

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

BRUNO FRANCO ANTUNES

**“LAVAR, SECAR E ASSOPRAR”:
UM ESTUDO ETNOMUSICOLÓGICO DA TRAJETÓRIA DO
MÚSICO NEGRO NILTON VERGARA (RS)**

Bagé

2021

BRUNO FRANCO ANTUNES

**“LAVAR, SECAR E ASSOPRAR”:
UM OLHAR ETNOMUSICOLÓGICO DA TRAJETÓRIA DO
MÚSICO NEGRO NILTON VERGARA (RS)**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Música –
Licenciatura da Universidade Federal
do Pampa como requisito para o título
de Licenciado em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Luana
Zambiazzi dos Santos

Bagé

2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

AA636" Antunes , Bruno

"LAVAR, SECAR E ASSOPRAR": UM ESTUDO ETNOMUSICOLÓGICO DA TRAJETÓRIA DO MÚSICO NEGRO NILTON VERGARA (RS) / Bruno Antunes

.
39 p.

Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação)-- Universidade Federal do Pampa, MÚSICA, 2021.

"Orientação: Luana Santos".

1. Estratégias músico-sociais. 2. Táticas de resistência.
3. Projeto de atuação musical. I. Título.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
Universidade Federal do Pampa

BRUNO FRANCO ANTUNES

**"LAVAR, SECAR E ASSOPRAR": UM ESTUDO ETNOMUSICOLÓGICO DA
TRAJETÓRIA DO MÚSICO NEGRO NILTON VERGARA (RS)**

Trabalho de Conclusão de
Curso apresentado ao Curso
de Música - Licenciatura da
Universidade Federal do
Pampa, como requisito parcial
para obtenção do Título de
Licenciado em Música.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 18 de dezembro de
2021.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Luana Zambiazzi dos Santos

Orientadora

(UNIPAMPA)

Profa. Dra. Adriana Bozzetto
(UNIPAMPA)

Ma. Laurisabel Maria de Ana da Silva
(UFBA)



Assinado eletronicamente por **LUANA ZAMBIAZZI DOS SANTOS, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 21/12/2021, às 18:56, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **ADRIANA BOZZETTO, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 22/12/2021, às 23:31, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **Laurisabel Maria de Ana da Silva, Usuário Externo**, em 18/01/2022, às 18:00, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0700935** e o código CRC **1E195CE2**.

Referência: Processo nº 23100.012377/2020-31 SEI nº 0700935

Dedico este trabalho aos meus pais
Marilene Franco Antunes e Luis
Carlos Mendonça Antunes (*in
memoriam*)

RESUMO

Este trabalho é um estudo etnomusicológico que teve por objetivo conhecer a trajetória musical do músico negro gaúcho Nilton Vergara, focando em apresentar estratégias musico-sociais presentes na sua carreira profissional. O músico em questão, com em torno de 60 anos, teve e tem atuações profissionais múltiplas, como instrumentista de banda militar, participante do gênero musical swing, empresário e, nas últimas décadas, como educador musical (professor de clarinete, teoria musical, saxofone e grupos musicais) no conservatório de música, Instituto Municipal de Belas Artes da cidade de Bagé/RS (IMBA). Buscando compreender a trajetória do músico, foi realizada uma pesquisa qualitativa, envolvendo, principalmente, a técnica de entrevista com perguntas abertas com o interlocutor, Nilton Vergara. A trajetória do músico negro parece ser interessante para um estudo etnomusicológico e a problematização em torno das relações entre práticas musicais e o meio social inseridas, já que se propõe a revelar suas possíveis estratégias profissionais abordadas no campo da música, como forma de ascensão financeira e social. Baseando-se em referenciais teóricos da etnomusicologia, antropologia e em diálogo com a sociologia voltada para práticas musicais, além de envolver o tema das questões étnico-raciais, como resultados, aponta-se que a música tem feito parte de um *projeto* de vida de Nilton, a partir do direcionamento de carreira, buscando formas de negociação com espaços musicais e sociais, os *campos de possibilidades*. Sendo assim, a pesquisa demonstrou algumas ideias e posicionamentos que indicam um conjunto de táticas de resistência e resiliência. Podemos destacar três pontos principais da pesquisa: atuação musical múltipla/multifacetada, “blindagem” social e adaptabilidade aos espaços profissionais no campo musical. Esse conjunto de comportamentos constata táticas de resistência negra, como modos e vivências de descendentes afrodiaspóricos, conhecidos como *Africanidades Brasileiras*.

Palavras-chave: Projeto de atuação musical. Estratégias músico-sociais. Táticas de resistência.

ABSTRACT

This paper is an ethnomusicological study that aimed to understand the musical trajectory of the black musician Nilton Vergara, focusing on presenting musical-social strategies present in his professional career. The musician in question, who is now around 60 years old, has had and still has multiple professional performances, as an instrumentalist in a military band, a participant in the swing musical genre, a businessman and, in the recent decades, as a music educator (teaching clarinet, music theory, saxophone and musical groups) at the music conservatory, Municipal Institute of Fine Arts in the city of Bagé/RS (IMBA). Seeking to understand the musician's trajectory, a qualitative research was carried out, mainly involving the technique of interview with open questions with the interlocutor, Nilton Vergara. The trajectory of the black musician seems to be interesting for an ethnomusicological study and the problematization around the relationships between musical practices and the social environment, as it proposes to reveal their possible professional strategies addressed in the field of music, as a way of financial and social ascension. Based on theoretical references from ethnomusicology, anthropology and on dialogue with sociology focused on musical practices, in addition to involving the theme of ethnic-racial issues, as results, it is pointed out that music has been part of a life *project* of Nilton, from his career direction, looking for ways to negotiate with musical and social spaces, the *fields of possibilities*. Thus, the research demonstrated some ideas and positions that indicate a set of resistance and resilience tactics. We can highlight three main points on the research: multifaceted performance, social “shielding” and adaptability to professional spaces in the musical field. This set of behaviors demonstrates black resistance tactics, such as the ways of living and experiences of Afrodiasporic descendants, known as Brazilian Africanities.

Keywords: Musical performance project. Musical-social strategies. Resistance tactics.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	REFERENCIAL TEÓRICO.....	16
3	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	19
4	PROJETO DE ATUAÇÃO MUSICAL PROFISSIONAL.....	22
5	“EU SOU UM CAMALEÃO! EU ME ADAPTO À SITUAÇÃO”: ATUAÇÕES MÚLTIPLAS NO CAMPO MUSICAL.....	27
5.1	Do Grupo de Swing ao IMBA.....	30
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
7	REFERÊNCIAS.....	38

1 INTRODUÇÃO

Começo este trabalho com uma breve apresentação da minha trajetória musical no Instituto Municipal de Belas Artes (IMBA) de Bagé-RS, conservatório de música centenário desta cidade da fronteira do sul do Rio Grande do Sul.

O começo dos meus estudos no instituto foi em 2012, em violão popular e teoria musical. Nesse período, passei por alguns professores e participei de apresentações em grupo e também individuais, onde aprendi muito com alunos e professores.

Em meados de 2018, entrei em um dilema pessoal, a iminência de ingresso no serviço militar. Nesse mesmo período, perdi a vaga no violão no instituto, no momento com 17 anos e um pouco perdido em relação ao futuro. Porém, dei-me conta de que, apesar de ter certo desgosto pelo serviço militar, poderia entrar na banda de fanfarra; apesar de o ingresso ser obrigatório, seria uma maneira de me manter ligado à música. Ao pensar que essa poderia ser uma saída definitiva, comecei a conversar com diversas pessoas para escolher o estudo de um instrumento musical para fanfarra. As perguntas me incomodaram por muitos dias. Nessas conversas anteriores com professores de música do instituto, o clarinete foi muito mencionado em quase todos os diálogos. O instrumento relacionou-se à imagem de “difícil execução técnica”; em outras palavras, instrumento narrado com frequência como “difícil de tocar” e por isso teria muitas vagas. Então pensei em voz alta - “É nesse que eu vou”.

O instituto disponibilizava vaga para o mesmo, o professor seria Nilton Vergara Rodrigues. No momento que o conheci, senti uma alegria muito grande mesmo, uma vez que pude relacionar a aprendizagem de um instrumento “difícil”, com referência, ligada à imagem de um homem negro, me senti representado, por também ser um homem negro. Naquele momento, não manifestei nenhum esboço de fala inerente a qualquer tipo de sentimento. Mas, desde o ocorrido, vivenciei e nutri uma gigantesca sensação de admiração.

Com o decorrer dos dias, então, me matriculei no clarinete e me inseri à banda musical do instituto. Entretanto, vivenciando as aulas de Nilton, percebi que o

instrumento transcendia a ideia de tocar somente música de concerto. Sinceramente, a minha concepção musical idealizada relacionava a imagem do músico especificamente com alguns saberes, como teoria musical, ler partitura e ser virtuoso no instrumento, com uma forte ligação a uma estética musical europeia. O período foi marcado por uma grande descoberta musical e um imenso fascínio, na concepção da profissionalização do ofício de ser músico. Vejo que eu buscava alguma maneira de legitimação na área, acreditava nesses “requisitos”.

Ao mesmo tempo que crescia o encanto por ser instrumentista, como contraponto, aumentavam os questionamentos relacionados à identidade.

As contradições começaram a ter um papel reflexivo muito forte nesse período. Um dos agentes foi o Nilton, já que ele trouxe uma imagem de músico totalmente diferente, pelo menos para mim. A desconstrução começou quando conheci um pouco da sua trajetória musical, desde a escolha do instrumento, que ele afirmava ter sido dada a partir de uma necessidade financeira, o que me sinalizava uma possibilidade de ascensão social. Todo aquele constructo que eu estabeleci antes, quanto às legitimações, estava sendo questionado. Sempre relatei o instrumento à imagem de virtuosismo, vaidade e ter um bom reconhecimento entre os músicos e, junto a Nilton, passei a rever esses conceitos.

O outro agente nessas desconstruções foi a UNIPAMPA, o contato com outros músicos ampliou a concepção de modos de aprendizagem e bagagens musicais trazida pelos mesmos e a valorização delas. O envolvimento com colegas e professores me possibilitou aumentar os questionamentos sobre o fazer musical. Contudo, nesse meio tempo, surgiu o convite para integrar o grupo de pesquisa ETNOSÔNICAS, que visa refletir sobre os fazeres musicais, frequentemente tensionando com questões étnico-raciais, de gênero, classe, por exemplo, na correlação entre música e sociedade, a partir do campo da Etnomusicologia, com o qual estou me familiarizando. Vejo como é importantíssimo falar sobre a temática, dando ênfase, tentando explorar um lugar de fala para povos não europeus. Mas, ao mesmo tempo, o sentimento de contradição frequentemente se instaura.

Um ótimo exemplo, que acredito que ajuda a tensionar essas problemáticas, dando ênfase à imagem do professor, músico, amigo, parceiro, quase um pai, é

Nilton Vergara¹, que tem uma vasta trajetória musical, com várias “facetas”. O músico em questão, hoje com em torno de 61 anos, teve e tem atuações profissionais múltiplas, como instrumentista de banda militar, grupo de swing, empresário e, nas últimas décadas, como educador musical (professor de clarinete, teoria musical, saxofone e grupos musicais) no conservatório de música, Instituto Municipal de Belas Artes da cidade de Bagé/RS (IMBA).

Por isso, acredito que um sujeito com uma trajetória como a de Nilton é importante de ser valorizado na academia e uma das maneiras de fazer isto é através de uma pesquisa. Sei que ele não precisa dessa legitimação, mas penso que devemos relatar suas vivências. Elas podem inspirar outras pessoas que estão na academia e as que estão por vir e, para isso, devemos aumentar os ícones de representatividade negra. Associo esta demanda aos ensinamentos da intelectual negra Petronilha Silva (2003), que postula a importância de estudar o que chama de “Africanidades brasileiras”. Para a autora, a compreensão do conceito pode acionar como resultado conhecer, analisar modos de vivenciar epistemologias de africanos e seus descendentes no Brasil, buscando compreender as produções e contribuições para a sociedade brasileira dessas populações (SILVA, 2003, p. 156).

Para descrever toda a trajetória musical e pedagógica de Nilton requer-se uma grande disposição de tempo e um modelo de trabalho acadêmico mais extenso, como uma dissertação de mestrado ou/e uma tese de doutorado. E, até mesmo nestes formatos acredito que não conseguiríamos abordar todos os assuntos presentes na sua vida musical. Como ponto de partida, de sua trajetória, emergem muitos questionamentos, tais como: como foi a trajetória musical profissional de Nilton Vergara? Quais as suas estratégias músico-sociais para percorrê-las? Houve táticas de legitimação no seu campo musical? Houve correlações entre o instrumento musical e a forma de ascensão financeira e social? As questões étnico-raciais estiveram presentes na sua trajetória?

Para tentar responder estas questões, este estudo tem como objetivo conhecer a trajetória musical do músico negro Nilton Vergara, focando em apresentar algumas das estratégias músico-sociais presentes na sua carreira profissional. Como buscarei mostrar, isto encaminhou a pesquisa para apresentar a

¹ Nilton Vergara Rodrigues é nome completo do interlocutor, mas iremos nos referir como Nilton Vergara.

visão de Nilton para o seu projeto profissional no campo da música, sendo possível levantar interpretações sobre suas resistências e táticas para ascensão social, o que também parece envolver questões étnico-raciais.

As reflexões acionadas neste trabalho, no sentido de lidarem com o campo da música na esfera profissional, dialogam com a obra do intelectual norte-americano Howard Saul Becker, um dos mais importantes teóricos na área da sociologia do desvio e teoria da rotulagem. Para a realização deste trabalho, utilizei os capítulos 5 e 6, sobre os músicos de casa noturna “desviantes” (outsiders). O sociólogo destaca que, no quinto capítulo, muitas vezes os indivíduos “desviantes”, ou seja, aqueles/as definidos assim por Becker (2008), procuram respostas baseadas nas suas próprias vivências, afastando-se em relação ao grupo majoritário da sociedade, e que alguns comportamentos isolados acontecem. (BECKER, 2008, p. 91).

O músico de casa noturna passa por um certo dilema que ressalta dois pólos, um extremo sendo o papel de “outsider” e outro o de “músico comercial”. A ideia abordada pelo autor explica que muitos “músicos da noite” podem sofrer boicote quando apresentam comportamentos extravagantes, por isso a sua aceitação pelo público pode ser prejudicada. Então, adequar-se ao gosto do mesmo para permanência profissional torna-se uma possibilidade. Isto ocasiona, muitas vezes, a perda da sua “identidade musical”, respeito pelos companheiros de profissões e o “auto-respeito” (Ibidem, p. 92). Essa concepção citada se difere no âmbito profissional em grandes e pequenas cidades e a suas possibilidades de atuação. Na cidade grande, há mais oportunidades de empenhar-se a tocar em ambientes musicais específicos e o número de músicos é maior, o que amplia o leque de escolha desses profissionais. Entretanto, a cidade pequena traz certas peculiaridades, como poucos espaços de atuação e baixo número de músicos. Segundo a pesquisa de Howard Becker, o músico, para manter-se financeiramente, entende que deve adotar a atitude de tocar em espaços musicais diversos (Ibidem, p. 94). Ainda segundo a pesquisa, o músico “Outsiders” teria mais “respeito e liberdade”; mas, em contraponto, os problemas financeiros são evidentes e a estabilidade da profissão também anseia o desejo desses grupos e que o sustento de uma “atitude independente” é difícil, por meio da pressão externa advinda da sociedade (Ibidem, p. 104).

Já no capítulo 6, “Carreiras num grupo ocupacional desviante: o músico de casa noturna”, separei alguns pontos que considero importante para esse trabalho. O primeiro destaca a “Construção de redes de contatos (apadrinhamento e panelas)”. Segundo Howard, o músico outsider não se afasta do restante dos grupos trabalhadores da sociedade no quesito “ocupacional de carreira”, pois, da mesma forma, precisa construir redes de contatos no seu ramo. Essas redes proporcionam agrupamentos profissionais, conduzidos por quem “contrata”. Faz-se necessário que o empregado (músico) torne-se conhecido ou reconhecido pelo meio artístico principalmente pelos círculos mais influentes, detentores de poder, prestígio e legitimidade. O segundo ponto relaciona-se à “Mobilidade profissional”. De acordo com o sociólogo, muitos artistas desviantes, para desfrutarem dessa estabilidade profissional, se vêem como devendo assumir certa postura relacionada a padrões de comportamento (vestimenta, por exemplo) para uma ascensão para cargos mais altos. Muitas vezes, isso acarreta ter que sacrificar a sua independência artística por uma carreira profissional com maior prestígio. Em suma, os músicos não estão livres dessa interferência do trabalho, a qual se evidencia na recusa ou na receptividade desses padrões resultantes de modelos hegemônicos. A escolha ou omissão acarreta consequências que determinam moldar-se ao sistema ou suportar um afastamento social e, por consequência, ocupar ofícios considerados desvalorizados. Há possibilidades do comportamento convencional referente ao músico exteriorizar uma indução por parte da família. Ele esclarece que há dois tipos de atitudes dos artistas: a desistência da carreira, assim como a dinâmica de “batalhar por conta”, ambas exercidas pela pressão familiar sob o músico. O recorrente “dever ser o provedor da família” origina um tipo de preocupação financeira que resulta por cargos seguros e socialmente bem valorizados. Como o autor destaca,

O casamento pode sim, acelerar a obtenção de sucesso ao forçar uma decisão que proporciona, embora não garanta, a oportunidade de ingressar naquelas “panelinhas” comercialmente orientadas que são mais capazes de manter seus integrantes em trabalho permanente. (BECKER, p. 128, 2008)

Com base nessas leituras, considero que haja correlação direta com a trajetória profissional do Nilton, principalmente no direcionamento de carreira, assim

como na busca da ascensão financeira e social, que acionam táticas de resistência negra. Por isso, também desenvolvo esta pesquisa considerando esses apontamentos.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Assim como o próprio protagonista neste estudo de trajetória, Nilton Vergara, cursou a licenciatura em música da UNIPAMPA, eu também, no mesmo contexto, como futuro educador musical vejo “a importância em se ter um olhar etnomusicológico, com a intenção de vislumbrar de maneira empírica as várias hipóteses da formação da cultura musical em um grupo, em uma comunidade” (RODRIGUES, 2016, p. 44). No caso brasileiro, devemos repensar e refletir sobre o quanto o fazer musical também advém de uma cultura colonialista, que tende muitas vezes a invisibilizar culturas não europeias. Entendo que a desconstrução desse paradigma eurocêntrico demanda aplicabilidade de saberes decoloniais. Por exemplo, devemos considerar os saberes prévios dos indivíduos, inseridos naqueles espaços herdeiros de uma cultura eurocêntrica. Schenetzler (1994 *apud* SILVA, 2003, p. 158) afirma que esses “entendimentos” pouco valorizados, ao serem ensinados, tendem a apagar ideologias raciais e corrigir certos preconceitos, que fundamentam essas ideologias.

Segundo a intelectual negra Petronilha Silva (2003), penso que a valorização de saberes decoloniais passa primeiramente pelo auto-reconhecimento como sujeito negro, suas estratégias para viver no país, o que envolve práticas musicais, como entendo fazer parte da trajetória de Nilton Vergara. Além disso, entendo que este auto-reconhecimento também deve levar em conta a lida com as táticas de embranquecimento racial no Brasil.

Para o doutor e pós-doutor em direito Silvio Almeida, essas táticas se manifestam pela forma de racismo citado no livro “Racismo Estrutural 2019”. Destaca-se na concepção do “racismo individual” a ideia que isola o indivíduo racista de instituições ou da sociedade, criando assim um imaginário de sociedade igualitária. Em outras palavras, o conceito salienta que não existe sociedade racista, mas sim um indivíduo que age quase como uma espécie de “alienígena” ou ser patológico isolado. Deve-se ter cuidado com a concepção individualista, pois se manifesta geralmente na forma de discriminação direta. Segundo Silvio, trata-se “[...] o repúdio ostensivo a indivíduos ou grupos, motivado pela condição racial” (ALMEIDA, 2019, p. 32). Já na concepção do “racismo institucional”, o autor explica

que “o racismo não se resume a comportamentos individuais, mas é tratado como o resultado do funcionamento das instituições” (ALMEIDA, 2019, p. 37). O autor também sugere que as instituições administram os conflitos sociais não os eliminando, mas sim, colocando-os sob controle. Se manifestam de forma velada, sutil e menos condenável por serem aplicadas por “forças respeitadas” ligadas à sociedade. Essa violência velada se reflete no dia a dia, em forma de micro agressões, em forma de piadas, silenciamentos, isolamento etc. Essas práticas são vistas como “normais” e corriqueiras. A desconstrução desses paradigmas se dá a partir de “práticas antirracistas efetivas”. Segundo Silvio, instituições devem adotar políticas internas que promovam

a igualdade e a diversidade em suas relações internas e com o público externo [...], remover obstáculos para a ascensão de minorias em posição de direção e de prestígio na instituição; promover o acolhimento e possível composição de conflitos raciais e de gênero; manter espaços permanentes para debates e eventual revisão institucionais. (ALMEIDA, 2019, p. 48)

Embora as contribuições de Almeida possam não estar explicitamente mencionadas ao longo deste trabalho, estão incorporadas nas maneiras de interpretar desta pesquisa. E, em conexão com seus argumentos, sugiro que levemos em conta as vivências desses “criadores de conhecimento sem diploma”, buscando conhecer e valorizar

fontes genuínas de Africanidades Brasileiras [o que] nos leva ao convívio com a comunidade negra, ao cultivo da memória da experiência de ser descendente de africanos no Brasil, ao intercâmbio com grupos do Movimento Negro, à familiaridade com obras de autores negros e também não negros, que permitam entender a realidade das relações interétnicas em nosso país. (SILVA, 2003, p. 169)

Aproximando essa proposta do contexto desta pesquisa, recordo-me de um evento que envolvia o grupo de choro do Instituto Municipal Belas Artes de Bagé, incluindo-me no mesmo, coordenado pelo professor Nilton. Nessa ocasião achei muito interessante a iniciativa. Além de valorizar o gênero musical, me trouxe uma sensação de pertencimento, creio que também para o restante dos integrantes do

grupo. Entendo que as estratégias musicais e sociais dele evidenciam práticas denominadas como *africanidades brasileiras*, assim também como “processo de aquisição de conhecimentos e de formação de atitude respeitosa de reconhecimento da participação e contribuição dos afro-brasileiros na sociedade brasileira” (SILVA, 2003, p. 158). Isto implica acionar a noção de negritude, que também acaba sendo transversal a este trabalho e, embora geralmente seja associada ao histórico de militância do movimento negro no Brasil² também significa neste trabalho o autoconhecimento e valorização de identidades negras neste país.

Ao mesmo tempo, podemos relacionar a história de Nilton com o conceito do autor Gilberto Velho (2003), “projeto e metamorfose”. Segundo o autor, para se “enquadrar” em determinados grupos sociais nós devemos adotar uma espécie de “jogos de papéis e identidade” (VELHO, 2003) e a criação de uma carreira, o percorrer de uma trajetória, lida com estes jogos, que apresentam diferentes espaços sociais (“campo de possibilidades” (VELHO, 2003). Esse projeto não é estático, pode passar por transformações, justamente advinda do campo de possibilidades, o que o autor entende como parte do processo de metamorfose. Desta maneira, busco compreender a trajetória profissional no campo da música de Nilton Vergara a partir desses conceitos de Gilberto Velho, que foram importantes para a construção dos capítulos interpretativos deste trabalho.

² Conforme verbete sobre o assunto em página da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: <https://www.ufrgs.br/cdrom/depestre/negritude.htm>. Acesso em 20 dez 2021.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Esta pesquisa, de caráter qualitativo, baseou-se em compreender algumas das estratégias músico-sociais presentes na trajetória do músico Nilton Vergara. Goldenberg (2004, p. 43) enfatiza que “a utilização do método biográfico em ciências sociais é uma maneira de revelar como as pessoas universalizam, através de suas vidas e de suas ações, a época histórica em que vivem”.

Nesta proposta, foi preciso evidenciar e ter em mente a minha posição no estudo, especialmente as relações com o músico cuja trajetória foi estudada, para pensar como abordá-lo para uma entrevista/conversa e, até mesmo, interagir sobre possíveis questões étnico-raciais sem constrangimentos.

O contexto desta reflexão tem a ver com a minha própria relação com Nilton em sala de aula, que sempre foi discreta nas questões de afirmação da negritude e de resistência comigo. Ao mesmo tempo, ele sempre falou sobre negociações/estratégias músico-sociais. Isso sempre foi transmitido nas aulas como professor e instrumentista.

No momento em que entrei em contato com seu trabalho de conclusão de curso “Centro Cultural Marrabenta: Uma pesquisa etnomusicológicas sobre práticas musicais e etnicidade negra em Pelotas/RS”, UNIPAMPA (2016), escrito pelo próprio Nilton Vergara, pude perceber como ele tratava das questões de negritude. Na ocasião, o trabalho buscava descrever atividades musicais entre os indivíduos que vivenciaram o espaço de um centro cultural africano na cidade de Pelotas/RS. Vergara (2016), na sua pesquisa, pensa como o Centro buscava formar ou manter identidades étnicas negras através de práticas musicais e de militância nesse espaço cultural. Ao andamento da leitura, notei que nele despertavam questões sobre negritude e militâncias. Pude notar no trabalho que Nilton Vergara (2016) salientava a importância da pesquisa para um regaste pessoal da militância no movimento negro que estava “adormecida”. A leitura do trabalho de Nilton foi importante no sentido da ambientação deste tema para mim.

Por ter uma ligação mais próxima com Nilton, entendi que uma abordagem dialogada e não muito formal pudesse disponibilizar um diálogo mais fluido. Por isso, vi com “bons olhos” essa influência na proposta de entrevista. A ideia foi proporcionar um ambiente seguro e que não causasse desconforto ao interlocutor.

Goldenberg (2004) salienta a importância e preocupação nas estruturas de entrevistas e questão relevante é o papel do entrevistador, que pode ou não induzir a resposta do entrevistado. Para a autora,

o pesquisador deve ter em mente que cada questão precisa estar relacionada aos objetivos de seu estudo. As questões devem ser enunciadas de forma clara e objetiva, sem induzir e confundir, tentando abranger diferentes pontos de vista. (GOLDENBERG, 2004, p. 86).

Esta questão apontada por Goldenberg foi importante para a construção dos vínculos da pesquisa, considerando a relação já existente com o interlocutor, para que o entrevistador tentasse não inferir na resposta do interlocutor e ser respeitada a disponibilidade de tempo e local do mesmo e estar ciente de que questionamentos partem de perguntas “mais fáceis” e que o entrevistador transcreva a conversa desde o princípio. Por isso então, escolhi a entrevista com perguntas livres como procedimento metodológico.

A entrevista aconteceu no dia 03 de abril de 2021, mais ou menos pelas 15h30min, no apartamento de Nilton Vergara Rodrigues, localizado no bairro Estrela D'alva em Bagé - RS. Antes da entrevista, entrei em contato com Nilton via aplicativo de comunicação “WhatsApp”.

No dia da entrevista confesso que fiquei muito nervoso por vários motivos: a proximidade que tenho com o interlocutor, particularmente considero-o amigo/professor, a falta de experiência como entrevistador e um certo receio para tocar em algumas perguntas que salientam a negritude, principalmente que denunciasses algum tipo de violência sofrida pelo interlocutor. Assim, iniciei o contato de maneira sutil, em tom de brincadeira - mas não menos comprometida com a elaboração desta pesquisa, penso que apenas diferente.

Partindo para a entrevista, quando cheguei em seu apartamento fui bem recebido com afeto e alegria, confesso que aquela acolhida me trouxe um conforto para começar a gravação. Foi estabelecido um acordo com Rodrigues: o mesmo concedeu a liberdade para o uso da ferramenta de gravação. Antes de ligar o gravador, salientei alguns pontos como linhas temáticas: “Atuação musical, Estratégias músicos-sociais, Negritude e Modos de aprendizagem musical”, explicitando que alguns momentos poderiam ser mais tensos e desconfortáveis, pela

densidade de algumas problemáticas. Nilton concordou com essa aproximação mais franca, acho que o fato de já conhecê-lo facilitou esse contato. A ideia era tornar aquele um ambiente de segurança, acolhimento e que nos proporcionasse um diálogo fluido para que o entrevistado contasse a “história da sua vida”.

Após a entrevista, que durou em torno de 1h e 27 min, procedi à sua transcrição. Com base na transcrição que pude realizar as interpretações que organizei nos dois capítulos a seguir.

4 PROJETO DE ATUAÇÃO MUSICAL PROFISSIONAL

O foco do capítulo é evidenciar a proposta de atuação musical profissional e como o interlocutor se articulou com grupos sociais e segmentos profissionais apresentados no decorrer de sua vida, especialmente em sintonia com os conceitos de “projeto e metamorfose”, de Gilberto Velho (2003). Procurarei mostrar como houve a construção de um projeto em sua trajetória, partindo da mãe, mas, também, as escolhas de Nilton Vergara, configuraram transformações, o que Gilberto Velho chama de “metamorfoses”.

Durante nossa conversa, Nilton me explanou que começou os seus estudos em música com 14 anos na Escola Técnica Federal de Pelotas (cidade da região sul do Rio Grande do Sul), o CEFET, por intermédio da mãe, dona Maria Vergara Rosa. De acordo com Nilton, ela salientava a necessidade de um projeto de carreira, buscando oportunizar ao filho uma estabilidade financeira. O nosso interlocutor explica que

nós, de classe menos privilegiada, começamos [com] uma coisa mais simples. Não tinha como eu participar de outras coisas, porque a situação financeira da época para ter um instrumento [musical era complicada]. Então, tu entrando numa escola, te possibilitava te darem o instrumento e era aquele instrumento que eu estudava. (trecho da entrevista com Nilton Vergara³, p. 2)

Na ocasião, a oportunidade de integração a uma banda musical na escola alinhava-se concomitantemente ao sentimento de preocupação de sua mãe a supostos desafios e conflitos advindos “das ruas”. Esse sentimento parece ter se tornado um dos motivos pelos quais se encaminharam a um encontro com o Maestro Noberto, regente da banda escolar. Nesse dia, foram apresentados alguns instrumentos pelo maestro e, em especial, o interesse pelo saxofone alvoreceu no estudante. O professor o convidou para voltar na semana seguinte, na qual Nilton seria apresentado ao restante dos instrumentos. Naquele dia foram apresentados os instrumentos saxofone, clarinete, trompete, trombone, requinta e, em seguida, o regente escolheu e anunciou o instrumento que relacionar-se-ia à iniciação musical

³ A partir de agora, todos os trechos de transcrição da entrevista realizada referem-se à ocorrida em 03 de abril de 2021. Por isso, daqui em diante, após os trechos de entrevista citados, utilizarei apenas os números das páginas correspondentes ao texto de transcrição.

do educando, a requinta. Nilton contou-me não ter ficado muito contente com a escolha do regente, e o professor argumentou que, no decorrer da aprendizagem, gradativamente, o aluno poderia mudar para clarinete e, por fim, para o saxofone.

Nilton, alguns anos depois, parece ter entendido o porquê da sua iniciação musical, desde a “escolha” do primeiro instrumento musical, ter ocorrido desta maneira. Teria sido uma estratégia advinda da mãe, em conversa com o maestro. Segundo Nilton,

A minha mãe, depois que eu me distraí [na ocasião do encontro com o maestro], ela disse pra ele - Eu quero que ele entre na banda do quartel. E aí, o maestro disse - Então, é clarinete!. (...) É coisa da minha mãe {risos}. A culpa é da minha mãe, fiquei sabendo só muito tempo depois. Ela que chegou cochichando no ouvido do maestro assim - Eu quero que ele entre na banda do quartel. Mãe tem visão das coisas, ela sabia. (p. 3)

Interpreto que a fala de Nilton revela um *projeto*⁴ da mãe, uma busca dela por alcançar um avanço na posição social/econômica para o filho, por meio da música. Podemos perceber a incorporação e a concretização do projeto familiar pelo Nilton em alguns trechos da entrevista. O trecho apresentado a seguir parece-me destacar o que o interlocutor chama de “visão profissional” para o músico:

músico tem família, tem as suas obrigações sociais ... tem que pagar água, luz, a feira. Ele precisa ver o seu lado, ele não vai tocar a vida inteira. Precisa fazer uma previdência, precisa se prevenir disso [...]E isso não é visto assim, é visto em todas as outras profissões, menos na profissão de músico. É uma luta árdua que nós temos, nós todos músicos. É uma luta bem árdua que nós temos que mudar, essa imagem de músico. (p.16) (...) Não era unanimidade, mas no grupo [grupo de swing em que Nilton atuou entre 1988 até 2000] tinha uma figura que se preocupava muito com isso. Lembra que essa figura [referindo-se a si mesmo] se preocupava muito com isso e era comprar terreno pro pessoal {risos}, entendeu? No meu grupo sempre tinha uma pessoa que tinha essa visão e essa visão graças a Deus...eu consegui passar pra todos, todos absorveram isso... passaram poucas e boas juntos e absorveram isso e tem que se virar, não dá pra ficar

⁴ Apesar de não ter a oportunidade de explorar apropriadamente este conceito de “projeto familiar”, é importante salientar como se relaciona com a pesquisa de Adriana Bozzetto, especificamente sobre projetos educativos de famílias no âmbito musical e em meios populares (BOZZETTO, 2012). Já nesse trabalho, a autora mostra como as famílias de crianças e jovens fazem parte de um projeto social e se articulam para pensar a orquestra como um espaço de possível ascensão social para os mais jovens, por meio da música. Espero que próximas pesquisas possam estabelecer diálogo com o referido trabalho, especialmente porque o entendimento de projeto que a pesquisadora aciona apresenta-se de maneira flexível e, tal como neste trabalho, suscetível a mudanças, transformações.

só assim, tem quer ter uma visão de profissional. (...) Todo aquele grupo ou a maioria, ou grande maioria, “emparelhou” [...] a situação social, alguém deu essa visão pra eles todos. Tá louco! Tem três advogados naquele grupo, o grupo tinha um total de onze: 3 advogados, 1 gerente de banco, 1 coordenador de buffet, 1 pintor, 2 militares aposentados e faltam dois do grupo antigo, claro! Um continua, mas é um ... tá faltando dois... Acho que três militares e eu não me lembro, falta uma última pessoa. Todo mundo ficou bem colocado, ninguém saiu com uma mão na frente e uma atrás, mas não aconteceu o que eu queria, que era um terreno pra cada um. {risos} Eles ganharam muito mais que isso, foi bacana e alguma coisa que aconteceu na trajetória deles que deu esse pensamento. Entendeu que a coisa não [“vem” facilmente]... tem que se virar. (p. 17)

O trecho citado ressalta o projeto de carreira especificamente no grupo musical “Oitava cor”. Também nesse contexto, podemos identificar alguns aspectos que envolvem questões de negritude - mais precisamente, a manifestação dessa. Segundo Nilton,

Em Pelotas, nós tocávamos e a rádio repetia o que nós tocávamos; hoje em dia a rádio toca e a gente repete o que a rádio toca. Naquela época, nós tocávamos e trazíamos músicas de fora e a rádio se obrigava a tocar o grupo tal ... lembrando o “Cor Brasil”, esqueci de falar o nome do grupo né? Começou como “Oitava Cor” mas quando foi pra SP tivemos que mudar de nome pra “Cor Brasil”. (...) “Oitava Cor” tem a ver com a negritude mesmo, tem a ver com a cor negra do arco-íris que tá num samba do [grupo] “Fundo de Quintal”, um samba do “Fundo de Quintal” que fala disso. Isso era dos guris, não era comigo, eu herdei o nome do grupo que eles tinham de samba. (...) Depois passou para “Cor Brasil”, registramos como “Cor Brasil” porque a gente conheceu o “Oitava Cor” lá em São Paulo. (...) Sempre periferia da música; se falou em periferia, falou em negritude. Povo negro, periferia é raça negra. Dentro da área do samba a raça negra que priora (...) (p. 12)

Acredito que a demonstração de negritude ressaltada no nome do grupo e na reflexão feita por Nilton sobre a história dele nos mostra uma espécie de protesto implícito em torno de questionamentos raciais alinhados com a manifestação sonora do grupo de pagode. Também, mostra que há uma associação de classe social a questões étnico-raciais. Isto nos move a entender que, ao mesmo tempo em que Nilton parece realçar na sua trajetória estratégias músico-sociais para ascensão social por meio da música e, junto disso, a criação de um *projeto*, as questões de classe parecem estar conectadas às raciais, mesmo que nem sempre de maneira explícita na sua fala.

Também, podemos identificar o *projeto* sendo intencionalmente passado de geração - penso, inclusive, que essa concepção pode ser explorada em trabalhos subsequentes a este. Segundo Nilton

Os meus filhos se criaram tocando (...). Pra tu ver como é a coisa, todos os meus filhos são músicos. {risos} Só se escapou o mais velho que não é músico, todos os outros são. O mais novo começou a cantar: - meu filho, pode cantar, só que tu tem que cantar e se acompanhar, com um piano ou violão. Ele escolheu o piano e virou pianista. {risos} Hoje, ele canta, mas virou pianista em vez de cantor, ele pegou o piano e ficou. O outro, do meio, se escondia de mim, por quê? Porque o pai era conhecido - Olha o teu pai era conhecido, um baita músico. E ele se escondia de mim e, quando vê, já [estava] tocando violão e cantando, o Ivan. {risos} Quando vê, ele já tava tocando e cantando, porque ele se escondia de mim e quando fiquei sabendo isso, aos 15 [anos de idade do filho], comecei a levar ele pra música, vamo estudar...foi. Quando vê, veio o Dieguinho; a Ana Lira, na flauta; e depois o Dieguinho, que estuda o clarinete, teu colega lá [no IMBA]. Com certeza tem influência minha nesse grupo (...) Sempre me conheceram tocando. (...) Eu sou músico e sustentei os meus filhos como músico, sempre vivi na música, entendeste? Só que eu fui músico militar... [dizia a eles:] - vocês podem ser músicos, podem, eu gostaria que vocês... querem ser músicos, só que músicos militares; e se não quiserem ser, a luta vai ser árdua. Assim, se valorizem, eu digo sempre pra eles - Se valorizem, cobrem um cachê digno e toquem por aquele cachê ou não toquem, não se sujeitem! Cada vez que você se sujeita, tu só desvaloriza. - "O meu preço é esse!" (p. 20)

Nesse trecho, analiso que o interlocutor identificou uma estratégia de burlar um sistema falho, no ato de valorizar indivíduos negros e as suas histórias, mediante um contexto brasileiro de racismo estrutural (ALMEIDA, 2019). A partir do modelo capitalista de sociedade vivemos, o meio de conseguir respeito e prestígio social e espaço para a contação da sua própria história, dá-se pela auto imagem de um "super profissional", com conhecimento incontestável na sua área específica. Essa representação expressa um ideal perigoso, que relaciona dois extremos, o "sub humano" e o "super humano". A articulação dessas idealizações, vinculadas a indivíduos negros, nos revela negação de humanidade a esses indivíduos pela sociedade. Por isso, a trajetória do músico nos indica alguns modelos de resistência, como as atuações profissionais múltiplas no campo da música. Conseguimos observar o conceito no fragmento textual a seguir:

Tu vai dar clarinete, tu vai dar teoria, tu vai dar, se for o caso, musicalização infantil. Tu vai trabalhar em todas, participar de grupos e vai formar grupos. Isso é uma coisa que a gente deve estar sempre preparado. Quando entra nessa questão de professor de música (hum) tem que tá bem preparado! (p. 2)

Podemos perceber que a visão de *projeto* de atuação profissional no campo da música parece se apresentar para Nilton como possibilidade de ascensão social, sim; mas, também, vincula à necessidade de atuação em espaços múltiplos. Por isso, o próximo capítulo falará sobre a relação do *projeto* do músico com as suas estratégias para atuação nos múltiplos espaços profissionais musicais.

5 “EU SOU UM CAMALEÃO! EU ME ADAPTO À SITUAÇÃO”: ATUAÇÕES MÚLTIPLAS NO CAMPO MUSICAL

Neste eixo temático, falaremos sobre ocasiões que viabilizaram oportunidades de ofícios na carreira de Nilton, e como o interlocutor dialoga com esse encadeamento de possibilidades dispostas. Procederemos do momento de incorporação do interlocutor à fanfarra da Escola Técnica de Pelotas.

Depois da conversação entre o Noberto e a sua mãe, que praticamente fecharam um acordo informal para o acesso de Nilton ao grupo musical, elucida alguns momentos que trouxeram essa integração:

É, eu fui indo e comecei a entrar nas bandas, através dos colegas, que falaram assim - ‘Cara! Tão precisando de músicos na banda do colégio da Escola Técnica Federal de Pelotas, que hoje é o Cefet. A escola técnica de Pelotas, tá precisando de gente pra tocar na banda, eu toco’. (...) Aí daqui a pouquinho a gente começou a ganhar uniforme, participar [de muitas atividades atrativas ao interlocutor, como viagens, criação de redes afetivas e de amigos] (...) Lá em Pelotas tem muito forte o 7 de setembro [o que gera a demanda de muitas bandas]. (p. 4)

Pouco tempo depois, já com 16 anos, Nilton se mudou para São Paulo para trabalhar, mais especificamente para a sua tia, Elmira Vergara Rodrigues, como cuidador de crianças. Pela pouca diferença de idade e a grande proximidade entre eles, o interlocutor se refere a ela como “irmã”. Ele destaca que o deslocamento de região traria uma certa dificuldade para acompanhar os estudos da escola regular e os musicais direcionados ao instrumento.

Se aproximando do período do alistamento militar, a opinião de sua mãe pesa na decisão dele. Vergara salienta que ela não queria o mesmo servisse em São Paulo mas, sim, em Pelotas:

Aí eu vim embora [de volta a Pelotas] pra servir e fiquei um tempo por aí na volta. Nesse tempo que fiquei na volta e voltei a ter contato com o instrumento, [...] assim, nas vésperas dos meus 19, 18 [anos de idade] pra entrar no quartel. E ainda tive um pouquinho mais de contato para estudar um pouquinho e entrei no quartel. (p. 4)

A estabilidade financeira da carreira militar, juntamente com a realidade social em que muitos jovens de classe baixa se encontravam, lhe ofertava a possibilidade de ascensão social. Segundo Nilton,

Acho que servir o quartel seria uma boa, pra mim, né, um dinheiro garantido. {Bruno:} A questão financeira era complicada? {N} Sempre foi, a questão sempre foi importante para mim. Por que...? Eu acho que comentava isso nas minhas aulas, e que filho de pobre, né, então, tem que encontrar uma válvula de escape. Nunca fui de muito estudo, estudei bastante, mas naquela época estava muito aquém. Fiquei aquele ano e surgiu uma oportunidade [e, comparada] a nada [ser recrutado], quem tiver interesse em ir na banda passar na companhia para tocar caixa (conhecido também com tarol)... {B} O senhor foi? {N} Ajudar nas formaturas da banda - 'Ó! Eu sou voluntário'.. Aí me chamaram pra ir de percussão, eu peguei ... e fui. No meio do ano ou um pouco mais do meio do ano do primeiro ano de quartel. Comecei a fazer a formatura na banda e depois vinha pra tropa, em vez de ir na tropa marchando, eu ia na banda (...). Aí chegou na época de encerrar a coisa, eu fui falar com o mestre da banda e disse pra ele - Eu gostaria muito de ficar aqui, eu já estudei clarinete e gostaria de seguir os meus estudos. Ainda bem que eu fui modesto. O mestre falou - Ah, tu toca clarinete? E eu respondi - Eu tocava clarinete. Então ele perguntou - Vamos ver o que tu estudava? Ele me deu um clarinete e eu fiz umas "escalinhas", algumas coisas assim. E ele me disse - E tu teve contato com o instrumento, tem muito que estudar, seguir os estudos. A gente sempre precisa dessa mão de obra aqui, só tem um problema, tu precisa [se] engajar. (p. 5)

Na época, a oportunidade para "se engajar" apareceu na vaga do rancho⁵, Nilton identificou que tinha de se manter na instituição pelo menos o ano obrigatório para talvez integrar-se à banda. Segundo ele,

A única vaga que tinha para [me] engajar era no rancho. É onde tinha vaga, eu passei de dezembro do meu ano e a minha turma começou a ir embora e eu fiquei, dá uma dor ver os colegas indo embora e tu ficar. {rsrsrs} E eu fiquei e ... fiquei até março, daí início de abril fiquei no rancho. Depois, em abril, consegui ir pra banda em definitivo (...) Eu tava no rancho e conseguia dar umas fugidinhas e ir lá na banda estudar, eu conseguia fazer essas fugidas assim. Lá tinha um sargento, sempre falo isso - Se tem bons sargentos o cara consegue. Os caras me davam uma força e diziam - Vai estudando isso, estuda aquilo (...) E fui indo... resumo da história: eu não entrei preparado, eu fui me preparar dentro do exército. (p. 5)

Acredito que essa busca por adaptabilidade em relação aos espaços de trabalho nos demonstra quanto o ambiente cria padrões pré-estabelecidos de comportamento, padrões sociais incorporados por essas corporações. Ao mesmo tempo, o nosso interlocutor identifica que precisa manter esses padrões pelo menos no primeiro momento de inserção. Muitas vezes notamos que o sistema produz

⁵ No exército, a cozinha é chamada de rancho.

esses mecanismos de manutenção de valores que podemos entender como discriminatórios. Entendo que o cidadão que se encontra muitas vezes em uma situação financeira precária precisa muitas vezes incorporar-se de preceitos contrários aos seus princípios morais, em outras palavras “fazer uma coisa que eu não queira, para em seguida fazer alguma coisa em benefício próprio”. Podemos visualizar essa ideia, a partir da seguinte fala de Nilton:

O quartel, tu já sabe, [é] rígido. Eu fui me atrasar para o quartel depois de nego véio em um dia importante, um 7 de setembro {risos}, nunca tinha me atrasado, foi muito horrível aquilo. Mas me adaptei rápido ao esquema da vida militar. A vida militar é rígida, mas hoje tá muito mais tranquila, na minha época era difícil. Então, aí, a rigidez da vida militar também te molda, tu não vai passar alguns meses lá dentro, tu vai passar anos lá dentro. Eu fiquei 30 anos no exército, te molda, tu não queira saber. Eu sempre fui um cara de comportamento tranquilo, nunca fui daqueles militares (...), tu estudou comigo, tu sabe eu não sou dos mais rígidos, mas sempre fui cumpridor das coisas. Fiquei 30 anos fazendo o que tinha que fazer (...) Eu digo assim até hoje, eu sou um camaleão! Eu me adapto à situação. (p. 6)

Juntamente com a adaptabilidade a espaços profissionais, Nilton explica que dentro da corporação, o preconceito racial fica mascarado ou contido pela hierarquia. Segundo o mesmo,

Dentro do exército é muito parelho e eu vou falar bem do exército. Nesse sentido o exército é muito parelho, mas tem... claro que tem os racistas! Eles ficam meio abafados, porque a hierarquia protege, ela é única e não interessa a cor. Então assim, eu peguei o chefe que brincava e ele me disse, na minha cara que - ‘Tu até vai, mas, o outro, é muito preto, vai destoar do resto banda’, ele disse em tom de brincadeira, mas aquilo foi racismo e depois [eu pensava]... esse cara é racista, cuidado com esse cara. (p. 7)

Vejo que a adaptabilidade a espaços profissionais está vinculada a outra forma de resistência relatada pelo instrumentista, possamos assim chamar, de “blindagem” social, que é resultante dessa ascensão social e um modo específico de adaptabilidade, uma maneira de se “proteger” nos contextos em que atua.

Por isso, interpreto que a situação não se trata de uma tarefa simples, praticamente o sistema produz esse abismo social e que indivíduos afrodiaspóricos procuram modos de sobreviver a isso.

Sendo assim, as estratégias de Nilton, entre seu projeto de atuação profissional no campo da música e as oportunidades que sua trajetória mobilizou, podem ser lidas como lições de *africanidades brasileiras* (SILVA, 2003), ou seja, modos de vida de populações afrodiáspóricas no Brasil. Especificamente com relação aos espaços de atuação musical profissional de Nilton, penso que a atuação em um grupo do gênero musical Swing⁶ traz isso de maneira mais notável e, também, encaminha para a etapa mais recente de sua atuação, como professor de música no Instituto Municipal de Belas Artes - IMBA, em Bagé. A próxima seção deste capítulo dedica-se a isso.

5.1 Do Grupo de Swing ao IMBA

Retomo aqui a atuação de Nilton como músico da banda “Oitava Cor”, que, posteriormente, se tornou “Cor Brasil”. A sua atuação acontecia de maneira paralela às suas atividades no exército. A prática musical, nesse contexto, estava centrada no gênero musical swing.

Com a estabilidade financeira e com a flexibilização de horários do serviço militar, Nilton e alguns membros da banda começaram a trabalhar em eventos na volta da região de Pelotas, o que também envolvia questões raciais próprias da região sul do Brasil:

Eu comecei a tocar, já tocava na rua, fora, mas não em pagode, samba, música assim. Eu comecei a tocar na noite em “bandinha” de alemão⁷, mais ou menos de 1982 até 1987 (...) [Isso foi] Por [meio de] alguns colegas do quartel, tinha muito alemão⁸ na banda do quartel. E os colegas do quartel começaram a me carregar. Aí, sim, já não era de clarinete, era de sax! Eu estava estudando sax. Comecei a ir pra tocar em bandinha de alemão, música, assim, civil, fora eu comecei a tocar em grupos fora! Foi em bandinhas de alemão, toquei muitos anos em bandinha de alemão e tinha um cartaz que eu nunca esqueço “Bandinha típica alemã”. Era eu e o Madeira, mestre em Pelotas, os dois preto! Tocando na Banda típica alemã,

⁶ A partir das conversas com meu interlocutor, entendi que o Swing, em alguns contextos também chamado de “samba-rock”, é um desdobramento do gênero samba, marcado pela presença de instrumentos elétricos, como a guitarra, e do naipe dos metais. Um trabalho que apresenta uma pesquisa a respeito desta modalidade de samba no Rio Grande do Sul é o de Mateus Berger Kuschick (2013).

⁷ Grupos instrumentais de descendentes imigrantes que tocavam em bailes de regiões de colonização alemã no sul do Brasil.

⁸ Maneira como recorrentemente se refere a descendentes de imigrantes alemães no Rio Grande do Sul.

“olha nós vamos apanhar aqui”! (...) A gente tocava na grande colônia na volta de Pelotas, Arroio do Padre, que hoje tá tudo modificado, é uma colônia alemã e Morro Redondo e todas cidades da volta de colonização alemã, eu toquei [em] tudo. Cansei de passar o natal e ano novo em colônia. (p. 8).

Depois de 10 anos tocando na noite, o interlocutor explica nesse trecho o ideal do grupo de swing:

- Bom, pessoal, eu vou montar um grupo! (...) Comecei a procurar as peças para montar um grupo. Olhava aqui, não dá certo ... e fui indo e eu tinha uns trinta e quatro ou trinta e cinco [anos de idade], eu encontrei uma rapaziada e a gente começou, eu tinha o projeto e não era samba, grupo de pagode. Eu queria fazer um grupo de *swing*, que é um nome que a gente conhece mas em São Paulo, era chamado de “Samba Rock”. É outro estilo, [um] “braço” dentro do samba e em São Paulo. Pra nós era o “Swing”, que era a batida da guitarra ou podia ser violão com metais. (p. 9)

Nilton explica a influência de seu pai, Sidnei Vergara Rosa, para o conhecimento do estilo musical. Segundo ele,

Tudo isso era herança do meu pai. Eu tive dois pais: o meu avô que me criou e o meu pai que morava em Porto Alegre. Eu morava em Pelotas e ele e Porto Alegre, ele também era músico. E aí ele tinha essas coisas em Porto Alegre lá... em Porto Alegre desenvolvia esse esquema de música. Eu fui ver uma vez, uma vez, não, mas várias vezes, e eu gostei muito e absorvi essa coisa que ele fazia junto com os metais [característico dos grupos de swing/samba rock]. (...) Um grupo conhecido dele que ele participou, sei que ele tava lá na banda, mas o nome dele não aparece assim (...) era um dos principais idealistas do Grupo Senzala⁹, em Porto Alegre (...) ele ajudou a formar, era formador de grupos. Vi o Senzala em Porto Alegre [...]... o meu pai fazendo o Senzala e vários grupos que tinham ali na volta que faziam esse tipo de música em Porto Alegre. (p. 9)

Em 1988, o convite aconteceu no início daquele ano para o Nilton participar do grupo de samba “Oitava Cor”. Como já mencionado anteriormente, Nilton explicou-me que o significado do nome do grupo “Oitava Cor tem a ver com a negritude mesmo, ter a ver com a cor negra do arco-íris, que tá num samba do “Fundo de Quintal”, um samba do “Fundo de Quintal” que fala disso” (p. 12).

⁹ O grupo Senzala tem na sua memória uma atuação intensa e prestigiosa com swing, com discografia entre os anos 1990 e 2000: <https://radionovametro.com.br/senzala/>. Acesso em: 06 dez 2021.

Segundo ele, o grupo já existia, mas os idealizadores estavam procurando inovação; na prática, eles começaram a se apresentar com uma nova formação somente no final do ano. Com seguidas apresentações, o grupo começou a se popularizar na cidade de Pelotas, a ponto de eles montarem uma casa de show própria. Observamos essa passagem no trecho abaixo. Nilton Vergara fala que

E aí, nós vimos que a coisa estava andando e montamos uma casa em Pelotas, casa de samba, mas, na verdade era casa de swing. Foi muito bem, a casa tinha capacidade pra 400 pessoas e a gente botava 1000, era um horror aquilo. Eu tava sempre preocupado com aquilo (...) Se der problema tem muita gente dentro dessa casa (...) Tudo bancado por nós mesmos (...) Na casa também... vamos trabalhar todos juntos, mas era eu que coordenava essa questão da casa. Pra tu ter uma ideia (...) nós encontramos um dinheiro muito bom e eu dei a ideia pro pessoal de comprar... uma parte bem social, de nós comprar terrenos assim, começar investir aquele dinheiro que tava entrando - "Vamos comprar um terreno pra cada um"? Todo mundo era pobre - "vamos comprar um terreno pra cada um"? Larguei essa ideia, uns gostaram e outros disseram - Não! Vamos pra São Paulo (p. 10).

Já em 1998, o grupo se mudou para o estado de São Paulo, mais especificamente a cidade de Praia Grande. Quatro meses depois, Nilton se junta ao restante do grupo. Ele me explicou que o quartel era um empecilho para a mudança; depois de conversas com os comandantes militares, o músico consegue tirar uma licença *premium* de dois anos. Juntamente com a mudança de estado ocorreu a troca de nome do grupo, no estado paulista havia um grupo registrado com o mesmo nome, daí então, mudaram para "Cor Brasil".

Os primeiros meses do grupo em São Paulo foram difíceis, mas, com o número de apresentações aumentando, o Cor Brasil tocou nas melhores casas de show na época, de acordo com Nilton. Realçamos este trecho descrito pelo entrevistado:

Quando eu cheguei lá, nós chegamos trabalhando direto, tínhamos empresário e começamos a tocar nas melhores casas de SP naquela época. [...] Começamos a tocar nas melhores casas, só pra tu ter uma ideia nós estávamos tocando no Polo Norte e tinha várias casas, mas te dizer uma que eu lembro [não se lembra]. Polo Norte, que era uma casa muito bonita, as casas eram muito bonitas, diferentes do nós víamos nas festas aqui no sul, as casas de SP eram muito estruturadas com mármore - Era um baita de uns casarão! {B} Na questão de espaço ... {N} Não eram tão

grandes, mas eram bem acabadas. Tinha entrada para os músicos, entrada para os artistas, entrada para o público. Não era igual aqui que todo mundo entrava na mesma reta. E aí, cheguei... chegamos lá no Polo Norte, que é uma casa que nós já tínhamos carta marcada, nós fomos lá uma vez, o pessoal gostou e toda quinta nós estávamos lá. Pra tu ter uma noção, nós estávamos no palco tocando e atrás estava “Os Travessos”¹⁰, já ouviu falar dos Travessos? Antes de nós... estavam tocando o “Pixote”. É, antes de nós estavam tocando o “Pixote”, um grupo famoso. Nós estávamos naquele meio artístico, conheci muito artista assim... direto. (p. 11)

O grupo passou um ano e meio em São Paulo e seis meses no Rio de Janeiro. O grupo não teve uma boa aceitação no estado carioca. Segundo Nilton, “SP que gostou do swing, o RJ não era muito, era mais do samba mesmo”. Aproximadamente no final da licença premium, Nilton recebeu um convite para trabalhar em São Paulo numa gravadora, mas a saudade da família e a apreensão pela incerteza da carreira do grupo trouxeram o desejo de retornar para o Rio Grande do Sul. Após a conversa entre os membros do grupo, entraram em acordo para o retorno do “Cor Brasil” para Pelotas. Segundo Nilton, o grupo precisava de mais tempo para “estourar” como os outros grupos citados.

Retornando para o Rio Grande do Sul, em Pelotas, as portas das principais casas de show haviam se fechado. Segundo Nilton, uma das premissas do empresariado era que o cachê do grupo era muito alto e que poderia aumentar o preço das bandas que estavam tocando no momento. Desde então, o grupo passou a considerar a possibilidade de tocar em Porto Alegre. Nilton descreve desta maneira:

Fecharam o centro. - Pessoal, o centro tá fechado pra nós lá, não vamos conseguir muita coisa. Bom, chegou aqui gente não conseguiu nada... vamo pra Porto Alegre pra ver como que tá? Fomos para Porto Alegre, já tinha um nome o grupo e começamos a tocar em Porto Alegre, simplesmente nós tocávamos em Porto Alegre de quarta a domingo, quarta a domingo direto em Porto Alegre, às vezes quinta a domingo, -“Quinta, sexta,sábado e domingo”. Aí entra a parte que iria te falar depois, -“Eu tô no quartel!” Aí já tinha voltado pro quartel. {B} E o quartel em Pelotas?(...) {N} justamente, então assim oh, quando tinha... na quarta era mais difícil, mas quando tinha festa na quinta-feira, eu ia saía do quartel pegava o ônibus seis da tarde chegava lá em Pelotas por volta de onze horas pegava um táxi e ia pra casa, que nós íamos tocar e ficava lá esperando o guris chegar, que os guris vinham de casa, os guris já estavam morando em Porto Alegre. Eles chegavam e a gente montava tudo ali... e vamo tocar. Tocava até... se tinha

¹⁰ Grupo de intenso sucesso e prestígio na “cena” nacional do pagode.

dois shows, tocava ali, ficávamos esperando até as 5 da manhã, que era o primeiro ônibus pra Pelotas e pegava o ônibus na rodoviária de Porto Alegre, cansei de fazer isso dos guris deixarem no caminho pra casa na rodoviária. E pegava o ônibus pra Pelotas e chegava tipo 6, 7 ou 8h em Pelotas. Chegávamos no quartel 9h, trocávamos de roupa e expediente direto, cansei de fazer isso quinta, sexta, sábado não precisa e domingo, às vezes domingo eu dizia - Pessoal hoje eu não vou ir, tô morto de cansado. Eu às vezes vejo os caras se queixarem - 'Poh! tá louco', muito disso aí. Aí quando chego e tudo isso com essa ida para São Paulo gerou uma coisa, eu não tinha vaga em Pelotas. Eu já tava lá, mas a minha vaga já tinha perdido porque eu fiquei dois anos fora. {B} A sua vaga dentro do quartel? {N} (...) a vaga ficou aberta e entrou outro e ocupou (...) e eu fiquei esperando uma classificação. (p. 13)

O campo de possibilidades como músico para Nilton realça como a sua “visão” profissional envolvia grande circulação e atuação simultânea em diversos espaços musicais.

Pois foi justamente a partir da sua circulação - e dos desafios em sustentar a vida em duas grandes atividades profissionais (grupo de swing e o quartel), o campo de possibilidades se rearranjou para uma mudança de cidade. Afinal, o remanejamento de oficiais mencionado no trecho que trouxe há pouco resultou na possibilidade de escolha de cidades, entre Jaguarão, Alegrete e Bagé (três cidades de fronteira do RS), momento em que Bagé foi a escolhida. Em 2000, o instrumentista mudou-se para a cidade. Segundo ele

Tinha outras cidades, Alegrete, tinha Jaguarão, mas eu escolhi Bagé. Legal, vou pra Bagé! Eu vim pra Bagé foi uma escolha minha. {B} O senhor já queria dar uma “sossegada”? {N} Sim! Tava exausto (...) Bruno, eu ia pra Porto Alegre ... eu não tinha...era um horror assim. Entenda assim, lá por quinta ou sexta feira eu tava sempre pra Porto Alegre, não tinha... era muito sacrificante, os meus filhos estavam crescendo e eu sempre nessa coisa de estrada pra lá e pra cá e os meus filhos crescendo (...) Mas cheguei aqui em Bagé e o pessoal da música aqui em Bagé, do samba, que tocava já estava avisado que viria um tal Nilton Vergara, que já tocou em SP que era (...) era um baita de um camarada em termos de organização e coisa. E eu já cheguei aqui tocando direto no “Som da Cor”, praticamente cheguei numa semana e na outra já tava tocando... entrei direto no “Som da Cor”, que é um grupo grande. Toquei no “Som da Cor”, que tem uma rapaziada muito boa, muito bacana. Toquei no “Som da Cor” até 2005 ou 2006, não tenho muita certeza, acho que 2005, feito! Com quartel e tocando na noite, já era pra ter parado (p. 14)

Em 2006, o Instituto de Belas Artes de Bagé (IMBA) lhe convidou para dar aulas de clarinete. O músico explica esse sentimento pela pedagogia:

Eu sempre fui professor! Dentro do quartel eu dava aula... pra tu ver, tem coisa que a gente vai pulando, dentro do quartel mesmo, antes de viajar pra SP, eu já dava aula [e] ensinava muita gente. Vários alunos meus que hoje são capitães do exército se aposentando que ficaram em frente de bandas, muitos, muitos, muitos... meus alunos, é direto. Mas, dentro do quartel, sempre dei aula no quartel designado pelo responsável. O regente da banda, ele dizia - Nilton tu dá aula pros nossos pra fazer concurso. Ok! Cansei de dar aula pros nossos pra fazer concurso, eu sempre dei aula, eu sempre fui professor. Sempre envolvido, dava aula com gosto, sempre me enxerguei professor {B} Mais do que instrumentista? {N} Olha, teve uma época que eu era mais instrumentista, mas eu sempre fui professor, depois que passou o tempo - Digo, não, eu sou professor! Tocar, eu toco, mas eu sou professor. (p. 15)

O trecho salienta como a pedagogia musical faz parte do projeto de atuação do músico, em alguns momentos se apresentou como plano secundário, mas nessa etapa da vida dele podemos visualizar que a importância da instituição de ensino também tinha a ver com a sua trajetória musical de múltiplas atuações e que incorporava-se à questão da adaptabilidade. Nilton explica que o músico em algum momento necessitará dar aula para se sustentar financeiramente, tornando inevitável a transição ou manutenção das profissões.

É também nesse sentido que muito recorrentemente Nilton menciona que o músico, para sobreviver, precisa “Lavar, secar e assoprar”, o que parece ser nítido na variedade de atividades e estratégias músico-sociais na sua trajetória, além da metáfora com a prática do instrumento musical de sopro. Por isto, a lição do “lavar, secar e assoprar”, fazer “de tudo”, uma africanidade brasileira, intitula este trabalho sobre a trajetória musical e profissional de Nilton Vergara.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, nos propusermos a conhecer a trajetória musical profissional de Nilton Vergara, atentando especialmente para as estratégias profissionais do músico. Para isso, penso ter sido possível apresentar o percurso de construção de seu projeto profissional no campo da música, revelando resistências e táticas para ascensão social. Isso se mostrou a partir do direcionamento de carreira, buscando formas de negociação com espaços musicais e sociais, os *campos de possibilidades*. De maneira transversal, vimos que foi possível notar como questões étnico-raciais estiveram presentes em sua trajetória.

Sendo assim, a pesquisa demonstrou algumas ideias e posicionamentos que indicam um conjunto de táticas de resistência e resiliência. Entendo que a resistência pode acontecer mesmo quando não há uma atuação explicitamente militante, mas por meio de práticas musicais, atuação profissional, em que manter-se ali pode significar persistir, resistir. Podemos destacar três pontos principais da pesquisa: atuação em múltiplos espaços musicais/multifacetada, adaptabilidade aos espaços profissionais no campo musical e, como parte dessa adaptabilidade, “blindagem” social. O primeiro ponto traz a seguinte ideia: que todo o profissional na área de música pode sofrer dificuldade em encontrar vaga específica, por exemplo, e, por isso, Nilton salienta a importância de considerar uma formação com várias especializações, juntamente com a necessidade de adaptabilidade. Já com relação ao que me refiro à “blindagem” social, podemos observar, segundo a trajetória do músico, que o destaque profissional pode servir como uma ferramenta protetora contra uma sociedade racista. Esse conjunto de comportamentos constatam táticas de resistência negra, como modos e vivências de descendentes afrodiaspóricos, conhecidos como *Africanidades Brasileiras* (SILVA, 2003).

Acredito que este trabalho abre algumas portas para o segmento de trabalhos acadêmicos subsequentes na área da etnomusicologia e, também, em termos de pontes futuras com o campo da educação musical. A carreira do interlocutor é muito densa, acredito que estudos futuros possam ser importantes para explorar cada espaço musical em que o mesmo atuou. Simultaneamente, a trajetória nos mostra a importância de um projeto musical familiar, e como a música pode ser passada de

geração para geração, junto às próprias estratégias. Por isso, por fim, é possível compreender o que Nilton entende como uma realidade para o músico advindo de meios populares: a necessidade intrínseca de sua atuação com a pedagogia musical. Segundo Nilton, é quase inevitável que em algum momento o músico atue como professor e penso que isto deva ser tema de outras pesquisas.

De minha parte, como licenciando em música em fase de conclusão de curso, esta pesquisa me possibilitou identificar pontos que conectam a academia com o cotidiano de muitas pessoas - aqui, em Bagé, a presença do serviço militar é muito forte, por exemplo. Acredito que realizar este trabalho me ajudou a identificar táticas de comportamento em espaços bastante normativos e me possibilitou ideias sobre como posso agir em diferentes espaços. Por isso, vejo que nem sempre a resistência se mostra de uma maneira explícita, pois pode também se manifestar a partir de uma carreira musical; ou seja, que demonstra resistência, mas que não passa especificamente pela militância.

Confesso que foi um desafio falar do Nilton, primeiramente porque tenho uma forte ligação afetiva com ele; também, descrevendo a sua trajetória, me identifiquei muito. Principalmente, em alguns momentos, tive dificuldade para trabalhar certos assuntos por me identificar e muitas vezes me senti exposto. Ao mesmo tempo, muitos pontos me ajudaram particularmente e também passei a conhecer uma faceta do interlocutor que eu não conhecia - para lembrar, Nilton foi o meu professor e uma figura com grande representatividade como músico e professor para mim. Em diálogo com algumas pessoas daqui da cidade de Bagé, notei que o professor Vergara formou muitos instrumentistas de sopro. Por isso, vejo que a trajetória dele pode servir para trabalhos futuros para a educação musical. Por fim, acreditamos que devemos enaltecer esses sujeitos que vieram antes e nos mostraram o caminho, abriram as portas para pensar novas oportunidades de escolha e perspectivas diferentes. Gratidão eterna.

7 REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

BECKER, Howard Saul. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2008.

BOZZETTO, Adriana. **Projetos educativos de famílias e formação musical de crianças e jovens em uma orquestra**. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 295 p. 2012. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/61124>. Acesso 06 dez 2021.

GOLDENBERG, Miriam. **A arte de pesquisar: Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Paris, França: Editora Vértice, 1968.

KUSCHICK, Mateus Berger. **Suingue Samba-rock e Balanço: músicos, cenários e desafios**. Porto Alegre: Medianiz, 2013.

RODRIGUES, Nilton Vergara. **“Centro cultural Marrabenta”: Uma pesquisa etnomusicológica sobre práticas musicais e etnicidade negra em Pelotas/RS. Bagé**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música). Curso de Licenciatura em Música. Universidade Federal do Pampa. 2016. Disponível em: <https://repositorio.unipampa.edu.br/jspui/handle/rii/726>. Acesso 06 abril 2021.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Aprendizagem e ensino de africanidades brasileiras. In: MUNANGA, Kabengele. **Superando o racismo na escola**. 2. ed. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005 (p. 155- 172).

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.