

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

## O GRUPO UM E O JAZZ BRASILEIRO (1976 - 1984)<sup>1</sup>

Renan Branco Ruiz

Doutorando – Universidade Estadual Paulista (UNESP)

[renan.ruiz@unesp.br](mailto:renan.ruiz@unesp.br)

### RESUMO:

O Grupo Um (1976 – 1984) pode ser considerado uma das bandas mais experimentais e inovadoras de toda história do jazz no Brasil. Sua trajetória é essencial para compreender alguns aspectos das transformações sofridas pelo jazz no país durante o período final da ditadura civil-militar (1964-1985). Dentre eles: as disputas em torno dos termos “jazz brasileiro” e “música popular instrumental brasileira”, a ampla influência do *fusion* como um novo momento do jazz transatlântico e, também, os elos intrínsecos do Grupo Um com o Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista. O primeiro álbum de estúdio do Grupo Um, intitulado *Marcha sobre a Cidade* (1979) inicia um novo momento para o jazz na cidade de São Paulo, ao antecipar uma série novas bandas com sonoridades em comum, pautadas na combinação entre música instrumental, *fusion jazz* e música popular brasileira. Finalmente, é necessário ressaltar: as ações, gravações e empreendimentos realizados pelo Grupo Um e sua geração geralmente são relegadas pela historiografia nacional e internacional, o que torna ainda mais pertinente e importante sua presença como objeto de estudo interdisciplinar, além de tema central para os interessados na história do jazz transatlântico e da música popular brasileira.

**Palavras-chave:** jazz brasileiro; ditadura civil-militar (1964-1985); jazz no Brasil.

### 1 - INTRODUÇÃO

O Grupo Um (1976 – 1984) pode ser considerado uma das bandas mais experimentais e inovadoras de toda história do jazz no Brasil. Sua trajetória é essencial para compreender, pelo menos, três aspectos das transformações sofridas pelo jazz no país durante o período final da ditadura civil-militar (1964-1985). O primeiro deles refere-se às modificações na inteligibilidade social e estética daquilo que poderia ou não ser compreendido como *jazz brasileiro*, e seu vínculo cada vez mais intrínseco com a música instrumental e o termo Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB). O segundo elemento diz respeito a recepção do *fusion jazz* no Brasil, sendo a referência central para viabilizar as próprias composições, sem nunca comprometer o ímpeto “abrasileirado” de sua música.

Além disso, o Grupo Um também foi pioneiro na autogestão de carreira no universo da música instrumental, fornecendo subsídios simbólicos e práticos para o

---

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

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

fortalecimento da chamada produção musical “independente” e da movimentação reconhecida como *Vanguarda Paulista* (FENERICK, 2007). O primeiro álbum de estúdio do Grupo Um, intitulado *Marcha sobre a Cidade* (1979) inicia um novo momento para o jazz na cidade de São Paulo, ao antecipar uma série novas bandas com sonoridades em comum, pautadas na combinação entre música instrumental, *fusion jazz* e música popular brasileira.

Finalmente, é necessário ressaltar: as ações, gravações e empreendimentos realizados pelo Grupo Um e sua geração geralmente são relegadas pela historiografia nacional e internacional, o que torna ainda mais pertinente e importante sua presença como objeto de estudo interdisciplinar, além de tema central para os interessados em história do jazz transatlântico e da música popular brasileira.

A gestão da carreira do Grupo Um foi realizada pelos irmãos Nazário. O baterista Zé Eduardo Nazário tocava desde criança em conjuntos de sambajazz nos anos 1960. Seu irmão, Lelo Nazário, é pianista e principal compositor do Grupo Um, com músicas que dialogam com o desenvolvimento da música eletroacústica no Brasil. Os músicos Zeca Assumpção, Rodolfo Stroeter, Mauro Senise, Félix Wagner, Teco Cardoso, Roberto Sion e Carlinho Gonçalves também participaram da banda.

O Grupo Um foi formado em 1976, quando alguns de seus integrantes ainda faziam parte do conjunto de Hermeto Pascoal. Nessa época, Miles Davis já havia gravado, por exemplo, duas composições de Hermeto no álbum *Live-Evil* (1971), caracterizando a música produzida pelo instrumentista brasileiro como um meio de acesso às novas possibilidades criativas e eletrônicas interligadas ao *fusion jazz*. Por esses e outros motivos, Hermeto Pascoal já era reconhecido como um dos principais nomes do jazz brasileiro nesse período.

A ideia por trás da saída da banda Hermeto, segundo Lelo Nazário, remete a necessidade de criar um projeto musical específico, de acordo com os anseios composicionais do jovem músico, visto como “prodígio” pelos companheiros. Lelo (2016) ressalta que:

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. 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,

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

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<sup>2</sup>.

Mesmo que a ideia fosse criar um projeto próprio com as composições de Lelo Nazário misturando-as com as pesquisas sobre a percussão brasileira de seu irmão, Zé Eduardo, sair da banda de Hermeto para se dedicar formalmente a um projeto musical próprio parece ter sido uma decisão difícil para os criadores do Grupo Um. Tal fato só aconteceu pois vislumbravam um caminho específico para trilhar.

## 2 – A INTENÇÃO DE BRASILIDADE: (DES)ENCONTROS ENTRE JAZZ E MÚSICA POPULAR INSTRUMENTAL BRASILEIRA (MPIB) NA TRAJETÓRIA DO GRUPO UM

Entre 1979 e 1982, o Grupo Um lançou três discos. Os dois primeiros produzidos e gravados de forma totalmente autônoma. O terceiro álbum foi realizado via parceria com o selo Lira Paulistana/Continental. Ao mesmo tempo, Zé Eduardo e Lelo Nazário lançam seus primeiros projetos “solo”. Um diálogo conflitivo entre musicalidades “nacionais” e “estrangeiras” é nítido no conjunto discográfico do Grupo Um. A banda mantém uma sonoridade baseada no jazz moderno (a partir do *bebop*), com muitas referências a música de concerto europeia, misturando-os com uma ampla gama de instrumentos de percussão compreendidos como genuinamente nacionais.

Ao que tudo indica, o objetivo é diferenciar o jazz produzido pela banda no mercado mundial a partir de uma característica especificamente à brasileira, marcadamente via foco nos instrumentos de percussão. Ao mesmo tempo, tais estratégias percussivas também funcionam como vínculo ao *fusion jazz*. Isso acontece pois a percussão abrasileirada é constituinte dos primeiros álbuns do gênero, através da presença marcante de Airto Moreira e Dom Um Romão nos discos de Miles Davis, *Return to Forever* e *Weather Report*, entre outros artistas e bandas.

Em todos os trabalhos de estúdio lançados pelo Grupo Um, há uma música gravada somente por diversos instrumentos de percussão. São elas: *Sangue de negro*, a segunda música do primeiro álbum; *Vida*, terceira faixa do segundo álbum e; *ZEN*, terceira composição do terceiro álbum. O título da música, *Sangue de Negro* também

---

2 Entrevista concedido ao autor deste artigo. Todas as entrevistas utilizadas neste texto estão disponíveis em RUIZ, Renan. “Procura-se Mecenas”, 2017.

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

denota uma forte intenção de brasilidade, fazendo uma referência indireta à escravidão brasileira e a influência africana no país, juntamente aos aparatos percussivos executados na composição.

Nas outras faixas, de todos os discos da banda, é possível perceber nitidamente, também, a importância dada aos instrumentos percussivos, todavia tal ímpeto fica ainda mais realçado nas composições em que não existem instrumentos de outra natureza. Pensando o LP enquanto um conjunto de partes específicas que formam um todo interligado, tais composições (apenas com bateria e outros elementos percussivos) modificam totalmente o andamento do álbum. Não obstante, essas músicas criam um universo sonoro propício para destacar e prestigiar aquele material que possa ser claramente reconhecido como “brasileiro”.

Outro exemplo desse ímpeto percussivo é a música *Maracatu*, realizada durante a apresentação do Grupo Um e Márcio Montarroyos no 1º Festival Internacional de Jazz São Paulo – Montreaux, em 1978<sup>3</sup>. O evento foi muito importante para revalorização do jazz no Brasil na segunda metade dos anos 1970. Dentre alguns nomes que se apresentaram, podemos citar Dizzy Gillespie, Benny Carter, Stan Getz, Chick Corea, John McLaughlin, entre outros. Vale ressaltar que o Grupo Um se apresentou nesse festival mesmo antes de conseguir viabilizar a gravação do seu primeiro álbum e a logística do concerto foi permeada por algumas problemáticas (RUIZ, 2021b).

A instrumentação base da banda é composta por baixo elétrico, instrumentos de sopro com efeitos, piano elétrico Fender Rhodes/Wurlitzer, bateria e percussão, justamente aquela característica do *fusion*. Além disso, existe uma preocupação evidente em reservar um espaço claro e marcante para as contribuições percussivas. O objetivo é aproximar-se simbolicamente de elementos que possam ser considerados tipicamente brasileiros dentro do jazz, haja vista que o caráter percussivo adquiriu essa significação, sendo reforçado no mercado de jazz transatlântico da década de 1970.

Zé Eduardo Nazário é responsável pela construção geral dos aspectos rítmicos e percussivos do Grupo Um e de toda sua geração. Somente no primeiro disco da banda houve outro integrante específico para executar os instrumentos de percussão: Carlinhos Gonçalves. Já no segundo e no terceiro álbum, Zé Nazário tutelou sozinho a instância percussiva, gravando diversos instrumentos, além da bateria. É muito importante ressaltar,

---

3 Parte da apresentação pode ser consultada pelo link: [https://www.youtube.com/watch?v=eZ2Bjbr\\_Xok](https://www.youtube.com/watch?v=eZ2Bjbr_Xok)

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

sua presença como percussionista de visibilidade já vinha desde a época dos trabalhos com a chamada “barraca de percussão”: uma infinidade de diferentes instrumentos de percussão, de várias origens do Brasil e do mundo, colocados em uma barraca para serem tocados coletivamente junto à banda de Hermeto Pascoal. Dentre os instrumentos utilizados, vale citar o berimbau, o triângulo, marimba, tabla, tambores de bambu e pandeiro, entre muitos e muitos outros.

Dessa forma, com as aulas de bateria e percussão para a geração que surgia em São Paulo, 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 personagem significativo para a compreensão da configuração rítmica e percussiva do jazz e da música instrumental brasileira durante a ditadura civil-militar (1964 – 1985).

A ampla utilização dos elemento de percussão é uma das características mais utilizadas pelo Grupo Um como meio simbólico de expor sua identidade brasileira. Ademais, a intenção de brasilidade que marca não só a banda como toda sua geração também é exposta pelos produtores e mediadores sociais do período. Chico Pardal, gestor do selo Lira Paulistana que produziu e distribuiu álbuns do Grupo Um, ressaltou em entrevista, no ano de 2016: “naquela época a gente não estava produzindo o *jazz*. Aquilo que o Lira apresentava não era *jazz*. Aquilo era *música instrumental brasileira popular*”(PARDAL, 2016, grifos do autor).

Além da intenção de brasilidade, outro elemento é central nessa fala do produtor: o vínculo cada vez mais intrínseco entre jazz brasileiro e música instrumental. Tal característica é uma das mais fortes diferenciações do jazz brasileiro dos anos 1970 e 1980 com aquele produzido na era da bossa nova e do sambajazz durante os anos 1950 e 1960. Mesmo que os formatos instrumental e cantado (canção) não possam ser considerados polos antagônicos e irreconciliáveis, é possível perceber que, progressivamente, a partir da década de 1970, a noção de jazz brasileiro torna-se inseparável da ideia de música instrumental.

Conforme salienta a jornalista Ana Maria Bahiana (1979, p. 76 - 89), durante a década de 1970, a expressão “música instrumental”, no Brasil, remete especificamente aos músicos brasileiros que, de certa forma, negavam a influência da bossa nova e do sambajazz da década anterior, a fim de propor novos caminhos para o jazz no Brasil. A

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

autora também ressalta o grande desinteresse da indústria fonográfica na música produzida por esses artistas. Enfim, as fontes, em geral, evidenciam que o termo “música instrumental” dos anos 1970 e 1980 foi e é utilizado pelos personagens ativos neste período histórico da música brasileira como sinônimo de “*jazz brasileiro*”. Além disso, a incipiente bibliografia brasileira nacional sobre essa temática reiterou tal formulação.

Segundo indicam as pesquisas, o termo *Brazilian Jazz*, foi utilizado mercadologicamente fora do Brasil desde os 1960. Mas, nesse caso, se remetia principalmente à música instrumental brasileira relacionada ao campo jazzístico dos anos 1960, isto é, o sambajazz, chegando a englobar também a música cantada do período, ou seja, a bossa nova. Portanto, possui um sentido diferente, desvinculado da necessidade instrumental que se configurou especificamente no Brasil a partir da atuação das bandas de jazz brasileiro dos anos 1970, cenário que se articulou também por influência da produção instrumental do Grupo Um.

Durante a ditadura civil-militar (1964 -1985) o jazz produzido no Brasil passou por diferentes períodos. Até meados dos anos 1960, a influência do sambajazz permitiu uma considerável acessibilidade do jazz brasileiro no mercado fonográfico, ainda que restrito. Todavia, após os primeiros anos do regime militar, por volta de 1966/67, a música instrumental e o jazz perdem quase todo seu espaço nas gravadoras de grande porte e no mercado como um todo. Diversos elementos corroboram para tal fenômeno, dentre eles: a consolidação da MPB enquanto mote central da identidade brasileira e o afastamento gradual do viés instrumental com o formato canção. Também pode-se citar alargamento da censura como um todo após o AI-5, mesmo que as músicas instrumentais não fossem o foco dos censores.

Em contrapartida, a partir de 1976, diversas fontes e pesquisas apontam para uma retomada da música instrumental, vinculada a iniciativas menores, realizada dos próprios músicos, ou selos de pequeno porte (RUIZ, 2017, p. 27 – 33 ). Dessa forma, é possível afirmar que durante a ditadura civil militar brasileira não foi somente as noções ao redor da ideia de jazz brasileiro alteraram-se de forma ampla. As sonoridades também transformaram-se diametralmente. O experimentalismo, o improviso e tensionamento cada vez maior do campo tonal marcam a geração do jazz no Brasil que surgia nos anos 1970, incentivado não somente pelo espaço de autonomia construída frente ao universo

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

fonográfico, como também pelas proposições do *fusion* e seu lugar no mercado global de jazz.

### 3 – O GRUPO UM COMO ÍNDICE DO *FUSION* E DO JAZZ BRASILEIRO

A música produzida pelo Grupo Um pode ser compreendida como um índice das transformações ocorridas na sonoridade do jazz brasileiro dos anos 1970 e 1980 em relação aquele produzido nas décadas anteriores. Durante os anos 1950 e 1960, a fórmula bossa nova (canção) e sambajazz (instrumental) era o principal viés para o jazz produzido no sudeste do Brasil. Vale citar que foi nesse momento período que a música brasileira passou a ter um contato mais profundo com o jazz, para além das modificações na instrumentação e no repertório que caracterizam sua presença no Brasil dos anos 1920 ao 1950, com a presença das *jazz bands* (a partir dos anos 1920) e das *big bands* orquestrais (desde os anos 1930).

Com a revolução na linguagem jazzística realizada principalmente a partir das experimentações de Miles Davis em um novo momento da sua carreira, geralmente chamada de “fase elétrica”, o cenário do jazz transatlântico se altera completamente durante os anos 1970. Nesse contexto Miles lança alguns álbuns, principalmente *Bitches Brew* (1969/70), que representam um novo paradigma na história do jazz, misturando-o com as eletrificações do rock; processo que gerou aquilo que é reconhecido como *jazz fusion*.

O Grupo Um mantém intensas conexões com o *fusion*, por diversos motivos. O primeiro deles pois seus integrantes tocavam na banda de Hermeto Pascoal justamente no momento que o instrumentista nordestino influenciava e era influenciado pelo *fusion*. Ou seja, o Grupo Um representa uma ligação direta às inventividades do *fusion* de Miles Davis, a partir da ponte com Hermeto Pascoal. Conforme salientado diversas vezes pelos irmãos Nazário, a experiência ao lado de Hermeto solidifica-se como uma referência contínua para a banda, mesmo que tentassem, de certa forma, “superar” as inventividades do “bruxo”, no sentido de marcar uma diferenciação e uma particularidade para sua obra.

Além disso, o primeiro disco da banda, *Marcha sobre a Cidade* (1979) pode ser considerado um tipo de “manifesto *fusion*” em terras nacionais (RUIZ, 2021a). O álbum congrega as principais características dessa nova musicalidade. Dentre elas, o piano eletrificado. Lelo Nazário utilizou no primeiro álbum o piano Wurlitzer, e, no terceiro, o

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Fender Rhodes, instrumentos criados e utilização junto ao desenvolvimento histórico do *fusion* nos EUA. A ampla utilização de instrumentos de percussão também é um vínculo direto com a sonoridade *fusion*. Isso ocorre devido a atuação de percussionistas brasileiros (principalmente Airto Moreira e Dom um Romão) nos discos das primeiras bandas de *fusion*, formadas justamente pelos instrumentistas que tocavam na “fase elétrica” de Miles.

Em *Reflexões sobre a Crise do Desejo* (1981) e *A Flor de Plástico Incinerada* (1982) é nítido um distanciamento da banda da sonoridade *fusion*. Nesses álbuns, fortalece-se a tendência das técnicas da música utilizadas por Lelo Nazário, dentre elas, a música eletroacústica e o amplo tensionamento do campo tonal.

#### 4 – A CONTRIBUIÇÃO DO GRUPO UM PARA A VANGUARDA PAULISTA INSTRUMENTAL (VPI)

O primeiro álbum do Grupo Um, *Marcha sobre a cidade* (1979), é marcado justamente por possibilitar a ascensão da banda e iniciar uma série de elepês reconhecidos como *independentes*, que saíram no mercado no início da década de 1980. Mesmo num momento de crise da indústria do disco (1964-1985) (DIAS, 2000, p.81; VICENTE, 2014, p. 87-93) e da economia brasileira como um todo, em fins da ditadura militar, a trajetória do Grupo Um foi pioneira em São Paulo e serviu como referência para muitas outras bandas entre 1979 e 1986 (RUIZ, 2020).

Além disso, com o álbum, a parceria com o Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana se cristalizou, proporcionando o surgimento de uma cena de *jazz* e de música instrumental, contando com a participação de outras bandas desse viés musical, como o Divina Incredencia, Pau Brasil, Pé-Ante-Pé, Freelarmônica, Medusa, Metalurgia entre outros. Tal geração pode ser agrupada sob termo Vanguarda Paulista Instrumental, como forma heurística de reuni-los sob uma mesma noção que remeta aos vínculos sociais e musicais inerentes entre essas bandas (RUIZ, 2021c).

Ou seja: Grupo Um também auxiliou na formação da chamada “geração independente”, viabilizando parcerias com o Lira Paulistana - como a temporada de lançamento de *Marcha sobre a cidade* em fevereiro 1980, e o acordo para prensagem de mais 1.000 cópias - antes mesmo das conquistas do “pessoal da canção” que compõe a Vanguarda Paulista. As ações e empreitadas do Grupo Um e toda sua geração são geralmente deixadas de lado pela historiografia, focando as análises realizadas (sobre esses e outros períodos) na música cantada (canção).



## **ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021**

É importante destacar que justamente pela conexão inerente com a música instrumental, o jazz brasileiro não era o foco da censura musical realizada pelo governo totalitário civil-militar (1965-1985). Mesmo assim, durante o regime, o jazz brasileiro perdeu quase todo o seu espaço nas gravadoras de grande porte. Ao mesmo tempo, a música cantada se aglutina ao redor da MPB como um gênero musical, dominando o mercado nacional. Dessa forma, a geração do jazz brasileiro dos anos 1970 produziu a maior parte de seus trabalhos de forma totalmente autônoma ou por pequenas iniciativas como o selo Lira Paulistana.

Também por essa autonomia, a marca registrada do Grupo Um é o experimentalismo, visto pela crítica musical da época como algo “avançado”, “moderno”. Conforme demonstra o crítico Francisco Rienzi (1980), ao comentar que as composições do Grupo Um são indicadas “para ouvintes de jazz atualizados, para quem não parou no tempo”. Wladimir Soares (1980), em um dos maiores jornais do país, diz que o Grupo Um produz o “jazz mais criativo e profissional, que desconhece barreiras para sua execução”. Ou mesmo José Domingos Rafaelli (1980), comentando que o primeiro disco do Grupo Um “representa um passo à frente na música instrumental em nosso país”.

### **5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Em síntese, podemos dizer que a própria possibilidade de existência do Grupo Um esta inevitavelmente vinculada a duas características bastante específicas. A primeira delas se refere à conjuntura muito particular do jazz (principalmente o *fusion*) e da música instrumental no Brasil do final dos anos 1970 e início dos 1980. A segunda remete à ascensão, no mesmo período da ideia de produção musical independente. Em ambos os debates o próprio Grupo Um atuou como elemento catalisador, fazendo parte, assim, da construção de uma conjuntura específica na qual também se apoiaram durante sua carreira.

Enfim, podemos salientar: existe uma grande quantidade de elementos sociais e estéticos que convergem de uma maneira extremamente singular na trajetória do Grupo Um. Portanto, a banda constitui um objeto de estudo extremamente abrangente para compreender os principais aspectos das transformações sofridas pelo jazz brasileiro durante o terço final da ditadura civil-militar (1964-1985).

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRAFIA

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.

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

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

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

JOHNSON, Bruce. **Jazz Diaspora. Music and Globalisation**. Nova York/Oxon: Routledge, 2020.

KUBIK, Gerhard. **Jazz Transatlantic**, Volume I: The African Undercurrent in Twentieth-Century Jazz Culture: University Press of Mississippi. Edição do Kindle. 2017.

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

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

\_\_\_\_\_. **Mobile/Stabile: O Grupo Um no Festival de Jazz São Paulo – Montreux (1978)**. **Fênix - Revista De História E Estudos Culturais**, 18(1), 385-406, 28 jun. 2021b.

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

\_\_\_\_\_. **A Vanguarda Paulista Instrumental: jazz e música popular brasileira instrumental na grande São Paulo (1976 - 1986)**. **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 8, n. 00, p. e021005, 2021c. DOI: 10.20396/muspop.v8i00.15370. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/15370>. Acesso em: 10 set. 2021.

VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2014.

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

## FONTES

CASTRO, Riba de. Questionário respondido via internet, jun. 2016. Entrevista concedida ao autor. Disponível em RUIZ, R. “Procura-se Mecenas”:Franca, 2017.

NAZÁRIO, Zé Eduardo. Questionário respondido via internet, jun/jul. 2016. Entrevista concedida ao autor. Disponível em RUIZ, R. “Procura-se Mecenas”:Franca, 2017.

NAZÁRIO, Lelo Nazário. Cotia/SP, Brasil, 3 jun. 2016. Entrevista concedida ao autor. Disponível em RUIZ, R. “Procura-se Mecenas”:Franca, 2017.

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

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

SOARES, Wladimir. No Lira Paulistana, um show que salva nosso pobre verão. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 fev. 1980.

SOUTO JÚNIOR, Wilson; PARDAL, Chico. São Paulo, Brasil, 4 jun. 2016. Entrevista concedida ao autor. Disponível em RUIZ, R. “Procura-se Mecenas”:Franca, 2017.

## DISCOGRAFIA

GRUPO UM. Ao vivo no Jazz na Fábrica: Grupo Um, uma lenda ao vivo. São Paulo: Selo Sesc, 2016. Um CD, digital.

GRUPO UM. A flor de plástico incinerada. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2010. CD digital.

GRUPO UM. A flor de plástico incinerada. São Paulo: Lira Paulistana, 1982. Disco de vinil, 33 rpm.

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

GRUPO UM. Marcha sobre a cidade. São Paulo: [Independente], 1979. Disco de vinil, 33 rpm.

GRUPO UM. Marcha sobre a cidade. São Paulo: [Lira Paulistana], 1980. Disco de vinil, 33 rpm.

GRUPO UM. Reflexões sobre a crise do desejo. São Paulo: [Independente], 1981. Um vinil, 33 rpm, estéreo.

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