequenas que faziam coisas que estavam surgindo e não tinham seu público ainda. Na década de 1960 você vê muito isso. Várias gravadoras pequenininhas mas que depois se tornaram gravadoras muito importantes. Mesmo a *BlueNote* quando começou era uma gravadora pequena perto da *CBS* e das gigantes de lá. Mas ela começou com uma ideia de fazer o *jazz* como os artistas queriam. O produtor tá ali ajudando, mas de maneira nenhum interferir a obra daqueles músicos. O importante é registrar o que eles estão produzindo naquele momento. Então, dezenas de artistas, como Joe Henderson, Herbie Hancock, todos começaram ali na *BlueNote*, jovens ainda, mas já fazendo coisas maravilhosas. O que provavelmente não daria certo na gravadora grande, talvez. Porque aí teria toda essa produção, todo o envolvimento na mudança estética, para tentar adaptar a obra. Então, essas coisas, mais avançadas sempre surgem em lugares menores. É claro que esses lugares podem aumentar depois de tamanho, como a gravadora *ECM* lá na Europa, que começou com aquele som incrível de gravações minuciosas em estúdio com piano e saxofones, com sons mais europeus, mais escandinavo, com reverberações muito grandes. Então, criou também um tipo de gravação e uma gravadora que era pequenas e agora se tornou, no mundo do *jazz*, uma das mais importantes. Tudo começa assim, pequeno. E com a gente também foi. A gente teve que partir para esse lado, para também ter uma independência estética.

RR: Como enxerga a relação entre produção musical independente e a ideia de

contracultura?

LN: Tem duas coisas. Tem aquelas pessoas que partem para essa independência de distribuição, vamos dizer, de como você colocar essa música para seu público, mas não tem a ideia de ser, artisticamente, uma contracultura. Apenas querem se inserir no mercado, afinal, música *independente* é um via também para isso, né? Mas muito das produções *independentes*, tem essa noção de que não conseguiram, pelo fato de ter esteticamente uma posição, não se consegue espaço na indústria tradicional. Então, tem que partir para a independência. Muitos grupos *independentes*, no mundo todo, são de contracultura, porque não conseguem se projetar no mercado de outra forma, você tem essa relação. Claro que não é uma relação constante, você tem de todo tipo.

RR: Gostaria que você comentasse um pouco sobre as relações estabelecidas entre os instrumentistas do *Grupo Um* com os músicos em comum nas bandas de jazz instrumental daquele momento: *Pau-Brasil*, *Divina Incrência*, e *Alquimia*.

LN: O que eu acho é que, nessa época, a gente tinha esse núcleo, vamos dizer assim, de amigos e, todos se conheciam há muito tempo. O Nelson Ayres ia em casa quando eu era criança. O Zeca Assumpção eu conheci quando era pequeno, adolescente ainda. Ele ia tocar com meu irmão em casa. Ele tinha um grupo com o Nelson Ayres de jazz tradicional, dixieland mesmo. Eles iam em casa tocar com o Zé Nazário, e eu era criança. Conheci essas pessoas assim. O Azael Rodrigues foi aluno do Ze Nazário e depois formou o Divina Incrência. O Félix Wagner veio da Alemanha e o Rodolfo Stroeter me apresentou, ficamos amigos na hora. Primeira oportunidade que eu tive de chamar para tocar eu chamei, é um talento incrível. Enfim, todos esses músicos, o Teco Cardoso depois, todos eles, circulavam ali no mesmo meio, sabe? E depois quando o *Lira Paulistana* se formou e a gente começou a frequentar ali, Essas pessoas vinham também nos assistir e traziam outros amigos. E criou-se um núcleo de amizades entre essas pessoas que perdura até hoje. Sou amigo de todos eles até hoje. A gente se encontrava sempre.

RR: E vocês tinham uma ideia de movimentação coletiva? Uma cena? Ou era cada grupo tentando falar por si, mas que partilhavam de um mesmo momento?

LN: Não. Não tinha esse contato de discutir os caminhos que poderíamos tomar. Isso cada grupo fazia à sua maneira, cada um se reunia e decidia o que ia fazer e, apresentava o trabalho. A gente não tinha muita discussão quanto a isso. Cada um realmente acreditava naquilo que fazia, mostrava, fazia seus discos, mas separadamente. A gente procurava mais soluções, né? E de repente alguém tinha um jeito de fazer, ou surgia um outra gravadora pequena que tinha interesse. Então, tinha esses bates papos, mas de uma maneira mais informal.

RR: E, como pensar a 'estatística' de que uma boa parte desses grupos instrumentais e *independentes* da virada da década finalizaram sua carreira quase todos juntos, na primeira metade dos anos 1980 - *Grupo Um*, *Divina Incrência*, *Alquimia*, *Freelarmônica*, *Pé-ante-pé*, *Medusa*, *Metalurgia* - talvez a única exceção, enquanto grupo, seja o *Pau-Brasil*? Existe uma resposta coletiva à crise da produção musical *independente*? Existe uma relação

estética também?

LN: Um pouco também (relacionado à estética). E um pouco pois o Rodolfo Stroeter mantinha o grupo *Pau Brasil*. Então, claro, um músico não podia e ele chamava outro. Você vê que a composição do *Pau Brasil* muda muito, né? De disco para a disco. Sempre tem mudanças de músicos e tal. Até esse última formação que é que dura mais tempo. Então, é isso, na realidade, o grupo era mantido pelo Rodolfo Stroeter e com ele continuou. Mantendo o espírito do grupo, mas eventualmente chamando os músicos diferentes para participar de cada formação.

RR: E sobre a relação dessa música instrumental jazzística de São Paulo com a atuação do Lira Paulistana enquanto palco e selo?

LN: Porque as instituições eram todas mais regradas. Você não tinha simplesmente um acesso de ter um trabalho, querer apresentar e ir lá. Não era assim, você tinha muito burocracia para você conseguir um palco. Como eu te falei: as pessoas no lugar certo, acabam produzindo resultados interessantes pra todos. Por exemplo, no MASP tinha um produtor maravilhoso também que sempre queria chamar coisas bacanas e novas. Então, o MASP, durante esse tempo pós *Lira*, e concomitante ao *Lira*, foi espaço também de muita criação e muita coisa avançada. Porque uma pessoa certa estava lá, entendeu? E o *Lira* agregou por isso, porque simplesmente chegava lá e falava “Quero apresentar esse trabalho”. Explicava direitinho o que era e fazia acontecer.

RR: E como era o financiamento do evento? Era por bilheteria dividida? Ou vocês tinham que dar um tipo de entrada, como um cheque calção ou coisa do tipo?

LN: Não, não. Nada, nada. Na nossa época não tinha nada (de entrada por parte do artista). Era parte da bilheteria para o *Lira Paulistana* e parte para nós. E os discos era vendidos ali também.

RR: E, na venda dos discos, toda quantia ia para vocês?

LN: Não, tudo não, uma pequena porcentagem ia para eles.

RR: E as entradas de vendas em bar ficavam tudo para o Lira?

LN: Sim, isso tudo com eles. Então, fazíamos uma divisão mais ou menos dessa forma e era bom todo mundo e, todos ganhavam.

RR: Na sua opinião, o Lira Paulistana foi uma espécie de aglutinador da movimentação instrumental paulista na esteira jazzística?

LN: Eu acho que sim. O *Lira Paulistana* foi muito importante para nós e para esses grupos. Pois, do contrário, você não achava muito lugar para se apresentar. Você tinha o MASP, eventualmente, mas é assim um ou dois concertos e depois você ia tocar apenas depois de um grande tempo, não era seguido. Já no *Lira* você poderia fazer várias temporadas durante o ano, se você tivesse material. A Funarte também era um espaço muito legal, fizemos muita coisa lá. A Divina Incredencia também, inclusive gravou o disco deles lá. Então, tinham esses espaços, não eram muitos, mas você tinha durante o ano inteiro atividades constantes.

RR: E o Grupo Um atuou como um catalisador da música instrumental de São

Paulo?

LN: Eu acredito que sim. Pois eu me lembro de vários desses músicos estarem lá nesse concerto que iniciou a temporada de *Marcha sobre a cidade* e iniciou o *Lira Paulistana*. E estarem achando tudo muito legal, não só o som do grupo, mas também o *Lira*, o clima que tinha lá. Então, eu acho que também trouxe para o *Lira* esses outros músicos. Eles viram ali a possibilidade de mostrar sua arte. E alguns deles eram uma geração mais nova.

RR: Então você credita ao *Marcha sobre a cidade* um vetor de influências para esses músicos?

LN: Eu acho. Até hoje a gente vê desses próprios músicos que dizem pra gente que foi muito importante pra eles. Até de pessoas que a gente nem sabe. E as vezes me escrevem, no meu site tem o internet e eu recebo comentários. O *Marcha sobre a cidade*, dos três discos, é realmente o disco mais emblemático, né? Ficou sendo, pelo menos. Eu gosto mais de *A flor de plástico incinerada* (1982), pro meu gosto musical. É o mais aberto possível, em termos de estética. Mas o *Marcha sobre a cidade* marcou muito. Principalmente esse pessoal da música instrumental. Até porque ele é mais instrumental. *A flor de plástico incinerada* tem muita coisa eletrônica, de fita pré-gravada, já uma outra linguagem. Mas o *Marcha sobre a cidade* também pegou muitos fãs de *rock*, por incrível que pareça. Tem muitos fãs de *rock* da época que ouviam o *Marcha* e viam ali uma identificação, porque é o disco é meio *jazz-rock*, né? E foi uma influência não só pela música, né? Outros músicos foram influenciados pelo *Grupo Um* ao enxergar a possibilidade de tocar e se apresentar. Pois, se aquilo é possível, tudo é possível: “por que eu não vou fazer a minha”?. Mas acredito que uma boa parte desses fãs de *rock* ouviam o que era chamado de “rock progressivo”, que tinha, entre algumas características, o instrumental elétrico que usávamos (piano elétrico, sintetizadores, baixo elétrico) e a bateria mais *jazzística*, mas tocada de forma pesada como a bateria do *rock*. Esses fãs provavelmente reconheciam estes elementos na *Marcha sobre a Cidade* e se identificavam com essa sonoridade próxima do “rock progressivo”. O mesmo aconteceu com o *Miles Davis*, *Weather Report* e outros grupos quando se “eletrificaram” mais ainda, ou seja, muitos ouvintes de *rock* começaram a se interessar por esse *jazz* elétrico com um punch mais pesado. Acredito que depois, com o lançamento do *Reflexões*, a nossa audiência ficou mais direcionada para os que gostavam de *jazz* de *vanguarda*.

RR: E nas matérias recorrentes que saiam sobre vocês em jornais considerados grandes de São Paulo, no início dos anos 1980. Vocês foram atrás de alguns jornalistas?

LN: Não. Não tinha essa coisa de você ir atrás de jornal. Eu pelo menos, nunca fiz isso. E não lembro de ninguém que fez isso da nossa trupe. Isso é coisa de matéria jornalística mesmo.

RR: Você acredita que a ideia de música independente foi fundamental para possibilidade de atuação desses grupos da cena instrumental de jazz em São Paulo?

LN: Eu acho. Até hoje, né? Você vê que continuam saindo CDs de forma *independente* em grande escala no Brasil. Agora com o mp3 você vai pra outro

patamar, digital mesmo. Mas o *CD* ainda é um meio de mostrar o trabalho. O que acontece com o *mp3* e a venda pela internet é a fragmentação de um trabalho. Não é como um livro que você tem uma ideia ali dentro e passa pelo começo, pelo meio até o fim. O *CD* ainda era isso da ideia geral, tem a ideia musical naquele produto. Com os *mp3s* sendo vendido fatiados, você perdeu essa noção de trabalho. Você quer só aquela faixa. Então perdeu a ideia de construir um trabalho. O *CD* ainda dá essa possibilidade.

RR: Sobre o rótulo *Vanguarda Paulista*: parece que ficou alocado ao pessoal da canção. E pudemos perceber que tinham muitos grupos instrumentais ativos nesse momento, com trajetórias análogas. Como você relaciona a ideia do grupo pertencer ou não à *Vanguarda Paulista*?

LN: Na verdade, esse foi um termo cunhado pela imprensa, né? E foi exclusivamente para designar o pessoal que fazia canções. Essa canção mais, não da pra chamar de *vanguarda*, mas que usa uma poética diferente, um maneira de dizer a letra e a entoação. Eu nunca vi esse termo ser utilizado para designar a nossa música ou de qualquer grupo instrumental desse momento, embora nossa música tenha sido recebido como música de vanguarda pela imprensa. Mas a *Vanguarda Paulista*, como termo, foi cunhado numa reportagem, não me lembro exatamente quando: se referindo à esses grupos da canção paulista, da nova canção paulista.

RR: Sobre o projeto estético do *Grupo Um*. A maior parte das composições são suas e como era o processo de lapidação delas junto aos outros integrantes?

LN: Teoricamente, todos poderiam fazer as composições e apresentar o que bem entendesse, era só propor. Mas eu era o compositor principal, então, é claro, você tem um produção muito maior do que os outros. Eu apresentava um grande número de composições. O Zé Nazário fazia algumas coisas também, principalmente com percussão e bateria, essas misturas que ele faz. O Zeca Assumpção também é um ótimo compositor, mas ele compõe pouco. No primeiro disco ele compôs dala, que eu até toquei lá no SESC essa última vez: ele é um compositor maravilhoso. Mas ele compõe pouco, só de vez em quando. Enfim, eu era o principal do *Grupo Um*. Chegava lá, expunha, tinham sugestões, eu aceitava ou não, enfim, discutíamos e pronto.

RR: Então as músicas eram formatadas a partir de uma composição inicial de alguém do grupo? Vocês não realizavam *Jam Sessions* e desses momentos criavam ou surgiam novas obras?

LN: Não, não. Era mais eu e o Zé Nazário que experimentávamos sozinhos. Mas quando chegava para ensaiar com o grupo, já chegávamos com tudo escrito, com o material já pré realizado. E os músicos contribuíam sempre, na maneira como tocam o instrumento.

RR: Quais são as principais referências estéticas do *Grupo Um*? E as suas pessoais?

LN: Ah, uma referência assim, para todos os músicos do grupo é o Miles Davis. Todas essas fases que ele passou, essas mudanças todas. Do *jazz* acústico ao elétrico, ele passou por tudo. Claro que no fim já estava muito decadente. A obra

como um todo, a contribuição dele é enorme. Agora, tem toda essa nova geração que veio na nossa época também, os pianistas como o *Herbie Hancock*, *Chick Corea*, o *Keith Jarrett*. Todos eles criaram estilos incríveis e andaram ao mesmo tempo. Estavam na mesma escola *jazzística*, mas fizeram coisas únicas e distintas. E muitos outros como o John Coltrane, que tem uma contribuição incrível. Tocou de tudo até chegar no *free jazz*. E criar uma outra maneira que também era ligada uma contracultura, a uma luta racial, o *free jazz* tem muito disso, né? A música era ligada politicamente à esses movimentos de libertação.

RR: É possível dizer que o jazz tem caráter estruturante na obra do Grupo Um?

LN: Sim, tem. Eu digo o seguinte. Apesar da mistura, o *jazz* está mais presente pelo fato dos instrumentos serem os que o *jazz* usa. Por exemplo a bateria: você não vai encontrá-la na música erudita em geral. Então, a bateria te leva automaticamente aos ritmos *jazzísticos*.

RR: E jazz brasileiro? Qual a influência desse segmento na obra do Grupo Um?

LN: Olha, não tem muito não, eu acho. Pixinguinha? Se você falar que é um *jazzista* brasileiro, ele fez chorinho, que é uma coisa próxima. A *bossa nova* a gente ouvia quando era criança. Mas não acho que tenha uma influência. É importante, claro. Mas não tem como referência na música do *Grupo Um*.

RR: Qual a influência de outros ritmos e gêneros brasileiros na obra do Grupo Um?

LN: Olha, tem muito maracatu. Toda essa coisa de ter tocado com o Hermeto e os ritmos do nordeste e do norte, absorvemos um pouco isso. Pode não estar exatamente presente, não localizar diretamente um baião, ou outro estilo, como certos grupos fazem mais diretamente. Mas se você ouvir o Zé Nazário, tudo isso está naquele emaranhado de coisas que ele toca. Mesmo não coisas mais complexas, tá tudo ali, misturado. Se você analisar, vai achar ali no meio.

RR: Qual a influência da música erudita na obra do Grupo Um? É aí que se estabelece a ligação com a ideia de música de vanguarda?

LN: Eu aprendi na música erudita mais a parte do impressionismo pra cá. Eu nunca gostei da música clássica. Nunca fui fã. Mas sim do impressionismo em diante. Stravinski, seus contemporâneos, Messiaen, Boulez, a escola europeia. Eu sempre estudei isso e gostei. E tento trazer isso um pouco pra música, de uma forma ou outra.

RR: E é na ideia de música erudita que repousa a ligação com a música chamada de vanguarda?

LN: Ficou meio estabelecido que a música erudita é que está mais na frente, vamos dizer. Mais do que na música popular em geral, em termos de técnica. Então, a técnica da música de *vanguarda* foi toda desenvolvida na música erudita. Se você pegar o dodecafonismo, o serialismo, todos esses ismos foram desenvolvidos na música dita culta. Na música mais erudita mesmo. Depois aos poucos ela vindo para o *jazz*, para a música popular. O Frank Zappa por exemplo usou muito isso. Então, teoricamente ela nasceu ali, na música considerada culta e depois vai passando para outras esferas.

RR: Qual a influência da música indiana nas composições do Grupo Um?

LN: O Zé Nazário estudava isso. Ele tinha contato com o *Metra Ravindra*. Ele sempre estudou a música indiana: o *number system* indiano, que é um sistema numérico para determinar os ritmos e a contagem. E ele até tocou bastante com a metra Ravindra, antes dela tocar comigo. A tabla, né? Ele trouxe isso aí, esse universo. Tentando incluir isso nas composições.

RR: Qual a proposta por trás de utilizar de várias esferas musicais distintas na criação de uma obra musical inédita? A gente falou sobre jazz, música erudita, tradição musical brasileira, então, como, como compreende a importância desse processo de busca por referências musicais de diferentes origens e culturas?

LN: Nesse começo da década de 1960 e dali pra frente isso era uma tendência. Com a disseminação de informação no mundo você começou a ter também essa tendência de misturar coisas diferentes. Por exemplo, você vê o Ravi Shankar, na década de 1960 foi para os EUA e começou com músicos ocidentais. E uma música que era extremamente fechada, não se misturava muito a música indiana tradicional com outros instrumentos. Então ele foi e tocou com músicos eruditos lá e fez discos em conjunto. Isso começou a disseminar essa ideia de que música é uma criação coletiva, de várias fontes. Que você pode ter várias fontes para criar uma música diferente. Isso já começou naquela época e foi evoluindo. O *jazz* começou a misturar elementos africanos, voltar as origens. Pegar ritmos exclusivamente de tribos e misturar com a maneira como o baterista toca, fazer coisas mais radicais. Enfim, isso tudo começou a vingar nessa época. Então eu acho que o *Grupo Um* é um pouco consequência disso também. Você não defini realmente quantos elementos existem ali (na música do *Grupo Um*) mas existem muitos.

RR: Nesse sentido, parece que o grupo faz parte da gama de artistas do comumente chamado jazz-fusion?

LN: É engraçado isso. Porque falar em *jazz* é realmente complicado. Por exemplo, o *jazz* tem toda uma formação. Ele é um pouco estratificado, você tem até escolas de *jazz*. Nos EUA você vai estudar na Berkley e vai aprender como se tocar o *jazz* tradicional ou de *vanguarda*, mas você vai aprender o certo, toda uma linguagem considerada correta. Eu nunca me preocupei muito com isso, em como fazer uma frase *jazzística* que eu já tinha ouvido. Pelo contrário, eu procurava fazer uma coisa que eu nunca tinha ouvido. Então, minha preocupação era essa, de fazer uma coisa minha, que não havia sendo feita. Claro que no mundo você não consegue fazer isso constantemente, você vai algumas vezes, né? Tem muita gente tentando a mesma coisa. Mas eu acho que o *Grupo Um* tinha essa coisa também. Se você ouve as melodias e vai analisar, tudo que eu compus, você não encontra uma escola *jazzística* naquelas frases. Porque é comum um pianista tocar uma frase de *jazz* que você ouve quinhentas mil vezes, todos os pianistas tocam a mesma. São recursos, né? Repertório melódico que você vai criando e reproduzindo. Eu nunca reproduzi assim, eu sempre usei as minhas próprias. Tentando inventar do meu jeito. Mas no *Grupo Um* é todo codificado, né? Não é como o *free jazz* que vai para qualquer lado possível. Mas a instrumentação do *Grupo Um* chama para o *jazz fusion*. Porque o *jazz fusion* usava a mesma instrumentação com piano elétrico e muita eletrificação

de teclados, ou só o piano elétrico mesmo, o baixo, sax soprano, bateria.

RR: Gostaria que você comentasse sobre sua formação musical

LN: Eu estudei piano com professores particulares. Fiz um pouco de conservatório, não tinha faculdade. Então a formação que você tinha era essa: ou conservatório ou professor particular, e você ia seguindo e se especializando assim. Eu estudei dessa forma até começar a tocar profissionalmente mesmo.

RR: Sobre a viagem do Grupo Um para Europa, em 1983. Como aconteceu o financiamento da viagem, quais cidades se apresentaram? Comentar um pouco sobre as experiências e os causos.

LN: Passamos na França e na Suíça, não me lembro bem as cidades. A gente tinha uma produtora que era a Zita Cavarlhosa, ela morava em Paris e era produtora por lá. Hoje ela produz cinema. Mas ela estava produzindo coisas por lá. E ela conseguiu oportunidade da gente fazer uma turnê pela França. E a gente também tinha um contato na Suíça, porque o Paulo Belinatti morava e dava aulas por lá e ele também conseguiu uns concertos pra gente também. Com alguns concertos já delimitados, fechamos a grana para poder ir.

RR: E vocês levaram todos os instrumentos?

LN: Não, tudo alugado lá. A Zita Carvalhosa fez a produção toda. Aliás, muito bem feita, deu tudo muito certo.

RR: No caderno ilustrada, do jornal Folha de SP, do dia 12 de março de 1982 existe um anúncio excêntrico e intrigante: “procura-se mecenas”: como surgiu a ideia? Por que essa atitude foi realizada nesse momento da trajetória do Grupo Um?

LN: Esse anúncio chamou a atenção de muita gente mesmo. Foi uma espécie de brincadeira minha e que tinha uma intenção por trás. Que era justamente dizer, que porque que a gente fazendo uma música tão bem feita e tão bem produzida e tudo e, não se conseguia financiamento de ninguém. Então eu pensei em publicar esse anúncio como um alerta, não só nosso, mas pra música instrumental.

RR: Então tem essa questão da ironia muito forte?

LN: Total. Eu que paguei o anúncio. Custou caro, aliás. Mas eu pensei em fazer como maneira de mostrar uma posição, como uma maneira de pensar no que é que está acontecendo. E, eu tive muito retorno, de jornalistas querendo achar uma matéria como se eu tivesse passando fome, ou como se a música estivesse indo para o bebeléu. E de fato a música estava sem financiamento, mas não era o caso, né. Eu tinha trabalho, trabalhava com publicidade e com o instrumento. Não era esse o caso. Era, na verdade, o caso de chamar a atenção para uma situação. Porque o país estava indo para um beco sem saída.

RR: Em matéria não assinada, em 2 de junho do mesmo ano, no mesmo jornal, existe uma nota dizendo que anúncio rendeu ao Grupo Um patrocínio de C\$10 milhões para uma viagem de pesquisa sonora pelo Brasil e depois 3 meses de estúdio, para gravar o terceiro álbum. Qual foi essa pareceria, que, pelo que pude encontrar na pesquisa, não se estabeleceu? Pode detalhar a relação

entre esses anúncios e essas oportunidades?

LN: Na verdade, esse anúncio nunca rendeu nada pra gente. Isso que é descrito na matéria era, na verdade, um projeto que eu tinha. Eu cheguei a comentar uma vez com um jornalista sobre isso, que era um projeto de correr o Brasil colhendo materiais pra depois fazer uma obra. Mas o anúncio não rendeu nada. Esse vínculo criado é coisa de jornalista, eu achei estranho quando você falou.

RR: Comentar, por favor, sobre a tentativa e as dificuldades de se comunicar com um público maior na conjuntura distributiva da virada da década de 1970

LN: É, isso acontece até hoje, né? Até em pior escala, porque a massificação está ainda maior. E tendem a massificar por baixo, com os interesses só comerciais. É complicado. A massa segue a boiada, né? Ela só segue a boiada, o que a mídia impõe e ponto, não tem muita discussão.

RR: E a dificuldade em conseguir viver exclusivamente do trabalho do Grupo Um se relaciona a essa dificuldade de comunicação com um público maior?

LN: Eu acho muito difícil, né? Até hoje, é muito complicado. Um ou outro conseguem. O cara precisa ter muita vontade também de ir atrás de certas coisas, acaba engolindo muito sapo e, as vezes acaba perdendo a paciência de ir atrás das coisas. Então eu acho difícil um músico que trabalha com esse tipo de música e vai viver disso. É como um escritor também que escreve coisas que não vendem muito e eventualmente produzem coisas importantes. Se for pra viver só dessas obras é muito difícil.

RR: O público do Grupo Um era majoritariamente universitário, mesmo?

LN: Era. Acho que de todos esses grupos instrumentais. Todos tinham esse perfil de público.

RR: Como você enxerga a relação do final do governo militar, a redemocratização e a criação dessas obras nesse momento convergente?

LN: Tinha esse clima de respirar mais, de se poder falar mais sem censura. O país deu uma respirada. Embora muitas pessoas digam que o país nunca se redemocratizou como deveria. E que sempre tem esse viés autoritário por trás. Somente no governo do Lula e da Dilma isso deu uma amenizada. E agora tão querendo voltar novamente. Quer dizer: mesmo essa pequena amenizada, que foi uma construção social, não nos níveis que a gente gostaria, mas houve um progresso social nesses governos. E a gente vê que mesmo esse pequeno progresso já incomodou demais. Então, todo esse golpe e essa armação para tentar retirar um governo eleito agora.

RR: E como você enxerga a relação entre política e música instrumental, pensando a dificuldade de traduzir algo nesse sentido, sem letra?

LN: É difícil, né? Sempre mais complicado. Acho que a referência política está na maneira como você compõe, como expõe a música, como você constrói. É claro que tem muitos músicos, até de *vanguarda*, na Europa, por exemplo, que não tem um pensamento alinhado para a esquerda, são até de direita. Você encontra de tudo, né? Hoje em dia você encontra de tudo. Eu conheço até homossexuais que gostam de Bolsonaro. Acredite se quiser. Imagina? É um cara que se pudesse matava todos

eles. E eles gostam. Então, se tem de tudo hoje, é uma confusão total.

RR: Mas mesmo sem letra, a estética enquanto forma também é política?

LN: É, você pode ver assim, que quase todos os músicos que são da *vanguarda* tem um pensamento avançado com relação as políticas sociais. Não é uma regra mas é um questão encontrada em muitos músicos dessa vertente.

RR: Já finalizando: você considera a música do Grupo Um como sendo de vanguarda e por quê?

LN: Acho que sim, né? Acho que por toda a obra do Grupo, ele se posicionou na frente, vamos dizer assim, do que a gente tinha no Brasil. E mesmo fora. A gente já tinha informação do que acontecia, pegava as partituras e, analisava. Você tinha conhecimento do que estava acontecendo no mundo e a gente se posicionou para criar alguma coisa naquela ponta mais avançado possível. E acho que deu certo, pelo menos os três discos até hoje são bem considerados.

RR: Além dessa ideia de “vir a frente” o vínculo com a noção de vanguarda também se estabelece pela relação com a música erudita?

LN: Sim, também. Se você quer falar em música esta na frente você obrigatoriamente vai tem que se posicionar junto à música erudita. Não se escapa disso. Porque é a música que avançou no sentido de avançar uma estética totalmente diferente. E foi isso que a gente procurou fazer também.

RR: Como eu não sou músico, seria possível você me indicar as principais técnicas e procedimento considerados de vanguarda que utiliza nas composições do Grupo Um? Música atonal e modal são de identificação mais acessível. Mas, além delas, também existem procedimentos do serialismo? Do dodecafonismo? Quais outros destacaria?

LN: Sim, no *Grupo Um* tem música modal e atonal. Esta segunda principalmente nos improvisos livres, já que não dá tempo de pensar na conformação da série e suas variações – inversa, retrógrada, pivotada, etc., coisas que se consegue compor propriamente só no papel. Nos temas quase sempre aparecem trechos bitonais e a construção melódica se faz no âmbito do bitonalismo. Nos improvisos atonais, às vezes existe uma tentativa de tocar uma série e fazer alguma variação, mas é só. Como disse antes, a fluidez do improviso não permite fazer estes cálculos no momento da execução. No *Grupo Um*, tem também música eletroacústica – nas quais usei um procedimento serial comum a estas obras: selecionar uma série definida de sons e trabalhar em estúdio editando, modificando e filtrando cada elemento da série, obtendo novas séries a partir da primeira. É uma maneira de dar uma certa “unidade” ao conjunto de sons escolhidos. Depois, o grupo toca sobre esta base, ora improvisando, ora lendo trechos escritos. Usei serialismo mesmo só nas músicas de câmara e orquestra.

RR: Poderia confirmar a data em que foi realizado o “Concerto para Ian” que é simbolicamente considerada a primeira apresentação do Grupo Um?

LN: O “Concerto para Ian” foi realizado no Parque do Morumbi, São Paulo, em fins de 1976 ou início de 1977.

RR: Poderia confirmar a data em que foi realizada a gravação de 1977?

LN: A primeira sessão de estúdio do *Grupo Um*, no estúdio Vice-Versa B, de propriedade do maestro Rogério Duprat, foi realizada em 09/11/1977, logo depois de deixarmos de vez o grupo de Hermeto Pascoal. Dessa sessão, participaram Lelo Nazário, Zé Eduardo Nazário, Zeca Assumpção, Roberto Sion e Carlinhos Gonçalves.

RR: Poderia confirmar em quais gravadoras chegaram a levar o trabalho de 1977?

LN: O Zé Eduardo é quem cuidava desses contatos, em relação ao trabalho de 1977 e do *Marcha* – provavelmente Som Livre, EMI-Odeon, *Continental*, Warner. Por favor, dá uma conferida nas respostas dele ao questionário.

RR: Poderia confirmar a data em que foi realizada a apresentação/temporada de lançamento de *Marcha sobre a cidade no Lira Paulistana*?

LN: O lançamento do disco foi em fevereiro de 1980.

RR: Poderia confirmar a data de entrada de Rodolfo Stroeter na banda?

LN: Rodolfo entrou no grupo em 1981, em substituição a Zeca.

RR: Poderia comentar sobre as propostas das capas dos três discos do grupo?

LN: *Marcha sobre a Cidade* – o arquiteto Zico Priester nos presenteou com o desenho da capa, que representa uma partitura de música contemporânea, mas que lembra o “skyline” de uma grande cidade. Achamos o conceito perfeito para a capa.

Reflexões sobre a Crise do Desejo – baseado no texto de Luiz Nazário, propus colocar a figura de uma criança no começo da era industrial, a infância representando o período em que os desejos e as repressões se iniciam...

A flor de plástico incinerada – a capa reflete a ideia de uma sociedade já destruída, assim preferi usar uma capa minimalista, ou seja, duas cores somente para representar um horizonte limpo, sem coisas ou pessoas.

RR: Qual proposta por trás do texto de Luis Nazário em *A flor de plástico incinerada*?

LN: Meu irmão Luiz Nazário escreveu o texto sobre a crise do desejo na sociedade industrial que vai de encontro aos escritos do filósofo alemão Herbert Marcuse. Em uma de suas obras, “Eros e Civilização”, ele discute sobre as mudanças ocorridas na sociedade industrial e tecnológica de hoje, o bloqueio que esta sociedade provoca no desejo dos indivíduos e propõe soluções para sair dessa situação.

RR: Em 1982, existem dois textos de sua autoria no jornal Folha de São Paulo em que você debate sobre a ideia de música *independente*. Qual foi o impulso que te levou a escrevê-los? Você foi convidado pelo jornal ou pagou o espaço no intuito de provocar a reflexão?

LN: Todos os textos que escrevi para a Folha foram a convite da Redação e/ou Editoria de Música do jornal.

RR: Nesses textos você se refere muito a sociedade industrial e a musica do

Grupo Um contra esse processo. Como entende essa relação?

LN: Toda música mais livre, não só a do *Grupo Um*, não se rende a propostas de massificação e simplificação. No Brasil, a indústria é mais selvagem ainda, pois quer apenas lucrar com o que for mais simples e fácil. Isto acabou se tornando um ciclo vicioso – a indústria da música e a mídia não querem investir em bens culturais, o interesse é produzir somente música imbecilizada e de consumo rápido, espalhar este conteúdo pela mídia de forma maciça (como qualquer outro produto), tornando o consumidor um ser cada vez mais imbecil que consumirá potencialmente este tipo de música – e o ciclo vicioso se completa.

RR: Como foi a expectativa de ter o primeiro disco "solo" lançado por uma grande gravadora como a *Continental*?

LN: A expectativa foi boa, claro. No entanto, à medida que o tempo foi passando, percebemos que não existia, por parte da gravadora, uma real intenção de promover os discos de música instrumental. Por exemplo, como nos disse o Wilson Souto, não havia realmente um treinamento específico para que os vendedores da companhia pudessem entender melhor as características da música que estavam vendendo, já que os próprios vendedores não entendiam e não tinham o hábito de ouvir esta música. Desse modo, não se interessavam em vender, nem ofereciam os discos aos compradores das lojas. Acho que a gravadora queria faturar com os artistas do *Lira*, já que saíam muitas matérias jornalísticas sobre eles, acredito que até tiveram algum sucesso em termos de vendagem com a música vocal, que é mais facilmente digerida, mas a música instrumental é outra história.

APÊNDICE B – Entrevista com Zé Eduardo Nazário (Grupo Um)

Renan Ruiz: Como foi a entrada no grupo e, a experiência com Hermeto Pascoal? O quanto essa experiência influencia a formação do Grupo Um?

Zé Eduardo Nazário: Entrei no grupo do Hermeto em 1973. Já tocava profissionalmente desde 1965, quando formei meu primeiro trio, o Xangô Três, pois iniciei na música muito cedo e desenvolvi habilidades para que com 13 anos já chamasse a atenção de produtores de música e público. Toquei nos mais importantes programas de televisão em São Paulo na década de 1960, nas TVs Record, Tupi, Excelsior, Bandeirantes, OVC (que viria a ser a TV Globo) e no canal 2 ainda antes de ser TV Cultura, era uma emissora que pertencia à TV Tupi. Isso me proporcionou ficar bem conhecido no meio musical e quando passei a frequentar a noite paulistana não tive dificuldade em arrumar trabalho. É importante situar minha experiência antes dessa data que você coloca na pergunta, pois quando o Hermeto me chamou para tocar com ele em 1973, ele já tinha me visto tocar em inúmeras ocasiões, nós já nos conhecíamos e havíamos tocado juntos antes dele viajar aos Estados Unidos, quando só a partir de seu retorno ao Brasil em 1972 ficou mais conhecido. A coisa mais importante no grupo que ele formou no início da década de 1970 foi possibilitar a um grupo de músicos que ele selecionou, trabalhar profissionalmente e criar um vocabulário musical, ao qual todos deram suas contribuições, *independentemente* da sua liderança e experiência que foi muito importante, mas como se tratava de um grupo onde boa parte da música era focada na improvisação coletiva, todos os participantes tinham bagagem musical suficiente para darem sua colaboração. Eu, meu irmão Lelo Nazário e o Zeca Assumpção (que substituiu Mathias Mattos), estávamos desenvolvendo ideias, composições e quando em algumas oportunidades o Hermeto se ausentou para cumprir compromissos fora do Brasil, nós procurávamos lugares para tocar pois não podíamos ficar parados, além do mais tínhamos que sobreviver. Foi dessa forma que resolvemos criar o *Grupo Um*, com uma identidade própria, que não fosse uma cópia do grupo do Hermeto, embora também tocássemos com ele. Basta ouvir os discos do *Grupo Um* para identificar as diferenças com as gravações dos discos do Hermeto. Nem pior, nem melhor, apenas diferente.

RR: “Concerto para IAN” foi a primeira apresentação do grupo? Pode me informar exatamente qual foi a data?

ZEN: Meu filho nasceu Ian em setembro de 1976, foi nessa época que realizamos o “Concerto Para Ian”, no Parque do Morumbi em São Paulo.

RR: Como foi a entrada no grupo e a experiência com Egbeto Gismonti?

ZEN: Com a mudança do Hermeto de São Paulo para o Rio, concomitante com o nascimento de meu filho em São Paulo, continuamos por algum tempo viajando para o Rio para tocar com o Hermeto, até o início de 1977. Porém, não era do nosso interesse nos mudar para o Rio. O Egberto, que assistiu várias apresentações do grupo do Hermeto quando estávamos tocando, ficou sabendo que eu e o Zeca Assumpção, além do Lelo, tínhamos deixado o grupo e como precisava de um baterista/percussionista e um baixista para uma grande turnê que faria, nos convidou

(eu e Zeca Assumpção) para integrar o “Academia de Danças”, que era como ele batizara o seu próprio grupo. No caso do Egberto, ao contrário do Hermeto que queria os músicos morando mais perto de si, podíamos ir e voltar de São Paulo ao Rio, fazer os ensaios e depois as apresentações e ficar mais livre para exercer outras atividades profissionais, o que tornou viável nossa participação.

RR: Comente um pouco sobre a apresentação do *Grupo Um* no Festival de Jazz de São Paulo em 1978 (Márcio Montarroyos e Egberto Gismonti): a experiência e a importância do festival tanto para o *Grupo Um* quanto para a divulgação do jazz no Brasil.

ZEN: Foi um festival que trouxe muita gente e por ser a primeira vez que o Brasil ouvia e via tanta gente fazendo esse tipo de música, também gerou alguma confusão. Por exemplo, como estávamos ainda em plena ditadura, era comum uma censura a tudo o que se fazia. Havia um grupo de críticos, que funcionava como um júri na transmissão pela TV, comentando cada apresentação ao seu término. Mas a grande maioria desses jurados não conhecia nada de *jazz*, então falavam muitos absurdos. 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. 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 pseudos críticos e não foram convidados pela organização do festival e sim pelo Marcio Montarroyos, 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 Marcio. Acontece que o Marcio 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”, 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. Foi também 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 “juizes” 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. Era o último dia de festival e a princípio foi um trauma para nós, mas felizmente houve reação, pessoas que assistiram aquilo escreveram aos jornais protestando e com o passar do tempo acabamos por ter o devido espaço na mídia

para que inclusive alguns dos que estavam no “júri” se retratassem, veiculando matérias em revistas onde trabalhavam. No ano seguinte, em setembro de 1979, gravamos o primeiro disco *independente* instrumental no Brasil, *Marcha sobre a cidade*, que era *independente* não só como produto, mas também musicalmente, pois tivemos a coragem de mostrar aos ouvintes de música algo ousado que ninguém tinha coragem de fazer naqueles dias, mesmo que soubesse fazer algo parecido. O disco foi um sucesso, ficou até hoje como uma marca na música brasileira, sendo considerada uma gravação histórica com farta documentação a respeito.

RR: Sobre a gravação de um disco do Grupo Um em 1977 (o qual não conseguiram lançar) e em 1979 já gravaram outro: isso reflete um período de intensa criatividade? Uma necessidade criativa e composicional na trajetória dos compositores do Grupo?

ZEN: O trabalho foi gravado sim, em 1977, só não foi lançado porque nenhuma gravadora tinha coragem de lançar materiais como aqueles que tocávamos, uma música totalmente inovadora e diferente de tudo o que tinha sido feito anteriormente no Brasil e por esse motivo partimos para conhecer qual seria o processo de se lançar um disco por nossa própria conta, arcando com todos os custos de produção, prensagem, capa e tudo mais. Só assim pudemos colocar na praça nossa música. Na edição em CD do *Marcha sobre a cidade*, existem faixas bônus que são dessa sessão gravada em 1977.

RR: Em uma entrevista dada à Aramis Milarch em 1980, você diz que o Grupo Um estava estudando alguns caminhos: ou lançava outro (novo) disco ou tentava lançar essa gravação de 1977. Você se lembra por quais motivos o caminho escolhido foi o de gravar novas sessões?

ZEN: Aí sim creio que como a criatividade era intensa e além de novas composições tínhamos também novos parceiros como o Félix Wagner e o Rodolfo Stroeter, seria mais produtivo lançar um novo álbum, porque também estávamos realizando muitas apresentações e o som do grupo era aquele, naquele momento.

RR: Como foi esse primeiro momento da banda, antes da gravação de *Marcha sobre a cidade*? Qual elemento fio condutor desse período da trajetória do Grupo Um? Já formalizado enquanto grupo musical, com algumas apresentações importantes, mas sem nenhum disco lançado e tentando um “lugar ao sol” na indústria da música nacional: como você interpreta hoje esse momento entre 1976-1979?

ZEN: 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. Eu também comecei a ministrar aulas em 1976 e era muito procurado pois tinha muita gente interessada em aprender essas coisas que eles ouviam eu fazer nesses trabalhos, na bateria e percussão, 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* ou as lojas de instrumentos musicais, que aliás só surgiram porque um argentino chamado Ricardo D'Apice que morava na Teodoro observava meus alunos (que não eram poucos) tirando cópias em xerox das coisas que eu passava a eles e resolveu abrir a primeira loja de instrumentos, que se chamou "Músicos", que acabou originando a hoje denominada "Rua da Música" em São Paulo.

RR: Como foi o financiamento e a forma gravação do álbum *Marcha sobre a cidade* (1979)? Discorra sobre as necessidades técnicas e financeiras.

ZEN: Tínhamos pouco dinheiro e felizmente havia o Estúdio Vice Versa, onde eu gravava bastante e era de propriedade do Maestro Rogério Duprat, com quem eu gravava muitas trilhas, jingles e discos para as companhias, na Rua Alves Guimarães, perto da minha casa. Alugamos o Estúdio B, uma sala pequena, por dois dias, um para a gravação e outro para a mixagem, e como estávamos muito bem preparados, foi o tempo suficiente para que a gravação fosse bem sucedida.

RR: Quais eram as necessidades criativas? Discorra sobre a ideia/conceito desse álbum, suas propostas estéticas ou mesmo a falta de um projeto estético prévio.

ZEN: Já estava tudo pronto, tocávamos e praticávamos religiosamente todos os dias e estávamos "voando baixo" ou seja, não havia nenhuma dúvida, era chegar e tocar.

RR: Como foi realizada a distribuição do álbum naquele momento?

ZEN: Em shows e lojas de discos que sabíamos do interesse em vender esse tipo de material. O Mauro Senise via lá no Rio, as pessoas de fora encomendavam e mandávamos pelo correio e também para os alunos em workshops, não era uma coisa de grande porte, mais abriu muitas portas para que outros artistas partissem para o disco *independente*, que na sua soma chegou a fazer sombra para as gravadoras, na década de 80.

RR: Como se deu o acordo de financiamento da segunda tiragem de *Marcha sobre a cidade* (1979), em 1980, pelo selo do *Lira Paulistana*, você se lembra?

ZEN: O *Grupo Um* abriu também as portas para o *Lira Paulistana*. Quando eu voltei da turnê que foi meu último trabalho com o Egberto, que fizemos com o grupo do John Mc Laughlin pelo Brasil e Argentina (*Tropical Jazz Rock*), passei a procurar locais para que o *Grupo Um* se apresentasse. Como eu morava na Teodoro Sampaio 972, casa 19 (uma vila chamada Jardim Cândida), ao lado da Praça Benedito Calixto, vi que estavam pintando o que viria a ser um pequeno teatro e fui lá para conhecer. O Gordo (Wilson Souto Jr) estava ele mesmo fazendo a pintura, em cima de uma escada e eu o chamei para conversar, me apresentei, ele me mostrou o espaço e perguntei se havia o interesse em que fizéssemos alguns shows, inclusive do disco que estava para ser lançado, *Marcha sobre a cidade*. Combinamos tudo e nesses shows de lançamento, como todos nós estávamos em evidencia pelos nossos trabalhos anteriores, atraímos muito público e também a imprensa, que escreveu resenhas importantes que deram visibilidade ao pequeno teatro, em sua fase inicial, atraindo também outros grupos e artistas que estavam iniciando suas carreiras naquele momento a lá se apresentar. Daí com o tempo

realizei outros projetos com outros artistas, bem como meus cursos de percussão que também foram um sucesso retumbante e dessa amizade que foi se formando, algum tempo depois surgiu essa parceria em lançar uma nova edição através do selo que o pessoal do *Lira* abriu em parceria com a gravadora *Continental*.

RR: Qual é, na sua opinião, a relevância estética e histórica de *Marcha sobre a cidade* (1979)?

ZEN: Já comentei sobre isso anteriormente, mas minha opinião não é o mais importante, e sim tudo o que foi escrito por críticos especializados em jornais e revistas, no Brasil, na Suíça e na França, onde também mostramos nosso trabalho e lançamos também o *Marcha sobre a cidade*, em 1983.

RR: Como foi o financiamento e a forma gravação do álbum *Reflexões sobre a crise do desejo* (1981)? Discorra sobre as necessidades técnicas, financeiras e criativas.

ZEN: Esse álbum seguiu as mesmas premissas do anterior, continuávamos nosso processo de tocar e praticar todos os dias, o Lelo compunha a maioria das músicas que foram gravadas e cada um contribuía ao máximo para “vestir” a composição. Eu compunha também alguma coisa usando meu arsenal percussivo e usava também minha voz como uma espécie de “scat”, uma coisa bem pessoal, pois eu nunca fui um cantor, mas fazia uso de todos os recursos e a voz também era um deles à minha maneira.

RR: Como foi realizada a distribuição desse álbum?

ZEN: Continuou sendo feita da mesma forma, como o anterior.

RR: Como foi o financiamento e a forma gravação do álbum *A flor de plástico incinerada* (1982)? Comente as necessidades financeiras e técnica

ZEN: Esse foi um disco produzido pelo selo *Lira/Continental*. Foram eles que financiaram a gravação, que gravamos no mesmo estúdio em que foi gravado o segundo álbum, o JV.

RR: Quais eram as necessidades criativas? Comente a ideia/conceito do álbum, as propostas estéticas, ou mesmo a falta de um projeto estético prévio

ZEN: Todos os três discos do *Grupo Um* foram decorrência do trabalho constante, dos ensaios e da prática intensa que felizmente naquela época era possível realizar, pois estávamos tocando bastante e isso deixava o grupo unido e focado.

RR: Como foi a realizada a distribuição do álbum naquele momento?

ZEN: Foi o *Lira* que cuidou disso, não conheço detalhes.

RR: *A flor de plástico incinerada*: foi único disco no qual o *Grupo Um* não bancou com financiamento dos próprios integrantes?

ZEN: E também o meu disco “Poema da Gota Serena”, gravado na mesma sessão de estúdio e nas mesmas condições de contrato com o selo *Lira/Continental*.

RR: Como foi a parceria entre selo *Lira Paulistana Instrumental* e a

Continental para o caso do Grupo Um neste álbum?

ZEN: Esses detalhes quem poderia informar seria o Wilson Souto Júnior, que era o sócio proprietário, não conheço detalhes.

RR: Comente um pouco sobre como conheceu o Lira Paulistana e como interpreta a formação/construção daquele espaço e, também, sobre as aproximações da trajetória do Lira com o Grupo Um

ZEN: Já comentei anteriormente.

RR: Comente um pouco sobre as apresentações do Grupo Um no Lira: lotação, temporadas, foi o principal palco do grupo?

ZEN: O *Lira* era um teatro pouco confortável, com acústica ruim, mas que serviu ao seu propósito num momento de escuridão cultural em São Paulo, ainda num período onde as pessoas tinham medo de sair à rua para se divertir, em função da ditadura, que estava em pleno vigor. O *Grupo Um* tocou em muitos lugares, vamos pelo Brasil e Europa e tocamos em vários festivais de grandes proporções para a época.

RR: Como interpreta a cena instrumental no Lira? Existiu realmente? E na cidade de São Paulo?

ZEN: Como não havia espaços para apresentações, apenas alguns bares e um ou outro projeto cultural, o *Lira* foi uma opção para os grupos e artistas que estavam começando e com o tempo ganhou algum espaço na mídia. No início do teatro foi a música instrumental que dominou, mas quando isso foi ficando conhecido, ocorreu o que ocorre sempre: a ganancia de outros grupos interessados acaba por roubar o espaço que foi criado, e com o *Lira* não foi diferente, começaram a produzir grupos iniciantes de *rock*, uma coisa que não tinha nada a ver com a proposta de ser um espaço alternativo, de grupos que tocassem uma música mais contemporânea ou de *vanguarda*. Creio que também foi o motivo do fechamento do teatro, pois perdeu o seu norte a partir de uma mudança de rumo cultural.

RR: Sobre as aulas de bateria no Lira, como surgiu a ideia? Como era feito a pareceria em termos estruturais e financeiros: entrada, porcentagem, instrumentos?

ZEN: Nunca dei aulas de bateria no *Lira*, realizei um curso de percussão em 1980 que foi um grande sucesso e depois outro em 1983, também muito bem sucedido. As aulas eram no meu porão, na casa onde eu morei por dezoito anos, na Teodoro 972 casa 19. Combinávamos de maneira simples o que seria minha parte e a do teatro. Os alunos faziam a inscrição e participavam das aulas e apresentações que faziam parte do programa do curso.

RR: Como surgiu a oportunidade de se apresentar na TV cultura? Qual era a simbologia dessa ação – apresentação na TV Aberta nos anos 1980 - para o grupo?

ZEN: Recebemos um convite possivelmente porque estávamos em evidencia, foi resultado do trabalho que estávamos realizando, essas coisas não acontecem por acaso. Para nós era mais um trabalho dentre os muitos que estávamos fazendo e procurávamos fazer sempre com grande empenho.

RR: Como interpreta o momento e a parceria entre o selo *Lira Paulistana e Continental*?

ZEN: Também como resultado do trabalho que foi crescendo e pela ascensão da música *independente*, que atraiu a atenção de uma gravadora tradicional, que passou a ver essa música como uma fonte de vendagem, que antes era rotulada como “não comercial” e rejeitada por todos os selos.

RR: Como foi esse segundo momento da banda? Quatro anos gravando três discos, período de intensa criatividade, shows e gravações: como interpreta hoje esse momento entre 1979-1982?

ZEN: Para mim pessoalmente foram dez anos, desde a entrada no grupo do Hermeto, passando pelo Egberto e depois o *Grupo Um*, de 1973 a 1983, um período de intensa criatividade e abertura de um espaço para essa música que de alguma forma se relaciona, para as novas gerações de músicos em nosso país.

RR: Comente um pouco sobre turnê na Europa: como surgiu a oportunidade? Como a banda vivenciou e enxergou esse momento para a trajetória da banda?

ZEN: Recebemos um convite para tocar numa turnê na França e na Suíça, em festivais como o de Grenoble, casas de *jazz* como o famoso clube New Morning em Paris, emissões gravadas na Radio France e passagens por diversas cidades como Tolouse, Montpellier, Genève, etc. Também de lançar *Marcha sobre a cidade* pelo selo francês “Siracuse”. Foi uma grande experiência para todos nós.

RR: Sobre o final do grupo: existe relação com a necessidade financeira? Não era mais viável manter o *Grupo Um* economicamente falando?

ZEN: Depois de todos esses anos, os músicos desenvolviam outros projetos, assim como eu também e tínhamos realizado um grande trabalho, todos tínhamos consciência disso. Foi uma coisa natural, que veio sem grandes traumas, pois cada um continuou realizando grandes trabalhos individuais ou com outros grupos. Apenas o fim de um ciclo nas nossas vidas.

RR: Comente um pouco sobre como enxerga a ideia/conceituação de música *independente* na virada dos anos 1970: saída necessária e/ou autonomia estética?

ZEN: O Brasil vivia um momento onde tudo era controlado politicamente, inclusive a cultura, o que significava que só estariam na mídia, trabalhos que fossem considerados aptos dentro de parâmetros que estivessem de acordo com os conceitos admitidos pelos agentes da censura e produtores culturais que estavam dentro das gravadoras, rádios, imprensa e televisão, ou seja, todas as mídias que promoviam o trabalho dos músicos, cantores, atores, etc..., e que tinham uma mentalidade retrógrada e obsoleta, onde nada escapava a esse controle, portanto para os artistas que tinham uma proposta que não se encaixasse no padrão estético estabelecido era praticamente impossível colocar um trabalho no mercado. Tínhamos que aproveitar oportunidades em espaços alternativos, as chamadas “sessões malditas”, geralmente às segundas feiras à meia noite, nas folgas das programações semanais dos teatros, até em casas de amigos que tinham um espaço onde podiam convidar pessoas conhecidas e organizar uma apresentação.

RR: Comente um pouco sobre como interpreta a relação da música instrumental com a chamada produção *independente* desse período

ZEN: A música instrumental praticamente não existia no Brasil, nem mesmo em períodos anteriores, era sempre algo que os músicos praticavam no final da noite nas casas noturnas, quando já não havia mais clientes, então podiam tocar um pouco, exercitar alguns temas de *jazz* ou composições próprias e música brasileira. Nunca houve no Brasil uma tradição de se fazer música instrumental profissionalmente, como nos Estados Unidos e Europa, que investiam nisso e produziam gravações e turnês dos artistas desde a década de 1940 e que foi aumentando progressivamente durante as décadas de 1950 e 1960. No Brasil, durante a *Bossa Nova*, na primeira metade da década de 1960 houve algumas produções, em escala muito pequena, mas a partir de 1967 declinaram chegando quase a zero, de modo que a única maneira de se colocar um trabalho no mercado era gravar o próprio disco. Através de gravadoras, até mesmo artistas que já tinham renome internacional conseguiam muito pouco, os discos eram em tiragens diminutas e não eram trabalhados, eram deixados de lado e ficavam no limbo, só alguns conhecedores, músicos ficavam sabendo e corriam atrás de algum exemplar em uma ou outra loja de discos. Em vista disso chegamos à conclusão que podíamos fazer nós mesmos, com resultados até melhores do que se por um milagre conseguíssemos que alguma gravadora se interessasse pelo nosso trabalho.

RR: Em entrevista à Aramis Millarch, em 1980 (junto à Mauro Senise), você afirma “enquanto eu existir o *Grupo Um* também existirá”: o final do *Grupo Um* foi inevitável? Por quê?

ZEN: Porque uma vez tendo conseguido nossos objetivos com o lançamento de três obras que abriram caminho para algo que não existia antes em termos de liberdade de expressão e concepção musical, nos igualamos àqueles que tinham colocado seus trabalhos através de gravadoras, conseguimos visualização na mídia, excelentes resenhas, tocamos em teatros e festivais lotados, fizemos um sucesso inimaginável com uma música como a nossa, fomos à Europa para uma turnê com músicos talentosíssimos que faziam parte do grupo, que tinham também cada um a sua própria música e que naturalmente teriam que seguir seus caminhos. É o que normalmente acontece, continuamos ampliando as nossas possibilidades criando e participando de outros trabalhos que solidificaram a música produzida dessa forma e até abrimos caminho também para que se ampliasse a visão dos produtores dentro de determinadas gravadoras, que enxergaram ainda que de maneira míope, uma possibilidade de vender produtos que antes não se encaixavam em suas planilhas anteriormente.

RR: Como era a relação do *Grupo Um* com esses outros grupos e instrumentistas e grupos de *jazz* da cena paulistana (*Pau-Brasil*, *Divina Increna*, *Alquimia*, *Freelarmônia*, *Medusa*, *Metalurgia*, etc)? Se encontravam frequentemente? Conversavam sobre problemáticas e saídas conjuntas? Na sua opinião, existia uma cena de *jazz* instrumental? Ou apenas alguns grupos tentando seu lugar na indústria fonográfica tradicional?

ZEN: Não existia isso de relação do *Grupo Um* com outros grupos, era uma relação

de pessoas com pessoas, amigável, eu conheci todos os que tocaram nesses grupos, dei aulas para alguns dos bateristas desses grupos, posso dizer que eram também o público dos nossos concertos iniciais, já que fomos pioneiros, e também eu pelo menos já tinha passado muitos anos tocando com o Hermeto e o Egberto, que principalmente por terem conseguido uma exposição internacional, tiveram seus trabalhos reconhecidos no Brasil e vinham se apresentando desde o início da década de 1970 para um público razoável. Mas é só ver a produção discográfica gravada no Brasil desses artistas nesse período para embasar meu comentário e verificar a veracidade sobre esses fatos. Essa geração mais jovem tinha, antes que mais nada, que sobreviver, fazendo o que era possível. Vários desses músicos tocavam acompanhando cantores e cantoras, participavam de gravações em discos comerciais para as principais gravadoras, inclusive eu, faziam bailes, eventualmente conversavam também sobre essa que começou a ser uma tendência a partir de 1979, de gravar de forma *independente*.

RR: Como pensar a 'estatística' de que uma boa parte desses grupos instrumentais e *independentes* da virada da década finalizaram sua carreira na primeira metade dos anos 1980 - Grupo Um, Divina Incrência, Alquimia, Freelarmonica, Pé-ante-pé, Medusa, Metalurgia - talvez a única exceção, enquanto grupo, o Pau-Brasil? Existe uma resposta coletiva à crise da produção musical *independente*?

ZEN: Você teria que pesquisar cada indivíduo de cada grupo e ver o caminho que cada um tomou, creio que uma boa parte continuou fazendo música de qualidade, com outros músicos, alguns podem ter montado estúdios de gravação para produzir música, outros como eu se tornaram professores requisitados e continuamos produzindo música, além de tentar educar melhor as gerações seguintes, os músicos do *Grupo Um* se fundiram a partir do final dos anos 1980 com o *Pau Brasil*, tanto que o disco *Babel*, único do grupo que teve uma indicação ao Grammy nos Estados Unidos, tinha praticamente a última formação do *Grupo Um*, com Rodolfo, Teco, Lelo e eu. Essa formação durou quase dez anos e contou com a Marlui Miranda, que também produziu de forma *independente* seu primeiro disco, o "Olho D' Água", conseguindo lançá-lo pelo selo *Continental* em 1980. Ou seja, muitos continuaram fazendo trabalhos relevantes, apenas com nomes diferentes e outros parceiros e como eu havia dito anteriormente, foram também absorvidos pelas gravadoras. Havia também um grupo de cantores e cantoras como a Ná Ozzetti, Suzana Salles, Vania Bastos, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, que tomaram rumos diferentes, justamente por utilizarem a voz em seus trabalhos, que sempre foi mais popular e mais facilmente absorvida pela nossa sociedade do que a música instrumental. Mas muitos outros grupos instrumentais continuaram produzindo discos *independentes*, só não era mais novidade e no Brasil você só aparece na mídia se for algo novo, não importa tanto se é bom ou não, isso só o tempo dirá, mas tem que ser novo.

RR: Como você compreende, hoje em dia, a relação dessa música instrumental jazzística de São Paulo com a atuação do *Lira Paulistana*? (como palco e como selo)

ZEN: A música instrumental *jazzística* de São Paulo compreende muitos estilos, desde os mais tradicionais aos mais contemporâneos e todos foram influenciados ou

pelos músicos de fora ou pelos que fizeram a música aqui também, como Hermeto, Egberto, *Grupo Um*, *Pau Brasil* e por uma mistura de tudo isso. É uma música multicultural e no caso o *Lira Paulistana* só foi palco dos grupos instrumentais num primeiro momento, depois também se tornou ambicioso no sentido mais comercial e começou a produzir coisas como grupos de *rock*, por exemplo. Quando criou o selo *Lira/Continental*, já estava entrando numa concepção diferente da inicial, o dono do tetro, Wilson Souto Jr. se tornou diretor da *Continental Discos*, enfim, aquela fase romântica havia terminado. Creio que a última coisa que rolou nesse sentido foram os lançamentos dos discos do *Grupo Um*, *Pau Brasil* e o meu “Poema da Gota Serena”, pois foram produções muito baratas, o custo foi baixo, por isso foi feito. A música e os músicos foram procurando outros espaços, o Sesc foi se tornando uma organização viável para incorporar a demanda da música instrumental, primeiramente na Av. Paulista e depois com o programa Instrumental Sesc Brasil, em rede nacional de TV, começou a era dos projetos, outros espaços foram aparecendo, enfim, foi um curto período de cerca de dois anos onde o *Lira* era um local dos grupos instrumentais, depois mudou do vinho para a água, assim dizendo e o que sobreviveu foram os músicos que continuaram produzindo música e influenciando outros músicos a fazerem música, essa é minha opinião.

RR: Na sua opinião, o *Grupo Um* foi uma espécie de vetor/catalisador da movimentação instrumental paulista na esteira *jazzística*?

ZEN: Da música mais contemporânea sim.

RR: Em matéria no jornal O Estado de São Paulo, em 20 de abril de 1980, os jornalistas Ricardo Porto de Almeida e Márcio Guedes, destacam as dificuldades encontradas pelos variados grupos e instrumentistas da música *jazzística* brasileira. Como era a percepção, naquele momento, sobre a possibilidade de trabalho coletivo entre esses conjuntos? E, como o *Lira Paulistana* e a ideia de *Vanguarda Paulista* auxiliaram a gestão fonográfica e a carreira desses grupos e, especialmente, do *Grupo Um*?

ZEN: Dificuldade sempre existiu e existirá, a música instrumental não faz parte da nossa tradição cultural, foi sempre uma exceção criada pelos músicos por uma questão de necessidade física, como comer e dormir, mas a sociedade nunca abraçou isso até agora, não sei se algum dia irá abraçar. O *Lira* não teve nenhuma influência, foi apenas um espaço que utilizamos, eu morava do lado e a música teria acontecido de qualquer maneira, com ou sem o *Lira*.

RR: Você acredita que a ideia de música *independente* foi fundamental para possibilidade de atuação desses grupos da cena instrumental de *jazz* em São Paulo? Os grupos instrumentais se apropriaram do discurso *independente* e/ou construíram, de fato, novas saídas coletivas na gestão de carreira fonográfica?

ZEN: Não saberia dizer.

RR: Quais características poderia destacar sobre a possibilidade de uma espécie de “clima” para música instrumental de SP da virada da década de 1970?

ZEN: A ditadura.

RR: Como interpreta a relação construída entre o *Lira Paulistana* e a música instrumental *jazzística* paulistana (o *Grupo Um* e outros conjuntos)?

ZEN: Foi uma curta relação.

RR: Como interpreta a parceria discográfica estabelecida entre o selo *Lira Paulistana* e *Continental*?

ZEN: Obter mais financeiramente.

RR: Comente um pouco, sobre como surgiu a ideia dos projetos “encontros musicais” e “música com os amigos”: qual o formato que eram organizadas e sobre a proposta desses projetos e sua viabilidade financeira.

ZEN: Foram ideias minhas, eu organizava tudo, chamava os músicos, ensaiava na minha casa e corria atrás da divulgação, dividíamos a bilheteria.

RR: Gostaria que comentasse um pouco mais sobre as atividades que desenvolveu no *Lira Paulistana* (além dos shows do *Grupo Um*): as *Jam Sessions* e as cursos de bateria. Como surgiu a ideia, foi do pessoal do teatro, ou sua? Como era feito o acordo financeiro? Esses cursos terminavam em *Jam Sessions*, certo?

ZEN: As ideias foram minhas e eu aluguei o teatro, o resto era por minha conta. Fizeram muito sucesso em 1980 pois havia nesse momento uma procura pelas coisas que eu estava fazendo, já havia uma repercussão de meus trabalhos com Hermeto, Egberto e *Grupo Um*. Era cobrado um ingresso, o tetro ficava com uma porcentagem, o que dava se fosse com outros músicos participando era dividido, simples assim. Sim, os cursos tinham um show no final do dia com alunos, professores e convidados. Mas era todo preparado em minha casa, na Teodoro Sampaio 972, casa 19 (Jardim Candida).

RR: Qual é a relação do *Grupo Um* com o gênero/rótulo *Vanguarda Paulista*?

ZEN: O *Grupo Um* foi um grupo de *vanguarda* no Brasil, não só em São Paulo. Acho que o título veio com essa turma que se seguiu, Arrigo, Rumo, Premê, que são incluídos nessa “marca”, mas não creio que a música do *Grupo Um* tenha nada a ver em termos de concepção, composições, sonoridade, com a desses outros grupos, é uma proposta totalmente diferente.

RR: Na sua opinião, por que alguns grupos tiveram seus nomes mais alocados à ideia de *Vanguarda Paulista* e outros acabaram ficando em segundo plano dessa retórica?

ZEN: Não tenho ideia.

RR: Atualmente, você percebe uma espécie de momento 'oportuno' (robusto) de forte rememoração das atividades em torno do *Lira Paulistana* e da *Vanguarda Paulista*? Por quê?

ZEN: Foi um projeto do Ribamar Castro, uma coisa que ele criou nesse momento e correu atrás, fez um filme, etc. Creio que para ele foi o momento oportuno. O *Grupo Um* nem foi chamado para mês de apresentações comemorativas que ocorreram recentemente no Sesc Ipiranga.

RR: Como era a relação de vocês com os gestores do espaço e do selo *Lira Paulistana*?

ZEN: Normal.

RR: Como funcionava o processo de composição das músicas do *Grupo Um*? Elas vem dos próprios compositores? Qual a participação dos outros instrumentistas na estruturação formal das obras?

ZEN: É um processo complexo, difícil de ser explicado em poucas palavras, pois foram anos e anos de dedicação e trabalho duro. Existe a composição e a improvisação. Por isso pode ser chamado de “jazz” ou “jazz brasileiro”, tem as duas coisas.

RR: Quais são as principais referências estéticas do *Grupo Um*? E qual a principal proposta estética?

ZEN: Fazer algo original e diferente. A arte é nossa referencia.

RR: Apesar do *Grupo Um* se utilizar de vários elementos musicais, é possível dizer que o jazz tem caráter estruturante e central na forma musical do *Grupo Um*?

ZEN: O jazz é uma palavra muito extensa, e como forma de arte, foi absorvido e modificado.

RR: Qual a influência do jazz brasileiro (desde os anos 20) na obra do *Grupo Um*?

ZEN: Eu diria Música Brasileira, que também é uma forma de arte original e foi também absorvida e sintetizada, gerando uma outra coisa.

RR: Qual a influência da música indiana nas composições do *Grupo Um*?

ZEN: Nas do *Grupo Um*, nenhuma. No meu disco “Poema da Gota Serena” tem uma composição que é baseada na cultura do Sul da Índia, pois eu trabalhei com músicos indianos e aprendi a arte de compor nesse estilo. Chama-se “Prá Sentir e Contar”. Também a faixa “ZEN” em *A flor de plástico incinerada*, que é uma faixa solo minha, onde faço uso de instrumentos indianos.

RR: Qual a proposta por trás de utilizar de várias esferas musicais distintas na criação de uma obra musical inédita? Como compreende a importância desse processo de busca por referências musicais de diferentes origens e culturas?

ZEN: Justamente criar algo original.

RR: Qual a principal proposta contida no disco *Marcha sobre a cidade* (1979)?

ZEN: Botar para fora toda a energia e nosso trabalho naquele momento.

RR: Qual a principal proposta contida no disco *Reflexões sobre a crise do desejo* (1981)?

ZEN: Da mesma forma, colocar todo o trabalho daquele momento e nossa energia.

RR: Qual a principal proposta contida no disco *A flor de plástico incinerada*

(1982)?

ZEN: Da mesma forma.

RR: Sobre sua formação musical enquanto baterista: da *bossa-jazz* ao *jazz-fusion*? Qual a influência da *bossa-jazz* e do Xangô 3 na sua formação musical?

ZEN: Foi meu primeiro trio, eu tinha treze anos de idade e estava no início de meu processo de formação musical, a *bossa nova* e o *jazz* eram referências naquele momento. Com o passar dos anos outras informações foram sendo absorvidas num processo natural de aprendizado.

RR: Como aconteceu o financiamento da viagem, quais cidades se apresentaram? Comentar um pouco sobre as experiências e os causos.

ZEN: Não me lembro sobre o financiamento, mas não gastamos nada do nosso próprio bolso, fomos contratados com todas as despesas pagas. Tocamos em Paris, várias vezes, gravamos para a Radio France, tocamos no *New Morning*, no Festival de Jazz de Grenoble, em Toulouse, Montpellier, Geneve na Suíça e outras cidades que não me lembro agora. Gravamos também um disco com o cantor Frédéric Pagés, que foi lançado lá. Fiquei um tempo depois dando aulas em Grenoble. A experiência foi magnífica, mas não me lembro de “causos”. Estávamos concentrados em fazer a música e tudo transcorreu da melhor maneira possível.

RR: No caderno ilustrado, do jornal Folha de SP, do dia 12 de março de 1982 existe um anúncio excêntrico e intrigante: “procura-se mecenas”: como surgiu a ideia? Por que essa atitude foi realizada nesse momento da trajetória do Grupo Um?

ZEN: Creio que foi uma ideia do Lelo. Até o Thelonious Monk e outros grandes do jazz contaram com ajuda de mecenas, gente que ajudou a patrocinar suas obras, por que não nós?

RR: Dois dias depois, em uma grande matéria, também no caderno Ilustrado, com título de “A afirmação dos instrumentistas”, comenta sobre a “guerrilha” e as dificuldades do músico de jazz instrumental. Como foi esse apoio jornalístico naquele momento? Existia uma real proximidade entre os grupos de jazz?

ZEN: Não me lembro.

RR: Comentar, por favor, sobre a necessidade - para o artista sobreviver exclusivamente de álbuns e suas apresentações - de estabelecer um canal permanente de comunicação com um público massivo

ZEN: Naquela época eu não pensava muito nessas coisas, tudo ia acontecendo naturalmente, tocávamos com certa regularidade, eu gravava, dava aulas e pagava minhas contas, era tudo.

RR: Quais efeitos enxerga sobre a relação entre o governo militar a produção musical como um todo?

ZEN: Já falei sobre isso anteriormente.

RR: Como enxerga a relação entre a política (no sentido mais tradicional do termo) e a produção instrumental? A comunicação social da obra fica mais 'distante' por não conter letra?

ZEN: Também já comentei.

RR: Como enxerga o ambiente da redemocratização e suas relações com o momento 'contracultural' na esfera artística (a ideia *independente*)?

ZEN: Estamos na era da informática e no início de um novo século, isso já é o bastante para mudar todos os conceitos em relação à época dos eventos dos quais estamos tratando aqui. Naquela época ainda era colocar a mão na massa e correr atrás, os espaços estavam mais disponíveis mas a comunicação era muito mais lenta, o que modificava tudo. Também era difícil alcançar o exterior, ao contrário de hoje que você fala com um cara do outro lado do planeta em tempo real, então a independência hoje está aliada também ao controle, pois nada mais pode ser “secreto”.

RR: Poderia confirmar a data em que foi realizado o “Concerto para Ian” que é simbolicamente considerada a primeira apresentação do *Grupo Um*?

ZEN: Meu filho nasceu em 21/09/1976, creio que o concerto foi bem próximo a essa data.

RR: Poderia confirmar a data em que foi realizado a gravação de 1977?

ZEN: Não sei a data exata

RR: Poderia confirmar em quais gravadoras chegaram a levar o trabalho de 1977?

ZEN: Som Livre e outras no Rio através do Marcio Montarroyos. No Rio ficavam os principais escritórios da Odeon, Phillips, etc.

RR: Poderia confirmar a data em que foi realizado a apresentação/temporada de lançamento de *Marcha sobre a cidade no Lira Paulistana*?

ZEN: Creio que aconteceu em outubro de 1979.

RR: Poderia confirmar a data de entrada de Rodolfo Stroeter na banda?

ZEN: Creio que foi em 1980.

RR: Poderia comentar sobre as propostas das capas dos três discos do grupo?

ZEN: A capa do *Marcha* foi um desenho que ganhei do arquiteto Zici Priester numa apresentação do grupo Mandala em sua residência em 1973. Tenho o original onde ele escreveu “Pro Zé Batera” coma a assinatura e a data, que foram é claro suprimidas para a capa do *Marcha*. A capa do segundo disco é uma foto de família antiga, um parente do meu pai se não me engano que se encaixou na proposta e a capa do Flor acho que foi uma ideia do Lelo.

RR: Poderia comentar como começou a dar aulas de bateria? Seu primeiro aluno foi o Azael Rodrigues (*Divina Increnca/Pau-Brasil*)

ZEN: Comecei a dar aulas quando precisei pagar as fraldas quando meu filho

nasceu, em 1976. O Azael foi o primeiro e logo depois muitos outros batiam na porta da minha casa, pois eu não tinha nem telefone na época, queriam aprender aquelas coisas que eu estava fazendo.

RR: Como era o seu contato com os jornalistas no período de atuação do Grupo Um?

ZEN: Eu ia nas redações, procurava saber quem escrevia sobre música, me apresentava, deixava um disco e a agenda, geralmente eles eram bem receptivos, não havia jabaculê. Alguns iam nos shows e depois faziam críticas, temos bastante material.

RR: Como eu não sou músico, seria possível você comentar um pouco sobre os diferentes ritmos que executa na bateria? Como é a combinação entre os ritmos brasileiros (quais você utiliza?) com batidas da esteira *jazzística*? Qual a origem dessa proposta de utilização de ritmos diferentes no cerne da composição percussiva?

ZEN: É muito complexo, definiria meu estilo como um caleidoscópio rítmico, não gosto de repetir coisas, imagine isso e terá uma ideia. Ouça os discos que gravei e isso será mais fácil de entender.

RR: Poderia comentar sobre seu primo Luiz Manini, qual seu nome completo, data e local de nascimento? Com quais músicos ele tocou e como o influenciou na sua formação na bateria?

ZEN: Luiz Fernando Manini, nasceu em Mococa, a data não sei. Era amigo do Chico Buarque, do MPB 4, formado em arquitetura na FAU, colega desses caras. Tocou queixada com Jair Rodrigues em Disparada no Festival da Record de 1966.

RR: Poderia comentar sobre o episódio em que cortaram o som de vocês no Festival de Jazz de 1978 em São Paulo?

ZEN: Eu havia combinado previamente numa reunião com o Roberto Mulyaert, que era o diretor da TV Cultura que tocaríamos 60 minutos. Havia dois shows, um à tarde e um à noite. O da tarde foi normal, mas eles não gostaram da composição “MóBILE/StáBILE” e também o *Grupo Um* entrou junto com o Marcio na última hora, pois o Márcio havia se desentendido com os músicos americanos que o acompanhariam, dias antes do festival. Como não havia tempo e ele tocava com a gente e conhecia o material, nos chamou para tocar o material do *Grupo Um*, que era desconhecido dos organizadores. Daí vieram pedir para reduzir o tempo na apresentação da noite. Como havíamos combinado que seriam 60 minutos e tínhamos tudo cronometrado, entramos para tocar 60 minutos. Daí como essa última música, “MóBILE StáBILE” tinha uma fita pré gravada como guia, eles desligaram de propósito a fita, e gerou toda aquela confusão.

APÊNDICE C – Entrevista com Wilson Souto Júnior e Chico Pardal (Lira Paulistana)

Renan Ruiz: Primeiramente, gostaria que você comentasse se existiu um projeto prévio para área musical do *Lira Paulistana*.

Wilson Souto: Na verdade, aconteceu. Abriu pra gente essa possibilidade. Porque não era uma coisa só, a gente nunca teve um projeto de uma estética específica. A gente tem muito mais a alma de animador cultural, do que a alma de alguém gosta de música instrumental, ou de RAP, ou samba.

Chico Pardal: Tem até sertanejo do litoral que tocou lá no *Lira*, o grupo Paranga, quer dizer: era um outro estilo. Mas é que assim: o que era mais urbano se destacou mais devido à imprensa. Eles iam mais pro lado Rumo, do Prême, da música instrumental.

RR: Mas parece que a música instrumental acabou ficando um pouco de lado do rótulo de *Vanguarda Paulista*, que ficou alocado ao pessoal da canção, não?

CP: É por que eles continuaram, né? A Ná Ozzeti sempre gravando, o Língua que sempre manteve atividade.

WS: É porque é uma coisa que tem mais público (a canção). Mas se você pensar que o *Pau Brasil* esta vivo até hoje e que enche e lota qualquer teatro que faz. Todas as bandas instrumentais, o Mantiqueira, o Jazz Sinfônico, eles tem um sequência.

CP: O que falta é aquilo que a gente tava falando no carro: um lugar onde quem gosta sabe que vai ter e pode ir assistir. Quer dizer, tem muita coisa nova por aí no caminho e não tem onde se apresentar.

RR: E na época do *Lira Paulistana*, como foi essa relação com a música instrumental? Existia uma cena instrumental na cidade de São Paulo que não tinha espaços para se apresentar?

WS: Cara, pra mim foi assim: a gente abriu a porta e simplesmente veio essa onda de música instrumental. Veio todo mundo, na verdade. E o instrumental também muito forte.

CP: Com o grupo *D'alma* foi a mesma história: eles foram lá tocar terça e quarta no *Lira*. E lotaram e era de uma qualidade impressionante. A gente chegou pra eles e fez a mesma proposta que a gente fazia pra quem achava que tinha futuro por lá. Perguntando se eles queriam fazer de quarta a domingo. E a gente propunha uma semana acabava ficando duas ou três, porque o público realmente vinha. O cara vai assistindo e vai falando para o outro e, aquilo vai correndo.

WS: Porque essa experiência de fazer temporadas era impressionante, era diferente. Porque hoje você vê uma apresentação apenas na cidade e sabe-se lá quando vai acontecer de novo o mesmo artista. Isso de fazer temporadas era um diferencial.

RR: Pelo que pesquisei, em 1980, no início do *Lira Paulistana*, a programação instrumental tomou conta do espaço. Como isso aconteceu?

CP: Então, era porque tinha muito grupo instrumental surgindo. E aí, essas aulas do

Zé Nazário no *Lira* capitalizaram a ideia de que ali tinha espaço para música instrumental. As vezes os caras faziam as *Jam Sessions* na segunda e na terça lá com o Zé Nazário e daqui pouco também trazia seu grupo instrumental para se apresentar no *Lira* em outros dias.

RR: Então o Zé Nazário teve uma participação essencial nessa construção da música instrumental no *Lira Paulistana*? Além de se apresentar com o *Grupo Um*, também organizava as *Jam Sessions* e os cursos de bateria?

WS: Na verdade era tudo muito espontâneo. Ele levava basicamente os alunos dele, no começo. Mas daí como sabiam que ali um era espaço, virou ponto de encontro desses músicos. Então, o cara já descia com o saxofone pra lá e participava.

RR: E mesmo nessas *Jam Sessions* de música instrumental, em apresentações de segunda e terça, sempre tinha um público considerável?

WS: Sempre lotado. Sempre. Mesmo na segunda ou terça. Mesmo pra música instrumental. Mesmo nas *Jam Sessions*.

CP: Aí que é que tinha mais gente porque o cara sabia que não poderia ouvir aquele som de novo.

WS: E a gente usava essas segundas e terças para uma espécie de teste com os artistas. Existiam muito que queriam fazer temporadas com a gente. Daí, primeiro, abríamos nas segundas e terças. E as vezes o cara não estava pronto ainda, não rolava.

CP: É mesmo. O próprio público era quem selecionava. O público como um sintoma.

RR: E vocês enxergaram um sintoma para criar um selo instrumental dentro do *Lira Paulistana*?

WS: Na verdade a tendência natural da gente era assim. Por exemplo a hora que aconteceu o Itamar Assumpção na vida da gente, que foi o primeiro disco, era impossível não tentar registrar aquilo. Naquele época eramos apenas eu, o Chico Pardal e o Plínio Chaves. Aí a gente se organizou, juntamos uma grana e fizemos o LP do Itamar. E esse LP disparou um processo. Mas na verdade, o Arrigo é predecessor de tudo. Ele é uma referência. Ele mostrou que podia ter uma música elaborada que tivesse adesão popular. E ele também tem esse viés de músico, a cabeça de músico, enfim. Apesar das coisas terem acontecido quase que concomitantemente, o Arrigo é um pouco anterior ao *Lira*. Principalmente ele fazendo teatro em São Paulo. E os caras que tocavam com o Arrigo, eles era excelentes músicos e fizeram também suas formações, o Sossega Leão por exemplo. E aí começaram a se apresentar também. Então, essa coisas me parece muito mais orgânica do que um projeto mesmo. Eu pensei nisso ontem, confesso que depois de 40 anos de carreira pensei 'a vida vale um pouco por essas coisas'. Mas enfim, é basicamente a cabeça do animador cultural.

CP: E cabeça aberta, né? Para vários gêneros.

WS: Mas o *Lira Instrumental* precisava existir. Tínhamos vários artistas se apresentando ali com trabalhos ótimos.

RR: Poderiam comentar um pouco sobre como interpretam a parceria entre o selo do *Lira Paulistana* e a *Continental*?

WS: O contrato da *Continental* tinha uma vantagem para o artista. Na verdade a

Continental nos procurou e não foi o contrário. Porque a *Continental* é a empresa de um dono, de uma família. Enfim, uma gravadora de 70 anos que tinha um acervo de música maravilhoso. E o presidente, o cara que representava a família na *Continental*, ele tinha um certo preconceito com o que a gravadora dele tinha se transformado. E ele foi exatamente atrás das pessoas erradas, porque a gente não tinha nenhum preconceito. Pois, de fato, as gravadoras nacionais ficavam com o que sobrava. Com o que as gravadoras multinacionais não tinham interesse. E basicamente, porque tinha uma lei muito mal feita na época. Ou mal pensada, ou mesmo criada de uma forma maliciosa. Que beneficiava muito as multinacionais. Ela dava uma vantagem competitiva para a multinacional enorme. Então, a multinacional tinha como método de trabalho contar com poucos artista e se investir muito dinheiro nesses artistas. E ela procura os artistas que dessem projeção de imagem na imprensa para ela. O artista popular para ela era uma coisa que poderia estragar o catálogo internacional, que era o verdadeiro objetivo deles. E para as gravadoras brasileiras sobrava o cara que a multinacional deixava. Ou quando um artista estourava, fatalmente um ou dois discos depois a multinacional oferecia dez vezes mais do que a nacional poderia pagar. Devido à essa lei de isenção do ICM. Pois essa isenção acaba com a competição. Pois a multinacional tinha caixa e ainda tinha excesso de ICM porque vendia todos os discos internacionais, gerava esse ICM e aplicava aqui.

CP: E esses discos chegam de graça aqui, já estavam gravados lá fora, era só lançar.

WS: E, no caso das gravadoras brasileiras, o cara tinha que investir em estúdio, etc. Isso fez uma farra na música brasileira, de *jabá*. Isso perverteu o mercado. E o que acontece é que como eles não poderia ficar contratando todos esses artistas que o ICM privilegiava, então, fazia cada coisa, eles davam um campo de futebol para o Chico Buarque que na época talvez nem tenha vendido o suficiente para comprar a trave.

CP: Deram uma Mercedes branca para Simone na época que não poderia importar carro. Era uma fortuna. Então saía na imprensa e, nossa.

WS: Sim! E era tudo uma questão fiscal. Era uma renúncia fiscal do Estado. O Estado deixava de recolher o ICM se o cara aplicasse em artista brasileiro. Só que o cara tinha um montante de ICM do disco internacional para aplicar que era absurdo. E a companhia brasileira tinha que fazer o disco. Então o ICM dela era apertado, você não conseguia zerar. E a *Continental* nos procurou porque acharam que a gente tinha um perfil mais próximo do que imaginava para a gravadora. Que a gente chegava perto de uma certa inteligência musical. E o grande sonho deles era ter o Ivan Lins e o Chico Buarque. E esse era um cenário do Rio de Janeiro que eu conhecia muito pouco. Eu comecei a ir pra lá e conhecer essas pessoas. Mas na minha primeira produção que eu cheguei a assinar contrato com o Chico Buarque, de um disco dele com o Edu Lobo, que na segunda semana de gravação, começaram a chegar as contas: porque rolava *buffet* e vinho italiano na gravação deles. Na segunda semana a *Continental* disse, não vai dar desse jeito, vai arrebentar o caixa. Eu tive que viajar pro Rio de Janeiro e dizer: “Olha pessoal, não vai rolar esse disco. A companhia não tem esse recurso todo que vocês exigem”. E foi nessa época que eu apresentei o *Pau Brasil* para o Edu lobo. Então, digamos, o que sobrava para as empresas nacionais, na época, era o artista popular que poderia vender na sua região e que tinha o público do baile, o povão, era mais local.

Por exemplo, o Amado Batista era um cara que vendia no Brasil inteiro. Até que chegou um momento que a multinacional também atacou esses caras, e contrataram o Amado Batista por uma fortuna. Por exemplo: Secos e Molhados que foi da *Continental* antes da minha época. Foi uma explosão, o primeiro disco vendeu muito. Acho que foi o disco mais vendido da indústria. E a *Continental* tinha fábrica. Eles pararam de pensar tudo para pensar apenas os Secos e Molhados. E, no contrato seguinte, já teve briga, já oferecem uma fortuna para levar o Ney Matogrosso para a Polygram e o grupo desmanchou. Ou seja: todo artista que estourava, a multinacional pegava. Não tinha competição.

CP: É, pois tudo que você faz, a multinacional tem dinheiro para fazer na hora.

WS: E com uma verba de divulgação infinita. O jabá veio daí. Veio desse ICM. Isso acabou com a companhia brasileira. A multinacional comprou todas as companhias brasileiras nos anos 1990. E o pior não é isso: pois o que se perdeu de material é muita coisa. O que sei que a *Continental* - que foi comparada pela *Warner* - perdeu do seu acerto é uma coisa absurda. O que a Warner hoje consegue enxergar de acervo da *Continental*, eu vou te dizer, não é 20% do poder musical que existe.

CP: O resto tá perdido.

WS: Isso. Está lá com eles, mas tá desaparecido. Precisava de um trabalho de garimpo, pois é patrimônio cultural, né? Mas as grandes gravadoras vivem do imediatismo, do faturamento do ano. Então, esse negócio de voltar no acervo para eles é complicado. Eles preferem estar gravando Anita. O que esta vendendo naquele momento. E os discos internacionais que chegam baratos.

RR: E o acordo de financiamento para fazer os discos do Grupo Um com a Continental?

WS: Então, a gente discutiu muito o como fazer. E a gente também não entrou ingenuamente. E a gente tinha dúvida sobre o time de vendedores que era muito grande. A gente também achava que esse cara quando batesse um *Grupo Um* não ia entender nada do que aquilo representava. E esse foi um problema que a gente teve. De mão em mão, a gente talvez conseguia circular esse disco com mais rapidez do que esse disco na mão do vendedor da *Continental*. Ele tinha até vergonha de apresentar esse disco para compradores do interior. Só que nesse contrato, eu acho que a cláusula mais inteligente que a gente colocou, foi que se a *Continental* tirasse os discos de catálogo, o artista ficava com o direito sobre as obras. E quem bancou para gravar foi a *Continental*. E com toda liberdade de criação.

CP: O único que vendeu bem foi o Premê devido aquela música *São Paulo São Paulo*. Vendeu mais de 10 mil cópias.

WS: 17 mil só em São Paulo.

CP: Porque de resto (com os outros grupos), nada. Com os meninos que a gente tinha na rua vendendo de loja em loja, na época do *Lira*, vendia mais do que na *Continental*. A cultura deles não era aquilo. O vendedor ele quer vender logo e muito. Aqueles que não eram de São Paulo, os vendedores de Mato Grosso, Goiás, eles mesmo contavam que vendiam tudo que tinha que vender até o dia 15 de cada mês, depois eles iam pescar e fazer outras coisas.

WS: Porque, você imagina, o cara tá com Amado Batista na mão e o *Grupo Um*, ele nem gasta saliva.

CP: Essa pareceria com a *Continental* só foi boa por causa disso: os músicos

conseguiram produzir o que queria e com financiamento.

RR: E para o *Marcha sobre a cidade*? Vocês fizeram um relançamento com apoio do *Lira* pra esse LP que tinha esgotado a prensagem feita pelo grupo. Vocês lembram como se deu esse acordo?

CP: Eu lembro. Eu acho que a gente deu metade pra ele e ficou com metade. Não tinha essa de porcentagem. Só botamos o símbolo na capa, usamos o material e mandamos prensar mais. Porque não tinha mais e, olha, vendia, viu?

WS: Eu já estava na *Continental*. Não. Mas, eu entrei de cabeça na indústria depois da *Continental*. Eu era do Cambuci. O Chico era do ABC. Você começa a viajar e conhecer a música que tem esse país você pira, cara. E eu comecei a viajar para tudo quanto é lugar. Gravei em Manuas, no interior de Manaus. E eu pensava o quanto isso era muito rico e abrangente. E comecei a olhar o mercado dos EUA e refleti que a gente tem a mesma diversidade que tem e não tem o conhecimento sobre. E hoje ainda é um pouco assim. Hoje somos um país um pouco retalhado. No nordeste existe um milhão de estilos e não só o forró.

CP: E aí, por exemplo, teve um época do Axé, quase só tocava Axé. E agora é época do sertanejo universitário, então só toca isso. E é isso que ele falou, o Brasil musicalmente é rico demais.

WS: E o mercado é muito viciado. Talvez com a internet democratize um pouco o conhecimento das coisas e mais pessoas passem a conhecer um pouco dessa diversidade. Porque hoje para nós (Wilson tem um gravadora, Atração) a grande vantagem depois do terror que foi a pirataria, é lançar o disco em formato digital através das plataformas confiáveis. Porque é muito mais barato do que você prensar o disco. Então, temos uma liberdade de lançamento muito grande. E talvez essa comunicação tenha que ser melhor organizada, essa coisa de como mexer com rede social é todo um aprendizado. Mas a gente saiu de uma situação, poxa, quando eu sai da Warner, eles me disseram que iam diminuir o elenco nacional porque não vale a pena. A pirataria ataca prioritariamente o artista nacional. E em 2004 houve uma grande redução de carreira. E eles me ofereceram ir para o México trabalhar lá pra continuar a carreira. Mas ir embora pro México significava largar toda a vida que eu tinha pretendido. E eu resolvi largar a Warner e voltar para a Atração. E a Atração chegou a ser uma empresa de trinta e dois funcionários. Talvez até 2% ou 3% do mercado brasileiro de música. Mas aí, a pirataria sacou a gente também e vieram pra cima. Quanto mais sucesso fazia um disco nosso, menos vendia. O 'pirata' quase mandava flores pro Chico Pardal (risos). Foi uma tristeza. Foi o pior momento. Era uma queda que você não imaginava o quanto. E o mercado de música brasileira, até hoje, responde por 60% do total do mercado. Mesmo com todo investimento no artista internacional aqui dentro. E no auge da *Continental*, chegamos 75% de música brasileira circulando. No Brasil, a música é local, então se prefere ouvir música brasileira. E isso tem nos EUA. Nós poderíamos ser uma potência de música para o mundo

CP: Sim. E nessa época do *Lira*, tinha uma rádio que era a Excelsior aqui em São Paulo, que ajudou muito o nosso movimento.

RR: Então, nessa época tiveram o apoio de algumas mídias? Rádio e jornal?

WS: Tinha, tinha muito.

CP: Para o instrumental, a imprensa escrita era o mais importante?

WS: Tinha o João Marcos Coelho, né Chico? E tinha um pouco também do cenário político. A gente estava saindo da ditadura. Então essa música nova tinha um frescor legal, parecia que o Brasil começava a respirar de novo. E a imprensa foi um aliado da gente: as vezes você abria o jornal e tinha na mesma edição três matérias de shows que iam acontecer no *Lira*.

CP: Porque tinha show de segunda e terça, de quarta a domingo e de sexta e sábado à meia noite.

WS: Tivemos um apoio muito forte do apoio da imprensa escrita.

CP: E também nós tínhamos o jornalista do *Lira Paulistana* que fazia isso que era o Fernando Alexandre. As pessoas foram se agregando também. Foi ele que veio para trabalhar no projeto.

WS: E por essa época o rádio foi um aliado da gente. Mas multinacional destruiu isso também, com o *jabá*.

RR: E como vocês conheceram os irmãos Nazário? Vocês se lembram?

WS: A gente se dava muito bem.

CP: É a proximidade primeiro foi com o Zé Nazário e depois com o irmão, ele morava ali perto. **WS:** É, ele estava sempre ali. Morava a um quarteirão do teatro. Ele descia com os pratos e a baqueta e começava a tocar lá no *Lira*. A casa dele ficava ali na esquina com a rua João Moura. Era muito perto, era um quarteirão e meio, no máximo. E aí ele levava todos os alunos nos cursos por lá. Eram normalmente nas segundas e nas terças, e faziam apresentações e *Jam Sessions*

RR: E a ideia de dar cursos de bateria por lá foi dele?

WS: Foi sim.

RR: E a ideia de fazer *Jam Sessions* por lá também?

CP: Começou naturalmente. Porque foi quando os meninos do curso dele iam se apresentar a noite. E aí começaram a chamar convidados e criar também esse projeto das *jams*. E, na época, tinha o Som da Gente, que era um selo só de música instrumental, e começaram a se oferecer para lançar os discos lá com a gente. Então no *Lira* lançamos shows de quase todos da Som da Gente.

RR: É engraçado porque isso me remete ao que o Wilson comentou lá no começo sobre os grupos instrumentais que conseguiram continuar sua carreiras. Pois, o Grupo Um acabou, o Divina Increnca também, o Pé-ante-Pé, Metalurgia, Freelarmônica, então, acho que a maioria deles, na verdade, não conseguiu continuar sua trajetória.

WS: Mas os músicos continuaram.

RR: Com certeza. Mas o fato de sua caracterização enquanto grupos ter seu trabalho finalizado talvez se relacione com uma espécie de crise da produção musical independente na segunda metade do anos 1980? E outra coisa que eu queria debater com vocês: o que vocês entendem como música independente?

WS: É, rolou uma crise. Porque não tinha mais espaço, né? Quase nenhum espaço mais na rádio, na televisão, nenhum, só a TV Cultura. É porque não existe um lugar para esse pessoal se apresentar, não existe um circuito, principalmente para música

instrumental.

CP: É, e naquela época a gente não estava produzindo o *jazz*. Aquilo que *Lira* apresentava não era *jazz*. Aquilo era música instrumental brasileira. Porque se você sair por só vai encontrar bar que toca *jazz*, e que toca blues, e não um lugar para a música instrumental brasileira. Esses custam caro.

WS: Não é um lugar com estudante como público.

RR: E o público do *Lira* era basicamente universitário mesmo?

CP: Sim. Ou algum cara que já se formou e ainda mantém contato.

RR: E vocês enxergam que a chamada música *independente* passou por uma crise?

WS: Sim, foi uma crise anunciada. Porque acabaram os palcos. A gente sempre bate nessa tecla. Hoje você vai pra um lugar tentando ver um show e percebe que o pessoal está de costa para o artista tentando falar com as meninas. Tem mesas, garçom, e custa caro. Quase não existe palco. Durante a semana, no *Lira*, quando era meia noite a gente já estava com tudo fechado no bar da esquina tomando uma cerveja e comentando o que tinha acontecido naquele dia. Começava as 21h30 e as 23h30 já estávamos limpando. Não era badalação. O foco era o palco. Faltam espaços assim. E isso foi essencial para o *Lira*. Essa de ir para um lugar e se concentrar por 2 horas para vendo quando é a proposta que está ali, isso foi se perdendo. A música *independente* dessa época o foco era o palco.

RR: E os recursos financeiros de vocês - via eventos - para manter o *Lira Paulistana* vinha principalmente da bilheteria?

CP: Sim, sim. O dinheiro que entrava via bar era mínimo. Ajudava em pouquíssimas coisas.

WS: Mas era autossuficiente. A gente conseguia ter salário do *Lira*. Ninguém tinha nada demais. Mas era o suficiente para gente viver, uma vida de classe média. E vinha do próprio espaço.

RR: E essa cumplicidade do público é relacionado ao fato de serem universitários e também a redemocratização do Brasil?

WS: Todos estavam sedentos por novidade.

CP: Eu acho que desses grupos o único que manteve uma linha e se virou foi o Língua de Trapo. Não era instrumental. Mas tá aí até hoje. De uma maneira ou de outra, formação menor, as vezes maior.

WS: Gostei muito do premê no SESC ipiranga esse ano.

CP: Sim, mas se separaram e depois voltaram.

WS: Enfim, o papel do *Lira* e o foco dele era sempre o palco.

RR: E esse termo *independente*? Como vocês enxergam?

WS: Olha, se você pegar pela semântica, é independente mesmo. Porque o que se conseguiu construir de pensamento estético. E, ia lá e se apresentava, não tinha de fato alguém que se apoiasse. Você tinha apenas alguns espaços como veículo de propagação da obra desse sujeito.

RR: E esse tipo de produção, vocês percebem que começou quando?

WS: Com o Boca Livre. Que depois estourou como *independente*. Mas essa ideia acalmou e depois voltou com o *Lira*.

CP: Eles tocou demais na rádio. Sem jabá por trás.

WS: E também tem essa de que o Rio de Janeiro essa vantagem de estar perto da rede Globo.

CP: E o pessoal da rede Globo era mais acessível naquele momento.

RR: E outro termo que é chato e também ficou vinculado à ação do *Lira*, é a ideia de *vanguarda*, como vocês enxergam isso?

CP: Porque assim: nem tudo que se apresentou lá era de *vanguarda*, pelo menos eu não considerava.

RR: Mas então o que é uma *vanguarda* neste sentido?

CP: Olha, não sei. *Vanguarda* porque era uma proposta diferente. No meio daquela coisa toda de música internacional e popular.

WS: É que a palavra *vanguarda* carrega um sentido muito fechado. Quando você pensa no ballet da Pina Bausch que é uma coisa hermética parece a palavra *vanguarda* que faz mais sentido. Olha, mas se você pensar, por exemplo, teve um show do Premê que no final - porque o público ficava batendo o pé na arquibancada pedindo o bis – e eles voltaram de toalha, como se estivessem voltando do banho. Mas lá nem tinha chuveiro. Quer dizer, então tinha essa ousadia, que tem um pouco a ver com essa ideia de *vanguarda*. A *vanguarda* também é uma atitude.

RR: E por que vocês acham que o pessoal da música instrumental ficou de fora da ideia de *Vanguarda Paulista*?

CP: Acho que devido a questão da letra e da canção. Mas pra mim, eles não estão fora. Porque o *Grupo Um*, por exemplo, tem um trabalho totalmente de *vanguarda*.

WS: O trabalho do Lelo é na música de *vanguarda*, né? É que esses rótulos sempre são uma coisa de fora para dentro. Eu acho que o Lelo Nazário. Ele não tem proposta de ser *vanguarda*, ele é aquilo. A manifestação tem aquela cor, sabe?

CP: Tem outro artista instrumental que se chama Livio Tragtenberg. Era super de *vanguarda*. E todos esse pessoal do instrumental, pra gente está dentro da *Vanguarda Paulista*.

WS: Sim, todos. Mas eu acho complicado esses rótulos.

RR: E a música instrumental, ela sempre esteve meio de fora da indústria fonográfica, não?

WS: Então, mas isso é uma mentira. É uma falácia. Porque na verdade se você soubesse o volume de produção instrumental brasileiro.

RR: Mas sem registro, você quer dizer?

WS: Não, mesmo registrado! Eu sou capaz de te dizer que é maior do que o volume de música cantada. É que ela é muito local. Por exemplo, você pega os mestres de guitarrada do Pará, é tudo música instrumental.

CP: A banda de Pifanos de Curuaru também é instrumental.

WS: No rio Grande do Sul os grupos folclóricos gaúchos. Borguetinho também.

CP: Yamandu Costa.

WS: Então, na verdade, você tem um volume de música instrumental considerável.

O Brasil é um país que a música instrumental é muito rica. E os caras compram e consomem.

RR: Mas naquele momento para criar o selo instrumental? Vocês pensaram como um momento oportuno da indústria fonográfica para o jazz ou a música instrumental? Ou aconteceu mais porque os grupos instrumentais usavam o palco do Lira?

WS: Cara, o nosso negócio era muito pequeno. Fazer um disco instrumental, que era, de fato um disco mais barato, porque não se grava vocal, mixagem é mais fácil, menos horas de estúdio, etc. Pô, você vendia poucas cópias e estava tudo pago, sabe?

RR: E vocês concordam que existe um momento de forte rememoração do Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista? Por quê?

WS: Eu acho que é uma receita que pode misturar um pouco de tudo. Mas eu sou capaz de apostar, se tivessem espaços com essas características que o Lira tinha: de o artista ter um tempo para sua obra como foco e propagar, talvez não se pensasse tanto no Lira.

CP: Então, rememoração, eu acho que é porque as pessoas tem saudade. E pra nós, era muito importante o instrumental. Pra mim, o instrumental não fica de fora da Vanguarda Paulista, era uma coisa só. Pra nós, estava tudo ali.

RR: E no que diz respeito ao selo instrumental: foi uma vertente instrumental mesmo dentro do próprio selo ou eram apenas artistas instrumentais que gravavam pelo Lira?

WS: Não, a gente criou uma subdivisão instrumental mesmo. O Lira Paulistana Instrumental. Até para o público saber qual era o conteúdo. Porque ali no dia a dia, instrumental e canção conviviam. E inclusive os músicos também se misturavam. Nos bastidores essas coisas não se subdividem.

RR: Comente um pouco sobre a ABPI e o foco na presidência da instituição.

WS: Isso é um problema. Primeiro grande problema é que ela é uma associação formada por oitenta gravadoras associadas, mas você não tem essas oitenta pessoas antenadas e discutindo a associação. Então fica sempre um grupo pequeno com uma visão ou melhor ou pior, mas não é uma visão coletiva. Então, eu não acredito que ela seja de fato representativa. Ela tem boas pessoas, boas gravadoras. Mas ela não representa nem esses oitenta selos associados. Quanto mais a pluralidade do que a música independente hoje.

RR: E a estética da produção independente de hoje?

WS: A novidade nesses momentos de crise criativa fica num meio muito curto e é super explorado. Quer dizer, aparecer um cara que tem algo um pouquinho diferente, todo mundo começa a beber daquilo. Faltam desafios criativos. É até saturar e depois uma outra forma. O artista de verdade é aquele que está nessa eterna busca pelo novo, tem esse compromisso, com a renovação, com a descoberta. O outro que busca repetição da mesma bobagem não é artista, é um mero reproduzidor.

APÊNDICE D – Entrevista com Riba de Castro (Lira Paulistana)

Renan Ruiz: Gostaria que você comentasse um pouco sobre como interpreta a relação que se constituiu na relação do *Lira Paulistana* com a música instrumental paulista. Em 1980, segundo ano do *Lira*, a música instrumental tomou conta de boa parte da programação, certo?

Riba de Castro: Como tudo que aconteceu no *Lira* naquele momento: foi fruto da casualidade. O *Lira* foi apenas um catalisador do seu tempo. A partir do momento que o espaço começou a existir ele passou a ser procurado pelos artistas. Com a música instrumental não foi diferente. O Zé Eduardo Nazário, pertencente ao *Grupo Um*, vizinho do *Lira*, tinha acabado de gravar um disco *independente* (*Marcha sobre a cidade*) e estava buscando um lugar para fazer um show de lançamento do disco. O show foi realizado e a partir de aí, a música instrumental entrou no *Lira* para ficar, como um espaço de referência.

RR: Poderia comentar um pouco sobre a criação do selo instrumental do *Lira Paulistana*? Como e por que aconteceu?

RC: Quase todos os grupos de música instrumental daquele momento passaram a fazer shows no *Lira* e seus discos a serem vendidos na lojinha do *Lira*. Como a presença era grande, chegamos a fazer um show ao ar livre na Praça Benedito Calixto, com o patrocínio da Alpargatas, com os grupos *Acaru*, *D'Alma* e *Pau Brasil*. Em todos os grandes eventos ao ar livre que o *Lira* realizou, sempre tinha a presença de um ou dois grupos de música instrumental. Quando realizamos o contrato de distribuição com a gravadora *Continental*, foi que tivemos a necessidade de criar um selo instrumental, pois a quantidade de grupos instrumentais era quase a mesma dos grupos que faziam parte da chamada *Vanguarda Paulista*.

RR: Então, na sua percepção, os grupos instrumentais desse momento não faziam parte do que ficou comumente chamado de *Vanguarda Paulista*?

RC: Sem dúvida que faziam parte da *vanguarda*. Principalmente os grupos: *Um*, *Pau Brasil*, *Pé-ante-Pé* e o *D'alma*. Sempre que se fala ou se faz um evento sobre a *vanguarda*, os grupos instrumentais sempre estão presentes. E, os discos de música instrumental sempre estiveram no *Lira*. O que não existia era um selo específico. Eramos uma gravadora pequena.

RR: E, como conheceu os integrantes do *Grupo Um*? Como era a relação de vocês?

RC: Como comentei antes, foi o Zé Eduardo Nazário o primeiro a contatar com o *Lira*. Na sequência fomos conhecendo os outros e passamos a ter uma relação de companheirismo, de troca, de colegas de trabalho.

RR: Você lembra como surgiu a ideia das aulas e/ou cursos de bateria de Zé Nazário no *Lira Paulistana*? E como eram os encontros musicais com *Jam Sessions* instrumentais?

RC: O Zé já dava aulas particulares de bateria no porão da sua casa que ficava na Vila Candida a um quarteirão do *Lira*. Ele chegou a ter uma quantidade de alunos

que já não cabia no seu porão. Foi quando ele nos propôs fazer as aulas no nosso porão, que apesar de ser pequeno, era bem maior que o seu. No final de cada curso de percussão ele fazia um show com os alunos, e no final ele com os alunos saiam do teatro em direção a praça Benedito Calixto, e ali finalizava o show.

RR: Poderia comentar um pouco sobre como interpreta a parceria entre o selo *Lira Paulistana* e a *Continental*?

RC: A parceria *Lira-Continental* foi frustrante. A gravadora *Continental* era naquele momento a única gravadora nacional e radicada em São Paulo. Pensávamos que seria uma aliança importante para conquistar o mercado brasileiro. Eles tinham o que nos faltava, divulgação e distribuição em todo o país. Como a gravadora não investiu nessas áreas a coisa não funcionou. Na verdade ela queria o *Lira* como um selo dela para conseguir prestígio, pois a gravadora estava em crise financeira e não sabíamos. A parceria com o *Lira* era uma tentativa de recuperação da empresa.

RR: Poderia comentar como enxerga a ideia de produção musical independente? E qual seria a importância do *Lira Paulistana* para essa construção?

RC: A produção *independente* é uma solução para o artista poder mostrar o seu trabalho e até mesmo poder viver dele. A memória do *Lira* é importante porque reforça essa ideia.

RR: Sobre a ideia de *vanguarda*. O termo é pertinente para designar os artistas e o momento vivido? Por quê?

RC: É pertinente se entendemos por *vanguarda* algo que no momento da sua existência está além do seu tempo. Hoje ainda escutamos Arrigo, Itamar, Rumo e um grande etc.

RR: Sobre uma espécie de 'clima' existente para atitudes *independentes*: existia? Era relacionado aos universitários e ao momento de redemocratização do Brasil?

RC: O termo *independente* sempre te leva a ideia e a sensação de liberdade. Descobrir que se podia fazer um disco sem ter uma grande gravadora por trás, era romper as amarras. A isso se somava o clima político de conquista da liberdade com o final da ditadura.

RR: Como você enxerga a relação entre a proposta estética e público de massa?

RC: A proposta estética da *Vanguarda Paulista* era compatível ao público de massa. Se Itamar Assumpção tivesse tido uma divulgação a nível nacional, ele teria conquistado essa massa. O trabalho Palavra Cantada do Paulo Tatit (ex integrante do Grupo Rumo) é um trabalho de *vanguarda* e tem conquistado essa massa.

RR: Sobre o jornal do *Lira Paulistana*: Ainda tem as edições? Qual a periodicidade de referências à música instrumental no jornal?

RC: Tenho comigo uma coleção com as 12 edições, quando estiver no Brasil marcamos um dia e te mostro. A referência à música instrumental era constante, em uma das edições a matéria de capa é para a música instrumental.

RR: Você lembra como foi a forma exata de financiamento dos álbuns do Grupo Um? Existe alguma documentação nesse sentido? (relançamento de *Marcha sobre a cidade* (1979) e lançamento de *A flor de plástico incinerada* (1982))

RC: O financiamento do *Marcha sobre a cidade* você teria que perguntar ao Zé Nazário. O disco já estava pronto quando eles apresentaram no *Lira*, acho que foi financiado pelo próprio grupo. Só depois o disco foi incorporado ao selo *Lira-Continental* para distribuição. O disco *A flor de plástico incinerada* foi gravado na *Continental*.

RR: E hoje em dia? Como enxerga esse momento de rememoração intensa que a *Vanguarda Paulista* e o *Lira Paulistana* vem sofrendo?

RC: Vejo como um reconhecimento e como uma maneira de viver o presente sem esquecer o passado.