

A bateria de Zé Eduardo Nazário

Seraphim Pietroforte

1.

A primeira vez quando me encantei com a bateria, lembro-me detalhadamente, foi em um show do sambista Martinho da Vila. Eu entrava na adolescência... infelizmente, não guardei o nome dos demais músicos do grupo, retive apenas a violonista Rosinha de Valença e o baterista Tucão. Ele se valia de um conjunto de bateria simples, com bumbo, caixa, tambor, contra surdo, o prato chimbal e um prato solto de condução; em determinada altura da apresentação, Tucão, com o solo de bateria, foi o dono do palco. E assim, daquele dia em diante, cisme em acompanhar os bateristas brasileiros... por sorte, numa loja de discos na Avenida São João, da cidade de São Paulo – naqueles tempos, havia lojas de discos –, um rapaz me sugeriu escutar Milton Banana... ouvindo o Banana, conheci outros trios de piano, contrabaixo e bateria, em especial, o Zimbo Trio.

Enquanto amadurecia, não me fixei somente na música instrumental; atento às fichas técnicas dos LPs, sempre buscava pelos bateristas: (1) Hércules, baterista do Paulinho da Viola; (2) João Cortes, do Ivan Lins; (3) Pascoal Meirelles, do Gonzaguinha e do João Bosco; (4) Wilson das Neves, do Chico Buarque; (5) Gustavo Schroeter, do Jorge Ben e da Cor do Som; (6) Teo Lima, do Djavan e do Sivuca; (7) Robertinho Silva, do Milton Nascimento, do Som Imaginário, do Egberto Gismonti e do Wagner Tiso; (8) Realcino Lima Filho – o Nenê –, do Hermeto Pascoal e do Egberto Gismonti. Dessarte, escutei, certa vez na Rádio Cultura de São Paulo, a sequência “Frevo / Esquenta muié (banda de pífanos) / Frevo rasgado”, do álbum *Nó Caipira*, do Gismonti; ao adquirir o disco, descobri, ao lado do contrabaixista Zeca Assumpção e do flautista e saxofonista Mauro Senise, o baterista Zé Eduardo Nazário.

Na faixa citada, impressiona: (1) a condução de bumbo; (2) o solo de bateria, depois do “Frevo”; (3) a levada durante o “Esquenta muié”, quando Zé Nazário pulsa no instrumento, sozinho, toda a percussão de uma banda de pífanos. Mas não apenas isso... na totalidade do álbum, ele ainda vibra, do mesmo modo, uma banda de Maracatu, na faixa “Maracatu”; Zé Nazário também toca os demais instrumentos de percussão, acrescentando, em “Selva amazônica”, a tabla, uma novidade na época, em 1978.

Dali em diante, o vivo interesse pelo baterista me fez busca por outras gravações suas, no entanto, por se distanciar da produção fonográfica comercial, não era fácil encontrar Zé Eduardo Nazário. Ele participou das gravações do *Clube da esquina 2*, de

Milton Nascimento, 1978, mas não me lembro dele tocando com Chico Buarque, Gilberto Gil e demais artista da MPB; Zé Nazário tocou na Paulo Patife Band e quase foi o baterista do RPM; suas participações em álbuns, contudo, ao menos nas décadas de 1970 e 1980, predominam no circuito alternativo ao gravar: (1) com o craviolista Stênio Mendes; (2) com o violinista Carioca; (3) e, evidentemente, com o Grupo Um, com qual boa de sua carreira e a do irmão, o pianista Lelo Nazário, identificam-se.

2.

Naqueles tempos – os da minha adolescência e os da mocidade dele –, recordo-me de duas apresentações de Hermeto Pascoal, em que escutei e vi Zé Eduardo tocar. A primeira delas foi no teatro Ruth Escobar, na cidade de São Paulo; Nazário não era o baterista do grupo, mas, a certa altura da apresentação, estando na plateia, foi convidado a tocar – vale lembrar, Zé Eduardo pertenceu ao grupo de Hermeto Pascoal, cujo registro, felizmente, encontra-se no álbum *Viajando com o som*, gravado em 1976, mas lançado apenas em 2017 –. A participação foi memorável... numa das músicas, Hermeto, logo nos primeiros compassos, parou a banda e, cumprimentando o baterista, exclamava: “isso é um músico de verdade!... mesmo sem saber a música, ele acertou tudo sem vacilar, desde o início!”.

Em seguida, a próxima exibição seria no Teatro Cultura Artística, na mesma cidade; dessa vez, Zé Nazário, ao lado do baterista Márcio Bahia, participava do grupo, tocando bateria e percussão. Logo na abertura do espetáculo, ele e Hermeto efetivaram um dueto de percussão, com ambos tocando uma coleção de campanas fixadas num aparato próprio para tanto; em determinada altura do show, então na bateria, Nazário chegou a romper a pele do bumbo, tamanha energia investida na execução das composições e dos improvisos... uma vez trocada, Zé Eduardo, no final da apresentação, rasgou-a novamente. E assim, a técnica apurada, pois suas conduções e passagens pareciam impossíveis de realizar, conjugada a tal energia, capaz de destruir baterias, faziam dele um músico monstruoso; monstro no sentido original do termo, do latim *monstrum*, isto é, ser de caráter sobrenatural, quem anuncia vontades divinas... no caso, uma epifania da música, presente sempre quando ele toca.

Pois bem, uma vez ciente dos trabalhos de Zé Eduardo Nazário, permaneci atento aos meios de comunicação; em especial, recordo-me da TV Cultura de São Paulo, responsável pela gravação de especiais com o Grupo Um, A Divina Incrência, Stênio Mendes etc. Entretanto, foi na revista Playboy, especializada em ensaios fotográficos de

nus femininos, que encontrei uma resenha a respeito de *Marcha sobre a cidade*, o primeiro álbum do Grupo Um, lançado em 1979, vale lembrar, o primeiro álbum independente de música instrumental. O formato, na época, foi LP, nada fácil de encontrar no circuito comercial das lojas de disco, então dependentes do mercado fonográfico, eminentemente comercial; terminei encontrando o álbum à venda no saguão do teatro Lira Paulista, juntamente, com o segundo lançamento do grupo, *Reflexões sobre a crise do desejo*, de 1981.

3.

Mais adiante, detalha-se a relevância de *Marcha sobre a cidade*; compensa, entretanto, discorrer, mesmo brevemente, sobre alguns aspectos revolucionários da música independente. Antes tudo, cabe indagar independente do quê; tratava-se, então, de romper com a subordinação dos músicos à indústria fonográfica, que ditava, exclusivamente, a produção artística. A bem da verdade, músicos, tais quais Chico Buarque, Edu Lobo, Alceu Valença ou Zé Ramalho, gravaram, com relativa autonomia, álbuns como, respectivamente, *Almanaque*, *Camaleão*, *Vivo* ou *A peleja do diabo com o dono do céu*, interferindo no repertório, nos arranjos, na escolha dos músicos e, inclusive, nas capas; independentemente do talento desses e de outros artistas, a MPB, apesar da excelência de numerosos álbuns e cancionistas, coaduna-se com canções veiculáveis comercialmente, tanto pela poesia – na época, motivada por contestações sociais – quanto pela concepção musical, destinada a enfocar, predominantemente, cantores – Gal Costa, Maria Bethânia ou Clara Nunes – ou interpretes-compositores – Chico Buarque, Paulinho da Viola ou Alceu Valença –. Havia, evidentemente, espaço para a música instrumental, mas nada centrado em propostas incomuns, tais quais as do Grupo Um e artistas afins.

Não se pretende analisar, em seguida, as relações entre a MPB e a indústria fonográfica no Brasil; devido à complexidade, isso é tema para teses e dissertações. A polêmica se inicia, justamente, na definição de MPB; nota-se, na formação dessa estética, algumas características fundamentais: (1) trata-se de músicos da classe média, oriundos da pequena burguesia, com formação musical variada, desde a erudição – Tom Jobim estudou com Heitor Villa-Lobos, Egberto Gismonti possui formação em piano clássico – à cultura acadêmica – Chico Buarque e os tropicalistas cursaram a universidade –; (2) recorre-se a concepções musicais populares – para não dizer, étnicas –, antes restritas a determinados lugares e comunidades, tais quais a macumba, o samba ou o baião; (3) depuram-se tais criações seja poética seja musicalmente.

4.

Esses músicos interagiam com a indústria fonográfica e as políticas culturais vigentes na época, sem, no entanto, submeterem-se a elas completamente; poucos deles, todavia, arriscaram-se a fazer música experimental – haja vista o fracasso de vendas de *Araçá azul*, de Caetano Veloso, lançado 1973 – e, quanto mais, música instrumental – inclusive, rareiam, na MPB, solos instrumentais, intercalados com o canto –. Nessas circunstâncias – aliás, vigentes atualmente, na primeira metade do século XXI – gravar um álbum de música instrumental e, ademais, música de vanguarda, como *Marcha sobre a cidade*, assumiria, feito independentemente, sem as coerções do mercado fonográfico, características revolucionárias.

Afirma-se revolução em, pelo menos, duas acepções: (1) depura-se, mediante a renovação da arte, a sensibilidade humana; (2) abrem-se novas frentes de divulgação da arte quando, com o exemplo do Grupo Um, outros trabalhos semelhantes foram gravados e distribuídos. Sabe-se que, no Brasil, o primeiro álbum de música independente, *Feito em casa*, foi lançado por Antonio Adolfo em 1977; há, no entanto, dois aspectos, pelo menos, marcantes do pioneirismo do *Marcha sobre a cidade*: (1) entre as doze composições de *Feito em casa*, há duas canções e dez músicas instrumentais, predominantemente pensadas para piano; (2) a elaboração musical do álbum de Adolfo, sem desmerecer seu trabalho, parece algo comercial, sejam os temas sejam os arranjos, em especial, quanto aos timbres utilizados – em verdade, pouco se acrescenta à música instrumental brasileira, caso comparado a *Edson Machado é samba novo*, 1964, de Edson Machado, ou *Matança do porco*, 1973, do Som Imaginário, ambos de gravadoras comerciais –. O trabalho do Grupo Um, diferentemente, não se destaca apenas pela ênfase na música instrumental – sendo, nesse tópico, pioneiro na música independente –; nas composições e concepções do grupo, articulam-se as muitas manifestações da música brasileira – em especial, os ritmos –, o jazz – quanto ao timbre e nas relações tema e improviso – e a música eletroacústica. O Grupo Um, no entanto, não se limita a combinar, com criatividade, elementos colhidos em diversos sistemas musicais; eles inventaram, a partir das influências de cada membro da banda, uma nova música.

5.

Tempos depois, com quase 30 anos de idade, retomei os estudos de percussão, iniciados na adolescência; tive, então, a oportunidade de estudar bateria e tabla com o Nazário. Naqueles dias, ele morava na cidade de São Paulo, especificamente, na Vila

Cândida, uma pequena vila no bairro de Pinheiros; no porão de um dos sobrados, com duas baterias, outros instrumentos de percussão, um aparelho de som e uma coleção de CDs, ele trabalhava. Segundo ele, muitos artistas frequentaram aquele porão... além dos colegas do Grupo Um, lá estiveram Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, John McLaughlin; naquele e em outros estúdios, assisti a performances inesquecíveis do professor, ora na tabla ora, principalmente, na bateria.

Não cabe, em seguida, discriminar todas; detenho-me, no entanto, na mais significativa para mim, isto é, suas demonstrações de como concebera a faixa “Samba de Ogum”, do álbum *Soccer Land*, 1994, do saxofonista Ivo Perelman, formado por duetos de saxofone e bateria. Zé Eduardo costuma fazer duetos assim; de sua carreira, citam-se, pelo menos, dois: (1) a composição “América L”, de Lelo Nazário, gravada em *Reflexões sobre a crise do desejo*, feita para dueto de piano e bateria; (2) no álbum solo, *Poema da gota serena*, 1982, Zé Eduardo, em sua composição “Energia dos três mundos”, desenvolve, com Cacau de Queiroz, um dueto de saxofone e bateria. Nos duetos com Perelman, contudo, Nazário se supera, em especial, no “Samba de Ogum”. Na faixa, de aproximadamente 11min 23s, enquanto Ivo improvisa no saxofone tenor, Zé Eduardo faz a base na bateria em um ritmo inspirado no samba, mas inventado por ele; durante todo o tempo da composição, o baterista não repete sequer uma subdivisão ou uma passagem... considerando que cada compasso dura, em média, 5 segundos, basta fazer as contas para obter o número de variações realizadas.

Para concluir, recorro duas lições do Nazário, que vêm ao encontro de sua excelência musical: (1) durante as aulas de bateria, ele lembrava que, todo dia, milhões de bateristas, ao redor do mundo, despertam para estudar; (2) se você permanece um dia sem tocar, você percebe as falhas, se permanece dois dias, os companheiros músicos notam as diferenças, se permanece três dias, o público se ressentido. Pois bem, isso Zé Eduardo segue à risca... não admira tamanha técnica, necessária para performances tais quais as registradas em “Samba de Ogum”. Todavia, suas concepções musicais não se resumem ao domínio de técnicas, tampouco, à sua energia vital ao percutir... há algo inescrutável quando Zé Eduardo Nazário toca bateria.

Em várias oportunidades, Nazário se vale das iniciais de seu nome, Z. E. N., coincidir com o Zen enquanto forma de ser; para mais, no já mencionado álbum *Poema da gota serena*, além da “Energia dos três mundos”, as outras composições se chamam “Pra pensar”, “Pra sentir e contar” e “Só pra ouvir”, títulos de feitio bastante meditativo e introspectivo. Em vista disso, como aproximar abordagens tão enfáticas, enumeradas

antes, com a delicadeza da meditação? Para o Zen, talvez não haja diferenças... em seu ofício, Zé Eduardo Nazário se integra com a bateria, unificando-se com ela; nessa meditação, ele se torna epifania da música, em que a técnica pertence à dimensão física enquanto a mente se conecta com harmonia do cosmo em outras esferas.

São Paulo, 11 de agosto de 2026