DOI 10.20504/opus2026.32.41
Dossiê Experimentalismo na Música de Concerto e na Música Popular: conceito, práticas e historicidades

“Independentes, um novo fôlego criativo”: jazz e experimentalismos na Vanguarda Paulista Instrumental (1975-1987)

Renan Branco **Ruiz**
https://orcid.org/0000-0002-0778-8895
Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Departamento de Sociologia, Brasil

Resumo: Este artigo analisa a atuação da Vanguarda Paulista Instrumental (VPI), geração de músicos que, entre os anos finais da ditadura militar (1964-1985), articulou elementos do jazz, da música instrumental e do experimentalismo na Grande São Paulo. Focando nas trajetórias das bandas Grupo Um (1975-1984), A Divina Increnca (1976-1981), Pé Ante Pé (1979-1984), Pau Brasil (1979-atual) e Metalurgia (1981-1987), o estudo investiga como esses grupos criaram suas poéticas experimentais integrando elementos do jazz, da música de concerto europeia e de ritmos tradicionalmente brasileiros, como baião, maracatu e samba. A abordagem teórica é baseada em Williams (1979) e Bourdieu (2006), com análise de fontes como matérias jornalísticas, entrevistas e a discografia das bandas. O artigo conclui que a VPI representou um novo ciclo social para o jazz no Brasil, unindo experimentalismo e intenção de brasilidade (Ruiz, 2021a, 2023) em um diálogo híbrido. Suas práticas musicais e produtivas, vinculadas à produção independente, criaram espaços para inovação, inserindo-se em nichos específicos e tensionando as fronteiras entre tradição e vanguarda. A VPI, portanto, não apenas evidenciou as contradições entre modernidade e tradição, mas também contribuiu para as diásporas jazzísticas globais daquele período, oferecendo um “novo fôlego criativo” à música brasileira nos anos finais da ditadura.

Palavras-chave: Jazz. Experimentalismo. Vanguarda Paulista. Música instrumental. Ditadura militar (1964-1985).

“Independents, a New Creative Breath”: Jazz and Experimentalism in the Vanguarda Paulista Instrumental (1975-1987)

Abstract: This article analyzes the work of the Vanguarda Paulista Instrumental (VPI), a generation of musicians who, during the final years of the military dictatorship in Brazil (1964–1985), blended elements of jazz, instrumental music, and experimentalism in the São Paulo metropolitan area. Focusing on the trajectories of bands such as Grupo Um (1975–1984), A Divina Increnca (1976–1981), Pé Ante Pé (1979–1984), Pau Brasil (1979–present), and Metalurgia (1981–1987), this study investigates how these groups created their experimental poetics by integrating elements of jazz, European concert music, and traditional Brazilian rhythms such as baião, maracatu, and samba. The theoretical approach is grounded in Williams (1979) and Bourdieu (2006), and the analysis draws on journalistic articles, interviews, and band discographies. The article concludes that the VPI represented a new social cycle for jazz in Brazil, uniting experimentalism and an intenção de brasilidade [quest for Brazilianness] (Ruiz, 2021a, 2023) in a hybrid dialogue. Its musical and production practices, tied to independent production, fostered spaces for innovation, carving out niches while challenging the boundaries between tradition and avant-garde. The VPI, therefore, not only highlighted the contradictions between modernity and tradition but also contributed to the global jazz diasporas of the period, offering a “new creative breath” to Brazilian music during the final years of the dictatorship.

Keywords: Jazz. Experimentalism. Vanguarda Paulista. Instrumental music. Brazilian military dictatorship (1964-1985).

RUIZ, Renan Branco. “Independentes, um novo fôlego criativo”: jazz e experimentalismos na Vanguarda Paulista Instrumental (1975-1987). *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), João Pessoa, v. 32, e263241, p. 1-28, 2026. http://dx.doi.org/10.20504/opus2026.32.41
Recebido em 25/01/2025, aprovado em 02/08/2025, publicado em 25/08/2026
Editor Responsável: Dr. Vinícius Eufrásio
Editores de Seção: Dra. Sheyla Diniz; Dr. João Paulo Nascimento; Dr. Eder Pena

No mês de março de 1981, em matéria publicada no caderno Ilustrada do jornal *Folha de S.Paulo*, o jornalista João Marcos Coelho destacava a importância dos álbuns independentes relacionados ao viés da música instrumental e do jazz. Intitulada “Independentes, um novo fôlego criativo”, Coelho se referia à atuação das bandas A Divina Increnca (1976-1981), Pé Ante Pé (1979-1984) e Grupo Um (1975-1984) no cenário musical brasileiro. Ocupando quase metade da página do jornal e divulgando as experimentações sonoras do primeiro álbum dessas três bandas[1], a matéria também era interessante porque apresentava trechos de entrevistas com alguns músicos dessa geração: Rodolfo Stroeter (baixista da Divina Increnca, Grupo Um e Pau-Brasil), Azael Rodrigues (baterista da Divina Increnca e do Pau Brasil), Homero Lotito (pianista/tecladista da Pé Ante Pé), Caito Marcondes (baterista do Pé Ante Pé) e José Eduardo Nazário (baterista do Grupo Um).

Além de destacar a importância da produção independente para o jazz no Brasil daquele contexto, Coelho aponta a coragem dos jovens instrumentistas em realizar álbuns “inovadores” e “experimentais”. Nesse sentido, é exemplar o argumento de Homero Lotito, pianista da Pé Ante Pé, quando faz questão de sublinhar: “todos nós estudamos música clássica, ouvimos Schoenberg, Webern, Stockhausen e Boulez” (Coelho, 1981b, p. 44). Caito Marcondes, baterista da banda, vai no mesmo sentido, argumentando que as referências do grupo vão do jazz a Stockhausen. Entretanto, se preocupa em deixar claro que “dessas fontes retiramos apenas a liberdade do improviso” (Coelho, 1981b, p. 44). Após mencionar as ações em torno do Lira Paulistana[2] como essenciais para o início dessa geração de instrumentistas, Coelho finaliza seu texto em tom de esperança em se tratando da relação entre jazz, música instrumental e produção musical independente.

A matéria de João Marcos Coelho é um indício de uma conjuntura maior: a transição vivenciada por instrumentistas relacionados ao jazz no Brasil no final da ditadura militar (1964-1985). Apesar do crescente interesse social, tendo em vista o período anterior (1968-1976), a música instrumental associada ao jazz, após 1976, mantém-se localizada principalmente em produções de pequeno porte, ora por iniciativas e financiamentos individuais, ora por selos independentes. Além disso, as sonoridades dessas bandas, embora bastante diversificadas, estão todas relacionadas com as formas de interpretação das novas proposições da diáspora jazzística daquele período (o fusion e o free jazz), em alguns casos, incorporando as técnicas das vanguardas musicais (tensões com o campo tonal, música eletroacústica etc.); sempre em diálogo com ritmos e sonoridades vinculadas inerentemente à cultura musical brasileira, como, por exemplo, o samba, o baião e o maracatu. Essa vontade intrínseca de evidenciar os elos com o Brasil pode ser percebida não somente na sonoridade das bandas, mas também nas capas dos álbuns, discurso dos instrumentistas e até mesmo de jornalistas ativos na imprensa do período. Tal característica foi denominada na tese de Ruiz (2023) como **intenção de brasilidade**, conceito central neste artigo.

As conexões com a produção musical independente e o Lira Paulistana, a sonoridade geral

[1] *Marcha sobre a Cidade* (1979/1980, Independente/Lira Paulistana), do Grupo Um, e os álbuns homônimos d’A Divina Increnca (1980, Independente) e do Pé Ante Pé (1980, Independente). O Grupo Um gravou um disco em 1975, lançado somente em 2023 (*Starting Point*, Far Out Recordings, 2023).

[2] O Centro de Produções Artísticas Lira Paulistana começou como um teatro, mas logo passou a organizar, principalmente, diversos shows e apresentações ao vivo, além da criação de uma gravadora independente. Também contou com um jornal próprio, entre outras atividades. O Lira Paulistana pode ser considerado o principal aglutinador da Vanguarda Paulista. Sobre o tema, ver: Oliveira (1999), Ghezzi (2003) e Fenerick (2007).

entre a **intenção de brasilidade** e o **ímpeto transnacional** (referências ao jazz e à música de concerto) e as intersecções com a ideia de uma “música experimental”, “nova”, “de vanguarda”, são os três elementos essenciais que constituem a Vanguarda Paulista Instrumental (VPI) (Ruiz, 2021a, 2023). Formada pelas bandas mencionadas por Coelho (Divina Increnca, Pé Ante Pé e Grupo Um) e outras, como o grupo Pau Brasil (1979-atual) e a Metalurgia (1981-1987), a VPI foi responsável pelo engendramento de um novo ciclo social para o jazz na cidade de São Paulo.

Assim como na canção em torno da Vanguarda Paulista (Oliveira, 1999; Ghezzi, 2003; Murgel, 2005; Fenerick, 2007; Santos, 2015; Motta, 2018), a VPI não se constituiu como um movimento organizado, com manifesto e/ou ações coletivas deliberadas. Ela se formou como uma movimentação musical engendrada a partir de determinado contexto histórico específico: no caso, em face das particularidades que passaram a caracterizar a indústria fonográfica brasileira no final da ditadura militar (Dias, 2000) e, como uma das consequências, o espaço restrito ocupado pelas composições relacionadas ao jazz e à música instrumental no cenário paulistano e nacional (Ruiz, 2023). Dessa forma, também pelo acentuado experimentalismo das bandas que a compõem, a circulação da VPI, apesar do intenso esforço dos envolvidos (produtores, músicos e jornalistas), ficou restrita a nichos específicos. Mesmo com alcance limitado, a VPI aglutinou diversas propostas inéditas para o campo da música popular instrumental e do jazz no Brasil, além de empreender uma sonoridade relacionada ao campo do experimentalismo musical por, pelo menos, duas vias: do jazz e da tradição musical europeia.

Na Vanguarda Paulista Instrumental, esses dois campos do experimental interagem de maneiras distintas em cada banda, permanecendo em atrito constante com a **intenção de brasilidade** musical e retórica. Amalgamadas nas propostas composicionais da VPI, as práticas experimentais do jazz e do experimentalismo vinculado à música de concerto representam campos distintos desse embate. Conforme salientam Campesato e Iazzetta (2019), as proposições jazzísticas, do bebop ao free jazz, foram negligenciadas na própria construção histórica da noção de “música experimental”, que ficou articulada em torno da tradição norte-americana de John Cage (“experimental” como experiência prosaica da arte) e da europeia a partir de Pierre Schaeffer (“experimental” como investigação científica do som) (Campesato, 2018). Se, *a priori*, o próprio jazz norte-americano foi excluído das correlações em torno do experimental, pensar as formas de experimentalismo do jazz no Brasil a partir da VPI emerge como prática essencial nos estudos interdisciplinares em música popular.

Os experimentalismos da Vanguarda Paulista Instrumental foram desenvolvidos durante o terço final da ditadura militar e estão conectados intrinsecamente ao contexto autoritário devido à correlação temporal, mas não somente. Por mais que a censura estatal estivesse focada na canção, tal tendência também acabou, contraditoriamente, colocando os artistas da música cantada em voga no cenário musical do período e na produção bibliográfica posterior. Protagonizando a ideia de resistência cultural ao regime, pelo viés da música, a canção brasileira, representada pela MPB, converteu-se em instituição da cultura nacional (Napolitano, 2001) e elemento primordial da nossa memória e identidade. Dessa forma, o campo de atuação mercadológica da VPI tornou-se extremamente restrito, e, justamente por isso, a produção musical independente acabou se tornando uma solução pertinente para os problemas

estruturais daquela geração (Ruiz, 2017, 2023, 2025).

Tal convergência de fatores torna a Vanguarda Paulista Instrumental um objeto de estudo fundamental para pesquisas sobre o jazz no Brasil e a formação do **jazz brasileiro**[3], assim como suas relações com os vários sentidos do experimental produzidos pelo viés da música instrumental em finais da ditadura militar, durante a suposta “abertura política” autoproclamada pelos militares. Além disso, a VPI evidencia aspectos movediços da construção do sentido de “música popular” no Brasil e de sua intrínseca relação com a canção. Ao mesmo tempo, a VPI se constitui como meio de acesso a um tipo específico de experiência contracultural brasileira, englobando algumas formas de experimentalismo (principalmente vinculadas ao improviso do jazz) e o discurso em torno delas como práticas basilares de seu fazer musical, aspectos conectados inerentemente com a produção independente paulistana e a **intenção de brasilidade**.

À vista disso, o objetivo deste artigo[4] é analisar parte das trajetórias das bandas que compõem essa geração em diálogo com os aspectos das poéticas experimentais presentes na discografia[5] da VPI. Para tanto, temos como pressupostos a abordagem teórica de Williams (1979) sobre a relação entre arte e sociedade[6], bem como os apontamentos de Bourdieu sobre a “Ilusão Biográfica” (2006).[7] No que se refere às fontes de trabalho, essas foram constituídas a partir de três esferas principais: matérias em jornais e revistas durante o período de atividade das bandas, a discografia básica da VPI e, por fim, as entrevistas com os instrumentistas dessa geração disponibilizadas em periódicos, dissertações e teses.

1. O pioneirismo do Grupo Um (1975-1984)

Das bandas que formam a Vanguarda Paulista Instrumental, o Grupo Um é aquele em que os diversos modos de experimentalismo são mais evidentes. A trajetória do grupo é marcada justamente pela intensa diversidade de experiências sonoras, tanto a partir das tradições do jazz (no caso, fusion e free jazz) quanto da **música moderna** (Griffiths, 1987) contemporânea de tradição europeia. O Grupo Um foi formado enquanto Zé Eduardo Nazário (baterista), Lelo Nazário (pianista) e Zeca Assumpção (baixista) faziam parte da banda de Hermeto Pascoal. No período de atividade da banda, eles lançaram três *Long Plays* (LPs) independentes.[8] Recentemente, um álbum do Grupo Um gravado em 1975, quando seus

[3] **Jazz brasileiro**, em negrito, refere-se especificamente às propostas do jazz no Brasil durante os anos 1970 e 1980, ou seja, sonoridades vinculadas inerentemente à ideia de música instrumental desse período. Sobre o tema, ver: Bahiana (1979/1980), Muller (2005) e Ruiz (2021b, 2023).

[4] O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo n.º 2023/14941-3. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

[5] Para auxiliar o leitor, montamos uma *playlist* no YouTube com a discografia básica da VPI: https://youtube.com/playlist?list=PL1hBUv31AYpdjuEYESdiui61bfl4Lc0F3&si=gdFAKD9wKlSUGkV5.

[6] Williams (1979) concebe a cultura e a arte não como meros reflexos da base econômica da sociedade, nem como esferas autônomas, mas como dimensões constitutivas do mundo social em movimento dialético. Para ele, projeto estético e formação social são manifestações de uma mesma disposição histórica, articuladas por **mediações** que evidenciam as tensões, disputas e transformações no interior das dinâmicas culturais, políticas e econômicas de cada temporalidade.

[7] Bourdieu (2006) critica as narrativas lineares de vida (ilusões biográficas) ao demonstrar como as trajetórias individuais são marcadas por deslocamentos em espaços sociais e históricos em constante transformação. Para Bourdieu, os “acontecimentos biográficos” revelam justamente esses reposicionamentos dos agentes (no caso, as bandas da VPI) nos campos sociais, determinados pela distribuição desigual de capitais simbólicos.

[8] *Marcha Sobre a Cidade* (1979/1980, Independente/Lira Paulistana); *Reflexões Sobre a Crise do Desejo* (1981, Independente); *A Flor de Plástico Incinerada* (1982, Lira Paulistana e Continental). Participaram da gravação desses

integrantes ainda tocavam com Hermeto, foi lançado pelo selo inglês Far Out Recordings.[9] A gravação desse trabalho é considerada o ponto de partida da VPI e marco inicial do recorte temporal deste artigo.

Os elos do Grupo Um com a música moderna e/ou contemporânea (a tradição de concerto europeia e suas propostas de superação durante o século XX) estão cristalizados, principalmente, a partir das elaborações de Lelo Nazário. Dentre elas, o pianista é responsável pela criação de várias composições eletroacústicas desde o início de sua trajetória musical, ainda muito jovem. Remontando às experiências de Pierre Schaffer e inicialmente à chamada "música concreta", a música eletroacústica pode ser compreendida, *grosso modo*, como um processo de captação e gravação de sons cotidianos que, após serem editados, modificados e formatados previamente, são utilizados como parte da composição no momento da performance/execução musical (Griffiths, 1987, p. 145-159). Diferentemente da maioria dos compositores relacionados à música eletroacústica, geralmente vinculados a instituições formais de ensino, Lelo Nazário tem formação autodidata. O pianista e compositor utiliza o formato de "suporte fixo misto", em que, apesar de os sons serem gravados previamente, a qualidade do que será ouvido depende da sua integração com os instrumentos no momento da performance (Mamedes, 2010).

No mundo atual, umbilicalmente conectado às tecnologias digitais, pensar na gravação, edição e execução de sons "recortados" e misturá-los com instrumentos acústicos pode parecer um tanto quanto banal. Todavia, no período em questão – meados dos anos 1970 e metade inicial dos 1980 –, tais procedimentos eram realizados de forma material e analógica, com um alto grau de minúcia, sofisticação e cuidado nos processos materiais. Segundo o próprio Lelo Nazário, tal procedimento dava "um trabalho muito grande", pois era feito "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" (Ruiz, 2017, p. 169). Nazário também destaca que esse processo era "bem manual e totalmente artesanal", realizado a partir de

> […] um 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 (Ruiz, 2017, p. 169).

Esses procedimentos foram realizados, por exemplo, na composição "Mobile/Stabile" de Lelo Nazário, registrada no segundo álbum do Grupo Um (*Reflexões Sobre a Crise do Desejo*, 1981, Independente) e executada ao vivo, com Márcio Montarroyos, no I Festival Internacional de Jazz São Paulo – Montreaux (1978). Na ocasião, ao que tudo indica, dado o alto experimentalismo da obra de Lelo, os próprios técnicos de som do evento boicotaram a parte final da composição, desligando o som da banda nos PAs (*Public Audio*) e a fita pré-gravada, que, além de integrar a música com os sons captados/editados, também funcionava como um guia para execução ao vivo, com os outros instrumentos. Os meandros desse acontecimento foram analisados por Ruiz (2017, 2021d). Assim, o ponto que nos interessa neste artigo é

álbuns os seguintes instrumentistas: Lelo Nazário, Zé Eduardo Nazário, Zeca Assumpção, Rodolfo Stroeter, Carlinhos Gonçalves, Mauro Senise, Teco Cardoso, Felix Wagner e Roberto Sion. Para uma análise minuciosa da trajetória histórica e discográfica do Grupo Um, ver: Ruiz (2017, 2023, p. 90-105).

[9] *Starting Point* (1975, Far Out Recordings).

o sentido construído a partir desse ocorrido para os instrumentistas desse conjunto, pois, mesmo sem uma interferência deliberada dos ditadores, os músicos correlacionam a proposta experimental da composição a um processo de censura indireta sofrido pela banda.

Haja vista que o festival ocorreu durante a ditadura militar, a cadeia produtiva do jazz no Brasil também se transformou durante esse período, inter-relacionada, em diversos níveis e camadas, com a conjuntura política, econômica, discográfica e social da ditadura (Ruiz, 2023, 2025). Dessa forma, mesmo sem uma provável relação explícita com as mudanças do governo autoritário, existem pontos de interseção entre o jazz, a música instrumental e a ditadura militar, que se conectaram em um outro regime de inteligibilidade, diferente da canção, tendo nas poéticas experimentais uma forma de conexão e resposta ao contexto ditatorial.

Além da música eletroacústica, outros tipos de experimentalismo musical presentes na discografia do Grupo Um são: a incorporação de diversos ruídos[10] (via instrumentos de sopro e/ou as novas tecnologias de pianos eletrificados – como o Wurlitzer, Fender Rhodes e o Yamaha CP-70 – e sintetizadores); a realização de muitos improvisos, individuais e coletivos, como cerne das performances e gravações; o amplo foco dado à seção rítmica, especialmente à “percussão brasileira” colocada em prática por Zé Eduardo Nazário; além de outras composições de Lelo Nazário que apresentam tensões com o campo do tonalismo e aplicação de escalas modais. Todas essas técnicas estão em constante atrito com a **intenção de brasilidade**, ou seja, com a utilização de ritmos, sonoridades e instrumentos que façam menção direta à identidade brasileira. Além de gêneros como samba, baião, maracatu e outros, a percussão[11] também é extensamente utilizada como uma das principais vias de acesso a esse discurso sonoro e retórico.

Boni (2016, p. 35) ressalta que, devido à grande diversidade de experiências e tradições distintas, a música produzida pelo Grupo Um foi nomeada de diversas maneiras, entre elas, “experimentalismo, música de vanguarda, música instrumental brasileira, *jazz-fusion*, *free jazz*, livre improvisação, música eletroacústica”. Em sua dissertação de mestrado, Vinicius Mendes Rodrigues (2019) analisou a trajetória do Grupo Um sob a ótica do free jazz e da improvisação livre. Por outra perspectiva, sem negar a influência do “*free*” e de tantas outras referências na trajetória da banda, Ruiz (2017, 2023) demonstrou que foi a partir da conjuntura internacional e mercadológica do fusion (e sua incorporação de algumas práticas do free jazz e da música de concerto) que o Grupo Um encontrou os principais meios e referências para a criação de suas sonoridades e inteligibilidade social da sua obra discográfica. Inclusive, o primeiro álbum da banda, *Marcha Sobre a Cidade* (1979), pode ser considerado uma espécie de “manifesto *fusion*” (Ruiz, 2017, 2021c) do **jazz brasileiro**. Nesse período, a própria utilização da percussão

[10] Segundo Wisnik (2011, p. 27), as diferentes culturas, no processo de criação e desenvolvimento de escalas musicais, realizam uma “administração da relação entre som e ruído”. Assim, o autor ressalta que, a partir da formação e consolidação do tonalismo no mundo ocidental, o ruído foi sendo paulatinamente excluído de suas qualidades musicais. De forma inversa, durante o século XX, a música de concerto passa a realizar ações de inclusão do ruído como elemento musical e parte essencial da composição e execução.

[11] Por exemplo, em todos os álbuns do Grupo Um existe uma faixa composta somente por instrumentos percussivos. São elas: *Sangue de Negro* (em *Marcha Sobre a Cidade*, de 1979), *Vida* (em *Reflexões Sobre a Crise do Desejo*, de 1981) e *ZEN* (em *A Flor de Plástico Incinerada*, de 1982). Embora a percussão seja bastante ativa em outras músicas da banda, ela fica ainda mais evidente nessas composições.

no jazz, amplamente colocada em prática pelo Grupo Um, se relaciona com a formação do fusion devido às experiências de Airto Moreira com Miles Davis (Dias, 2013).

Se *Marcha Sobre a Cidade* (1979) pode ser compreendido como um “manifesto *fusion*”, os outros dois LPs do Grupo Um lançados durante o período de atividade da banda (*Reflexões Sobre a Crise do Desejo*/1981 e *A Flor de Plástico Incinerada*/1982) tendem mais para o experimentalismo eletroacústico de Lelo Nazário. Com as novas tecnologias que surgiam e passaram a integrar as produções nacionais, entre o final da década de 1970 e o início de 1980 – dentre elas, o próprio barateamento dos estúdios (Vicente, 2014) e a presença de novos pianos eletrificados e sintetizadores –, Lelo Nazário teve condições tecnológicas e materiais de expandir as poéticas experimentais correlacionadas com as técnicas da música de concerto. Especificamente em *A Flor...*, Nazário pôde gravar pela primeira vez utilizando mais de um *keyboard* ao mesmo tempo, possibilitando a ampliação das camadas sonoras sobrepostas nas suas composições. Os ruídos, explosões e sons “espaciais” também se expandem nesses dois últimos álbuns do conjunto discográfico da banda (Ruiz, 2017).

O primeiro álbum lançado pelo Grupo Um, em 1979, também foi responsável por iniciar a cena de jazz em torno do Lira Paulistana, principal aglutinador da Vanguarda Paulista (canção), da VPI e da geração independente de São Paulo. Isso ocorreu porque, enquanto o Grupo Um procurava um espaço perto do local onde ensaiava (a casa de Zé Eduardo Nazário, na Rua Teodoro Sampaio, n.º 972) para lançar o LP recém-gravado, o ainda Teatro Lira Paulistana, que era muito próximo da casa do baterista (a menos de dois quarteirões, em frente à praça Benedito Calixto), estava nos preparativos para inaugurar seu empreendimento (Ruiz, 2017, 2020). Após abrirem as portas com uma peça teatral no final de 1979 (outubro), o Lira Paulistana teve na parceria com o Grupo Um uma das primeiras apresentações musicais do recinto, em fevereiro de 1980. Era para ser uma temporada de cinco shows que viraram quinze apresentações e, em junho do mesmo ano, o jornal *Folha de S.Paulo* já destacava que “a música instrumental acabou ocupando quase que integralmente a programação do Lira Paulistana” (No Lira […], 1980, p. 47). Ou seja, a partir de *Marcha sobre a Cidade*, não somente as bandas de jazz e música instrumental como aquelas relacionadas à canção da Vanguarda Paulista tiveram no Lira um local primordial para divulgação de seus trabalhos a partir das apresentações ao vivo e da consolidação do espaço na produção musical independente.

Tendo no Lira Paulistana um local aberto para as experimentações musicais durante toda a trajetória da banda, o Grupo Um foi analisado na matéria sobre as produções do espaço feita por Okky de Souza para a *Revista Veja*. No texto, o jornalista destaca que a sonoridade da banda rompe “com a tradição maçante e repetitiva da música sem canto que se faz em nosso país”, por isso, o Grupo Um é lido como extremamente “atrevido”, pois “incorpora influências do compositor Schoenberg e dos jazzistas modernos numa formidável babilônia sonora altamente instigante” (Souza, 1981, p. 120). É muito interessante perceber que a própria imprensa destaca o viés altamente experimental do Grupo Um: “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” (Souza, 1981, p. 120). Em outras matérias, para mencionar mais exemplos, o trabalho da banda é considerado “denso” (Grupo Um,

1982, p. 36) e "um passo à frente na música instrumental em nosso país", com uma sonoridade "sem concessões de qualquer espécie" (Raffaelli, 1980, p. 7), pois produzido com "peças complexas" (Ribeiro, 1982, n.p.) e "avançadas" (Coelho, 1981a, p. 34), utilizando-se da "música de vanguarda, sem cair na monotonia" (Muggiati, 1983, n.p.).

Englobando diversas formas de experimentalismo, atuando no debate em torno da produção musical independente e iniciando a possibilidade de apresentações musicais ao vivo no escopo das atividades do Lira Paulistana, o Grupo Um foi um importante catalisador da Vanguarda Paulista Instrumental. Por ter iniciado a trajetória um pouco antes das outras bandas, com nomes de maior circulação – como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti – e também pela necessidade de se diferenciar desses artistas e criar uma sonoridade própria, a discografia do Grupo Um representa um importante e específico registro da contracultura musical brasileira durante o final da ditadura, baseando seu projeto sonoro nas conexões com a música instrumental, improvisos, referências à diáspora jazzística, **intenção de brasilidade** e técnicas experimentais das vanguardas históricas.

2. A "densidade jazzística" d'A Divina Increnca (1976-1981)

A Divina Increnca também apresenta altos níveis de experimentalismos na sua curta carreira discográfica. Inicialmente formada por um duo composto por Felix Wagner (piano e vibrafone) e Azael Rodrigues (bateria e percussão), o primeiro repertório da banda mesclava composições próprias da dupla com algumas de suas referências musicais, tais como Ornette Coleman, John Coltrane, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, John Cage e Stockhausen (A Divina Increnca, 2007, n.p.). Antes de conseguir gravar seu único disco[12] e focar exclusivamente em composições próprias, a banda realizou diversas apresentações pela cidade de São Paulo. Em 1977, por exemplo, se apresentou no Teatro da Cultura Artística (Amanhã […], 1977, p. 35). Dentre os shows de 1978, destacamos os concertos realizados em maio (Soares, 1978, p. 38) e outubro (Música […], 1978, p. 41) no MASP.

É interessante perceber que os artistas mencionados no repertório inicial da banda – antes da entrada do terceiro integrante permanente, Rodolfo Stroeter, e da gravação do primeiro álbum – se remetem aos três campos musicais manuseados, de diferentes formas, pela Vanguarda Paulista Instrumental. São eles o jazz produzido nos EUA (Coleman e Coltrane), o **jazz brasileiro** dos anos 1970 e 1980 (Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti) e a música de concerto com suas propostas **modernas** do século XX (Cage e Stockhausen). Soma-se a essas tradições o vetor da **intenção de brasilidade**, que, apesar de presente, ocorre com menos intensidade se comparado ao Grupo Um e à maioria das bandas da VPI.

Sobre sua entrada na banda, Rodolfo Stroeter relembra que presenciava os shows d'A Divina Increnca em "muitas noites pelos bares do Bexiga, então centro musical de várias gerações em São Paulo. E pouco a pouco fui levando o meu baixo e comecei a tocar numa ou outra música. O duo evoluiu para um trio, e gravamos um único disco" (Ruiz, 2023, p. 445). A realização de *jam sessions* pelos bares de São Paulo, entre o final dos anos 1970 e início dos 1980, é um traço marcante na formação não só d'A Divina

[12] A DIVINA INCRENCA. *A Divina Increnca*. São Paulo: Independente, 1980.

Increnca, como também da Pé Ante Pé e de outras bandas da VPI.

Na publicação sobre o show realizado no MASP em maio de 1978, Dirceu Soares afirma que A Divina Increnca foi formada em 1976 (Soares, 1978, p. 38). Igualmente, o encarte do relançamento do LP na versão em CD (2007) menciona o início formal do projeto em 1976, mais especificamente no mês de outubro (A Divina Increnca, 2007, n.p.). De qualquer forma, as apresentações ao vivo foram noticiadas com maior recorrência a partir de 1980, quando conseguiram viabilizar de forma independente a gravação e o lançamento do único LP (homônimo) da banda. Nesse ano, por exemplo, foram diversas temporadas de shows no Lira Paulistana (março, abril, junho e julho) e a participação no palco alternativo do 2.º Festival Internacional de Jazz São Paulo – Montreaux. Inclusive, a imprensa do período chegou a argumentar que A Divina Increnca deveria estar no palco principal do evento (Galvão, 1980, p. 27).

Assim como as outras bandas da VPI, A Divina Increnca também circulava pelos novos espaços de gravação e apresentação que surgiram em São Paulo no terço final da ditadura militar, por exemplo, além do próprio Lira Paulistana, o SESC-Pompeia, o estúdio JV e o teatro Funarte da Barra Funda, dentre muitos outros. A banda tem uma relação umbilical com esse último, pois foi o local onde gravaram seu único LP e onde realizaram sua última apresentação, depois de alguns desentendimentos entre Azael Rodrigues e Rodolfo Stroeter (Ruiz, 2023, p. 60). No caso da gravação do disco, como o estúdio JV (local onde outras bandas da VPI gravaram alguns discos, como o Grupo Um) não tinha piano acústico e Felix Wagner necessitava do instrumento, a solução possível foi levar os equipamentos de captação para a Funarte e realizar todo o trabalho de montagem e gravação em apenas dois dias.

No que se refere à sonoridade do álbum, os lados A e B do LP[13] apresentam uma configuração muito parecida. As quatro faixas que compõem cada parte do disco seguem uma trajetória semelhante. A primeira delas se remete ao bebop, considerado a primeira expressão do jazz moderno (Gendron, 2002), e apresenta uma estrutura formal de tema, improviso e retorno ao tema inicial. Na segunda e terceira faixas, em ambos os lados, tal estrutura é abandonada, e o nível de experimentalismo é acentuado, utilizando diversos ruídos, silêncios, notas dissonantes e harmonias atonais, improvisos individuais e coletivos, referências ao free jazz e momentos que beiram a cacofonia. Com uma sonoridade mais serena, a quarta faixa, em cada superfície do LP, incorpora uma instrumentação distinta, focada nos aspectos percussivos e conduzida pela tabla. Introduzida na música ocidental sobretudo por meio do fusion jazz, a tabla é um instrumento com raízes orientais. Sua utilização pela A Divina Increnca, bem como pelo Grupo Um, por exemplo, demonstra algumas conexões da VPI e do jazz no Brasil dos anos 1970 e 1980 com uma faceta sonora da contracultura musical brasileira pelo viés da música instrumental.

Dentre as composições do disco, a segunda faixa do lado B (*A Lira e a Gira*), do baterista Azael Rodrigues, com duração de 5’31”, é um dos exemplos de utilização do experimentalismo na discografia d’A Divina Increnca. Nessa gravação, por exemplo, o silêncio é utilizado como ferramenta estética. Além de Azael Rodrigues (bateria), Rodolfo Stroeter (baixo) e Felix Wagner (vibrafone e clarinete), Claus Petersen (Premê) realiza participação especial, gravando flauta. A composição começa com a presença

[13] Na reedição em CD, o trabalho contou com novas faixas (versões e outras gravações de época), alterando o discurso sonoro engendrado pela lógica interna do formato LP. No caso, ao buscar acessar parte da historicidade da obra, referimo-nos, especificamente, ao disco de 1980.

marcante de ruídos nos pratos de bateria, seguida do acompanhamento do vibrafone. Uma escala surge aos poucos a partir desses ruídos iniciais dos pratos, quando a flauta também entra na composição. Em seguida, uma ponte com uma sonoridade carregada com notas dissonantes e sem a presença da bateria é efetivada, até um momento de silêncio. Logo após, uma bateria bastante cíclica, com um som que lembra o andamento de um trem na ferrovia, surge sozinha dando base ao solo de clarinete. Depois dessa parte, os instrumentos melódicos saem de cena. Uma passagem é realizada apenas pela bateria com algumas palmas, até um longo solo de bateria feito por Azael Rodrigues antecipar a coda, realizada somente com instrumentos de percussão, em evidente menção aos batuques afro-brasileiros.

Outra faixa que elucida as referências às poéticas experimentais d’A Divina Increnca é *Ufa!*. Sendo a penúltima do lado B e com 3’50” de duração, *Ufa!* é uma composição de Felix Wagner e tem a participação de Mauro Senise no saxofone alto. A sonoridade dessa música se relaciona diretamente com o free jazz. A introdução é realizada apenas pelo piano, até que o tema seja apresentado e executado por todos os instrumentos. O andamento frenético da composição é realçado pelos improvisos alternados de Senise, no saxofone, e Wagner, no piano. A base, composta por bateria e baixo, utiliza compassos pouco repetitivos, criando a sensação de um improviso coletivo contínuo, característica marcante das músicas d’A Divina Increnca. Nessas circunstâncias, é relevante destacar que, apesar da atmosfera de espontaneidade, grande parte das harmonias experimentais foi previamente escrita, demonstrando, principalmente via proposição de Felix Wagner, a influência da música erudita de tradição vanguardista. Nesse sentido, A Divina Increnca se aproxima muito do Grupo Um, pois, como sinaliza Lelo Nazário, o alto nível de experimentalismo dessas bandas faz com que até mesmo músicos de formação tenham a dificuldade de discernir durante a escuta quais são os momentos de improviso (Ruiz, 2017, p. 169).

Sobre a sonoridade do único álbum d’A Divina Increnca, Levy (2016, p. 73-74) ressalta a “atmosfera atonal” e o uso de “elementos da música brasileira” nas composições da banda. Além disso, a autora destaca que o free jazz já havia proposto, em solo norte-americano, novas concepções para o campo musical, enquanto, no Brasil, “o contato com essa nova linguagem ainda era desafiador”, tornando o trabalho produzido pela Divina Increnca “pouco compreendido pela crítica da época” (Levy, 2016, p. 74). No entanto, mesmo que em espaço reduzido nos periódicos, a banda teve algumas oportunidades de comentar sua proposta experimental. Ao jornal *Folha de S.Paulo*, por exemplo, o baterista Azael Rodrigues ressalta que a sonoridade da banda não quer “saber de fórmulas batidas”, utilizando influências que vão “de Bach a Jonh Lennon”, mas ressaltando que seu som parte “do jazz, do frevo ou do batuque africano […] com uma síntese que dá um toque meu” (Carvalho, 1981, p. 23).

Apesar do experimentalismo acentuado, o lançamento do único álbum d’A Divina Increnca também foi elogiado pela crítica impressa, como, por exemplo, no texto do crítico José Domingos Raffaelli para o *Jornal do Brasil*, em 1981. Nessa matéria, o jornalista abordou as dificuldades da produção e distribuição independente no **jazz brasileiro** e demonstrou expectativas para um segundo disco: “Fazemos votos de que venda bem, para que Felix Wagner e seus companheiros possam brindar-nos brevemente com outro trabalho de alta qualidade” (Raffaelli, 1981, n.p.). Contudo, isso não aconteceu. No mesmo ano, Roberto Muggiati expressou, na revista *Manchete*, entusiasmo pela música da banda, ressaltando que ficou

bastante impressionado com "a densidade jazzística destes jovens" (Muggiati, 1981, p. 105).

Uma das publicações impressas mais interessantes sobre A Divina Increnca ocorreu também em 1981, no caderno Ilustrada do jornal *Folha de S.Paulo*, quando Dirceu Soares argumentou em prol da **intenção de brasilidade** da banda, ao mesmo tempo em que investe esforços para minimizar as poéticas experimentais colocadas em prática pelos músicos. Após tecer elogios ao trabalho gravado, o jornalista destaca o aspecto primordial do álbum, que, segundo ele, era "fazer música bem-comportada, sem a preocupação de tanto experimentalismo", enquanto "partem de temas brasileiros para o jazz" (Soares, 1981, p. 26). A abordagem do jornalista, desse modo, destaca a **intenção de brasilidade** como essência e o experimentalismo como complemento secundário. De forma inversa, a banda pode ser considerada uma das mais vanguardistas da cena instrumental paulistana desse período. Além disso, como podemos perceber, durante os anos de 1980 e 1981 – logo após o lançamento do único trabalho d'A Divina Increnca –, ocorreu o período em que a banda esteve mais presente nos periódicos paulistanos, um pouco antes das discussões entre seus integrantes, que culminaram no fim do projeto.

3. Os caminhos da Pé Ante Pé (1979-1984)

No caso dos experimentalismos desenvolvidos pela banda Pé Ante Pé, é notável uma alteração desse aspecto do primeiro[14] para o segundo[15] LP da banda, quando aumentam exponencialmente os níveis de improvisos e experiências musicais, de maneira semelhante, aliás, ao que ocorre na trajetória do Grupo Um. Todavia, diferente da banda dos irmãos Nazário, o Pé Ante Pé realiza essa mudança mais focado nas referências do jazz do que na música de concerto de tradição europeia.

A Pé Ante Pé surgiu em outubro de 1979, coincidindo com o mês de inauguração do Lira Paulistana, em um cenário onde seus integrantes já atuavam juntos em casas de shows paulistanas, tocando *covers* e participando de *jam sessions*. Semelhante às trajetórias do Pau Brasil e d'A Divina Increnca, os músicos do Pé Ante Pé também se envolveram conjuntamente em diferentes projetos musicais antes de consolidar um trabalho autoral e instrumental com uma identidade "brasileira". Essa prática era característica da Vanguarda Paulista Instrumental, qual seja, o fato de os artistas transitarem por diversas formações até encontrarem o momento ideal para lançar suas criações próprias no mercado fonográfico. Nesse contexto, a banda em questão encontrou na movimentação independente, que prosperou entre 1975 e 1986, uma via de expressão para suas propostas.

Um fato interessante desse momento inicial do Pé Ante Pé demonstra o contexto das *jam sessions* paulistanas. O caso ocorreu quando Caito Marcondes, por acaso, no improviso (sem combinarem previamente), foi fazer uma participação em uma apresentação com diversos membros da banda, situação na qual, segundo o pianista Homero Lotito, Marcondes "tocou muito" (Bozzo Júnior, 2015, n.p.), impressionando tanto os colegas, que o primeiro baterista do grupo foi deslocado para a percussão e o vibrafone. No final dos anos 1970, junto do guitarrista Lanny Gordin, Homero estruturou, então, um sexteto

[14] PÉ ANTE PÉ. *Pé Ante Pé*. São Paulo: Independente, 1980.
[15] PÉ ANTE PÉ. *Imagens do Inconsciente*. São Paulo: Lira Paulistana, 1982.

para apresentações em São Paulo, abrindo caminho para o nascimento do Pé Ante Pé. Essa primeira banda fazia releituras de artistas do bebop, cool e fusion jazz e aos poucos passou a focar apenas em composições próprias (Ruiz, 2023, p. 395-396).

Assim como argumentou junto de Homero Lotito na matéria de 1981 (mencionada na introdução deste artigo), Caito Marcondes reiterou, em 2019, numa entrevista concedida a Ruiz (2023), a importância da referência aos artistas do experimentalismo da música de concerto de tradição europeia. Nesse sentido, segundo o instrumentista, “nós estávamos mais preocupados em expandir nossos horizontes, mesclando a influência de um John Cage, Stockhausen, Stravinsky, Bartók e Debussy com ritmos brasileiros e muita improvisação antes de qualquer outra coisa” (Ruiz, 2023, p. 408). Importante destacar que Caito formulou tal resposta quando perguntado sobre a relação entre o **jazz brasileiro** e a música independente, fazendo questão de situar a banda em torno das referências citadas.

No mesmo teor, Teco Cardoso, saxofonista e flautista presente nos dois álbuns da banda, destacou, em 2020, o elo com artistas do experimentalismo erudito como referência para formação musical da banda. Ele ressaltou que alguns membros do Pé Ante Pé[16] estudaram com o maestro alemão Hans-Joachim Koellreutter, um dos responsáveis pela inserção do dodecafonismo no Brasil (Ávila, 2016). Teco Cardoso também relembrou a importância de um público aberto às sonoridades instrumentais ou, em suas palavras, da grande “demanda de se assistir às experimentações que muitos grupos estavam fazendo” (Ruiz, 2023, p. 375), principalmente, segundo ele, a partir do público universitário paulistano.[17]

Após algumas apresentações iniciais com as músicas autorais, a banda financiou, às próprias custas, a gravação e a prensagem de seu primeiro LP, em 1980. Uma das características mais marcantes do álbum homônimo é a sua formação em octeto, composto por Homero Lotito (piano acústico e elétrico), Caito Marcondes (bateria e percussão), Betão Caldas (vibrafone, marimba e clarone), Tuco Freire (baixo), Jarbas Barbosa (violão e guitarra), Xico Guedes, Mané Silveira e Teco Cardoso (sopros). O álbum apresenta oito faixas, sendo cinco assinadas por Homero Lotito. Mané Silveira (saxofonista), Jarbas Barbosa (guitarrista) e Betão Caldas (percussionista) contribuíram com uma faixa cada. A predominância composicional de Lotito reflete sua posição central na organização inicial da banda, papel que desempenhou ao reunir os músicos antes da formação oficial do Pé Ante Pé. Com o tempo, no entanto, outras composições começaram a dividir mais espaço com as de Lotito, embora ele continuasse sendo o autor da maior parte das faixas, mesmo no segundo álbum.

Apesar da recorrente menção feita pelos instrumentistas da banda aos nomes do experimentalismo erudito europeu, a sonoridade do primeiro álbum do Pé Ante Pé está muito mais próxima das referências ao jazz norte-americano, principalmente, o bebop e o cool jazz. É importante destacar que todas as faixas do LP apresentam a estrutura de tema – solo/improviso – tema, ora com uma pequena introdução (como na faixa *Iguana*) ou com uma *coda* diferente (como em *Pedra Lispe*). A parte intermediária

[16] Caito Marcondes, Homero Lotito e Mané Silveira. Importante destacar que Caito conviveu com Koellreutter durante alguns momentos da infância pelo fato de sua tia (Genny Marcondes) ter sido casada com o músico alemão radicado no Brasil. Sobre o tema, ver: Ruiz (2023, p. 76).

[17] A dissertação de Anajá Souza corrobora a visão de Teco Cardoso sobre a formação de um público universitário que consumia sonoridades experimentais no contexto final da ditadura. Sobre o tema, ver: Santos (2015, p. 31-39).

das composições (B em A – B – A) é marcada por um revezamento entre os instrumentistas da banda, geralmente aquele que não é o compositor.

O álbum também evidencia a **intenção de brasilidade** no nome de algumas composições, como, por exemplo, em *Samba do Anhangabaú*, que faz menção ao samba pela sua legitimidade “nacional”, misturando-o com outro termo que nos leva a um cenário típico da cidade de São Paulo. É essencial observar que o LP traz uma composição com uma harmonia evidentemente mais experimental do que as demais do álbum: *Pedra Lispe*, de Homero Lotito, com 3’23’’ de duração. A faixa se distingue logo no tema inicial, que apresenta uma harmonia dissonante, mantendo essa característica durante toda a peça. Essa abordagem experimental contrasta com os arranjos tonais do restante do disco e indica as novas direções que o Pé Ante Pé seguiria em seus trabalhos futuros.

Nas matérias da imprensa sobre o primeiro álbum da Pé Ante Pé, a produção independente foi tema de debate. Por exemplo, em matéria não assinada no *Diária do Paraná*, afirma-se que “o esquema pensado foi o de produção independente para que a liberdade de criação fosse preservada, e mesmo porque as gravadoras continuam não se interessando por música instrumental no Brasil” (Música, 1981, p. 30). Embora a produção musical independente seja citada como forma de “liberdade” musical, ao mesmo tempo, enfatiza-se a falta de oportunidade nas gravadoras. Em outras palavras, não seria apenas uma escolha estética sobre os rumos e decisões das composições, mas, sim, um caminho possível dentro do horizonte de possibilidades fonográficas do período, cada vez mais racionalizado. No caderno Ilustrada do *Folha de S. Paulo*, o jornalista João Marcos Coelho destacou que o álbum foi “um dos melhores – senão o melhor – entre aqueles de música instrumental brasileira que mais se aproximam da sintaxe jazzística” (Coelho, 1981a, p. 34).

No segundo álbum – *Imagens do Inconsciente* (1982/Lira Paulistana Instrumental) –, as poéticas experimentais da Pé Ante Pé são potencializadas a partir de uma maior recorrência de improvisos, ruídos, de harmonias mais dissonantes (modais e atonais) e do afastamento das referências do bebop e do cool jazz para uma aproximação das sonoridades do free jazz e do fusion, entre outros aspectos. Além disso, se no primeiro trabalho de estúdio todas as faixas apresentam a estrutura A – B – A, neste segundo ocorre um distanciamento dessa proposta, que continua ativa, porém com menor intensidade, em apenas três das nove faixas. Neste segundo trabalho de estúdio, ocorre ainda a saída de Betão Caldas, Xico Guedes e Mané Silveira. Tuco Freire também deixa o contrabaixo, e Sylvio Mazzuca Júnior assume o instrumento.

O LP marca a estreia composicional de Caito Marcondes com as faixas *Tutu Maracá* (A2) e *Embrio* (B2). *Tutu Maracá* pode ser compreendida como um “frevo experimental”, com as células rítmicas do gênero nordestino sendo apropriadas para a presença marcante de muitos improvisos nos sopros, principalmente na segunda metade da composição. *Embrio*, de forma distinta, é uma peça com instrumentação específica, com Sylvio Mazzuca Júnior no baixo e Caito Marcondes explorando uma combinação de percussão e violão. O berimbau, utilizado por Marcondes, guia quase toda a composição, salvo a introdução. Essa escolha enfatiza a conexão com a **intenção de brasilidade** que caracteriza as propostas estéticas do Pé Ante Pé e da Vanguarda Paulista Instrumental. Vale ressaltar, por fim, que os periódicos paulistanos também mencionaram o Pé Ante Pé em diversas publicações, destacando, além da

produção independente, os elos com a **intenção de brasilidade** musical e o experimentalismo acentuado (Coelho, 1981a, p. 34; Música, 1981, p. 30; Pé Ante Pé, 1980, p. 29).

4. ABC jazz: banda Metalurgia (1981-1987)

Os experimentalismos da banda Metalurgia também se expressam na correlação entre a **intenção de brasilidade**, referências ao jazz e à música de concerto. No entanto, o fazem de forma distinta das outras bandas da Vanguarda Paulista Instrumental, principalmente por conta do grande número de instrumentistas participantes, o que influi nas formas de interação entre eles. No único álbum de estúdio (*Banda Metalurgia*, 1982, Som da Gente), participam doze músicos[18], sendo dez deles considerados “fixos” para as apresentações musicais daquele período. Apesar de a formação lembrar uma *big-band*, a sonoridade do LP envereda por outros caminhos, notadamente as referências ao jazz fusion. O primeiro momento da banda Metalurgia, entre 1981 e 1983/1984, é caracterizado pela liderança do trombonista Itacyr Bocato Júnior, que assina a maioria das faixas do álbum, cinco das doze composições. Além disso, a banda foi formada quando ele, Claudio Faria, Norberto Camargo e Lino Simão faziam parte do grupo de Elis Regina. Em entrevista a Ruiz (2023, p. 367-372), Bocato faz questão de realçar a importância de Elis em sua carreira como músico e, também, as dificuldades após alguns desentendimentos com membros da banda da cantora, devido à sua “postura punk”.

No universo da Vanguarda Paulista Instrumental, a Metalurgia se destaca como a única banda que não tem suas raízes na cidade de São Paulo. Originário do Grande ABC, especificamente de São Bernardo do Campo, o grupo enfrentou muitos desafios para se integrar ao cenário mais amplo de apresentações e produções das bandas de jazz instrumental associadas ao Lira Paulistana e à cena independente de São Paulo. Essa é uma característica essencial da trajetória da banda, refletindo as nuances e diferenças sociais entre a cidade de São Paulo e os municípios ao redor. Como relembra o próprio Bocato (Ruiz, 2023, p. 368 e 371-372), “o pessoal [da cidade] de São Paulo, em um primeiro momento, eles não apoiaram a gente”, ressaltando que “o Metalurgia não se relacionava muito. A gente era muito caipira, bicho do mato. A gente era punk. A maior parte da banda era punk-jazz”. Além do distanciamento geográfico, alguns dados do período reforçam a perspectiva de Bocato. Primeiramente, não há evidências em jornais, revistas e entrevistas de que seus integrantes tenham participado de *jam sessions* ou apresentações conjuntas com músicos de outras bandas da cena paulistana, prática comum entre grupos como Grupo Um, Pau Brasil, A Divina Increnca e Pé Ante Pé. Além disso, ao contrário das demais bandas da Vanguarda Paulista Instrumental, a Metalurgia não gravou pelo selo Lira Paulistana, mas sim pelo Som da Gente.

Apesar das dificuldades de inserção no meio musical da capital paulista, a banda Metalurgia

[18] Bocato (trombone), Lino Simão (sax tenor e barítono, flauta e *piccolo*), Nonô Camargo (trompete e *flugelhorn*), Cláudio Faria (trompete e *flugelhorn*), Jacaré (sax alto e flauta), Julio Peluchi (sax tenor), Marcelo Munari (guitarra), Edu Fiore (baixo elétrico), Mané Leão (piano acústico e elétrico) e Claudinho (bateria). Participação especial: percussionista Rogério Benatti (percussão, nas faixas A1, A5, B1, B4 e B5) e Ubaldo Versolato (flauta, na faixa B6). Para uma análise minuciosa da trajetória histórica e discográfica da Metalurgia e das outras bandas que compõem a VPI, ver: Ruiz (2023, p. 31-115).

teve no Lira Paulistana um palco essencial para sua trajetória artística. Ao jornal *Folha de S.Paulo*, em 1982, comentando sobre o disco da banda, Bocato reconhece que foi apenas a partir das apresentações ao vivo no Lira que deram “a grande largada” (Coelho, 1982, p. 48) da Metalurgia. Lino Simão, compositor e saxofonista do grupo, também destaca a magnitude do Lira na trajetória da banda ao ressaltar que “não dá pra mensurar a importância do Lira com palavras” (Ruiz, 2023, p. 438). O reconhecido crítico, produtor e pesquisador de jazz Zuza Homem de Mello afirmou que conheceu o Lira justamente em um show da banda Metalurgia, ressaltando que ele “caiu de cara” e “todo mundo no teatro ficou empolgado” (Mello, 2013, n.p.). Vale lembrar que a faixa *Lá em Guaiaquil*, de Bocato, presente no único disco da Metalurgia, foi escolhida como tema de abertura do Programa *Fábrica do Som*, da TV Cultura. Gravado no SESC-Pompeia e exibido entre 1983 e 1984, o programa foi muito representativo da geração (de jazz e rock) em torno do Lira Paulistana e do contexto de produção musical independente paulistano.

Importante destacar que o nome da banda também aponta para uma faceta social da **intenção de brasilidade**. Como sugere Bocato, Metalurgia foi usada como forma de conexão das origens sociais do grupo, vinculadas territorialmente às indústrias características do ABC paulista, bem como sua grande representatividade sindical e política no mesmo período de atividade da banda (Ruiz, 2023, p. 368), durante os últimos anos da ditadura militar. O nome escolhido denota esforço para alinhar-se ao momento de abertura política que o Brasil vivia e que se refletia nas novas demandas de representatividade social e política dos trabalhadores do ABC, especialmente os metalúrgicos, que simbolizavam um “novo Brasil” em construção.

No que se refere à sonoridade do álbum, uma das singularidades das faixas que compõem o LP da Metalurgia é a sua concisão: com doze composições gravadas (seis de cada lado) e limite de duração entre 35 e 40 minutos imposto pelo formato LP, as músicas são, em geral, breves, quase todas com menos de três minutos. Ao longo do álbum, prevalece a abordagem tema – improviso – tema, mas os solos apresentam uma duração menor, especialmente em relação às outras bandas da VPI, em função da limitação de tempo das músicas. O naipe de metais, em especial, desempenha um papel de destaque em função do número significativo de músicos: são seis instrumentistas, alternando solos, improvisos e ocupando predominantemente o espaço melódico, constituindo-se como o fio condutor do álbum.

A forma de explorar a combinação de samba (recorrente nas faixas) e metais também diferencia a Metalurgia de seus pares da VPI. Outra distinção fundamental é a utilização marcante da guitarra, aproximando a banda de estéticas fusion e rock. Ao contrário de outras bandas, como Grupo Um e A Divina Increnca, que não utilizam guitarra, ou Pau Brasil e Pé Ante Pé, que integram o violão na maior parte das músicas, a Metalurgia aposta em linhas e escalas que dialogam mais diretamente com o rock progressivo e o fusion jazz, especialmente pela execução de Marcelo Munari, criando um contraste nítido com os ritmos brasileiros mais tradicionais trabalhados por outras formações.

Essas características – a inter-relação entre a utilização de células rítmicas do samba, somada à inserção de guitarra e muitos instrumentos de sopro, remetendo-se ao fusion – podem ser percebidas, por exemplo, nas faixas *Multinacional*, *Ermelino e Casanova*, *Esperando Edmundo*, *Em tempo de Baeta*, entre outras. Especificamente em *Multinacional*, faixa que abre o álbum, de autoria de Bocato, o tema inicial é

apresentado com uma pequena ponte de introdução e a presença marcante dos seis instrumentos de sopro. O tema se desenvolve após a entrada da percussão e se repete por dois tempos, passando o primeiro minuto da composição. Em seguida, o primeiro improviso do disco surge do saxofone. Imediatamente após, sem intervalos, o solo de guitarra toma conta da composição, preenchendo boa parte de seu tempo. Depois dos solos, o tema inicial retorna até a finalização da música.

Essa estrutura em A – B – A e a instrumentação com piano, baixo, guitarra, bateria e instrumentos de sopro são a base do álbum, acionadas também na maioria das faixas seguintes. Em *Amarelo*, por exemplo, apesar de o andamento da composição ser mais calmo que o da primeira, com elementos de *cool* e do samba-jazz, a estrutura se mantém. A flauta tem presença destacada na seção de sopros, que, após desenvolvimento do tema-base, apresenta os primeiros solos, inicialmente com o trombone de Bocato. Em seguida, sem intervalos, o improviso de piano de Mané Leão centraliza o universo melódico, até que o tema-base retorne e preceda a *coda*. Da mesma maneira sucede em *Impulso*, de Lino Simão. O tema-base é apresentado com uma pequena introdução. Após o desenvolvimento por alguns compassos, novas acentuações são realizadas no tempo e no revezamento entre os sopros, formando a estrutura básica da música. Uma passagem é realizada, até que, por um período bem curto, um solo de guitarra faz a passagem para o tema de finalização.

Outro dado interessante sobre a sonoridade da banda foi exposto por Bocato quando sinalizou que “a coisa brasileira realmente está na gente. […] Não era uma forçação [*sic*] de barra, como muita gente andou fazendo. Era natural o ritmo brasileiro”. Na mesma entrevista, em resposta à pergunta seguinte, o trombonista afirmou de forma contrária: a **intenção de brasilidade** “tava na moda, eu embarquei um pouco nessa onda de ‘musicalidade brasileira’, ‘brasilidade’. […] Eu fujo dessas coisas de 1922” (Ruiz, 2023, p. 368-369). Assim, ao mesmo tempo que defende nitidamente a **intenção de brasilidade** como parte inerente às propostas musicais da banda, o trombonista destaca que era um elemento específico da legitimidade musical daquele período e que, posteriormente, se distanciou dessa retórica. Lino Simão, no mesmo teor, também faz questão de destacar que “nossa geração tinha uma linguagem própria do Brasil” (Ruiz, 2023, p. 437).

Na imprensa, as poéticas musicais da Metalurgia foram objeto de diversas interpretações. Paulo Caruso, por exemplo, destacou no jornal *O Pasquim* que a banda apresenta “um som pauleira que lembra uma grande confusão urbana, suburbana e rural” com “naipes de sopro afinadíssimos, sincopadíssimos” (Caruso, 1983, p. 20). Ao jornal *Folha de S.Paulo*, João Marcos Coelho apontou, dentre outras coisas, aquilo que considera o aspecto central do álbum, “o excessivo número de temas não dá quase chances aos músicos improvisarem” (Coelho, 1982, p. 48). Para o jornal *Correio Braziliense*, José Domingos Raffaelli argumenta que “as composições são meros trampolins para os solos, todos imbuídos de incontido entusiasmo”, destacando as “boas ideias” da banda (Raffaelli, 1982b, n.p.).

Ao jornal *A Tribuna*, de Santos (onde a banda Metalurgia se apresentou diversas vezes), Tanah Corrêa ressaltou “a formação tipicamente urbana e com música instrumental nas veias”, ao mesmo tempo que faz questão de mencionar que a banda apresenta um som “sem grandes influências do jazz” (Corrêa, 1983, p. 14). Em matéria não assinada que divulgava a transmissão na TV de um show da Metalurgia

gravado na Sala Guiomar Novaes da Funarte de São Paulo, o jornal *A Tribuna* menciona que “a banda é uma fusão de várias influências musicais, desde o samba, passando pelo baião, valsa, funk, rock e até mesmo o jazz” (Em cartaz, 1985, p. 13). É interessante perceber como o jazz é minimizado ou visto como um elemento surpreendente nas propostas da banda. Esse teor demonstra como a **intenção de brasilidade** também era acionada pela imprensa do período, circunscrevendo a atividade social da Vanguarda Paulista Instrumental.

A partir de 1983, Bocato iniciou sua carreira solo com o espetáculo “Bocato e Banda Bloco”, amplamente divulgado pela *Folha de S.Paulo*. O Lira Paulistana foi um espaço central nessa fase, tendo sido palco de shows como o provocativo *O Pau vai Comer Solto*, nome que refletia a ruptura de Bocato com a Metalurgia. O trombonista afirmou que sua saída foi motivada por seu desejo de ser líder, enquanto Lino Simão (Ruiz, 2023, p. 442) considerou a separação essencial para que a banda pudesse seguir seu próprio rumo. No entanto, sem Bocato, a Metalurgia perdeu sua força, diminuindo drasticamente suas apresentações entre 1984 e 1987, sem lançar novos discos. Nos periódicos, foi possível constatar as últimas apresentações da banda no MASP no ano de 1987 (Sua semana, 1987, p. 7), que é considerado, neste artigo, o marco final da VPI.

5. A antropofagia modernista do grupo Pau Brasil (1979-atual)

Assim como as outras bandas da Vanguarda Paulista Instrumental, as poéticas experimentais do grupo Pau Brasil também estão vinculadas a diversas adaptações da **intenção de brasilidade**, mescladas com elementos do jazz e da música de concerto de tradição europeia. No entanto, diferentemente dos outros empreendimentos sonoros, o primeiro elemento se sobressai com mais vigor e proeminência, tanto em sua retórica quanto em suas propostas musicais, algo que o próprio nome da banda e até a capa do primeiro álbum (1983), uma versão da bandeira do Brasil, já sugerem. A data precisa de sua formação é incerta, uma vez que alguns de seus primeiros membros já participavam, simultaneamente, de projetos musicais em comum, como o Nelson Ayres Trio, ativo em 1978. No final dos anos 1970, Nelson Ayres já havia estudado na Berklee School of Music, entre 1969-1972, e organizado, entre 1973-1978, a Nelson Ayres Big Band, antes de enveredar para outros caminhos musicais.

Com a proposta de formar uma banda com músicos mais jovens, Ayres se juntou a Rodolfo Stroeter e Azael Rodrigues, d’A Divina Increnca, banda que seguia ativa, resultando em um dos primeiros passos para a formação do Pau Brasil. Segundo o texto histórico que acompanha o encarte de relançamento de todos os álbuns do Pau Brasil até 2012 (Calado, 2012), a banda iniciou oficialmente sua trajetória em 1979. Foi com a chegada de Roberto Sion, Hector Costita e, mais tarde, Paulo Bellinati que o grupo começou a definir sua identidade musical. Nesse processo, enfrentou ajustes estéticos que refletiam a interação entre o jazz e a música brasileira, consolidando uma das formações mais marcantes da banda nos primeiros anos da década de 1980. Embora o primeiro álbum do Pau Brasil só tenha sido lançado em 1983, seus membros já haviam colaborado em diversas performances sob o nome do grupo e em projetos individuais. Entre essas iniciativas, além d’A Divina Increnca e das formações ao vivo do Nelson Ayres Trio

e Quinteto, pode-se mencionar o álbum *Mantiqueira* (1981), também do próprio pianista, lançado pelo selo Som da Gente.

Sobre o momento inicial da banda, Rodolfo Stroeter – baixista que integrou o Grupo Um, A Divina Increnca e o Pau Brasil – relembra que conhecia Nelson Ayres dos shows que realizava com sua *big-band* às segundas-feiras na casa de shows paulistana OPUS 2004 (na Av. Consolação), quando foi abordado pelo pianista sobre a ideia de formar um grupo novo, com novas propostas musicais, haja vista que ele estava “enlouquecido com a dificuldade na organização e manutenção de um grupo musical de 14 ou 15 músicos” (Ruiz, 2023, p. 445). Dessa forma, Stroeter rememora que sugeriu Azael Rodrigues “para ser o baterista” (formando a Nelson Ayres Trio), e também que “Nelson agregou os saxofonistas Roberto Sion e Hector Costita para um inicial quinteto” (Ruiz, 2023, p. 445). Hector Costita teve que se afastar da banda por questões pessoais, e Paulo Bellinati (violão) foi convidado para integrar o grupo, constituindo a primeira formação oficial e de estúdio do Pau Brasil.

A turnê europeia de 1982 foi um marco na trajetória do Pau Brasil, realizada antes mesmo de seu álbum de estreia. Durante a viagem, o grupo apresentou-se no Paris Jazz Festival, ao lado dos brasileiros D’Alma e Medusa, além de realizar shows em clubes de jazz em Paris, Toulouse e na Association Pour La Musique de Recherche, em Genebra. Essa experiência ilustra tanto a crescente visibilidade do jazz e da música instrumental brasileira no exterior quanto o papel crucial da rede de contatos de Nelson Ayres, que articulou a viagem com o produtor André Francis, da Radio France.

A turnê ocorreu muito pelo fato de que, em 1981, Nelson Ayres teve uma breve experiência como gestor do selo independente Som da Gente, voltado exclusivamente para o jazz e a música instrumental (Muller, 2005). Apesar da grande relevância do selo no cenário da “música instrumental”, o pianista descreve essa fase como algo de que “se arrepende profundamente” (Ayres, 1990, n.p.). Durante esse período de trabalho, Ayres estabeleceu contato com André Francis, buscando tanto importar para o Brasil discos gravados na França quanto exportar produções do selo para o mercado europeu. Foi nesse contexto que Francis o convidou para participar de um festival na França, com o álbum *Mantiqueira* (1981, Som da Gente). No entanto, Ayres fez questão de enfatizar que “o grupo que toca o disco é o Pau Brasil” (Ayres, 1990, n.p.), levando a banda a realizar a turnê sob esse nome em 1982.

Essa experiência fora do Brasil ocorrida em 1982 marcou o início de uma série de apresentações do Grupo Pau Brasil por diversos países do mundo ao longo da carreira do grupo. Já no ano de 1984, por exemplo, logo após lançarem o primeiro álbum, a trupe realizou outra turnê internacional, com cerca de 18 shows, segundo noticiado pela imprensa da época, passando pela Suíça (Freiburg e Genebra), França (Montpellier, Toulouse e Paris), Alemanha (Stuttgart e Munique) e Áustria (Schwarz e Salzburgo). Antes, porém, a banda fez uma temporada de apresentações no Lira Paulistana, conforme noticiado, por exemplo, pelo jornal *Folha de S.Paulo* (Coelho, 1984, p. 25).

O álbum de estreia do Pau Brasil, homônimo e lançado em 1983 pela parceria Lira Paulistana/Continental, apresenta seis faixas, das quais cinco são de seus integrantes. A exceção é *Na Baixa do Sapateiro* (1938), de Ary Barroso, escolhida estrategicamente devido à sua relevância na música brasileira e internacional. A canção ganhou diversas versões por artistas, de Carmen Miranda (1938) a John

Coltrane (1958), entre muitas outras.[19] Além disso, foi destaque em um episódio da Disney (1944/1945) com Pato Donald e Zé Carioca, que retratava o Brasil de forma idealizada, exaltando sua alegria e paisagens. Essa representação ajudou a consolidar *Na Baixa do Sapateiro* como símbolo de brasilidade no exterior, onde é conhecida como “Bahia”.

O Pau Brasil buscou dialogar com a tradição jazzística ao reinterpretar a música de Ary Barroso em uma abordagem instrumental, marcada pela longa duração e improvisos, traços que se remetem à releitura de Coltrane. Apesar das similaridades, a versão do Pau Brasil se diferencia pelo uso expressivo da guitarra de Paulo Bellinati, que conduz um improviso marcante entre 3’44” e 5’05”. Além disso, a peça de Coltrane é um exemplo paradigmático do jazz modal aplicado a toda composição (Gomes, 2016), enquanto, no caso da releitura do Pau Brasil, essa técnica é explorada apenas em momentos pontuais, como no solo de saxofone de Roberto Sion (5’27” a 7’10”). Segundo Oliveira (2023, p. 70), o arranjo feito pelo Pau Brasil inclui componentes do samba-jazz desenvolvido no Brasil dos anos 1950/1960. Assim, a versão da banda dialoga com o legado do jazz sem perder sua identidade brasileira, proposta central da banda.

Todas as composições do álbum se utilizam da estrutura de tema – improviso – tema. Inclusive *Na Baixa do Sapateiro* pode ser lida nessa ótica, a partir do revezamento dos solos entre todos os instrumentos, que ocorrem nessa faixa e durante todo o LP. Em sua tese, Augusto Brambilla Oliveira resume a sonoridade desse álbum como relacionada ao fusion jazz, o que ele chama de “sonoridade muito característica de sua época” (Oliveira, 2023, p. 67). Analisando a faixa *Jongo*, Oliveira ressalta que ela foi composta por Paulo Bellinati antes de sua entrada no Pau Brasil, todavia já demonstrava “a linguagem que se encaixaria na proposta antropofágica do grupo” (Oliveira, 2023, p. 95). O autor conclui que a faixa sintetiza também as propostas estéticas do primeiro álbum, “unindo elementos da cultura musical brasileira, através de uma linguagem modal, técnicas de desenvolvimento formais e motivos típicos da música erudita, além de influências do jazz fusion” (Oliveira, 2023, p. 95).

É importante ressaltar que a imprensa também divulgou o disco e a biografia dos músicos, destacando a vivacidade e os feitos individuais da trajetória de cada membro (Augusto, 1987, p. 2), em especial de Nelson Ayres, lido como “instrumentista do porte de Egberto/Hermeto” (Leal, 1980, p. 36), além de se falar na “música de qualidade” feita pelo grupo (Vaz, 1984, p. 22) e também o trabalho de divulgação da música brasileira realizado pela banda no Brasil e no exterior (Schulmann, 1984, n.p.).

Devido ao alto teor da **intenção de brasilidade** no projeto sonoro e retórico da banda, essa característica também é mais recorrente nos textos de imprensa, seja nas publicações mais antigas, relacionadas às origens da banda nos anos 1980, ou naquelas mais recentes, no século XXI. Por exemplo, o jornal *Correio Braziliense* destacou a presença de ritmos como frevo, catira, maracatu, samba, lundu e maxixe como “matéria-prima para o quinteto” (De Sá, 2012, p. 3). Em 1987, no lançamento de seu terceiro álbum, o Pau Brasil foi elogiado pelo *Jornal do Pará*, afirmando-se que “o disco é totalmente brasileiro” (Augusto, 1987, p. 2). Outro jornalista do mesmo empreendimento acrescentou em outra matéria: “certamente, o grupo Pau Brasil veste a camisa (e as calças) com muita brasilidade” (Brasília, 1987, p. 4).

[19] Entre outras versões dessa composição de Ary Barroso, podemos citar: Dorival Caymmi (1958), João Gilberto (1973), Wando (1975), Banda Black Rio (1977), Elis Regina (1979), Gal Costa (1980) e Caetano Veloso (1997).

Ainda naquele ano, Arnaldo De Souteiro escrevia na *Tribuna da Imprensa*: “o Pau Brasil propõe-se a realizar uma leitura do ‘espírito brasileiro’ através da música instrumental” (De Souteiro, 1987, p. 3). Em 1983, na *Revista Manchete*, Roberto Muggiati declarou: “o Pau Brasil mergulha em nossas raízes musicais para trazer de volta o discurso depurado, o que se poderia chamar de típica MPB instrumental” (Muggiati, 1983, n.p.). Anos depois, em 2016, referindo-se ao disco *Daqui* (2015), Luis Fernando Vianna afirmou na *Folha de S.Paulo*: “[o] Pau Brasil percorre pilares da música nacional” (Vianna, 2016, p. c6).

Essa proposta de relacionar o som da banda com as representações do Brasil – vinculada à antropofagia modernista oswaldiana, segundo o próprio Stroeter – também causou atrito entre os próprios instrumentistas da banda. No primeiro semestre de 1985, o Pau Brasil enfrentou uma crise que culminou na saída de Azael Rodrigues. Divergências estéticas motivaram o desligamento, conforme ele próprio explicou: “eu acreditava num som planetário, enquanto eles queriam explorar nossas raízes” (Calado, 2012, p. 43). A situação serviu para destacar o quão recorrentes eram as tensões estéticas na Vanguarda Paulista Instrumental e no grupo Pau Brasil, em particular, nesse caso, envolvendo a busca por uma sonoridade mais brasileira por parte de Rodolfo Stroeter.

Em retrospecto, Stroeter refletiu sobre o episódio em 2019/2020, reconhecendo que a intensidade do foco em raízes brasileiras não atendia às aspirações globais de Azael, pois o baterista e percussionista era “uma pessoa muito inteligente e sensível, aberto para um número de tendências muito grandes. Adorava Stockhausen e tocava no Premê e isso tudo fazia parte do mesmo pote. Talvez essa tenha sido uma razão para a saída dele” (Ruiz, 2023, p. 461). Em contrapartida a essa perspectiva, Stroeter salienta que talvez o Pau Brasil, “como grupo, estivesse fincando muito o pé na brasilidade e estávamos procurando um caminho sonoro musical brasileiro que não era do interesse dele, ou melhor, do momento que ele vivia” (Ruiz, 2023, p. 461). Na mesma entrevista, Rodolfo Stroeter lamentou não ter tido oportunidade de reconciliação musical com Rodrigues antes de sua morte, destacando que conflitos estéticos e individuais podem ocorrer e ocorreram em uma longa trajetória como a do Pau Brasil, mas nunca rompeu laços com outros integrantes como Nelson Ayres e Paulo Bellinati.

A redefinição sonora do Pau Brasil foi consolidada no segundo álbum, *Pindorama* (1986), concebido por Stroeter durante uma estadia em Visconde de Mauá. Inspirado pela *Revista de Antropofagia*, ele propôs um disco que narrasse a trajetória da música brasileira: “uma ideia anárquica sobre o desenvolvimento da forma musical brasileira” (Calado, 2012, p. 43). Apesar da surpresa inicial, a banda abraçou o conceito. A ilustração de um ritual antropofágico ameríndio na capa do LP e o poema *Erro de Português*, de Oswald de Andrade, na contracapa, destacam a **intenção de brasilidade** do Pau Brasil e sua proposta de incorporar e adaptar as simbologias em torno do modernismo nacional.

Bob Wyatt, baterista norte-americano, substituiu Azael, juntando-se a Nelson Ayres, Roberto Sion, Paulo Bellinati e Stroeter. O repertório de *Pindorama*, além de quatro composições dos próprios membros do Pau Brasil, inclui o mesmo número de releituras de obras emblemáticas da música brasileira: *Alakãi* (Hermeto Pascoal), *Dança (Martelo) de Bachianas brasileiras nº 5*, (Villa-Lobos), *Só por Amor* (Baden Powell e Vinicius de Moraes) e *Bye Bye Brasil* (Menescal e Chico Buarque). Essas escolhas consolidaram a

intenção de brasilidade como aspecto primordial da banda, reinterpretando diferentes eras e estilos da música nacional, respectivamente, o jazz brasileiro dos anos 1970, o modernismo musical, a bossa nova e a MPB, de forma instrumental e "contemporânea", como ressalta o próprio Rodolfo Stroeter.

Entre *Pau Brasil* (1983) e *Pindorama* (1986), o grupo abandona a estrutura tema – improviso – tema amplamente predominante no primeiro álbum. Em *Pindorama*, apenas uma das oito músicas segue esse modelo. O disco adota uma sonoridade mais eletrônica, com teclados e efeitos, refletindo de forma ainda mais nítida do que no primeiro álbum a influência do fusion jazz, característica do período. A imprensa chegou a definir a sonoridade do Pau Brasil como "rock pauleira" (Grupo, 1984, p. 7), uma conexão que, apesar de não refletir diretamente o conteúdo musical da banda, se justifica justamente pelas influências do fusion jazz.

Essa referência transnacional é hibridizada com diversos elementos da **intenção de brasilidade**, notadamente na faixa *Alakãi*, com participação especial de Marlui Miranda, cantora e compositora vinculada às tradições musicais dos povos originários. Essa faixa também propõe uma conexão intertextual com a capa e o título do álbum. Segundo Oliveira (2023, p. 114), os dois primeiros LPs do Pau Brasil representam a primeira fase do grupo. Considerando até o final do século XX, essa etapa é a única em que a banda realiza gravações de nomes reconhecidos da música brasileira como estratégia estética e comercial. Além disso, as referências sonoras ao samba também deixarão de ter tanta intensidade. Em contrapartida, as referências ao free e ao fusion jazz, bem como à música de concerto, ampliarão sua influência na discografia da banda.[20]

Por fim, destaca-se o Pau Brasil como a única banda da geração da VPI a prosseguir com sua carreira após 1983/1984. O baixista Rodolfo Stroeter foi o único integrante constante ao longo das mudanças que marcaram as diferentes fases da carreira do conjunto. Enquanto o grupo Pau Brasil continuou sua trajetória, o cenário específico engendrado na Grande São Paulo nos últimos anos da ditadura militar (que tinha no Lira Paulistana um dos principais interlocutores) alterou-se completamente a partir das transformações sociais, econômicas e políticas do país, gerando um outro momento para o jazz no Brasil, tema que será alvo de análise em outra oportunidade. Assim, o lançamento de *Pindorama* (1986) e o show da banda Metalurgia no MASP, em 1987, marcam o final da VPI.

6. Considerações: facetas dos experimentalismos na VPI

Todas as bandas que compõem a Vanguarda Paulista Instrumental apresentam respostas distintas e projetos diversos para uma mesma problemática, mais ou menos explícita na trajetória e na discografia dessa geração, qual seja, as diferentes formas de integração entre os experimentalismos do jazz e as inovações propostas pela música de concerto de tradição europeia no século XX, fusionadas com as sonoridades e ritmos considerados "autenticamente" brasileiros (**intenção de brasilidade**). Assim, as poéticas experimentais presentes na Vanguarda Paulista Instrumental (VPI) assumem uma dimensão singular,

[20] Para saber mais sobre as outras etapas/fases da trajetória social e discográfica do grupo Pau Brasil, ver: Ruiz (2023, p. 52-53) e Oliveira (2023, p. 115-255).

unindo vanguarda e tradições em um diálogo complexo.

As trajetórias discográficas e biográficas das bandas que compõem a VPI revelam um experimentalismo multifacetado que transcende as convenções do jazz e da música de concerto europeia, incorporando também algumas tradições musicais reconhecidamente “nacionais”, como o baião, o frevo, o maracatu, o samba, entre outras. Dessa forma, também criam formas de improviso e solos a partir das células rítmicas e harmônicas vinculadas à tradição musical brasileira. Tal abordagem demonstra que o experimentalismo, nesse contexto, se constitui como uma ferramenta que serve para reforçar a identidade nacional no universo da música instrumental e do **jazz brasileiro**.

“Experimental” e “vanguarda”, no caso específico da VPI, não se colocam como campos em oposição ou em disputa (Nyman, 2009), mas, ao contrário, atuam de forma complementar, como referências musicais e históricas distintas para a formação de novas sonoridades específicas, hibridizadas com os componentes da diáspora jazzística e das tradições musicais brasileiras. A noção de “vanguarda” engendrada pela VPI não se coaduna com o intuito de promover o retorno artístico à **práxis vital**, conforme ressalta Bürger (2012); antes, funciona como meio de inserção em um segmento específico de produção musical, relacionado à música instrumental. Aliás, a própria noção abrangente e contraditória de “música instrumental” também está historicamente relacionada a um caráter artesanal de produção.

Nesse sentido, podemos afirmar também que existe um experimentalismo na forma de produção, associada com a ideia de música independente que emergia com vigor especificamente nesse período, isto é, durante os anos finais da ditadura militar. A VPI e o **jazz brasileiro** constituem, na verdade, componentes centrais para a ideia de uma produção musical independente e livre das “amarras” das *majors* (Ruiz, 2017, 2023, 2025), tendo espaço para experimentar na construção de um álbum próprio e carregando a ideia de não fazer concessões em suas experiências sonoras.

Dessa forma, a VPI não somente apontou novos caminhos – musicais e produtivos – no universo do jazz no Brasil e do **jazz brasileiro**, como também contribuiu localmente para as diásporas do jazz transatlântico dos anos 1970 e 1980, tendo no fusion um importante mediador de sua inteligibilidade nacional e internacional. A partir de tantas facetas sociomusicais, podemos concluir que a VPI, a partir da produção independente, representou, dentre outras simbologias, “um novo fôlego criativo” – conforme destacado na introdução – para a música brasileira no final da ditadura militar, articulando jazz, experimentalismo e **intenção de brasilidade** em busca de sua inserção no mercado fonográfico da época.

Referências

AMANHÃ Divina Increnca. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 3 dez. 1977. Ilustrada, p. 35.

AUGUSTO, Edgar. Música Popular: Pau Brasil (Continental). *Diário do Pará*, Belém, p. 2, 15 set. 1987.

ÁVILA, Danilo Pinheiro de. *Hans Joachim Koellreutter*: uma experiência de vanguarda nos trópicos? (1937-1951). 2016. 171 f. Dissertação (Mestrado em História e Cultura Social) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2016.

AYRES, Nelson. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Projeto “Músico Brasileiro”. Coordenação de Sônia Maria de Freitas. São Paulo: MIS-SP, 28 mar. 1990. Disponível em: https://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-nelson-ayres-parte-13-0. Acesso em: 13 dez. 2024.

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.

BONI, Gustavo Nunes. *O contrabaixo na estética do “Grupo Um”*: caminhos propostos por Zeca Assumpção e Rodolfo Stroeter. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. 1986. *In*: FERREIRA, Marieta Moraes; AMADO, Janaína (org.). Usos e abusos da história oral. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183-191.

BRASILIA, Julio. Cenas Brasileiras – Pau Brasil (Continental). *Diário do Pará*, Belém, 19 jun. 1987. Caderno D, p. 4.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CALADO, Carlos. *Livro-Texto*. Pau Brasil. Caixote 1982/2012. 2012.

CAMPESATO, Lílian. Discursos e ideologias do “experimentalismo” na música do pós-guerra. *Poiésis*, v. 16, n. 25, p. 43-64, 2018.

CAMPESATO, Lílian; IAZZETTA, Fernando. Práticas locais, discursos universalizantes: relendo a música experimental. *In*: FIGUEIRÓ Cristiano (org.). *Desobediência sonora*: selos de música experimental e suas tecnologias de sustentabilidade. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 15-72.

CARUSO, Paulo. Banda Metalurgia, os metais que urgem. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, p. 20, 3-9 mar. 1983.

CARVALHO, Sandra. A nova Música da cidade nasce longe do Sucesso. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. 23, 5 jan. 1981.

COELHO, João Marcos. A ótima surpresa da música instrumental de selo independente. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 1 mar. 1981a. Ilustrada, p. 34.

COELHO, João Marcos. Independentes, um novo fôlego criativo. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 8 mar. 1981b. Ilustrada, p. 44.

COELHO, João Marcos. A miscelânea corajosa da Metalurgia. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. 48, 18 jul. 1982.

COELHO, João Marcos. Pau-Brasil esquenta os motores no Lira. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 16 jan. 1984. Ilustrada, p. 25.

CORRÊA, Tanah. Metalurgia, som jovem e alegre. *A Tribuna*, Santos, p. 14, fev. 1983.
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.

DE SÁ, Gabriel. Lenha na Fogueira. *Correio Brasiliense*, Brasília, p. 3, 23 out. 2012.

DE SOUTEIRO, Arnaldo. Nelson Ayres: o toque genial no “Pindorama” do Pau-Brasil. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 3, 11 fev. 1987.

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

EM CARTAZ. Banda Metalurgia e a transmissão do show na Funarte. *A Tribuna*, Santos, p. 13, 26 fev. 1985.

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

GALVÃO, Gilberto. Um porre completo de jazz (e discos). Quatro dias de boa música no II festival de jazz de SP. *Movimento*, São Paulo, p. 17, 5-11 maio 1980.

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.

GOMES, Luiz Felipe. Na Baixa do Sapateiro (Bahia), de Ary Barroso, na interpretação de John Coltrane: a utilização da composição como veículo para a improvisação no jazz modal. *Revista Orfeu*, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 44-59, dez. 2016. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/105965252553040102201604 4. Acesso em: 13 dez. 2024. DOI: https://doi.org/10.5965/2525530401022016044.

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

GRUPO Um e Rumo fazem shows hoje. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 2 jun. 1982. Ilustrada, p. 36.

LEAL, Rosa. Nelson Ayres: instrumentista do porte de Egberto/Hermeto. *Correio Brasiliense*, Brasília, p. 36, 13 de maio de 1980.

LEVY, Deborah W. *O “Brazilian Jazz” na década de 1980 no eixo Rio-São Paulo*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

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.

MELLO, Zuza Homem de. A banda metalurgia. *Mozzart Faggi*, 8 set. 2013. Disponível em: http://mozartfaggi.blogspot.com/2013/09/a-banda-metalurgia-foi-uma-banda.html. Acesso em: 10 out. 2019.

MOTTA, Luísa Nemésio Toller. *Se a obra é a soma das penas*: um estudo feminista sobre as cantoras da Vanguarda Paulista. Dissertação (Processo de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MUGGIATI, Roberto. O Som Independente da Divina Increnca. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.501, ano 29, p. 105, 24 jan. 1981.

MUGGIATI, Roberto. Pau Brasil e Flor Incinerada. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1983.

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 Ozzetti*: 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.

MÚSICA Divina Increnca. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 10 out. 1978. Ilustrada, p. 41.

MÚSICA: Pé Ante Pé mostra som instrumental na Funarte. *Correio Brasiliense*, Brasília, p. 30, 10 set. 1981.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

NO LIRA, palco aberto para o som instrumental. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 27 jul. 1980. Ilustrada, p. 47.

NYMAN, Michael. *Experimental Music:* Cage and Beyond. 2. ed. Edinburgh: Cambridge University Press, 2009.

OLIVEIRA, Augusto Brambilla de. *A trajetória antropofágica do grupo Pau Brasil*: do jazz a Villa-Lobos. 2023. 243 p. Tese (Doutorado em música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

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

PÉ ANTE PÉ faz música no Lira. *Folha de S.Paulo*, 4 abril 1980. Ilustrada, p. 29.

RAFFAELLI, José Domingos. Um Grupo de Vanguarda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 mar. 1980. Caderno B, p. 7.

RAFFAELLI, José Domingos. Felix Wagner e a Divina Increnca. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1981.

RAFFAELLI, José Domingos. Banda Metalurgia (Discos). *Correio Brasiliense*, Brasília, 26 dez. 1982.

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

RODRIGUES, Vinícius Mendes. *A Porta do Sem Nexo*: estratégias colaborativas na performance de improvisação livre do Grupo Um. 2019. 86 f. Mestrado (Performance Musical) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

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 “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2017.

RUIZ, Renan Branco. Atitude muda: o Grupo Um, a produção musical independente e o Lira Paulistana (1976-1984). *Caminhos da História*, v. 25, n. 2, p. 136-162, 1 jul. 2020. DOI: https://doi.org/10.38049/issn.2317-0875v25n2p.136-162. Disponível em: https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/caminhosdahistoria/article/view/2840. Acesso em: 5 nov. 2024.

RUIZ, Renan Branco. A Vanguarda Paulista Instrumental: jazz e música popular brasileira instrumental na grande São Paulo (1976-1986). *Música Popular em Revista*, Campinas, v. 8, n. 00, p. e021005, 2021a. DOI: 10.20396/muspop.v8i00.15370. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/15370. Acesso em: 5 nov. 2024.

RUIZ, Renan Branco. *De Pixinguinha à Vanguarda Paulista Instrumental*: uma história do jazz no Brasil (1920-1980). Teresina: Cancioneiro, 2025.

RUIZ, Renan Branco. Jazz no Brasil ou jazz brasileiro? Um balanço histórico sobre o jazz durante o longo modernismo (1920-1980). *História e Cultura*, Franca/São Paulo, v. 10, n. 2, p. 51-81, dez. 2021b. DOI: https://doi.org/10.18223/hiscult.v10i2.3425. Disponível em: https://periodicos.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/3425. Acesso em: 3 nov. 2024.

RUIZ, Renan Branco. *Marcha sobre a cidade*: diálogos entre jazz e rock no Brasil setentista. *In*: FENERICK, José Adriano (org.). *Nas Trilhas do Rock*: contracultura e vanguarda. Curitiba: Appris, 2021c. p. 185-203.

RUIZ, Renan Branco. Mobile/Stabile: o Grupo Um no Festival de Jazz São Paulo – Montreaux (1978). *Fênix - Revista De História E Estudos Culturais*, v. 18, n. 1, p. 385-406, 28 jun. 2021d. DOI: https://doi.org/10.35355/revistafenix.v18i1.1067. Disponível em: https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/1067. Acesso em: 6 nov. 2024.

RUIZ, Renan Branco. “*O novo rumo para a música popular”*: a Vanguarda Paulista Instrumental entre as permanências e rupturas do jazz no Brasil (1920-1980). 2023. 485 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Franca, 2023.

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.

SCHULMANN, Cila. Nem tudo está perdido. *Correio de Notícias*, Curitiba, 23 out. 1984.

SOARES, Dirceu. A salada musical deste fim de semana. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 26 maio 1978. Ilustrada, p. 38.

SOARES, Dirceu. Divina Increnca mostra independência no MASP. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 7 mar. 1981. Ilustrada, p. 26.

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

SUA SEMANA. Banda Metalurgia. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, p. 7, 24 maio 1987.

VAZ, Gil Nuno. Música de qualidade marca o Pau Brasil. *A Tribuna*, Santos, 12 dez. 1984, p. 22.

VIANNA, Luiz Fernando. Pau Brasil percorre pilares da música nacional. *Folha de S.Paulo*, p. c6, 24 fev. 2016.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

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

Discografia Básica – Vanguarda Paulista Instrumental (VPI)[21]

A DIVINA INCRENCA. *A Divina Increnca*. São Paulo: Independente, 1980. Disco de vinil, 33 rpm (813.0377).

A DIVINA INCRENCA. *A Divina Increnca*. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2007. CD digital (EDITION/14).

GRUPO UM. *Marcha sobre a cidade*. São Paulo: [Independente], 1979. Disco de vinil, 33 rpm (7.99.404.155).

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. Disco de vinil, 33 rpm, estéreo (JV.002).

GRUPO UM. *A flor de plástico incinerada*. São Paulo: Lira Paulistana Instrumental, 1982. Disco de vinil, 33 rpm (LP 003 LPI).

GRUPO UM. *Marcha sobre a cidade*. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2002. CD digital (EDITIO/01).

GRUPO UM. *Reflexões sobre a crise do desejo*. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2005. CD digital, estéreo (EDITIO/08).

GRUPO UM. *A flor de plástico incinerada*. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2010. CD digital (EDITIO/18).

GRUPO UM. *Ao vivo no Jazz na Fábrica: Grupo Um, uma lenda ao vivo*. São Paulo: Selo Sesc, 2016. CD digital (CDSS 085/16).

GRUPO UM. *Starting Point*. London: Far Out Recordings, 2023. Disco de vinil disponível via streaming (FARO 235LP).

METALURGIA. *Metalurgia*. São Paulo: Som da Gente, 1982. Disco de vinil, 33 rpm (SDG013/82).

NELSON AYRES. *Mantiqueira*. São Paulo: Som da Gente, 1981. Disco de vinil, 33 rpm (SDG 009/81).

PAU BRASIL. *Pau Brasil*. São Paulo: Lira Paulistana: Continental, 1983. Disco de vinil, 33 rpm (LP 1.33.404.002).

PAU BRASIL. *Pindorama*. São Paulo: Copacabana, 1986. Disco de vinil, 33 rpm (12.888).

PAU BRASIL. *Pau Brasil*. São Paulo: Pau Brasil Music: MINC: Petrobras, 2012. CD Digital.

PAU BRASIL. *Pindorama*. São Paulo: Pau Brasil Music: MINC: Petrobras, 2012. CD Digital.

PÉ ANTE PÉ. *Pé ante Pé*. São Paulo: [Independente], 1980. Disco de Vinil, 33 rpm (LP001).

PÉ ANTE PÉ. *Imagens do Inconsciente*. São Paulo: Lira Paulistana, 1982. Disco de Vinil, 33 rpm (LPI0002).

PÉ ANTE PÉ. *Pé ante Pé e Imagens do Inconsciente*. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2005. CD digital (EDITIO/07).

[21] *Playlist* com a discografia básica da VPI: https://youtube.com/playlist?list=PL1hBUv31AYpdjuEYESdiui61bfl4Lc0F3&si=gdFAKD9wKISUGkV5.

Renan Branco Ruiz é pós-doutorando em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, onde desenvolve atualmente o projeto de pesquisa “Jazz e autoritarismo no Brasil: casos e experiências da ditadura militar (1964-1985)”, com financiamento da FAPESP. Realizou a graduação (2013), o mestrado (2017) e o doutorado (2023) em História pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Com diversos artigos publicados e apresentações de trabalho no Brasil e no exterior, Ruiz atua em pesquisas com foco na história do Brasil e história da música, com as seguintes temáticas: música popular, ditadura militar, New Jazz Studies, jazz brasileiro, música instrumental, modernismo e sociologia da música. É autor do livro *De Pixinguinha à Vanguarda Paulista Instrumental: uma história do jazz no Brasil (1920-1980)* (Ed. Cancioneiro, 2025).

E-mail: renanbr@unicamp.br | renan.ruiz@unesp.br

Disponibilidade de dados: Os dados estarão disponíveis mediante solicitação.

Conflito de Interesses: Nenhum conflito de interesses foi declarado.

Modalidade de avaliação: Duplo-cega por pares.

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.