



Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós Graduação em Psicologia

ALEXANDRE COLLARES BAIOCCHI

**UMA TRAJETÓRIA SINGULAR PELO ROCK GAÚCHO:
os sentidos do trabalho acústico para um músico profissional**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Curso de Mestrado, Centro de Filosofia e Ciências Humanas.

Orientadora: Profa. Dra. Kátia Maheirie.

FLORIANÓPOLIS
2008

ALEXANDRE COLLARES BAIOCCHI

**UMA TRAJETÓRIA SINGULAR PELO ROCK GAÚCHO:
os sentidos do trabalho acústico para um músico profissional**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Curso de Mestrado, Centro de Filosofia e Ciências Humanas.

Orientadora: Profa. Dra. Kátia Maheirie.

FLORIANÓPOLIS

2008

TERMO DE APROVAÇÃO

ALEXANDRE COLLARES BAIOCCHI

**UMA TRAJETÓRIA SINGULAR PELO O ROCK GAÚCHO:
os sentidos do trabalho acústico para um músico profissional**

Dissertação aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Curso de Mestrado, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora: Prof. Dra. Kátia Maheirie
Departamento de Psicologia, UFSC

Prof. Dra. Maria da Graça Jacques
Departamento de Psicologia, UFRGS

Prof. Dra. Dulce Helena Penna Soares Lucchiari
Departamento de Psicologia,

Florianópolis, 10 de Março de 2008

Aos meus pais, pela ajuda, amparo e carinho.

A minha esposa, pelo amor, compreensão e paixão.
Por sempre acreditar em mim

A Deus, pela transcendência e conforto.

AGRADECIMENTOS

À professora e orientadora Kátia Maheirie, pela compreensão, paciência e confiança que poderia trilhar este caminho, superar adversidades e conseguir meus objetivos.

Aos professores e colegas de mestrado, pelos ensinamentos, trocas de experiências e conhecimentos, bem como assistência e apoio, em especial Prof. Andréa Zanella.

Aos meus pais pelo carinho, apoio e amor que sempre me dispensaram.

À Dileuza, amor, esposa, companheira da minha vida.

Aos amigos, que sempre em uma conversa, em um encontro, contribuíam para o ânimo, a motivação, a garra necessários à conclusão deste trabalho, em especial Luciano e Bárbara.

Às professoras Maria da Graça Jacques e Dulce Helena Penna Soares pela gentileza, ensinamentos e contribuições durante a minha formação.

Ao Fughetti Luz e a sua esposa Zefa, sem os quais a realização deste trabalho seria impossível.

A Anatomia do Rock¹

*O primeiro furor elétrico se apoderou
das pessoas
em uma doce Sexta-Feira
Havia suor no ar
O canal emitiu,
Símbolo de poder
O incenso repousava misteriosamente
Quem vai dizer que isto
vai acabar aqui?*

*Jim Morrison
(Los Poemas Ocultos, 1996).*

¹ Tradução do espanhol realizada por mim (N.A.).

SUMÁRIO

RESUMO.....	08
ABSTRACT.....	09
INTRODUÇÃO.....	10
1 A CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO.....	18
2 MÚSICO PROFISSIONAL E TRABALHO.....	24
3 MÉTODO.....	35
3.1 O sujeito da pesquisa	35
3.2 Busca das Informações: entrevista	36
3.3 Tratamento das Informações	38
3.4 Análise do Discurso.....	39
4 “VIOLÃOZINHO NA MÃO”: UM POUCO SOBRE SUA INFÂNCIA ATÉ O LIVERPOOL	42
5 “RECOLHENDO” FRAGMENTOS PELOS TRILHOS DA EUROPA: UM POUCO DO PROCESSO QUE ANTECEDE O BIXO DA SEDA.....	62
6 BIXO DA SEDA: UMA NOVA PROPOSTA SAI DO “CASULO.....	67
7 QUE TOQUE NAS RÁDIOS E FAÇA SUCESSO: DO “ABRIR AS PORTAS À PONTAPÉS” À VULNERABILIDADE DO SHOW BUSINESS.....	84
8 “NOVAS PULSAÇÕES EU SINTO: OS NOVOS RUMOS DE FUGHETTI LUZ.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS	109
DISCOGRAFIA	117
FILMOGRAFIA	118
ANEXO I.....	119
ANEXOII.....	121

RESUMO

Esta dissertação teve como objetivo a compreensão do sentido do trabalho para um músico profissional. Com base nas contribuições da Psicologia Histórico-Cultural de Lev Vygotsky e dos postulados ontológicos de Jean-Paul Sartre, compreendemos o sujeito como constituinte de um contexto sócio-histórico. Este sujeito, social desde o seu nascimento, é subjetividade, que está em constante relação com a objetividade do contexto, sendo este constituído de signos culturais. Enfocamos a profissão de músico como categoria de estudo, correlacionando com as categorias trabalho e emprego, partindo de uma análise histórica, enfatizando as transformações sociais, econômicas, tecnológicas e culturais de uma sociedade capitalista. Devido ao fato do sujeito da pesquisa ser um roqueiro, dedicamos parte da análise à emergência do rock no Brasil e no mundo, compreendendo o rock como um gênero musical. O método utilizado no estudo foi o progressivo-regressivo, oriundo dos postulados de Sartre, que compreende a relação do sujeito, constituinte de uma singularidade, com o mundo objetivo, buscando utilizar as contribuições da análise de discurso, principalmente, a partir da perspectiva de Mikhail Bakhtin. Na objetivação da história deste sujeito, podemos observar que o diálogo entre a singularidade e a universalidade se faz expressão e fundamento de Fughetti como sujeito histórico. Por meio da (re) construção de sua história e de seu discurso, podemos compreender como a música e o trabalho acústico constituíram e continuam constituindo o movimento de subjetivação e objetivação de Fughetti, caracterizando o sentido do trabalho musical, na composição e na atividade sonora, como similar a própria vida.

Palavras-chaves: Constituição do sujeito; Músico profissional; Trabalho.

ABSTRACT

This study had as objective the understanding of the direction of the work for a professional musician. On the basis of the contributions of Psychology Historical-Cultural of Lev Vygotskyi and of the ontologies postulates of Jean-Paul Sartre, we understand the subject as constituent of a context partner-description. This subject, social since its birth, is subjectivity, that is in constant relation with the objectivity of the context, being this consisting of cultural signs. We focus the musician profession as category of study, correlating with the categories work and job, leaving of a historical analysis, emphasizing social, economic, technological and cultural the transformations of a capitalist society. Had to the fact of the subject of the research to be a rock musician, we dedicate to part of the analysis to the emergency of the rock in Brazil and the world, understanding the rock as a musical sort. The method used in the study was gradual-regressive, the deriving one of the postulates of Sartre, that understands the relation of the subjectivity, constituent of a singularity, with the objective world, searching to use the contributions of the speech analysis, mainly, from the perspective of Mikhail Bakhtin. In the objectivity of the history of this subject, we can observe that the dialogue between the singularity and the universality if makes expression and bedding of Fughetti as subject description. By means of (reverse speed) the construction of its history and its speech, we can understand as music and the acoustic work had constituted and continues constituting the movement of subjectivity and objectivity of Fughetti, characterizing the direction of the musical work, in the composition and the sonorous activity, as similar the proper life.

Word-keys: Subject constitution; Professional Musician; Work.

INTRODUÇÃO

As idéias apresentadas nesta dissertação de mestrado vêm sendo elaboradas por mim há um tempo considerável, antes, inclusive, de ingressar no programa de Mestrado em Pós-Graduação em Psicologia da UFSC no final de 2004. Durante o período em que trabalhei como psicólogo, pude observar nos discursos de muitas pessoas (jovens em sua maioria) a relevância das manifestações artísticas, dentre as quais a música, como mediadoras em sua vida. Em muitas situações, os objetivos e o foco das conversas com tais sujeitos, não eram as manifestações artísticas e seus possíveis significados, porém, elas emergiam na fala destes, por iniciativa dos próprios, como questões permanentemente presentes em suas histórias, nos mais diversos contextos sociais. Na música, o gênero que mais se apresentava no discurso era o rock, independente da faixa etária dos sujeitos.

Todas estas questões muito me mobilizaram, a ponto de desejar elaborá-las e aprofundá-las em um estudo mais completo e denso do que as observações em campo relativas a atuação profissional. Não que tais observações não tenham relevância, muito pelo contrário, elas foram, como o início da minha vida profissional, os meus pontos de partida, os quais me orientaram aonde querer chegar, com um trabalho mais consistente, mais congruente, começando na elaboração desta dissertação.

O primeiro passo na elaboração da dissertação foi a escolha de uma temática que possibilitasse o diálogo entre a Psicologia Sócio-Histórica e a Música, principalmente com o gênero rock. Há, realmente, poucas intersecções deste tipo na academia, o que me fez optar pelo programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFSC, sob a orientação da professora Kátia Maheirie, cuja tese de doutorado, do ano de 2001, possuía uma temática correlata à que eu me propunha estudar no mestrado.

O meu entusiasmo pelo tema é um fator importante para o impulso deste trabalho. Nasci e me criei em uma época em que o rock já estava consolidado como gênero musical e cultural, e, por meio das imagens da televisão, filmes, capas e encartes de discos, etc, desde os primeiros anos da minha infância, figuras relacionadas ao universo do rock me impressionaram e, estas impressões, continuaram na minha adolescência e na minha adultez. Como ressaltam Jameson (2004) e Castells (2006), nas últimas três décadas do século XX, a sociedade capitalista ocidental, torna-se informacional, ou seja, o fluxo de informações por meio de canais midiáticos (rádio, televisão, vídeo, cinema, e, posteriormente, Internet) torna-se constante e presente, mediando o cotidiano das pessoas, as quais se apropriam destas informações e as subjetivam, de maneira ativa, constituindo deste modo um contexto sócio-histórico e cultural. E o rock, como gênero musical, surgindo no mundo a partir dos anos 50, é o primeiro gênero que é apropriado e propagado pelos veículos midiáticos, pois, de acordo com Wicke (1995), ele emergiu em um período em que a mídia começa a ocupar um lugar importante no cotidiano das pessoas, coincidindo com o lançamento da televisão e também com o auge da popularidade do rádio e do cinema.

Ao entrar no programa de mestrado, comecei a estruturar e modificar as idéias iniciais, que se mostravam generalistas. Com base nos trabalhos de Maheirie (2001, 2003), que aliavam a Música com a Psicologia, sob a matriz sócio-histórica de autores como Jean-Paul Sartre e Lev Vygotski, comecei a iniciar o meu próprio trabalho, amparado nesta perspectiva. Estava, finalmente, conseguindo aliar a Psicologia com as manifestações artísticas, o que sempre desejei, e agora, especificamente, com a música rock.

Além do trabalho de Maheirie (2001), foram referências para a elaboração deste trabalho, as dissertações de mestrado de Bratkowski (1991) e Jacques (2007), da Antropologia, e Souza (1996), da Sociologia, que também discutiram e estudaram a relevância cultural e social da música rock e/ou de músicos de bandas.

A preocupação com a questão do trabalho já aparece em minha monografia de conclusão do curso de Psicologia. O tema da monografia versava sobre a Orientação Profissional, área correlata à Psicologia do Trabalho, onde o objetivo é o estudo da relação entre o sujeito e a sua vida profissional, os sentidos e os significados do seu trabalho, da sua atividade.

Nos possíveis diálogos entre a Psicologia e a Música, partindo da noção de trabalho acústico, a discussão dos sentidos do trabalho para um músico profissional se apresenta como um caminho a ser trilhado e expandido não apenas no âmbito acadêmico, mas também no social. O diálogo da Psicologia com outras áreas do conhecimento tais como Sociologia, Antropologia, História, Comunicação, Artes ou Economia se apresenta essencial na construção da dissertação.

A escolha do sujeito da pesquisa compreendeu a busca de alguém que tenha a música como única atividade profissional. O músico se chama Fughetti², e possui uma trajetória de mais de quarenta anos de envolvimento com o rock e com a atividade profissional na música. Durante este período, como vocalista e compositor, integrou diversas bandas, sendo duas de renome nacional (Liverpool e Bixo da Seda, durante as décadas de 60 e 70) além de trabalhos como músico-solo. As suas músicas foram em sua maioria, gravadas pelo próprio e também por outros músicos.

O instrumento de busca de informações sobre o sujeito foi a entrevista, e, posteriormente, os relatos coletados foram submetidos à análise de discurso. Além disto, utilizei uma autobiografia autorizada na forma de *songbook*, um livro com a história de Fughetti, mais as letras e as partituras de algumas de suas músicas, escrito e organizado por um jornalista, Gilmar Eitelvein, em 1997, a qual foi de grande importância e utilidade na análise dos dados.

² Fughetti é o nome artístico do músico estudado. Ressalta-se que os procedimentos éticos do comitê de ética da UFSC foram seguidos. O músico concordou que seu nome artístico bem como seus dados relativos a sua história fossem coletados para serem estudados na pesquisa, mediante termo de consentimento informado.

Organizei a dissertação em três capítulos teóricos a partir dos alicerces fundamentados no projeto qualificado em 2006, além da análise dos dados, onde discuto a literatura com as informações fornecidas pelo sujeito. As sugestões propostas pela banca examinadora na ocasião também foram analisadas e incorporadas na construção da dissertação. A literatura utilizada nos três capítulos teóricos e também no capítulo de análise dos dados foi pesquisada e buscada em livros, bancos de dados e *sites* de busca científicos na Internet (*Scielo, PsycInfo, Bancos de Teses e Dissertações da Capes*), além do *Google Scholar*.

No Capítulo I, discorro sobre a constituição do sujeito. A matriz epistemológica que utilizo, histórico e dialética, concebe o sujeito como produtor e produto de sua história, em constante relação com o contexto social e cultural que está inserido. Na relação entre a singularidade e a coletividade, o sujeito vai se constituindo ao longo da história. As contribuições de Sartre, assim como as de Vygotski, são utilizadas neste trabalho, pois, apesar de apresentarem postulados ontológicos diferentes, ambos compreendem o sujeito como um agente ativo na sua história e no seu contexto social. Respeitando as bases da epistemologia vygotskiana, os estudos de Karl Marx e Frederich Engels, foram fundamentais na elaboração deste trabalho.

Para Sartre (1987) o homem se define pelo seu projeto. E, por meio deste projeto, o homem transcende a sua situação, objetivando-se pela sua práxis, em seu contexto e no seu cotidiano, fazendo história de forma ativa. A condição do sujeito é permeada constantemente pela relação entre a subjetividade e a objetividade e, deste modo, o homem segue produzindo história, mas também sendo produto desta.

Vygotski (1991, 1992), um dos expoentes da Psicologia Histórico-Cultural, compreende o psicológico como social, uma vez que o homem é um ser social desde o seu nascimento, a partir de uma condição sócio-histórica. O psicológico se constitui a partir do desenvolvimento de processos psicológicos complexos, que são o pensamento, a memória, a linguagem, atenção, etc.,

onde o sujeito estabelece uma relação mais complexa com o mundo. Nesta relação há a apropriação dos signos pelos sujeitos, que são culturais e socialmente produzidos e, nesta apropriação, ocorre processos de significação destes signos. São exemplos de signos as letras, palavras, números, expressões algébricas, símbolos, manifestações artísticas.

No início do Capítulo II começo a discorrer, dentro de uma análise sócio-histórica, o significado de categorias como *trabalho e emprego*. A partir disto, inicio a correlação com o significado da *profissão de músico* e, sua conseqüente inserção no sistema produtivo. Procuro realizar uma retrospectiva histórica da profissão de músico. Como o sujeito da pesquisa é um roqueiro, concentro-me em uma análise histórica e cultural focada no rock, pois a história da música é ampla e multifacetada (Kiefer, 1976). Sendo este, um trabalho da Psicologia Histórico-Cultural, o foco sempre será a relação e as implicações do sujeito com o contexto sócio-temporal em que está inserido, mesmo recorrendo aos estudos clássicos de Marx e Engels, e também a historiadores como Eric Hobsbawn e Sérgio Buarque de Holanda.

Considerando as idéias de Araújo (1999) e de Maheirie (2001) acerca do trabalho do músico profissional, por ser este um trabalhador, ou seja, a sua atividade profissional sendo caracterizada como trabalho, ele está vulnerável às estabilidades e instabilidades inerentes ao mercado de trabalho, que estão relacionadas às conjunturas sócio-econômicas. Correa (1989), Bratkowski (1991) e Friedlander (2003) também entendem o músico como sujeito ativo no mercado de trabalho, pois, ele participa do processo inclusão/exclusão, característico do sistema capitalista, sendo incluídos ou excluídos do mercado, ou sendo bem ou mal remunerados.

Como expõe Jameson (2004), um dos principais teóricos marxistas da cultura contemporânea, o homem é um sujeito histórico, que está inserido em um mundo sócio-histórico e, deste modo, se apropria da cultura e da historicidade do contexto, integrando, por este meio, o seu passado, o seu presente e o seu futuro. Além disto, como apontam Connor (1989), Wicke (1995),

Menezes-Bastos (1999), Hobsbawn (2004), dentre outros, a consolidação do trabalho profissional do músico e a emergência de gêneros musicais no século XX, entre os quais o rock, estão vinculados às transformações socioeconômicas e culturais que as sociedades, tanto a brasileira como as de outros países, vêm se apropriando ao longo das décadas.

Existe considerável literatura e estudos sobre a música rock, principalmente dentro das áreas de Comunicação, Sociologia e Antropologia. Na Psicologia, há menor número de estudos, em comparação com as áreas acima referidas. Em universidades estrangeiras, por meio do *site* de busca científica *PsycInfo*, encontrei estudos que relacionam o rock com a Psicologia. Porém, em sua expressiva maioria, o referencial teórico utilizado é o da Psicologia Cognitivo-Comportamental, ou mesmo, da Neuropsicologia, que é diferente do utilizado no trabalho da Psicologia Histórico-Cultural. Destaco os trabalhos de Seddon (2004) e Rosenbrock (2005), cujas referências pude utilizar pela aproximação teórica com o meu trabalho.

Também utilizo o estudo do gênero de discurso, com base específica em Bakhtin (1997). Para este autor, os gêneros de discursos se dividem em primários e secundários. Os gêneros primários, mais simples, são os diálogos, as interjeições e as expressões comumente usadas pelos homens em seu cotidiano. Já os secundários, mais complexos, são, por exemplo, o romance, o teatro, a música, o artigo científico, o discurso ideológico.

Para Menezes Bastos (1999) o rock é um gênero de discurso musical. Conforme o autor, os gêneros musicais são redes globais de circulação de informação, apropriadas pelos sujeitos, que recebem diferentes significações locais.

O rock é um gênero surgido nos anos 50 e, portanto, por emergir em uma era midiaticizada, por meio dos rádios, cinema, televisão e discos (Wicke, 1995), teve a sua circulação global propagada e impulsionada de forma imediata, o que lhe possibilitou a expansão e apropriação em diferentes locais e períodos históricos, surgindo assim, os seus subgêneros. Procurei enfatizar o

período compreendido entre as décadas de 1960-1990, pois foi a época em que o sujeito da pesquisa se projetou profissionalmente, contudo, como ele mesmo informa, a sua vida se relaciona com as cinco décadas de consolidação do rock. Por isto, vi a necessidade da análise histórica priorizada no rock e seus músicos.

Outro apontamento que julgo importante ressaltar a título de introdução é a relação do rock e arte. Este trabalho é do Programa de Psicologia e, como psicólogo, não me sinto autorizado em discutir arte e suas percepções, julgamentos ou valores estéticos. De acordo com Argan (1993) e Jameson (2004), o conceito de arte é complexo e multifacetado, como todas as suas manifestações artísticas que podem ser literatura, artes plásticas, teatro, cinema, vídeo, arquitetura, música, fotografia, dança. Portanto, frente à complexidade da temática, procuro evitar discussões que não contribuiriam ou mesmo desvirtuariam os objetivos do trabalho.

No entanto, o diálogo interdisciplinar entre a Psicologia e as manifestações artísticas se apresenta possível, pois de acordo com Vygotski (2001), a arte é o social no humano singular, pois o sentimento provocado por uma manifestação artística se generaliza, e, mesmo se tal manifestação alcançar um único sujeito, ela é social, uma vez que o homem é sócio-histórico em sua condição. O autor, no estudo intitulado *Psicologia da Arte* (2001), também ressalta a importância da imaginação e da afetividade no processo de criação artística. Portanto, com base nas concepções de Vygotski e, nas referências de Bakhtin (1997) e Menezes Bastos (1999, 2005), procurarei me referir ao rock como gênero musical e como manifestação artística.

O método explicitado no Capítulo III, como já foi apontado nesta introdução, versará primeiramente, em apresentar o sujeito da pesquisa e o instrumento de coleta das informações. Para a análise destas informações, as contribuições teóricas sobre análise do discurso se mostrarão oportunas, especialmente nos postulados de Bakhtin (1997). Nos últimos quatro capítulos, dissertarei na prática, a análise do discurso de Fughetti correlacionando com a literatura pesquisada

nos capítulos teóricos e, deste modo, procurarei integrar os objetivos desta dissertação que, já posso adiantar, foram contemplados, pois Fughetti demonstra, em seu discurso e em sua história, que o trabalho acústico sempre mediou a sua trajetória, contribuindo e dando sentido a sua constituição como sujeito em um contexto social e cultural.

1 A CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO

O presente estudo visa analisar os sentidos e significados do trabalho para um músico profissional. O músico profissional é um sujeito e, como tal, está inserido em um contexto social, no qual se relaciona com as condições objetivas deste contexto. A partir destas relações, o sujeito vai sendo mediado semioticamente e também as mediando, constituindo-se então, como um indivíduo.

Em uma perspectiva sócio-histórica, o homem é um ser constituído de história e também construtor dela, seja no plano coletivo, seja no plano singular. Marx e Engels (1973), com base neste postulado, compreendem o homem como ser indissociável da sua natureza e da sua história. Desde organizações sociais mais remotas (Buarque de Holanda, 1993) o homem consolida-se como um ser social, organizando-se inicialmente em grupos, tribos e por fim em pequenas cidades. Todas estas organizações se constituíam em lugares sociais claros, representados por cada um, em diferentes contextos culturais.

Nesta perspectiva é passível afirmar que o homem sempre se associou ao seu contexto social e se constrói a partir dele. Para Ciampa (1994), “a História, então, como a entendemos, é a história da autoprodução humana, o que faz do Homem um ser de possibilidades que compõem a sua essência histórica” (p.68). Por conseguinte, o homem constitui a História e o meio social, ao qual pertence, constrói e se realiza como humano.

O referido autor ainda aponta que diferença e igualdade são fatores constituintes da identidade³, presentes no grupo social que o sujeito está inserido (família, escola, trabalho) e que

³ No decorrer do presente trabalho, utilizaremos a expressão constituição do sujeito, como sinônimo de identidade. Por ser uma análise de matriz sócio-histórica, há a compreensão que o sujeito é produtor e produto das relações em seu contexto e, como observa Zanella (2004), a constituição do sujeito é o resultado das condições objetivas sociais, culturais, econômicas e

esta dialética sempre acompanha o sujeito, tornando a identidade, um processo mutável, flexível, não inexorável. O autor também sugere que dentro de uma organização social, de lógica produtivista, o homem identifica a si e o outro pelas suas ações, práticas (por exemplo, estudante, profissional), o que contribuiria para a afirmação de diferentes lugares sociais em diferentes ocasiões, que decorrem das práticas e posições que, muitas vezes, escondem partes da identidade do sujeito. Isto corrobora a reflexão do autor que a identidade é um processo flexível, mutável, que está em constante metamorfose, ou seja, transformação.

Jacques (1998) ressalta que a construção da identidade do sujeito decorre das apropriações que este faz das relações sociais, que são historicamente constituídas. Ao se apropriar destas relações, o ser humano demonstra o seu caráter ativo e transformador no contexto sócio-histórico em que está inserido. E, segundo a autora, neste contexto sócio-histórico em que o homem vive, ocorrem as possibilidades e impossibilidades, os modos, a multiplicidade e as alternativas de sua identidade, que se configura e é configurada, pois o sujeito é ativo na construção de seu contexto histórico e social, como na apropriação deste.

É mister para a psicologia social a compreensão do sujeito e sua relação com o contexto no qual vive. As reflexões apresentadas no presente estudo procuram seguir por este caminho, considerando também que o sujeito além de ser social, é histórico. Lane (1994) aponta que uma psicologia social que entende “o indivíduo como um ser concreto, manifestação de uma totalidade histórico-social” (p.15), torna-se essencial, pois advém de uma materialidade histórico-dialética produzida e produtora de sujeitos. A mesma autora ainda ressalta que um sujeito não vive a não ser em relação com outros sujeitos e que, desde o seu nascimento o homem está inserido em um grupo social, portanto, o homem é um ser social.

históricas nas quais ele vive.

Jobim e Souza (1997) ao refletir sobre as concepções de Vygotski observa, tendo também como modelo os postulados sócio-históricos de Marx e Engels, o uso essencial do instrumento de trabalho pelo sujeito, pois, assim, ocorre a transformação da natureza e também do próprio sujeito. No entanto, por Vygotski ser psicólogo, vai além nesta análise, segundo a autora, pois além do instrumento de trabalho, ele levanta que o homem utiliza instrumentos psicológicos, isto é, signos. Ou seja, Vygotski observa o instrumento de trabalho não só como concreto, bruto, mas possuidor de sentidos e significados, e a intersubjetividade como essencial na integração do sujeito que se relaciona e significa e o seu instrumento de trabalho e, também, o mundo objetivo na construção do psicológico.

Vygotski (1992) ressalta que a psique humana é social, pois o homem é um ser social desde o seu nascimento, advindo de uma natureza inserida em um contexto sócio-histórico. Ele complementa que a psique humana é marcada pelas transformações e conquistas produzidas pelos homens sócio-historicamente e mediada pelos signos (Zanella, 2004). Os signos, como já foram referidos, são instrumentos culturais e psicológicos presentes nesta relação, pois mediam e organizam os processos do psiquismo humano com o contexto sócio-histórico produzido e transformado pelos homens.

Vygotski (1992) ressalta que os signos são historicamente e socialmente produzidos. São exemplos de signos: letras, palavras, desenhos, sistema numérico, manifestações artísticas. Por meio da apropriação e significação dos signos, o homem se relaciona com o mundo, o constrói e se constitui enquanto sujeito. O autor entende que o ser humano se constitui de um conjunto de relações sociais e também como produtor de cultura e signos que são compartilhados por meio da língua (escrita e falada) dentro de um contexto sócio-histórico construído.

A linguagem humana e o pensamento são processos psicológicos superiores correlatos, isto é, em constante relação. E a palavra é um signo de fundamental importância neste processo. É uma

manifestação cultural. Mas, como Vygotski (1992) aponta, uma palavra sem significado é apenas um ruído sonoro. O que estabelece um elo solidificado entre pensamento e linguagem é a palavra significada e, por meio desta, o ser humano vai se apropriando da cultura, construindo seu contexto sócio-histórico e sendo construído por este, além de constituir relações com outros sujeitos.

Zanella (2005), com base nas reflexões de Vygotski, observa que toda a atividade humana é objetivada pelos signos, incluindo o trabalho, além de ser por meio desta, se relacionando como os outros, que o sujeito constrói e transforma o seu contexto social. Diogo (2005), também dentro da perspectiva vygotskiana, complementa que o ser humano só se constitui como sujeito por meio das relações com os outros e, isto se processa desde o seu nascimento, em um contexto sócio-histórico, onde as entradas nos universos da comunicação, significação e sentidos ocorrem sempre mediadas pelos outros.

Vygotski (1992) observa que os signos se revelam em sentidos e significados. O autor aponta as diferenças entre eles. Para Vygotski, os sentidos são mutáveis, complexos, variando conforme as experiências psicológicas do sujeito e do contexto em que ele vive. Estas experiências são evocadas na consciência, que constitui o psiquismo sócio-cultural do ser humano, por meio da palavra significada. Já, os significados são um pouco mais estáveis, porém não constantes. Eles são sempre partilhados coletivamente e, em função disto, tendem a ser mais permanentes. Por exemplo, nas obras de literatura em prosa e poesia e, também, em outras manifestações artísticas, é comum uma mesma palavra ter várias unidades de sentido e de significados na mesma obra. Assim: *“El significado real de la palabra no es constante. En una operación la palabra actúa con un significado y en otra adquiere un significado distinto”*. (Ibid, p.333).

Pino (1993) complementa que o sujeito se constitui a partir dos sentidos e significados, o que é um processo social presente desde o nascimento, pois a criança já começa a se apropriar de um mundo constituído sócio-culturalmente. Porém, a distinção de sentidos e significados para Vygotski sugere, segundo Pino, um duplo referencial semântico, isto é: os significados constituídos por sistemas mais ou menos constantes na construção sócio-cultural e os sentidos formados pelas experiências pessoais de cada sujeito, não deixando de ser social em nenhuma hipótese.

Vale lembrar que o processo da constituição do sujeito ocorre a partir da relação entre a subjetividade e a objetividade do mundo, pois: “A subjetividade é compreendida como uma dimensão do sujeito, assim como a objetividade, que, relacionadas dialeticamente no contexto social, produzem o sujeito. Este, na medida em que surge, passa a ser o produtor destas relações.” (Maheirie, 2002, p.37).

A partir das relações que vivencia no mundo, produz significações e assim singulariza objetos coletivos pertinentes ao mundo, humanizando a objetividade. O mundo é composto, portanto, por inúmeras singularidades (pessoas) que se entrecruzam; cada pessoa produz a sua história e a dos outros, do mesmo modo que a história produz as pessoas.

Para Sartre (1987) o homem define-se pelo seu projeto. Ele transcende a sua condição para objetivar-se pela práxis, ou seja, pela sua ação, pelo seu trabalho. Assim, o sujeito refaz, portanto, a objetividade, mas mediada pela subjetividade. Dentro deste raciocínio, o homem é um ser histórico que transcende o determinismo, construindo-se coletivamente, sempre contextualizado social e culturalmente. Então, o sujeito se faz singularidade, mas sempre mediado pela coletividade, a partir da realidade. Assim, o trabalho cria uma situação objetiva e a realidade humana é a realidade do trabalho mediada semioticamente. Neste movimento de objetivação e subjetivação, o sujeito supera situações, atuando e produzindo sentidos para suas objetivações, os

quais o constituem como um sujeito específico, situado em um determinado contexto histórico-social, num devir constante e aberto a novas contradições. Assim, segundo Maheirie (2002), o sujeito supera as condições objetivas do contexto, se movimenta em direção ao que ainda não é e, também, ao mesmo tempo, se faz sobre tais condições, fazendo história, singular e coletivamente.

No presente estudo ao dissertarmos sobre os sentidos do trabalho para um músico profissional, a reflexão em torno da constituição do sujeito mostra-se essencial com autores de matrizes histórico-dialéticas. Pois, o músico como sujeito, encontra-se inserido em um contexto social, de um mundo complexo devido às transformações culturais, políticas e econômicas que vêm se processando ao longo da história. Como aponta Góes (1993), a constituição do sujeito na sua singularidade envolve diferenças e semelhanças frente ao outro, movimentos de aproximação e afastamento em relação a ele. Em síntese, o sujeito é composição nada regular, em meio a complexidade do mundo, em movimentos de igualdade e diferença.

2 MÚSICO PROFISSIONAL E TRABALHO

O músico profissional, como categoria de estudo do presente trabalho, merece ser refletido, visando uma compreensão mais ampla da própria temática do estudo, ou seja, a constituição do sujeito e sua relação com a música enquanto trabalho. Primeiramente, cabe uma descrição no sítio da COB (Classificação Brasileira de Ocupações) a respeito da formação e atividade profissional do músico:

O processo de formação de músicos e intérpretes é bastante heterogêneo, podendo ocorrer em conservatórios musicais, junto a professores especialistas ou em curso de nível superior em música, de forma isolada ou cumulativamente. Há, também, profissionais autodidatas, alguns dos quais se especializam no exercício de suas atividades, no mercado de trabalho.

(Disponível em <http://www.mteco.gov.br/>)

Ainda referindo aos aspectos pragmáticos da profissão de músico, a entidade denominada Ordem dos Músicos do Brasil, responsabiliza-se pela emissão de registros profissionais e regulamentação da profissão de músico no país. No *site* desta entidade (www.funarte.gov.br), os músicos classificam-se em: compositores, regentes, instrumentistas, cantores, professores, instrutores de banda, arranjadores e outros.

No entanto, quando buscamos uma análise da música como trabalho acústico, vale, de forma genérica, pensar que existe uma diferenciação entre trabalho e *emprego*, como categorias sociais, apesar de ambas se mesclarem. Com base em Araújo (1999), a profissionalização do músico profissional na contemporaneidade adquire, conforme o contexto social em que tal músico está inserido, o caráter tanto de trabalho como de emprego.

O trabalho em seus primórdios era uma atividade voltada às necessidades humanas de sobrevivência, entre 4.000 a 3.000 a. C, onde elementos da natureza eram transformados em

utensílios para a caça e atividades domésticas (Buarque de Holanda, 1993). O homem cria, portanto, os seus instrumentos de trabalho.

Conforme Buarque de Holanda (1993) e Martins (1986), o mundo do trabalho até o século XVIII caracterizava-se como feudal, onde uma elite aristocrática que constituía os feudos e os burgos dominava e explorava a mão-de-obra das grandes massas. Não existiam propriamente trabalhadores enquanto categoria sociológica. Quando ocorreu a Revolução Francesa em 1789, e no mesmo período o surgimento do capitalismo inglês, a elite aristocrática entrou em decadência, uma nova classe detentora do capital surgiu (burguesia urbana) e também uma maior organização e aproveitamento da mão-de-obra da população em geral. Conseqüentemente, com o capital sedimentado, e com o desenvolvimento da ciência e tecnologia incrementado pela visão iluminista de mundo (Harvey, 1993), houve o surgimento de novas tecnologias (maquinários, ferrovias) que foram apropriadas pelo mundo do trabalho e contribuíram para o desenvolvimento do capitalismo.

Paralelamente a este processo, até o final do século XVIII, o trabalho do artista sofria da mesma dependência e limitação que as demais funções. Sendo assim, o músico, bem como os demais artistas eram dependentes da aristocracia, do clero e da burguesia urbana, sendo empregados por estas classes, conforme Argan (1993).

Kiefer (1976) aponta os primeiros registros históricos de profissionalização do músico na Europa da Idade Média (em torno dos séculos XIV e XV), onde o músico compunha músicas sacras, de motivações religiosas nas igrejas. Portanto, pode-se observar no período que compreende os séculos XIV a XVIII, que os temas abordados pelas manifestações artísticas, principalmente na música e na pintura, são predominantemente religiosos e também retratistas da sociedade da época, das cortes, da nobreza e da burguesia, que pagavam pelo serviço dos artistas. Nestes séculos, artistas renascentistas como Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio e Michelangelo Buonarrotti, barrocos como Rembrandt e Van Dycke, músicos do século XVII como Henry

Purcell e Johan Sebastian Bach, e também compositores do século XVIII ,como Antônio Salieri e Wolfgang Amadeus Mozart, compunham o padrão de artistas que podiam exercer a sua profissão mediante emprego e, em algumas situações, submissão e dependência das referidas classes sociais (Argan, 1993).

Martins(1986), Hobsbawn (1995), Baiocchi e Magalhães (2004) discutem que os avanços tecnológicos possibilitaram a Revolução Industrial, e a topografia das cidades começa a mudar: desenvolvem-se os grandes centros urbanos, o êxodo rural cresce e começa a nascer um perfil urbano de homem, já que, até então, a maioria da população concentrava-se no campo. Neste período, isto é, meados do século XIX consolidam-se as bases do capitalismo atual. Como aponta Hobsbawn (1979) “por volta de 1840, a história europeia assumiu uma nova dimensão: o “problema social”, ou, para considerá-lo de outra perspectiva, a revolução social em potência encontrava expressão típica no fenômeno do proletariado” (p.60). Começa a se delinear então, uma nova classe, o proletariado, ou seja, trabalhadores, a maioria empregada nas novas fábricas, indústrias e serviços que se expandem. Contemporâneos a isto, Karl Marx e Friederich Engels lançam *O Capital*, uma obra fundamental dentro de uma análise histórica, social e econômica do estudo do trabalho.

Marx e Engels (1973) concebem o trabalho como uma atividade humana que despende energia física e mental, cuja implicação, resulta na transformação da natureza pelo homem. Este processo, segundo os autores, ocorre ao longo da história, mediando e constituindo diferentes sociedades (antigas, tribais, feudais, agrícolas, urbanas). Ou seja, trabalho é qualquer atividade humana que requeira esforço, necessária ao desenvolvimento e sobrevivência.

Já emprego, dentro do contexto da Revolução Industrial, seria a compra da força de trabalho. Delfaud (1977) com base nos postulados de John Maynard Keynes (1883-1946) coloca que a função emprego é o inverso da produção, pois é uma relação do tipo tecnológico entre a

quantidade de trabalho empregue e o produto realizado. “Um dado volume de produção requer certa quantidade de mão-de-obra” (p.65), exemplifica o autor. Méda (1999) contribui que o emprego é o trabalho comprado, assalariado, mas também uma estabilidade, um canal de acesso dos trabalhadores assalariados aos seus direitos e proteções sociais.

Para Keynes (1978), o emprego é o fator de equilíbrio essencial em uma economia capitalista. Pois, segundo o autor, com a consolidação da Revolução Industrial, as economias ficaram mais complexas, e o emprego da mão de obra trabalhadora, pelos capitalistas, compensaria a demanda e assim a economia fluiria, pois os trabalhadores estando empregados, formalizados, impulsionariam o consumo de bens duráveis, outro fator essencial ao equilíbrio das economias. O autor ainda enfatiza que a assistência estatal que os estados devem disponibilizar aos trabalhadores é primordial, pois além do cidadão estar empregado e assalariado, teria que ter, por meio do estado, acessos a serviços de saúde, educação, seguro-desemprego.

Singer (1978), ao comparar Keynes com Marx, ressalta que ambos tiveram imensa importância para o transcurso e entendimento da economia capitalista a partir do século XIX. Porém, enquanto Marx e economistas seguidores de seus postulados apontavam as contradições do sistema capitalista e, que, por conseguinte, estas levariam o capitalismo ao seu fim, Keynes, apontava que, por meio de um estado forte, que oferecesse serviços básicos de qualidade aos cidadãos, além do pleno emprego, ou seja, todos os sujeitos teriam direito a um emprego com salários condizentes, a economia capitalista se desenvolveria equilibradamente.

Tanto os postulados de Marx e Engels, quanto os de Keynes, apesar de partirem de concepções epistemológicas diferentes, caracterizam-se pela compreensão do lugar do sujeito trabalhador em uma sociedade sob a égide de um sistema capitalista. Estes autores demonstram em seus estudos a preocupação da inclusão, construção e constituição dos sujeitos no mundo do trabalho.

Marx (1973), em um estudo denominado *Trabalho Assalariado e Capital*, publicado originalmente em 1847, contemporâneo ao ápice da Revolução Industrial e de suas conseqüentes transformações sociais, observa que a força de trabalho de um sujeito é comprada, como mercadoria, por um capitalista, por meio de certa quantia de dinheiro, que possibilitará ao trabalhador suprir suas necessidades de sobrevivência em um contexto capitalista. Esta quantia de dinheiro denomina-se salário. Portanto:

A força de trabalho é, pois, uma mercadoria que seu proprietário, o trabalhador assalariado, vende ao capital. Por que ele a vende? Para viver. A força de trabalho em ação, o trabalho mesmo, é a própria atividade vital do trabalhador, uma manifestação de vida. E esta atividade vital é vendida a outro, para ter assegurado os meios de vida necessários (p.156).

Porém, no âmbito da sociedade capitalista, é preciso compreender que o homem não usufrui plenamente o produto do seu trabalho, pois, para Marx e Engels (1973) “a divisão da sociedade se dá ao mesmo tempo da distribuição do trabalho, distribuição concreta e desigual tanto do trabalho em si quanto dos seus produtos” (p.31). A partir deste raciocínio, estes autores desenvolvem o conceito de alienação, no qual o trabalhador fica alijado de perceber e significar o produto do seu trabalho no contexto de sua história. O trabalhador, para os autores, vende a sua força de trabalho para um patrão, como uma mercadoria. Este patrão é o verdadeiro detentor do produto do trabalho e de seu lucro excedente, o quê os autores denominam de mais-valia.

Marx (1972,1973) ressalta que o trabalho poderia ser a atividade mais essencial e espontânea do ser humano. No entanto, devido a estruturação do regime de produção e propriedade privada na sociedade capitalista, onde a riqueza é mal distribuída, o trabalhador não percebe nem o produto do seu trabalho, nem o ato de trabalhar. Segundo o autor, o trabalhador significa o resultado e o ato do seu trabalho, como algo distante, alienado do seu corpo, de sua

subjetividade. Como Marx exemplifica: um operário que constrói um palácio, jamais viverá e usufruirá deste palácio, ou um mineiro que extrai ouro de uma mina, tampouco usufruirá o valor proveniente deste ouro.

Uma vez que as relações com outros sujeitos permeiam a vida e o trabalho de cada um, o sujeito estando em uma situação de maior alienação, distante de si próprio, provavelmente sentirá a distância dos outros, (Marx, 1972). Ou seja, implica em um distanciamento das relações interpessoais, característico das sociedades capitalistas modernas, em um processo que se desenvolve desde o século XIX e se expande no século XX, como destacam os estudos de Benjamin (1975) e a literatura de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire⁴. Além do processo de alienação, a estrutura urbana das grandes cidades possibilita grandes aglomerados de pessoas em um mesmo centro, multidões, onde os indivíduos podem ser distantes e autômatos, por meio do próprio ritmo rápido que os sujeitos incorporam no seu cotidiano, devido aos avanços tecnológicos e exigências da própria urbanização (Benjamin, 1975).

Mediante estas transformações sociais, o trabalho do artista também se transforma. O artista passa a ser mais independente das instituições, mais autônomo politicamente, sendo Beethoven, um dos primeiros artistas autônomos, característico já de um período considerado moderno (Hobsbawn, 2004).

No mesmo período histórico, no Brasil, Tinhorão (1978) descreve que as modinhas, o lundu, as serestas, a polca e o maxixe foram gêneros musicais que se popularizaram no século XIX. E, quando a elite brasileira começa a se interessar e ouvir estas músicas, que antes eram relegadas às camadas populares, é que começam a surgir novos compositores como Ernesto Nazareth (1863-1934), Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Carlos Gomes (1836-1896), de

⁴ De acordo com Benjamin (1975), tanto Edgar Allan Poe (1809-49) e Charles Baudelaire (1821-67) foram contemporâneos de Marx e Engels e transpuseram para a literatura o sentimento do processo de alienação, onde se percebia um homem distante de seus pares nas grandes cidades, que surgiam com a urbanização alavancada pelos avanços da Revolução Industrial, um dos marcos da economia capitalista do século XIX.

formação clássica e que começaram a despontar como compositores profissionais no Brasil. Neste período, o autor ainda retrata que, muitas bandas militares e orquestras de teatro de revistas mediavam o extremamente restrito campo de atuação profissional do músico.

No século XX, a urbanização das cidades acompanha o ritmo de industrialização que a cada década se mostra mais acelerado. Conforme, Hobsbawn (1995) o século é pautado por acontecimentos culturais, econômicos e políticos decisivos como: as duas Grandes Guerras Mundiais (1914-18 e, 1939-45, respectivamente), a Revolução Russa de 1917 e a conseqüente ascensão do regime socialista e formação da União Soviética, o *crash* da economia americana em 1929, a consolidação dos meios de comunicação e massa (cinema, rádio, televisão e Internet), a prosperidade econômica mundial nos anos 50 e 60, assim como a crise econômica iniciada nos anos 70 e que se estendeu nos anos 80 e 90, a cibernética e a apropriação da informática no mercado de trabalho e cotidiano, a Guerra Fria (Estados Unidos x União Soviética) que perdurou até o final da URSS e da transição para o capitalismo de todos os países agregados da Europa Oriental, em 1991 e o conseqüente capitalismo totalizante nos anos 90. Todos estes acontecimentos históricos e culturais mediarão e configuraram as relações dos sujeitos com o seu contexto e, são expressas em seu cotidiano, em seu trabalho, em suas manifestações artísticas (Hobsbawn, 1995, Jameson, 2004).

Conseqüentemente, a profissionalização do músico também se relaciona, como discute Hobsbawn em outro estudo (2004), com a urbanização das cidades no século XX. O conseqüente crescimento populacional, principalmente de migrantes oriundos das zonas rurais, permitiu a expansão e a apropriação de elementos culturais, antes restritos às áreas rurais. Estes elementos, como sonoridades ou temas, tipicamente rurais, combinados com a atmosfera urbana, começam a passar por transformações, metamorfoses, novas apropriações.

O ritmo de vida urbano, mais especializado, mais dinâmico, menos tradicional que o campo, fornece mais espaço para o profissionalismo e, também, o exige. O dinamismo e a flexibilização do mundo urbano moderno tende a separar o artista do cidadão. O cidadão passa a ser cosmopolita, pois, começa a conviver e se apropriar das diversidades culturais que emergem em um mesmo contexto. Frente a isto, este cidadão tende a necessitar de diversidades e variedades, supridas por especialistas profissionais, em diversos âmbitos da sua vida, inclusive na cultura e em suas manifestações. O artista, o músico, participe neste contexto sócio-cultural, não se exime destas necessidades e, tende a ser transformado pelo contexto urbano em um profissional, especialista em entretenimento. Isto pode ser aplicado tanto para o músico que é contratado pela indústria fonográfica e pelos meios de comunicação, quanto ao músico que apenas atua em bares, bailes e casas noturnas (Hobsbawn, 2004).

No contexto brasileiro, Franchesci (2004) ressalta que a consolidação da gravação em 1902, através das Casas Edison e o incremento do fonógrafo, alavancou o surgimento de novos intérpretes e compositores, pois a música passa a ser então divulgada tecnologicamente. A chegada de grandes gravadoras no Brasil na década de 20, como a Victor, a Odeon e a Columbia, coincidiu com o estabelecimento do rádio como veículo difusor para as massas (Franchesci, 2004), possibilitando um maior conhecimento das músicas por parte do público, difundindo ainda mais os músicos, principalmente os intérpretes.

Mansani da Silva (2004) observa que o desenvolvimento e o incremento da indústria da música consolidaram a atividade profissional do músico, pois a música passa a ser vendida como um produto no mercado capitalista. Em consequência, não apenas a música passa a ser mais bem divulgada, como o músico começa a ser mais valorado, remunerado e, assim, passa a conquistar um campo de trabalho mais abrangente. Este processo começa a se consolidar mundialmente no século XX.

Segundo Maheirie (2001), além dos processos de exclusão e das dificuldades econômicas, o profissional músico enfrenta preconceitos e estereótipos, subjetivados e objetivados pelos indivíduos, mediados pela ideologia dominante: “vagabundo”, “boa vida”, ou “maluco”, são qualificações que vão se constituindo no imaginário social. Estes estereótipos dificultam a inserção do músico na realidade formal do mundo do trabalho. Devido a estas dificuldades, muitos músicos exercem concomitantemente, outras atividades mais rentáveis. Outros se transferem para grandes centros urbanos, ou mesmo, outros países, onde há maiores possibilidades de crescimento e perspectivas profissionais. Também há os que desistem da música como profissão (Maheirie, 2001, Jacques, 2007).

Entretanto, o músico bem sucedido comercialmente e financeiramente, que aparece em *clips* de televisão, shows, tendo as músicas executadas em rádios e excelentes níveis de vendas de discos, também não escapa aos estereótipos. Maheirie (2001) denomina como estereótipos positivos, que podem ser, por exemplo: de “estrela”, “deus”, “iluminação divina”, os quais, igualmente constituídos no imaginário social, contribuem para a não visibilidade das condições reais do seu trabalho. Wicke (1995) ressalta que mesmo os músicos bem sucedidos, incluídos economicamente ou apropriados pela indústria cultural, enfrentam as dificuldades inerentes a qualquer atividade trabalhadora, como por exemplo: pressões (gravadoras, mídia, empresários), oscilações na carreira e instabilidade financeira.

Conforme apontam os referenciais discutidos nos parágrafos anteriores, a consolidação da profissão de músico, como categoria profissional, começa a se dar nos séculos XVIII e XIX, tanto no contexto mundial quanto brasileiro. Contudo, com as transformações tecnológicas, aliadas a expansão dos meios de comunicação e a conseqüente industrialização da cultura, ocorridas no século XX, é que a profissão de músico passa a ficar mais evidenciada, pois o seu trabalho passa a ter uma divulgação e uma apropriação por um maior número de pessoas.

Castells (2006) ressalta que a partir da década de 70, inicia-se um processo que o autor denomina de pós-industrial, que se expande nas décadas seguintes, pois, por meio da implantação da informática e das redes *On-line* (Internet), amplamente consolidada nos anos 90, o sistema de trabalho passa a ser operado e gerenciado em redes. Este processo, segundo o autor, substituiria o emprego tido como clássico (jornadas de trabalho de 35-40 horas semanais, salário fixo, benefícios sociais, amparo nas leis trabalhistas, um só local de trabalho), característico da era industrial. O emprego começa a se transformar em uma atividade flexível, isto é, os trabalhadores passariam a ter mais fluxo, mais movimentação e autonomia, com redução de jornadas, substituição de tarefas e também uma menor vinculação com os locais de trabalho.

Jacques⁵ (2007) afirma que as reestruturações produtivas, ocorridas nos anos 90, advindas da informatização e da política neoliberal (pautada no fluxo de capitais e especulações) de redução de custos e privatizações, provocou desemprego em massa, precarização do trabalho e desamparo social. A autora frisa que estas situações acarretaram em fragmentação psíquica, doenças do trabalho e suicídios. A angústia advinda destas transformações sócio-econômicas, evidenciadas durante a década, experimentada por sujeitos de todas as faixas-etárias, sobretudo por jovens, pautou as composições de Renato Russo, ativo até o seu falecimento em 1996, Chico Science e Kurt Cobain (Dapieve,2004).

Por outro lado, Seddon (2004) entende que as mudanças tecnológicas foram apropriadas e beneficiaram a indústria do capital e cultural. Também, por outro modo, alavancaram o trabalho e a divulgação de muitos músicos, independentes da indústria cultural. Por meio do computador, principal instrumento desta nova tecnologia, estes músicos podem gravar um disco independente de uma gravadora e divulga-lo na Internet, independente de uma rádio FM ou de qualquer patrocínio de uma gravadora (Seddon, 2004).

⁵ Maria da Graça Jacques.

O músico profissional que não está inserido na indústria cultural está ganhando maior espaço de atuação principalmente na década em curso (anos 2000). Por exemplo, em um artigo publicado na revista eletrônica *SenhorF* (2005) , Diogo Soares, um músico profissional independente da região Norte do Brasil, ressalta que uma efervescência de bandas musicais de diversos gêneros (rock, hip-hop) surgem nos estados da região. Soares destaca que cidades como Belém, Manaus, Porto Velho e Rio Branco apresentam problemas sociais, estruturais e organizacionais urbanos e que a produção artística nestes locais está estruturada numa linguagem compatível a essa realidade. O mesmo músico acrescenta que a Internet colabora na propagação dos trabalhos das bandas, já que a circulação e veiculação dos trabalhos dão-se de maneira mais aberta que nas tevês e rádios, por exemplo.

Estas reflexões mostram-se importantes na compreensão de como o trabalho acústico do músico foi se transformando, principalmente no Brasil, onde desde o século XVIII até o início do século XXI vem se consolidando em uma maior profissionalização. Entretanto, apesar das conquistas e avanços, acontecem muitos entraves, que dificultam a inclusão do músico como profissional no mundo do trabalho contemporâneo. A presente pesquisa entende o músico como um trabalhador, que está inserido na realidade do seu contexto sócio-histórico, sujeito às vulnerabilidades e frustrações, mas também ao sucesso e prosperidade, como qualquer outro sujeito no mercado de trabalho contemporâneo.

3 MÉTODO

3.1 O sujeito da pesquisa

O sujeito da escolha da minha pesquisa é um músico roqueiro profissional. Escolhi um roqueiro, não apenas por identificação e gosto pessoal, mas também por encontrar eco nas palavras de Wicke (1995): “Se a música rock é concebida dentro de uma dimensão cultural, ela é um estilo de música e tem que ser aceita como uma forma de arte legítima” (p.2).

Como questão norteadora do estudo, proponho-me compreender a mediação do trabalho acústico na constituição deste músico, considerando ser este um sujeito histórico, o qual se faz dialeticamente na relação constante entre a subjetividade e a objetividade do mundo. Portanto, para uma análise mais aprofundada, o estudo centra-se em apenas um sujeito de pesquisa. Como observa Maheirie (2005) a análise de um único sujeito especifica de modo singular como ele se relaciona com a universalidade. O método de análise progressivo-regressivo foi o escolhido para o percurso deste estudo, pois ele aponta o contexto sócio histórico do sujeito em questão e investiga a relação singularidade-universalidade. Bosi (2003) aponta que o estudo com um só sujeito possibilita um maior enfoque no seu relato, na sua história, no seu contexto social. E foram estes aspectos que busquei investigar.

O roqueiro escolhido chama-se Fughetti Luz, ele tem 60 anos dos quais 40 como músico profissional, é natural do Rio Grande do Sul, tendo iniciado suas atividades musicais em Porto Alegre, na década de 60. O artista via termo de consentimento livre e esclarecido, aceitou dar a

entrevista, fornecer as informações e autorizou dar o seu nome verdadeiro ao estudo. Por ter 40 anos de trajetória no rock, o percebo como um sujeito ativo, produtor e construtor de conhecimentos, de vivências na sua trajetória de músico profissional.

Um dos primeiros passos que dei, inclusive, foi contatar o autor do livro⁶ *Fughetti Luz-O Rock Gaúcho* (1997), de autoria de Gilmar Eitelvein, para uma aproximação com Fughetti. Identifiquei-me como estudante e pesquisador e, de modo sucinto, lhe expus os objetivos do meu trabalho. Eitelvein, solícito, deu-me o número do telefone residencial de Fughetti.

Por telefone fiz o primeiro contato com Fughetti. Após me identificar como estudante de pós-graduação e explicar o objetivo e a problemática do presente estudo, ele consentiu em me encontrar. Marcamos uma data e viajei a cidade onde reside no interior do Rio Grande do Sul.

Fui recebido na sua residência, onde vive com a companheira de 35 inseparáveis anos, Zefa, um cachorro e um gato. Fughetti os adora e considera-os importantes, companheiros inseparáveis, solicitando que eu os citasse neste trabalho. A casa é ampla, arejada, com cômodos independentes entre si. Zefa estava informada da minha visita e tratou-me gentilmente, por nenhum momento interrompendo ou interferindo o curso do trabalho.

3.2 Busca das informações: entrevista

O instrumento utilizado para buscar informações foi a entrevista aberta, com um roteiro de questões que pudesse ser norteador de nosso encontro. A entrevista aberta, compreensiva, sem uma estrutura rígida, como foi utilizada no presente trabalho, e se faz um instrumento essencial para encontrar e produzir indicativos dentro do método progressivo-regressivo. Como aborda Romanelli (1998) por meio da entrevista, o sujeito constrói um discurso organizado, coerente para

⁶ Este livro foi editado pelo autor, com financiamentos da prefeitura de Porto Alegre e do Instituto Estadual de Música do Rio Grande do Sul e relata a trajetória deste artista.

ele mesmo e aquele que o ouve. Zago (2003) complementa, por sua vez, que a entrevista aberta exige um maior engajamento do entrevistado, uma maior espontaneidade e assim ele abdica de posturas formais e rígidas que possam dar um caráter impessoal ao trabalho.

Fughetti preferiu que a entrevista ocorresse na cozinha que dava para o pátio de sua casa, e era ainda mais silenciosa e arejada. Mostrei-lhe o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (ANEXO I), com base nos procedimentos éticos e científicos da instituição a qual faço parte. Ele prontamente assinou e concordou. Também solicitei autorização para que a entrevista fosse gravada em fita cassete, o que ele igualmente não objetou.

O entrevistado demonstrou entusiasmo e vivacidade, falando quase que ininterruptamente acerca das questões pertinentes ao meu estudo. Tal foi a espontaneidade e a disposição dele em fornecer-me informações, que um único encontro tornou-se suficiente, sendo que apenas alguns dias depois, durante já a transcrição da entrevista, via telefone ele complementou uma das informações, novamente disposto, sem restrições. Reitero que no decorrer da dissertação ele se mostrou acessível a eventuais contatos para a busca de novas informações. Ele me ligou algumas vezes, pois julgava ter mais informações relevantes, que adicionei à entrevista. Compartilho com Romanelli (1998) que considera a pesquisa como uma relação de troca, entre entrevistador e entrevistado, pois ambos vão se mediando: o entrevistado pelo pesquisador, no momento em que se depara e se reencontra com questões e fragmentos de uma realidade esquecida, ou até mesmo oculta nele mesmo, e o pesquisador pelo entrevistado, quando a subjetividade do pesquisador também é mobilizada por emoções e sentimentos, mesmo este consciente e ciente da ética e dos objetivos teórico-metodológicos do estudo. O que explícito é o registro da minha postura afetivo-volitiva, na abdicação de uma postura que pudesse vir a ser rígida, distante ou neutra. Pondero, que graças ao desejo por este trabalho e a mediação reflexiva e afetiva que o permeou, pude fazer uma busca de informações e sua conseqüente análise de forma mais rica, dinâmica e responsável.

O roteiro norteador permitiu que a entrevista tivesse sempre questões referenciais que permitiram uma melhor obtenção de informações junto a problemática do estudo. São estas as questões:

- **Dados de identificação:** idade, procedência, local de residência, estado civil, estrutura familiar;

- **Lugar da música na sua vida:** desde quando e como a música adquiriu importância na sua vida, pessoas importantes relacionadas a isto, gostos musicais;

- **Trajetória profissional:** o que o levou a ser músico, como foi o início, dificuldades, sucessos, o desenvolvimento da carreira, questão financeira, mercado de trabalho;

- **Sentido pessoal no trabalho de músico:** como ele se sente sendo um músico profissional, o que isto significa na sua vida, suas composições e produções musicais próprias, sua relação com o público, retrospectiva do trabalho de 40 anos como músico.

3.3 Tratamento das informações

Para análise dos dados, a entrevista foi transcrita literalmente da fita-cassete, considerando a fala integral do entrevistado, incluído as gírias e os jargões que muitas vezes ele empregou. São todas informações relevantes para uma comprometida análise. Como reflete Sartre (1987):

O que queremos é que – em qualquer plano, a qualquer nível que o considerarmos-, o indivíduo está sempre inteiro, seu comportamento vital, seu condicionamento material, reencontram-se como uma

opacidade particular, como uma finalidade e, ao mesmo tempo, como um fermento no seu pensamento mais abstrato; mas, reciprocamente, ao nível de sua vida imediata, seu pensamento implícito, já existe como o sentido de suas condutas (p.172).

3.4 Análise do discurso

A análise das informações compreende os conteúdos emergentes da fala do sujeito que se relacionam com a problemática que estou pesquisando, ou seja, o sentido do trabalho para um músico profissional. Este trabalho tem-se caracterizado pela postura de encarar o sujeito de pesquisa como um ser ativo, constituído de vivências, sendo mediado pelo contexto sócio-histórico, mas também o construindo.

Durante o procedimento de transcrição da entrevista, as informações foram sendo processadas e estudadas. Para isto, foi empregada a análise de discurso. Rocha e Deusdará (2005) compreendem o emprego da análise do discurso pelo pesquisador como uma intervenção sobre o social, com relação à fala do sujeito da pesquisa. Para os autores, enquanto a análise de conteúdo limita-se a uma “reprodução e disseminação de uma realidade *a priori*” (p.10), além de um maior distanciamento do pesquisador do sujeito, pois este método centra-se mais no texto do que na fala, a análise de discurso propõe: um “espaço de construção de olhares diversos sobre o real, ação no mundo e o eu pesquisador contribuindo para a construção de uma articulação entre linguagem e sociedade” (p.10).

Brait (2006) afirma que a análise do discurso provém da língua. Para a autora, que segue a perspectiva de Bakhtin, “o discurso é língua concreta, íntegra e viva” (p.11). Deste modo, é indispensável e indissolúvel as relações existentes entre a língua, a linguagem, a história e o sujeito, presentes em uma análise de discurso. Assim, torna-se possível a produção de conhecimentos de forma comprometida, bem como a construção e produção de sentidos pautadas nas relações discursivas de sujeitos historicamente situados (Brait, 2006).

Para Bakhtin (1997) todas as esferas da atividade humana estão relacionadas ao uso da língua. Este uso da língua acontece por meio dos enunciados, que são orais ou escritos. Pois:

A unidade real da comunicação verbal: o enunciado. A fala só existe, na realidade, na forma concreta dos enunciados de um indivíduo: do sujeito de um discurso-fala. O discurso se molda sempre à forma de um enunciado que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma (p.293).

Deste modo, o discurso é composto de enunciados. Estes utilizam os recursos da língua, que podem ser lexicais, fraseológicos ou gramaticais, sendo compostos por um conteúdo temático e de uma estrutura composicional. Eles estão presentes em todas as esferas de comunicação entre os sujeitos. Os tipos mais estáveis de enunciados se denominam gêneros de discurso. Estes, por sua vez, se dividem em primários e secundários. Os gêneros primários compreendem a forma mais simples de comunicação, como, por exemplo, o diálogo cotidiano entre dois sujeitos. Já, os secundários, são gêneros que possuem um discurso mais complexo e aparecem em uma comunicação cultural mais evoluída como: a escrita científica, o discurso político e as manifestações artísticas, dentre elas, a literatura, o teatro, a música (Bakhtin, 1997).

Souza (2002) estudou além dos trabalhos de Bakhtin, mas de dois colegas associados deste: Nicolai Volochinov e Pavel Medevdev. O conjunto de estudos realizados por eles é denominado Círculo Bakhtin-Medvdev -Volochinov. Segundo o autor, toda a obra do Círculo compreende a manifestação artística como unidade de comunicação, como gênero de discurso. Os autores do círculo, especialmente Volochinov, entendem a obra de arte, isto é, a manifestação artística, como um produto da relação entre criador e receptor e, também, como unidade de fluxo verbal. Por conseguinte, nunca é uma manifestação isolada e, sim, social.

Portanto, nos capítulos de análise das informações, além do discurso-fala de Fughetti, se discutirá alguns exemplos de composições de sua autoria. Bakhtin (1997) aponta que a obra

artística demonstra uma característica interna particular, já que o sujeito falante é o autor desta manifestação e, deste modo, expressa a sua visão de mundo, as suas experiências, a sua constituição como sujeito. E, assim, se articulará em uma análise de discurso, a relação de Fughetti com sua história, contextualizada socialmente.

4 “VIOLÃOZINHO NA MÃO”: UM POUCO SOBRE SUA INFÂNCIA ATÉ O LIVERPOOL

Filho de funcionários públicos, Fughetti Luz⁷ nasceu em São Francisco de Paula, interior do Rio Grande do Sul, em 10 de Março de 1947. Em 1950, Fughetti contraiu poliomelite⁸, que resultou em paralisia da suas pernas. Com apoio de sua mãe e tratamento médico, Fughetti voltou a caminhar em cinco anos. Na adolescência submeteu-se a uma cirurgia, para a correção das seqüelas. Em relação a isto, Fughetti elabora:

A paralisia foi um presente na minha vida, me ajudou a aprender a ser mais legal, mais maluco, mais consciente (...) O nome Fughetti adotei na adolescência, pois todo mundo falava, “ este menino age que nem um foguete” (...).

A partir dos anos 50, Fughetti e a família passam a residir em Porto Alegre, no IAPI, um bairro da zona norte da cidade, caracterizado por prédios na horizontal, com estilo arquitetônico simétrico, habitado majoritariamente por funcionários públicos. Como o próprio Fughetti nos relatará mais adiante no estudo, o bairro IAPI exercerá uma mediação essencial no início de sua carreira como músico, pois é neste bairro que ele conhece futuros parceiros musicais e tem experiências musicais, como a participação em rodas de violão.

Durante esta mesma década, nos Estados Unidos, compositores e intérpretes mesclando elementos da música negra americana (o *Jazz* de Nova Orleans, o *blues* do Mississipi e o *gospel* das igrejas evangélicas negras) com a música *country* branca americana (o *bluegrass* do Centro-Oeste e o *boogie-woogie* do Sul), fundem um novo gênero musical. Alan Freed, um *disc-jókey*

⁷ O presente trabalho sempre utilizará o nome artístico do músico sujeito deste estudo, pois o mesmo aprovou a utilização, assim como o Comitê de Ética e Pesquisa da Universidade na qual este trabalho está vinculado. (N.A.).

⁸ Conforme Eitelwein (1997) a vacina contra esta doença, desenvolvida por Albert Sabin, chegaria no Brasil apenas em 1951.

bastante ativo nas rádios americanas do período, denomina este novo gênero musical de *rock'n'roll*, devido a sua maneira pulsante de objetivação do som (Souza, 1996).

Menezes Bastos (1999) destaca que, no período compreendido entre as décadas de 1930-1960 do século XX, gêneros musicais emergentes que se concentram no eixo jazz-rock passam a ser categorizados como populares, nascendo a expressão *música popular*. Conforme o autor, ela aparece no mundo como uma manifestação global da modernidade contemporânea, onde a indústria do entretenimento e o *show business* são fatores fundamentais. Como discute o autor, tais gêneros musicais se mostram:

Linguagem desterritorializada (universal)-e, não, pois, tópica, pertinente tão somente aos países centrais do sistema mundial-, ela se revela absolutamente estratégica na direção da reconstrução identital dos estados-nações modernos e da expansão do concerto das nações. Ela é um tipo de música, porém, não somente veiculada, mas tornada possível e abrangida pelo estabelecimento tecnológico-industrial, através da fonografia, inicialmente do disco, do rádio e do cinema falado (Ibid, p. 9).

Para Menezes Bastos (1999) os gêneros musicais são redes globais de circulação e informação, que são apropriadas pelos sujeitos e recebem diferentes significações locais. Tanto o rock como o jazz, são consolidações da música popular, que é uma manifestação global da modernidade, universal, desterritorializada. Ela se expande, a partir dos anos 30 do século XX com o jazz, e, posteriormente, nos anos 50 e 60 com o rock, por todo o planeta, atendendo a lógicas locais, regionais e nacionais, ao mesmo tempo em que uma lógica mundial. “A lógica mundial, caracterizada no plano econômico-político pelo contexto neocolonial (e logo, pós-colonial), encontra no jazz –depois no rock-seu fulcro (Menezes Bastos, 1999, p.10)”. Outro autor, Friedlander (2003), observa que o rock expandiu-se e tornou-se um gênero discursivo presente nas cenas musicais e no universo juvenil de diversos países a partir dos anos 60, muitos

dos quais com características sócio-culturais diversas, como por exemplo, Espanha, Finlândia, Dinamarca, Grécia, Turquia, Brasil, México, Argentina, Uruguai, Israel.

Wicke (1995) observa que o rock, como gênero musical, originou-se na década de 50, tendo o cinema como grande divulgador deste novo gênero. O lançamento do filme *Sementes da Violência* em 1955, com a música *Rock around the Clock*, de Bill Halley, e a subsequente emergência de artistas como Elvis Presley e Chuck Berry, impulsionaram o gênero. O autor complementa que a considerável produção de rádios portáteis no período alavancou a difusão do rock e de seus músicos para um público maior composto, majoritariamente por jovens.

O rock foi muito apropriado pela indústria musical, pois na década de 50, além desta indústria se tornar mais fortalecida, novas formas de comunicação de massa surgiam (televisão) e outras (rádio, cinema) persistiam como difusoras, além do incremento da indústria fonográfica, por meio da produção de discos (Souza, 1996). Nesta perspectiva, Souza (1996) nos aponta que, graças à indústria musical e os meios de comunicação, o rock se estabeleceu como gênero musical e também profissionalizou novos músicos.

Wicke (1995) complementa que a composição de Chuck Berry *Roll Over Beethoven* de 1956 não apenas teve ampla divulgação por meio da mídia, como também experimentou novas fronteiras estéticas, pois o nome do Ludwig Van Bethoveen (1770-1827) era até então associado apenas à música dita clássica, erudita. O mesmo autor expressa que “o Rock’n’Roll tem a mesma relevância cultural para os jovens que Bethoveen e Tchaikowsky têm para os adultos” (p.11).

Um público consumidor jovem começa a surgir, impulsionado pelos meios de comunicação e também pela estabilidade econômica que o mundo pós-Segunda Guerra Mundial começa a experimentar, liderado pelo Estados Unidos, então já consolidado como potência econômica. Todos estes fatores ajudam a impulsionar o consumo e o rock’n’roll pelo contexto sócio-

econômico em que surge, além de um novo gênero musical, é um novo modo de consumo (Connor, 1989).

Nos anos 50, vivendo em Porto Alegre, Fughetti recorda como o rock'n'roll começa a mediar a sua vida.

Eu escutava muita música em casa, quando criança. Eu sempre escutei música. O meu irmão mais velho começou a trazer rock'n'roll pra dentro de casa: Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richards. Ai eu comecei a me amarrar naquilo! Pô, que legal isto! (...) mas não era só rock'n'roll, escutava muita música que tocava na época e os discos que o meu irmão trazia: Nat King Cole, Mozart, Beethoven, música brasileira, samba. Na minha casa rolava som, mesmo! Mas quando vi rock'n'roll, me apaixonei por aquilo. Tão legal, dançante, simples, bonito. Me fascinou! (...). Via o meu irmão e minha irmã dançando na sala, ao som de uma música. Sem dúvida, isto foi uma motivação para eu ser músico(...).

Mediado afetivamente pelos irmãos, a objetivação destes em movimentos corporais onde a música se constituía, possibilitava ao nosso sujeito, novos horizontes de fazer. Desta forma ao se fazer um espectador da dança desencadeada pela música, Fughetti unifica sua afetividade pelo agir do outro, produzindo uma racionalidade significativa em relação: “(...) isto foi uma motivação para eu ser músico”.

Jobim e Souza (1997) com base na perspectiva de Vygotsky analisa que a criança vive a sua relação com o mundo e os outros de maneira bastante criativa. Pois, Vigotski (1992) compreende o homem como social desde o seu nascimento, uma vez que vai incorporando os signos que são histórica e socialmente produzidos. Assim, desta forma, conforme a autora, a criança vai incorporando, apropriando-se destes signos e começa a significá-los a partir da sua relação com o mundo. No caso de Fughetti, a significação e apropriação da música, como

linguagem e signo, desde a sua infância, mediado pelas relações afetivas com a família, indubitavelmente, contribuiu para a sua formação de músico.

Outra experiência marcante de Fughetti em relação à música foram as freqüentes viagens que Fughetti fazia na sua adolescência (final dos anos 50, início dos 60) ao Rio de Janeiro, pois lá tinha um tio que era brigadeiro da Aeronáutica. Conforme relatou a Eitelwein (1997), nesta época já escrevia e sempre freqüentava a Praça Onze, local de encontro de músicos cariocas, e, desde então, estabelecia contatos com eles, o que lhe despertava ainda mais a paixão e a emoção que a música e o trabalho do músico viria a lhe suscitar no futuro.

Indubitavelmente, neste período Fughetti já fundamentava a sua escolha de se fazer um músico. As lembranças dos irmãos e da mãe cantando na sala, a música que não parava de tocar na vitrola, os músicos da Praça Onze, a participação constante em rodas de som e violão no bairro IAPI de Porto Alegre, mais a sintonia e mediação com as músicas e bandas que surgiam na época e que já eram propagadas pela mídia, possibilitaram a constituição de Fughetti por este caminho. Como ele nos relata, além de já escrever composições, sempre “(...) *estava com o meu violãozinho na mão, na porta do meu prédio, fazendo um som. (...)*”.

Maheirie (2003) compreende o sujeito como um ser constituído pelo contexto social do qual pertence, mas também como um ser que constitui, que constrói este contexto. A música, além de ser uma forma de expressão artística, também é comunicação, uma forma de linguagem, que se relaciona com um dado contexto social. Conforme a autora, “a música, de forma geral, nos aborda, num primeiro momento de maneira espontânea, e, neste estado específico, ela nos atinge no âmbito da afetividade, predominando esta esfera do humano no ouvir e, até mesmo, no fazer musical” (Maheirie, 2003, p.148).

Fughetti relata que nos anos 60 continuava acompanhando na mídia da época, os movimentos musicais e novas bandas que surgiam. Esta apropriação dos trabalhos e das

manifestações artísticas lhe impulsionaram a seguir a atividade profissional de músico naquela década.

Aí eu escutei toda a Jovem Guarda, Renato e seus Blue Caps, e também Beatles, Byrds, Rolling Stones. A influência vem lá de fora, dos gringos! (...) O embalo era só pela musicalidade, mas a gente não sabia o que estava dizendo(...) Tinham bandas na época em Porto Alegre, conheci o Edinho, o Mimi, o Marcos, o Peko, todos meus vizinhos de bairro, o IAPI (...) Eu ficava sempre como o meu violão na mão, o meu “violãozinho na mão”, fazendo percussão na porta do edifício(...) Então, um dia, o Mimi me sacou e ele tinha uma banda e me convidou para a banda de um outro garoto, o Curruíra, a Liverpool. O Mimi falou “ Ó, tem um cara que canta, um cantor que conheço”. Então, o Curruíra me chamou. Após, algumas saídas o Liverpool se firmou comigo, o Mimi, o Peko, o Marcos e o Edinho (...).

Fughetti menciona os seus companheiros de banda como pessoas essenciais na história de sua trajetória musical. Góes (1993) no campo da Psicologia histórico-cultural observa que a relação e a contribuição com o outro, na formação da constituição do sujeito, é uma ação partilhada, isto é, de mútua troca.

Para Zanella (2005), o encontro com o outro, ou seja, a alteridade é característica de toda atividade humana, pois esta é sempre mediada. Esta mediação da atividade humana é objetivada por meio de signos, que podem ser, palavras, gestos, expressões. Nos festivais, nos shows e nos bastidores musicais, a música sempre é a atividade mediada, na qual as pessoas se expressam e se relacionam enquanto músicos, espectadores e técnicos da área musical.

Ainda referente a este período relatado por Fughetti, Eitelwein (1997) ressalta que em meados da década de 1960, existiam várias bandas na cidade de Porto Alegre, que tinham por mediação o rock de Elvis Presley, dos Beatles, dos Rolling Stones, que chegavam ao Brasil por meio dos discos e rádios AM e também da Jovem Guarda, principalmente, que se configurava como a vertente do rock nacional da época. Napolitano (2001) destaca que Roberto Carlos, Erasmo

Carlos, Sérgio Murilo, Paulo Sérgio, Wanderley Cardoso, Jerry Adriani, Martinha, Wanderléa e Ronnie Von, dentre outros, constituíam uma nova geração de músicos, que amparados por uma estrutura midiática, já estruturada no Brasil (TVs e rádios) lançavam-se no mercado. Tatit (2005) considera jovem guarda a denominação que este grupo de músicos recebeu da imprensa na época, como versão nacional do rock anglo-saxônico, protagonizado pelos Beatles e Rolling Stones, então as duas bandas com maior projeção.

Na Inglaterra, Beatles e Rolling Stones passaram a ter promoção mundial, graças a contratos com grandes gravadoras, mídia e ao trabalho de publicidade e marketing que os empresários Brian Epstein (Beatles) e Andrew Oldham (Rolling Stones) realizaram em torno da imagem dos músicos. Nos Estados Unidos, o protesto frente à Guerra do Vietnã (1962-1975), na qual os norte-americanos em uma política anticomunista lutavam contra o regime socialista do Vietnã do Norte, desencadeou séries de manifestações pacifistas. A música *folk* que se baseava em elementos da cultura norte-americana, emergiu como um gênero musical engajado politicamente, projetando nomes como Bob Dylan e Joan Baez. O período também se caracterizou como sendo de transformações sócio-culturais, de reações contrárias à sociedade de consumo que se solidificava, expressadas em movimentos contraculturais, como o movimento hippie e manifestações de protestos estudantis em vários países (Maio de 68, na França, por exemplo), assim como de conflitos raciais nos EUA e da luta armada contra ditaduras de direita na América Latina (Friedlander, 2003, Jameson, 2004).

Wicke (1995) aponta que, desde a sua emergência na década de 50 e, ao longo das décadas seguintes, a relação do rock com o contexto sócio-cultural mundial é constante, pois ele é produto de transformações deste contexto. Cada período sócio-histórico e cada país se apropriaram deste gênero, por meio de significações locais. Portanto, há o surgimento de subgêneros do rock, projetados por diferentes músicos: o *rockabilly* dos anos 50, o *mod* (The

Who, Kinks) , o *iê-iê* (Beatles), psicodelia e progressivo dos anos 60 e 70 (Pink Floyd, Grateful Dead, Jefferson Airplane), *heavy-metal* nos 70 (Deep Purple, Black Sabbath, Led Zeppelin), o punk e o *new-wave* dos anos 70 e 80 (Sex Pistols, The Clash, Devo, Joy Division, New Order). Menezes Bastos (1999) e Jacques (2007) discutem que os subgêneros musicais do rock são sistemas fluidos, que não possuem características ou constituições rígidas. Eles circulam e são significados pelos sujeitos, que se apropriam ou os transmutam, de acordo com o tempo e o local em que estão inseridos.

Napolitano (2001) e Tatit (2005) destacam que a popularização do músico no Brasil ocorreu em grande parte na década de 60, pois havia uma classe média mobilizada, consumidora de bens ligados à indústria cultural, com acesso aos meios de comunicação. A Jovem Guarda, movimento que projetou músicos como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, se apropriara do *iê-iê* dos Beatles. Também surgiram compositores engajados politicamente, que não eram roqueiros, (inclusive, havia franca oposição aos roqueiros na época, considerados, por muitos, como alienados politicamente). Por conseguinte, festivais de músicas organizados na época por redes de televisão (Record, Globo, Tupi, Excelsior) alavancaram, não apenas um movimento político-cultural de contestação ao então vigente regime militar, mas também lançaram e consolidaram nomes da música profissional como: Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina, dentre outros.

Wicke (1995), Hobsbawn (1995) e Jameson (2004) classificam a televisão como um meio de comunicação de massa essencial na mediação de atitudes, moda, estética e arte, a partir da década de 1950. Para estes autores, o rock'n'roll emergente nos anos 50 foi totalmente incorporado e propagado mundialmente, graças, em parte, pela televisão que vinha se consolidando como um eletrodoméstico, em um número cada vez mais significativo de lares (Hobsbawn, 1995). Para este autor, os países capitalistas galgam durante o período (1950-meados da década de 1960), uma

grande expansão industrial onde economias desenvolvidas ou em desenvolvimento experimentam altos índices de industrialização, aumento dos serviços e empregos. Somam-se a este processo, a consolidação da hegemonia cultural norte-americana e a eficiente recuperação dos principais países europeus, desgastados após o término da 2ª Guerra Mundial, no final da década de 1940.

Jameson (2004) complementa que a melhoria das condições de vida e estabilidade financeira de grande parte da população no período das décadas de 50/60, coincidindo com o desenvolvimento de uma tecnologia de comunicação, permitiu e estimulou o consumo de produtos que começaram a ser mediados e vinculados via televisão, rádio e cinema. O autor ressalta o exemplo da música, como linguagem artística, ao ser incorporada e difundida pelos meios de comunicação, com apoio de uma verdadeira indústria cultural (gravadoras), ela também vira objeto de consumo pelas massas e assim torna-se lógica do capitalismo emergente na segunda metade do século XX, como qualquer outra forma de linguagem artística e de publicidade.

Lopez de Scoville (2002) afirma que durante a década de 60, a indústria musical conformou a estrutura interna de produção e promoção do rock, e o que seria um movimento musical de expressão de contracultura e contestação, acabou sendo absorvido pelo sistema capitalista, na discussão do autor. Morin (1967) observa, com referência a este período:

O vento que assim se arrasta em direção à cultura é o vento do lucro capitalista. É para e pelo lucro que se desenvolvem as novas artes técnicas. Não há dúvida de que sem o impulso prodigioso do espírito capitalista, essas invenções não teriam um desenvolvimento tão radical e maciçamente orientado (p.25).

No entanto, Friedlander (2003) considera a década de 1960 como um dos períodos mais férteis do rock, pois, independente da consolidação da mídia e indústria cultural, ocorreu a emergência de novos músicos, que apresentavam alternativas ao *status quo*. Os Estados Unidos da

América e a Inglaterra foram os países em que este gênero mais se expandiu por meio de novas bandas.

Souza (1996) ainda ressalta que as fertilidades culturais dos anos 60, aliadas aos acontecimentos políticos mundiais, mediavam a efervescência do rock e sua relação com a juventude, que se apropriava deste gênero musical, como símbolo de um protesto cultural. Os acontecimentos políticos incluíam, além da Guerra do Vietnã, os conflitos raciais nos Estados Unidos, a morte do revolucionário Che Guevara na Bolívia em 1967, o nascimento do movimento *hippie* e as campanhas antinucleares, assim como as revoltas estudantis nos países ocidentais capitalistas, como na França, em Maio de 1968⁹, e a Primavera de Praga em 1968¹⁰.

O rock'n'roll, que desponta neste período, inevitavelmente é incorporado e propulsionado pelos meios de comunicação, que passam a mediar a vida dos adolescentes, com respeito aos gostos musicais, moda, novos hábitos de consumo. Wicke (1995, p.8) retrata: “Os rádios portáteis chegaram ao mercado no ano de 1954 nos Estados Unidos. Na metade final da década de 1950, dez milhões de rádios portáteis eram vendidos a cada ano. Pela primeira vez, os adolescentes teriam acesso à mídia e podiam mediar seus próprios interesses musicais sem o controle e influência dos pais”.

Está consolidado um início de mercado para adolescentes e estes eram vistos como consumidores potenciais. Tudo isto irá expandir-se mais nas décadas posteriores. Tatit (2005) observa que esta expansão já ocorria no Brasil na década de 60, não apenas com o rock'n'roll, mas

⁹ Na França em Maio de 1968, várias manifestações estudantis e operárias eclodiram contra o capitalismo e o então presidente Charles de Gaulle, em busca de uma nova sociedade. Embora tenha durado apenas um mês, o movimento se caracterizou como o maior acontecimento político produzido pela juventude (Souza, 1996).

¹⁰ Primavera de Praga- Revolta popular ocorrida na Tchecoslováquia em 1968, contra as tropas da então União Soviética que invadiram o país por serem contra a política de Alexander Dubcek, então premiê tcheco, tido como moderado pelo Partido Comunista soviético. A revolta foi esmagada, membros da linha-dura do Partido Comunista foram constituídos de poder, e as manifestações culturais consideradas não socialistas, como o rock (a banda Plastic People of Universe, por exemplo) e a literatura de Vaclav Havel, Egon Bondy, Milan Koch, Josef Vondruska e Milan Kundera foram censuradas (Hobsbawn, 1995, Risch, 2005).

também com a bossa-nova, o samba e os boleros, gêneros musicais que atingiam parcelas consideráveis da população. O autor complementa:

Esta concentração de tendências no mundo da canção levou os empresários a uma missão de conquista de todos os públicos potencialmente consumidores, desde o enorme contingente estudantil que fazia dos compositores engajados (Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré) seus porta-vozes até os setores refinados das classes alta e média, aficionados do lirismo amoroso, passando pelo samba tradicional e até por certo flerte com produtos extraídos da jovem guarda (p.119).

Fughetti revela uma profunda mediação afetiva e uma integração com a cena musical da época, seja ela no contexto brasileiro ou mundial. Desde este período, quando ele como sujeito musical e vocalista de uma banda começando a projetar-se no cenário nacional, revela-se efetivo e ativo na sua história. Ele particulariza o cenário de sua época, subjetivando a linguagem musical que lhe era disponível. Ao mesmo tempo, objetiva-a ao seu modo, produzindo um trabalho próprio, que se revela como uma contribuição na co-autoria do rock, como um gênero discursivo presente nos anos 60.

(...)A gente ia “quebrando portas”, abrindo o caminho a “pontapés”. O rock’n’roll estava apenas começando no Brasil(...). O Liverpool era harmonia! Começamos a tocar compositores brasileiros: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo. Como o Mimi veio de uma família que gostava de bossa-nova, a música brasileira teve grande prioridade na nossa vida, a harmonia (...). Em inglês escutávamos Beatles, Rolling Stones, mas, sobretudo, Byrds¹¹! Sempre tinha o rock’n’roll no meio Além disto, o Liverpool foi a primeira banda de show no Rio Grande do Sul, até então eram conjuntos de bailes, mas com a gente as pessoas paravam de dançar para nos assistir. A partir daí, passávamos a excursionar pelo estado, fazendo shows (...).

¹¹ Banda musical norte-americana que combinava com o rock, elementos da música *folk* e *country*, além da psicodelia. No Brasil, uma de suas músicas mais conhecidas é *The Ballad of Easy Rider*, trilha do filme *Sem Destino (Easy Rider, 1969)* com Peter Fonda e Dennis Hopper.

Fughetti recorda que a partir deste período, no final dos anos 60, com o aumento de shows do Liverpool, a banda começa a ter maior visibilidade no cenário musical do estado. Tanto que em 1969, o Liverpool lança o seu único LP (Por Favor, Sucesso) e participa de festivais universitários em Porto Alegre. Tatit (2005) ressalta que todos os festivais que surgiram na metade final da década de 1960, sempre tiveram o propósito de mostrar, revelar novos talentos. Por isto mesmo a relação de troca entre os músicos era, dentre outras coisas, o que construía o cenário musical da época.

E a gente ganhou um festival em 69, um festival universitário com uma música do Carlinhos Hartlieb, (Por Favor, Sucesso). Em segundo lugar, neste festival ficou uma banda paulista O Bando, todos muito legais, gente fina mesmo, durante todo o período do festival houve muita comunicação entre nós, os músicos, trocas musicais. Depois eles foram para São Paulo e nós para o Rio de Janeiro, defender a música no Maracanãzinho e perdemos o contato com o pessoal do Bando. Quanto a ida ao Maracanãzinho, não ganhamos o festival lá, mas serviu para que a banda ficasse conhecida no resto do país, pois no Rio, os festivais tinham nível nacional e, não apenas regional, como em Porto Alegre (...).

No mesmo período, no Brasil, Tatit (2005) ressalta a relevância do movimento *Tropicália*. Ele era composto por músicos como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, a banda Os Mutantes, além da participação do maestro e arranjador Rogério Duprat e dos poetas Capinam e Torquato Netto. Era um movimento que mesclava rock psicodélico, poesia concreta, samba e outros ritmos e sonoridades da música brasileira. Além da Tropicália e dos Mutantes, conjuntos como o Liverpool e o Bando despontavam como expoentes de um rock psicodélico.

A psicodelia, como subgênero musical, no final da década de 60, tinha estreita relação com o movimento hippie. Nos Estados Unidos, bandas como Jefferson Airplane, Grateful Dead, Charlatans, New Riders of Purple Sage, Mamas and Papas, Bubble Puppy, Electric Toilet, The Doors, sob a liderança de Jim Morrison, além de outras centenas, consolidavam esta manifestação,

além de alavancarem o movimento que se expandia, não apenas nos Estados Unidos da América, mas em todo o mundo. Os festivais promovidos em Monterrey, *Fillmore Auditorium* e Woodstock foram eventos de projeção midiática que propagaram o gênero e também o movimento hippie, além de difundirem novos músicos, como Janis Joplin e Jimi Hendrix. O álbum *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* dos Beatles sintetiza e representa este movimento da psicodelia. Outros álbuns lançados no mesmo período como *Pet Sounds* dos Beach Boys, *The Piper at Gates of Dawn* do Pink Floyd também despontam como representativos desta tendência da música rock. A sociedade de comunicação de massa já consolidada na época possibilita a globalização deste movimento do rock que se expande para outros países, dentre os quais o Brasil. Há também registros de bandas e compositores psicodélicos em países como México (*Army of Love*), Uruguai (Eduardo Mateo), Dinamarca (*Steppenveune*, liderada por um poeta Eik Skaloe), Canadá (*Steppenwolf*), Grécia (*Aprhodite Child*, que tinha os compositores Vangelis e Demmis Roussos), para citar alguns exemplos (Friedlander, 2003).

Maheirie (1994) compreende o homem como produtor da sua história, tanto história singular como coletiva. O sujeito está inserido em uma coletividade, em um tecido social, no qual ele cruza a sua história singular na relação com os outros e assim também faz a história coletiva. A mesma autora complementa que é nestas relações com os outros, e, conseqüentemente, nas relações com o corpo, natureza, materialidade, passado, presente e futuro, que o homem se objetiva, constitui-se enquanto sujeito, realiza-se. Tanto o Liverpool como O Bando eram bandas iniciantes que buscavam consolidação dos seus trabalhos na época. O repertório musical de ambas buscava o rock'n'roll pulsante e psicodélico com a harmonia da música popular brasileira.

Ainda no final dos anos 60, com a visibilidade nacional almejada após o festival do Maracanãzinho, o Liverpool é contratado pela Rede Tupi de Televisão. A banda passa a ter espaço

na mídia e excursionar por várias cidades do país, consolidando, portanto um renome no cenário musical brasileiro.

(...) Foi uma época de grande aprendizagem. Fizemos shows em várias cidades por todo o Brasil: São Paulo, Rio, Belo Horizonte, Brasília. Mostramos o nosso trabalho: que a gente sabia fazer rock'n'roll! (...) Fixamos residência no Rio, morávamos todos num apartamento. Foi um período bom. Lançamos compactos. Fizemos parte da trilha sonora do filme Marcelo Zona Sul (1970) com Stepan Narcesian: foi uma experiência muito legal, trabalhávamos em estúdio, víamos as imagens do filme e inseríamos a música, foi bacana! E até 1972 trabalhamos no Som Livre Exportação, programa musical da Rede Globo e tocamos junto com Elis Regina, Ivan Lins, Antônio Carlos & Joca, Gonzaguinha, entre outros! (...) Foi uma experiência muito legal, mas principalmente como já falei, porque podemos mostrar o rock'n'roll, o país estava engatinhando nisto, a gente abriu portas! A banda tinha uma personalidade, estávamos aprendendo a compor e abrimos portas para o rock brasileiro que viria pela frente! (...).

Este momento da banda que englobou o final dos anos 60 e início dos anos 70 é compreendido por Fughetti como um período de união, produção, novos passos na carreira profissional (trilha sonora para o cinema, programa na televisão, turnês nacionais) e que alavancou ainda mais o trabalho da banda e a afirmação de Fughetti em ser um músico, especialmente, um roqueiro, fazendo desta escolha o modo fundamental objetivar sua subjetividade. Nesta direção, a experiência de Fughetti na união com o Liverpool foi fundamental em sua trajetória reafirmando escolhas e abrindo novas perspectivas.

Fughetti, como o próprio nos relatou, sempre foi profundamente mediado pelo contexto cultural das décadas de 50 e 60, períodos em que o rock como gênero musical consolidou-se, por meio das mídias (rádio, discos, televisão, revistas, cinema) que já eram consolidadas na época como difusoras de cultura em uma sociedade capitalista de massa (Morin, 1967). No plano das relações face-a-face, Fughetti, por meio da mediação afetiva dos irmãos e da mãe que escutavam

discos na sala do apartamento, se apropriava da música como experiência estética e subjetiva. Como mediações não menos importantes nesta construção, temos os músicos da Praça Onze no Rio e a amizade com os demais integrantes do Liverpool, que ainda adolescentes no bairro IAPI em Porto Alegre, desejavam e tinham o projeto de serem músicos, roqueiros, inspirados pelos Beatles e Rolling Stones, até então as duas principais bandas de rock no mundo.

Ser músico e fazer rock'n'roll sempre foi o objetivo de Fughetti. (...) *Desde garoto é o que eu sempre quis e depois de adulto foi o que sempre fiz e sempre batalhei por isto (...)*. Sartre (1987) aponta que o homem define-se pelo projeto. Ou seja, o homem é um ser material que supera a sua condição para se objetivar pelo trabalho, pela ação, mediado na relação com o outro em “uma perpétua produção de si próprio pelo trabalho e pela práxis” (Sartre, 1987, p.177). Sob esta ótica, a subjetividade aparece como um momento da práxis onde, por ela, o sujeito transcende uma situação em direção a outra. Ao referir-se anteriormente que “*a banda Liverpool tinha personalidade*”, Fughetti compreende que ele e seus parceiros de banda buscavam constantemente a superação enquanto músicos, artistas, pois procuravam trabalhar um gênero musical, o rock, o qual era na época considerado imaturo no Brasil (Souza, 1996) ficando na vanguarda de outros movimentos musicais. Ao mesmo tempo, eles também desejavam a composição, desejavam ter as suas próprias músicas, em português, e não mais serem uma banda *cover*, isto é, que apenas musicasse versões e músicas estrangeiras. Deste modo, Fughetti, vivia a si como um projeto, pois se objetivava na música e, por meio da subjetividade, ele se fazia novos movimentos de objetivação, caracterizado fundamentalmente pelo seu trabalho.

Estas novas experiências que Fughetti vivenciou no período como o trabalho no filme *Marcelo Zona Sul* (1970) e as diversas atuações no programa *Som Livre Exportação* até 1972 lhe deram novas emoções em seus movimentos de objetivação. Indubitavelmente, a banda Liverpool estava atuando de forma profissional e, mesmo o contexto da época sendo de dificuldades (uma

vez que o Brasil atravessava uma ditadura militar que censurava e cerceava as liberdades de expressão) Fughetti e seus companheiros do Liverpool permaneciam fiéis a sua proposta de trabalho.

(...) Não tem esta de desistir, nunca pensei em desistir. Na época, o rock não era levado a sério no Brasil, mas mesmo assim a gente continuava, abrindo caminho a pontapés (...).

Menezes Bastos (1999) aponta que nos anos 70, o mercado fonográfico brasileiro cresceu em comparação com a década anterior, porém era dominado por lançamentos estrangeiros, na maioria, músicas americanas. Estes lançamentos estrangeiros, segundo o autor, promovem mais economia para as gravadoras, mas em contrapartida prejudicam lançamentos e promoção de músicos nacionais, que além de problemas relativos a censuras e falta de liberdade, tinham que enfrentar estas dificuldades no campo do mercado de trabalho. Outro autor, Eitelwein (1997), ressalta que além da censura por parte da direita, a esquerda clandestina antipatizava com o rock por considerá-lo alienado politicamente, aliado ao senso comum no “preconceito, pois associava roqueiros a cabeludos, vagabundos e drogados” (p.51).

O regime militar no Brasil (1964-85), durante o período (1968-79) esteve no auge da repressão devido ao AI-5 (Ato Institucional N.5, Dezembro-1968), que perdurou até a Lei de Anistia em 1979, não tolerava manifestações de natureza política ou cultural contrárias ao regime, sendo a expressão artística uma das mais visadas pela censura, inclusive nos anos 80 (Tatit, 2005). Paralelo a isto, Souza (1996) enfoca o crescimento significativo do mercado fonográfico brasileiro, já referido anteriormente por Menezes Bastos (1999). De acordo com Souza (1996), “de 1965 a 1972, a indústria do disco brasileira teve um aumento de 400 %. Este aumento verificou-se durante toda a década de 70” (p.42). Este autor atribui que a política de industrialização exercida pelo regime militar vigente no país acarretou na modernização e

urbanização das cidades, contexto propício para o aumento do consumo de bens duráveis, entre os quais os discos. Começa a se verificar no país uma população jovem consumidora de cultura, dentre as quais o rock, fenômeno que Wicke (1995) observa que acontece nos Estados Unidos desde os anos 50.

Por conseguinte, um considerável número de bandas surge no cenário musical nacional ao longo da década e conseguem projetar seus músicos por meio de shows, discos e televisão. Contudo, devido à rigidez da censura, o cenário cultural se mostrava muito árido e as projeções de tais bandas, advêm dos esforços dos próprios músicos e de alguns promotores (Eitelwein, 1997). Entre estas bandas se encontram Secos e Molhados (com Ney Matogrosso), O Terço, Som Imaginário (com Wagner Tiso), Clube da Esquina (Milton Nascimento e Lô Borges) Bixo da Seda (cujo vocalista é o sujeito de nossa investigação), Vímana (Lobão, Ritchie e Lulu Santos), Raul Seixas, além da continuação dos Mutantes, surgidos na década anterior. Também os gêneros do *soul*, *funk* e *disco* music despontam com representantes em Gerson King Combo, Movimento Black Rio e As Frenéticas, respectivamente(Dolabella, 1987, Dapieve, 2004, Jacques, 2007).

As emissoras de televisão não remuneravam bem os artistas e os que não se adequavam aos regulamentos e procedimentos das mesmas, eram literalmente excluídos e perdiam o espaço no *show business*. Por exemplo, a Rede Globo já era a principal e mais poderosa emissora de televisão do país, suporte do regime militar e também possuía vínculos e contatos com a indústria fonográfica, o que significava que o artista ao perder espaço na mídia, também perdia oportunidades junto às gravadoras (Souza, 1978, Hambúrguer, 2005). Ivan Lins pode ser considerado um exemplo do que se está falando aqui, pois ao sair do Som Livre Exportação em meados dos anos 70, ficou na margem da cena musical, só voltando a esta no final da década (Souza, 1978). Com relação ao Liverpool, a banda não continuou com a Rede Globo, pois esta desejava que a banda executasse e desse ênfase a um repertório de músicas estrangeiras,

principalmente, Beatles. O grupo de Fughetti recusou, pois estavam se afirmando como compositores e roqueiros originais, com composições próprias, não queriam se tornar uma banda *cover*. Também não queriam se tornar um conjunto melódico de baile, como um empresário lhes propôs na época: o projeto era ser uma banda de rock brasileira, com estilo próprio, músicas próprias em português.

O Liverpool voltou para Porto Alegre em 1973, após romper contrato com a Rede Globo. Com a pretensão de continuar o trabalho e o projeto de autoria própria, fizeram alguns shows no interior do estado e na capital. Porém a banda começou a esfriar: o mercado de trabalho para o rock era complicado, pois não havia divulgação e promoção de maneira consistente, com pouco controle sobre os contratos, além dos meandros da indústria fonográfica sob o jugo do capitalismo. Completando o quadro, o Brasil não fabricava aparelhos de áudio, gravação e equipagem de palco e som de qualidade; os aparelhos estrangeiros tinham tecnologia, mas eram importados e caros (Souza, 1996, Eitelwein, 1997, Menezes Bastos, 1999). A limitação financeira dos músicos era uma realidade.

(...) A batalha foi injusta. Sempre nos iludiam com boas possibilidades de contratos. Éramos ingênuos, tínhamos pouco controle sobre os contratos...(...). Mas mostramos o rock'n'roll e abrimos as portas, isto é que valeu! (...).

Em relação a este período Fughetti ressalta que “a batalha foi injusta”, pois as gravadoras nem sempre cumpriam seus contratos e “ninguém levava muito o rock'n'roll a sério”, apesar de novas bandas surgirem e de já haver um mercado de jovens consumidores, como já foi referido. No entanto, Fughetti, mesmo reconhecendo as dificuldades do período, sente-se realizado por tê-lo vivido, pois ele significa, ao ressaltar “abrimos o caminho a pontapés”, que a sua banda, Liverpool, foi uma das primeiras que se preocupou em criar e encarar o rock como um gênero musical possível de ser expandido, por meio das composições próprias em português, “o

rock'n'roll em brasileiro”, mostrando a possibilidade de ter a música rock como única profissão, caso seja a escolha do músico.

No final de 1973, o Liverpool se dissolve. Nas palavras de Fughetti (...) *cada um foi se encontrar consigo mesmo, dar um tempo (...)*. Os integrantes se separaram e continuaram trabalhando com música, mas em projetos de trabalho diferentes, isto é, com bandas diversas, novas pessoas. O Liverpool como banda, segundo os relatos de Fughetti, começou a dissipar a partir do momento em que começaram a ocorrer as limitações financeiras e a quebra de contratos por parte da mídia e gravadoras. O grupo, que então tinha um bom repertório para gravar um novo disco, sentiu-se sem incentivos para continuar trabalhando. Fughetti admite as dificuldades no período, mas considera-se realizado, sem ressentimentos.

(...) *Sem dúvida, se tivéssemos tido mais apoio, incentivo, poderíamos ter produzido mais discos, mostrado mais o nosso trabalho, porém o Liverpool começou a abrir portas, mostramos a nossa cara, ensaiávamos muito para tocar bem, o Liverpool sempre foi assim. Queríamos fazer a nossa arte, o nosso rock'n'roll, as nossas músicas próprias e não ficar tocando a música tal do compositor tal! (...)*.

Para Fughetti, ser músico era uma necessidade intrínseca vivida por cada um dos integrantes do Liverpool, onde cada um sustentava um projeto em comum em torno da música, antes mesmo de se unirem como banda. E esta união perdurou até a separação da banda, quando cada músico viu-se impelido em buscar interesses na dimensão particular, tendo que abdicar do projeto musical da banda como grupo unificado.

Não existe sujeito sem situação, ou seja, a situação se caracterizando por condições objetivas, que são políticas, econômicas e sociais, o sujeito indubitavelmente se movimenta, se caracteriza a partir de tais condições (Maheirie, 2002). O contexto espaço-temporal em que o

sujeito está inserido vai o mediando em sua singularidade, assim como ele também vai com a sua singularidade mediando o contexto, a coletividade. Sendo assim, é importante destacar que o contexto sócio-político-econômico em que a banda se movimentava, era caracterizado pela censura e ditadura militar, com fortes interesses capitalísticos de produtores e patrocinadores que sobrepunham o interesse artístico dos músicos. Tal situação acarretava em falta de espaço, perspectivas e apoio financeiro para que os integrantes do Liverpool seguissem unidos em seu projeto musical.

Maheirie (2001) ao realizar um trabalho com bandas, observa que estas, como grupos organizados, possuem um compromisso entre seus membros em torno de um projeto em comum que é vivido e sentido por cada músico. Assim, a banda fundamenta a sua existência e evita a dispersão de cada um para qualquer parte em busca de interesses próprios, conforme sustenta a autora.

5 “RECOLHENDO” FRAGMENTOS SOBRE OS TRILHOS DA EUROPA: UM POUCO SOBRE O PROCESSO QUE ANTECEDE O BIXO DA SEDA

Após a separação do Liverpool, Fughetti e sua esposa passaram cerca de um ano na Europa, viajando como hippies¹², nas palavras de Fughetti:

(...) vendo arte, conhecendo lugares, crescendo. Sou hippie, sempre fui hippie. O movimento hippie era um pulmão para quem queria respirar coisas novas, ou seja, era uma alternativa. Permaneci hippie porque é desta forma que vivo, penso e sinto, porque a minha liberdade é paz e amor. Ser hippie é olhar para o outro, sempre ter consideração ao outro, compartilhar! (...).

¹² Hippie é um movimento de contracultura surgido nos Estados Unidos na metade final dos anos 60, que por meio de práticas religiosas orientais, do rock psicodélico e atitudes (barbas e cabelos compridos, amor livre) se opunha a sociedade vigente de consumo, capitalista e de estrutura familiar hermética (Correa, 1989).

Fughetti em seus relatos sempre ressalta as suas relações com os outros, vivendo em uma perspectiva de compartilhamento, e é justamente o aspecto gregário o que mais lhe atrai no movimento hippie, “um pulmão”, segundo as suas próprias palavras. Para ele, este aspecto gregário se fazia uma alternativa a uma sociedade que já sedimentava um modo de ser e fazer fundamentado no individualismo, característico do sistema capitalista.

Correa (1989) aponta a origem da expansão do movimento hippie em meados dos anos 60, nos Estados Unidos. Souza (1996) e Thompson (2005) ressaltam que os hippies caracterizavam-se como apolíticos, sendo a sua contestação mais comportamental do que propriamente contra a sociedade capitalista. Conforme os autores, atitudes como a adoção de roupas indianas e *blue jeans*, cabelos e barbas compridos, a busca por religiões e práticas orientais, o uso de drogas como maconha, haxixe e LSD (Ácido Lisérgico), vida comunal e liberalização das relações sexuais, contrastavam mais com o *ethos* individualista, familiar nuclear, convencional e judaico-cristão da sociedade ocidental. O poeta americano Allen Ginsberg em uma entrevista no jornal *Correio do Povo* de 27 de Maio de 1968, página 17, procura sintetizar o movimento hippie: “As pessoas na sociedade moderna vivem em um universo muito fechado, o movimento hippie com sua proposta comunitária e desapego do consumo vem para expandir novos horizontes”.

Bushnell (1990), Risch (2005) e Messeder Pereira (2005) destacam a importância da expansão, da desterritorialização e da articulação dos hippies na cultura e nas artes em distintos países, como Brasil, Argentina, União Soviética, Tchecoslováquia, Polônia, Inglaterra, Dinamarca, Finlândia, Austrália, onde ocorreram manifestações artísticas como a música rock e literatura, principalmente. Segundo os autores, alguns destes países enfrentavam no período, ditaduras militares de direita (Brasil e Argentina), como também do partido comunista (URSS, Tchecoslováquia e Polônia) e os grupos hippies, além de relegados a exclusão, também sofriam perseguições e intolerância por parte destes regimes. Entretanto, o rock e a literatura foram

expressões de resistência às repressões e perseguições, além de despontarem novos artistas profissionais, os quais se dedicavam integralmente ao seu trabalho¹³.

Fughetti, após a dissolução de sua banda, viu-se impelido a buscar interesses e um crescimento na dimensão pessoal, pois as condições objetivas do momento o obrigaram a abdicar de um projeto musical temporariamente. Alugaram furgões e viajaram por Portugal, Espanha, Inglaterra, França, Bélgica, Holanda. Sua esposa trabalhou como babá e Fughetti na Harrod's, grande loja de departamentos inglesa. A vinculação com as manifestações artísticas, especialmente a música rock permaneceu intrínseca em seu cotidiano. Na Europa assistiu shows do Yes, King Crimson, The Who, Gênesis, bandas que estavam em evidência na época. Além dos shows, visitava museus e livrarias. Ou seja, mesmo temporariamente afastado da prática musical como profissão, Fughetti mantinha acesa a chama do seu projeto, transformando aquilo que vivia nas manifestações artísticas em experiências elaboradas reflexivamente, transformadas em material para a reconstrução do seu projeto.

As experiências de ter assistido ao vivo bandas consolidadas como o Yes, King Crimson, Jethro Tull e o The Who foram fundamentais na construção da carreira musical de Fughetti, pois além da mediação musical, as sonoridades destas bandas faziam-se presentes na sonoridade do Bixo da Seda, então sua futura banda. O fato de assistir *in loco* o trabalho e a consolidação profissional de outros músicos, também roqueiros, lhe motivou ainda mais a continuar fazendo música, na busca pela profissionalização. Segundo seu relato, ele não se sentia desconfortável por não estar atuando profissionalmente como músico, pois além de sempre estar procurando os espaços onde as manifestações artísticas aconteciam, mantinha-se convicto do seu projeto musical.

¹³ Por exemplo, as poesias de Rimas Burokas (URSS), Milan Koch e Egon Bondy e a banda de rock Plastic People of Universe na Tchecoslováquia (Bushnell, 1990). No Brasil, além de bandas de rock, a poesia de Wally Salomão, Torquato Netto, Chacal e integrantes do grupo Nuvem Cigana (Messeder Pereira, 2005).

O período na Europa foi essencial à formação de Fughetti. Na volta ao Brasil (o visto de permanência dele, da sua esposa e da sua filha, que nasceu na Holanda, expirou) no fim de 1974, teve que recomeçar seus contatos no cenário musical porto-alegrense, pois ao mesmo tempo em que estava se sentindo mais rico musicalmente, havia se afastado da cidade onde iniciou e se consolidou como músico, onde tinha a maioria dos amigos e conhecidos, além de seus familiares. Ele nos conta que estava se sentindo mais enriquecido, mais maduro musicalmente e, assim, começa a compor e escrever poemas, além de um livro infantil. O livro infantil edita de forma auto-financiada, em pequenas tiragens e distribui gratuitamente para crianças, junto com uma caixa de lápis coloridos. Os poemas também são editados por sua própria conta em forma de livros, e são jogados para transeuntes nas ruas, da janela de um ônibus, em Porto Alegre. Com estas duas obras, Fughetti relata que queria compartilhar as diversas formas da sua manifestação artística com as pessoas de forma generalizada, sejam elas crianças, sejam as pessoas da rua, sejam os apreciadores de rock que iam aos seus shows e que ouvem as suas músicas.

(...) As minhas músicas, a minha poesia, nada é meu é de todos. É das crianças, são das pessoas que transitam pelas calçadas! (...).

Quanto às composições, ele procura outros músicos, antigos conhecidos e busca se integrar a novas bandas que emergiam no momento. Algumas bandas e músicos começaram a surgir na cena musical porto-alegrense: Cláudio Levitan, Wanderley Falkenberg, Bebeto Alves, Carlinhos Hartlieb, mais Nelson Coelho de Castro e Nei Lisboa que misturavam ao pop muitos elementos regionalistas gaúchos. Há também o festival *Vivendo a Vida com Lee*, que projetou e estimulou novos músicos. Bandas como a Trilha do Sol, Laranja Mecânica, Halai-Halai, Bobo da Corte e o Bixo da Seda, foram as bandas que consolidaram o rock em Porto Alegre nos anos 70, sendo o Bixo a que mais teve projeção nacional (Eitelvein, 1997).

Fughetti torna-se vocalista das bandas Bobo da Corte, Trilha do Sol e Laranja Mecânica, nas quais ele ajuda a estruturar e também compõe as músicas. Constituindo-se um sujeito aberto à alteridade, Fughetti, ao distribuir os livros de maneira gratuita, compor e ajudar a organizar as bandas que tentavam se afirmar em um contexto pouco propício a arte relata: (...) *o meu desejo era sempre compartilhar, distribuir, nada é meu, a arte é de todos (...)*.

Miller (2004) observa que o artista enquanto criador, nada cria sozinho, ou seja, a arte em qualquer das suas manifestações, seja ela literatura, música ou artes plásticas, não pertence exclusivamente ao artista, mas sim ao homem, isto é, a humanidade. Para Vygotski (2001) a arte é o social em nós, pois, por meio da obra de arte, o que parecia ser do artista individualmente, torna-se coletivo, transforma-se, generaliza-se. Pois a obra de arte provoca e atinge as pessoas e, mesmo que atinja um só indivíduo, este é produto e produtor de um contexto sócio-histórico.

Em meados da década de 70, Fughetti alterna a sua participação nas bandas Bobo da Corte, Laranja Mecânica e Trilha do Sol. Compunha muito, segundo as suas palavras, (...) *uma cachoeira de músicas. (...)*. Conta que se sentia mais maduro, mais seguro como compositor e, assim, conseguia colocar em prática um objetivo perseguido desde o Liverpool: compor as suas próprias músicas. Apesar das condições políticas, sociais e econômicas da época serem difíceis para quem se propunha viver de manifestações artísticas, Fughetti as superava pela sua práxis e o projeto de ser músico é tão arraigado que ele nunca pensou em desistir, o que o fazia movimentar-se, fazer-se em cima do que ele viria a ser: um músico, um roqueiro, um compositor com o seu trabalho mais sedimentado. Neste período, a sua esposa trabalhava como professora e Fughetti ganhava os cachês dos shows que fazia com as bandas, além dos direitos autorais do período do Liverpool.

6 BIXO DA SEDA: UMA NOVA PROPOSTA SAI DO “CASULO”

Em 1975, os antigos colegas do Liverpool que haviam se reagrupado e formado uma nova banda, a Bixo da Seda, convidaram Fughetti para integrá-la. Fughetti aceitou o convite e os acompanhou, mediado pela característica que tem permeado a sua vida, ou seja, um projeto fundamental em relação à música, combinando-a em um movimento aberto a alteridade.

(...) Então o Bixo da Seda me chamou! Os caras precisavam de mim! Tem uma coisa espiritual nós juntos, um lance musical! Desde garoto a gente só se olha e sabe qual é que é, não precisa se olhar, só de relance, não precisa falar! A musicalidade... A gente viveu muitos e muitos anos juntos! (...). Mas antes de me integrar ao Bixo, coloquei vocalistas na Bobo da Corte, na Laranja Mecânica e na Trilha do Sol: não podia deixar ninguém na mão! (...).

Conforme Zanella (2005), a emergência de um sujeito é somente possível por meio das relações sociais e pelo encontro permanente com os muitos outros sujeitos que participam do contexto cultural. Na relação de Fughetti com os demais integrantes do Bixo da Seda (ex-

Liverpool) havia uma constante troca de idéias musicais, que se entrelaçavam em um mesmo projeto musical. Ele nos conta que, na reagração do Bixo da Seda, os músicos sentiam-se mais seguros e mais maduros em relação à época do Liverpool: não apenas por terem mais idade (já estavam beirando os 30 anos, enquanto no início do Liverpool beiravam os 20), mas também porque todos já tinham um agregado de experiências que viriam compor a formação e a união da banda. As experiências adquiridas em toda trajetória do Liverpool por meio da participação em festivais, filme, gravação de um LP e dois *Compact Disc*, *Som Livre Exportação*, turnês pelo Brasil estavam presentes em cada componente da banda. Foram situações objetivas comuns para todos, mas cada um as vivenciou de forma singular e a totalização destas singularidades proporcionou a re-agrupação da banda, a qual, mais uma vez, unificou-se em torno de um projeto musical. Este projeto também estava arraigado em cada um dos músicos, tanto que mesmo buscando interesses na esfera individual e superando as adversidades do contexto, o projeto do fazer musical permanecia forte em cada um deles, de maneira a formar a re-agrupação inevitável.

Os músicos do Bixo da Seda eram praticamente os mesmos do Liverpool e com as mesmas funções: Fughetti nos vocais, Mimi Lessa na guitarra, Marcos Lessa no baixo e Edinho na bateria. Porém, Liverpool e Bixo da Seda eram bandas diferentes. No Bixo da Seda houve um período de transitoriedade de músicos, pois Peko, que fora membro permanente do Liverpool saíra, segundo Fughetti, para “buscar um caminho mais individual”. Ao contrário do Liverpool, o Bixo da Seda teve mais músicos envolvidos¹⁴ na formação durante o período de sua existência (1975-1980), assim possibilitando a mediação das singularidades, das experiências de novos sujeitos, propiciando o que Maheirie (2001) denomina de identidade coletiva em uma banda, isto é, a unificação de diferenças em torno de um projeto em comum.

¹⁴ Também participaram da formação do Bixo da Seda : Zé Vicente Brizola e Claudio Vera-Cruz (guitarristas), Renato ladeira e Paulo César Casarin (tecladistas) e Vinícius Cantuária (compositor).

No Bixo da Seda, que nas palavras de Fughetti (...) *era um estágio mais evoluído que o Liverpool (...)*, os músicos se sentiam mais sujeitos, acreditavam mais no seu trabalho, e a música era indubitavelmente a atividade mediada que os coletivizava. Não que no Liverpool não existisse coletividade nem atividade mediada: obviamente que naquela banda também existia coletividade e a música também era atividade mediada, mas no Bixo da Seda, este processo era mais apropriado pelo fato de Fughetti e Mimi comporem e criarem todas as composições em português. Ou seja, era a elaboração e o alcance do projeto musical almejado desde o período do Liverpool, que ainda era uma banda mais de interpretação de músicas de outros compositores:

(...) no Liverpool ainda estávamos aprendendo a compor, já no Bixo compúnhamos às ganhas, eu e o Mimi.(...).

Para Fughetti, as letras das músicas em português são essenciais para uma maior comunicação da banda com o seu público. Ele a denomina como “o rock’n’roll em brasileiro”, explicando que é uma música composta a partir de gírias e expressões do cotidiano em uma língua que busca conseguir comunicar-se verdadeiramente com o público. De acordo com Vygotsky (1992) o homem se constitui em um conjunto de relações sociais e também como produtor de cultura e signos que são compartilhados pelo meio da linguagem dentro de um contexto sócio-histórico constituído. A palavra é um signo que quando significado estabelece o elo entre a linguagem e o pensamento, processos complexos em constante relação, bases da articulação da comunicação humana. E, assim, é mediado pela palavra significada que o ser humano vai se apropriando e construindo o seu contexto sócio-histórico repleto de relações. E Fughetti, ao desejar o rock’n’roll em brasileiro desejava justamente que as suas palavras significassem, ou seja, que as pessoas entendessem as suas letras, a sua poesia e, portanto, consolidasse ainda mais a sua relação com o público. Zanella (2005), com base em Vygotsky, mostra que as relações mediatizadas entre as pessoas fundem-se nos signos que possibilitam a comunicação. Esta

mediação dá-se por meio de uma atividade, no caso, a música, que está articulada em forma de melodia e letra e, deste modo, vai possibilitando a interação músico-ouvinte.

Portanto, com o seu “rock’n’roll em brasileiro” Fughetti estava conseguindo não apenas vivenciar o seu projeto musical, a sua práxis, mas também conseguia transmitir a marca da sua subjetividade no processo de criação, expressando pensamento e afeto nas suas composições e também na interpretação destas. Em Março de 1976, o Bixo da Seda grava seu primeiro e único LP: *Estação Elétrica*. Neste disco, as composições são, em sua maioria, de autoria de Fughetti, Mimi Lessa ou mesmo Vinícius Cantuária, mas todas eram compostas e tinham participação da composição de todos os elementos do Bixo da Seda, ao contrário do Liverpool que, em seu primeiro LP, tinha apenas três composições próprias, sendo o restante de outros compositores. Isto, segundo Fughetti, significaria “o estágio mais evoluído do Liverpool”. No Bixo da Seda, exercendo a imaginação como consciência afetiva, Fughetti bem como seus colegas de banda, com maiores experiências em comparação ao início do Liverpool, possuem mais elementos para extrair da realidade e, assim, recombina-los no processo da imaginação, resultando em uma atividade criadora mais elaborada, objetivando músicas próprias em seu trabalho. Maheirie (2003), a partir dos trabalhos de Vygotski, corrobora que no processo de criação de um músico, quanto mais ricas forem as suas experiências, mais ele terá elementos da realidade recombina-los em elementos da imaginação que culminem em novos produtos deste processo, isto é, neste caso, novas músicas, novas composições.

São exemplos de músicas do Bixo da Seda, presentes no LP: *Um Abraço em Brian Jones* e a homônima *Bixo da Seda*. Para Fughetti, *Um Abraço em Brian Jones*, é uma música que revela a sua admiração pelo músico Brian Jones (1942-69), guitarrista fundador da banda Rolling Stones na década de 60, falecido em misteriosas circunstâncias. Já *Bixo da Seda* expõe em verso:

Bixo, da Seda

Me deixa enrolar
 Longe desta gente que me olha sem me enxergar
 Bixo, da Seda
 Quero voar com você
 Perto desta gente manera
 Que consegue ver

(Do LP *Estação Elétrica*, Paulinho Buffara/Bixo da Seda, 1976).

Como já foi descrito anteriormente, Fughetti e os seus colegas mediados pelo contexto e tempo em que vivem, objetivam-se por meio dos signos, no caso, as letras das composições e a linguagem da música. Por exemplo, *Bixo e Manera* são gírias do movimento hippie que foram apropriadas pelo cotidiano a partir dos anos 70. Segundo Correa (1989) os músicos de rock, por meio de sua música, apropriam-se de gírias e expressões dos cotidianos dos jovens, audiência majoritária do rock, para poder acontecer uma relação de troca e cumplicidade entre músicos e público, que também se apropria das letras, gestos e visual dos músicos (indumentária, cabelos, tatuagens) e assim, mediados semioticamente, estabelece-se uma constante relação de identificação. Deste modo, o Bixo da Seda, não apenas incorporou e expressou os termos, gírias e atitudes, ou seja, signos, do movimento hippie, como participou de vários festivais de música na década de 70. Tais festivais¹⁵ adotavam temáticas hippies: concertos ao ar livre, em locais isolados dos grandes centros urbanos, onde os participantes ficavam acampados no local e a maioria das bandas ficava fora do circuito da indústria fonográfica.

Souza (2002), com base nos estudos lingüísticos de Volochinov (pertencente ao círculo Bakhtin-Volochinov-Medvedev) acerca da manifestação artística, aponta que esta se encontra em uma relação de interação constante entre criador (artista) e receptor (público), pois a arte está inserida no contexto social e não é isolada, participando como forma de comunicação. Ela é fluxo

¹⁵ Alguns exemplos destes festivais: Festival Pop de Palhoça (SC) em 1974, Camping Pop (MG) em 1976, Praia do Leste (PR), Camburiú (SC) e Saquarema (RJ) em 1977 (Dolabella, 1987, Eitelvein, 1997).

de vida verbal, isto é, ela se comunica, se expressa pela palavra e pela linguagem significada, o que possibilita uma mediação semiótica entre o artista-criador e o público-receptor. E justamente, neste processo de interação via linguagem, por meio de suas músicas e letras, Fughetti, ao longo de sua trajetória, tem procurado comunicar-se com seu público, por isto, nunca abriu mão de compor e executar as suas próprias músicas. Ao se referir sobre a expressão “rock’n’roll em brasileiro”, explica que sempre trabalha com gírias em suas letras, expressões do seu cotidiano e cotidiano do seu público e, assim, percebe que este está se interagindo e interagindo por meio de sua música. Portanto, por meio destas expressões significadas, constituintes de sentido, Fughetti estabelece a relação de troca com o seu público, além de firmar-se como compositor, fortalecendo seu projeto musical, nos mostrando, de acordo com os apontamentos de Souza (2002), que a manifestação artística é social. Ela reflete o contexto sócio-histórico, político, cultural e econômico, sendo produto da interação entre artista/público receptor, pois ela é constituída por uma forma de linguagem significada (palavras, música, literatura, artes visuais), que possibilita uma concreta forma de comunicação social.

Questionado a respeito da letra de *Bixo da Seda*, Fughetti responde: (...) *Realmente há nas ruas e em todos os lugares pessoas que te olham sem te enxergar, isto é, pessoas cegas para o outro e para a realidade (...)*. Entende-se por estas pessoas, o homem comum nas grandes cidades modernas, imbuído de uma perspectiva mais alienada. O Bixo da Seda, que era um grupo oriundo da cidade Porto Alegre, na década de 70, refletia a modernização, urbanização e industrialização das cidades de forma intensiva resultado da política econômica do governo de Juscelino Kubistchek (1955-1960) e dos governos militares que incentivavam a implantação de indústrias de bens de consumo duráveis (automobilísticas, eletrodomésticos) e também indústrias de base (energia, transporte, extração mineral). Como consequência, vivia-se processos de urbanização desordenados que acarretaram em êxodo rural, marginalização, aumento da concentração de

renda, poluição e alienação e, desta forma, o Brasil consolidou o seu ingresso no sistema capitalista de produção (Souza, 1996).

Alienação para Marx (1972) é um processo conseqüente do sistema capitalista de produção no qual o trabalhador não consegue se apropriar e perceber o produto do seu trabalho: pois este produto acaba sendo apropriado pelos detentores do capital (empregadores do trabalhador) e o trabalhador acaba se relacionando com este produto como algo exterior a si. O próprio Marx exemplifica o trabalhador alienado como "o operário da construção civil constrói um palácio, mas não vai ser ele quem habitará o palácio" (p.104). Benjamin (1975) compreende o homem moderno como um ser que enfrenta nas ruas das grandes cidades o choque que enfrenta enquanto trabalhador no sistema capitalista: rotina autômata, desprovida de sentido, conduzido pelo ritmo da massa, sem reflexividade, o que o conduz a uma percepção do mundo e, conseqüentemente, das pessoas ao seu redor como algo distante, sem qualquer vínculo ou ligação, da mesma forma que o trabalhador percebe o produto do seu trabalho no conceito de Marx sobre alienação.

Jameson (2004) nos alerta que o conceito de moderno é amplo e multifacetado. O autor, a partir de uma matriz sócio-histórica, entende como início da modernidade no mundo ocidental, o período que compreende o final do século XIX e a primeira metade do século XX, estando a economia vigente no estágio de capitalismo industrial e produtivo, que implanta inovações tecnológicas. As manifestações artísticas emergentes neste período captam esta atmosfera de progresso tecnológico, maquinário e urbanização desenfreada, e, dividem-se entre os movimentos que apóiam e deslumbram-se com estas mudanças, e os que discordam e criticam tais transformações. Todos estes movimentos artísticos caracterizam o período denominado Modernismo (Jameson, 2004).

A maioria dos movimentos artísticos modernistas compreende o homem da modernidade como um sujeito de perspectiva alienada, que está inserido em um mundo mecânico, com

metrópoles desenvolvidas, mas, porém, com uma urbanização que massifica, exclui, devido a própria estratificação do regime de produção e propriedade capitalista. Todo este contexto que vem se desenvolvendo desde meados do século XIX, segundo Benjamin (1975), tende a produzir “sujeitos das multidões” (p.49). Ou seja, o autor com uma perspectiva marxista, entende que o sujeito pertencente em uma sociedade capitalista, do mesmo modo que é utilizado e explorado pelas condições de trabalho alienantes, autômatas, se insere na multidão, na massa, com a mesma perspectiva autômata, alienada, sem refletir e perceber o outro.

Huysen (1991), Harvey (1993) e Jameson (2004) concordam com a compreensão de Benjamin e, ao analisarem a constituição do sujeito na sociedade capitalista ocidental pós-1960, apontam este como inserido em um novo estágio do capitalismo, com uma forte especulação sobre a produção, novas mudanças tecnológicas (informatização), frágil estabilidade econômica, aumento das desigualdades e maior flexibilidade do mercado de trabalho. Como consequência, as cidades passam a ter maiores índices de poluição, estresse e massificação. Os autores apontam que este sujeito, vulnerável a todas estas transformações, que promovem uma modernização conservadora, começa a subjetivar uma perspectiva de fragmentação, além da alienação. Pois, após a dispersão das utopias na década de 1960 e a derrocada do socialismo, o sujeito contemporâneo passa a ficar imbuído majoritariamente por um prisma capitalístico, que exacerba o desejo de consumo, a competitividade e o individualismo.

Jameson (2004) critica estas transformações que possibilitam proporcionar ao sujeito um vazio, uma acomodação, um distanciamento das relações e um enfraquecimento do coletivo, isto é, subjetivando estas questões, o sujeito pode ter uma experiência fragmentada do seu contexto social e da sua psique, onde o sujeito contemporâneo, conforme o autor, compreenderá a sua constituição como fragmentada. Esta fragmentação da constituição do sujeito se expressa na constituição das cidades contemporâneas onde ocorrem maiores núcleos de exclusão, violência,

abuso de substâncias químicas, trânsito caótico, pessoas que transitam fugazmente por entre seus pares e também uma estética arquitetônica que induz ao isolamento social.

Muitas das manifestações artísticas contemporâneas criticam este sujeito que muitas vezes se apresenta inserido no meio do caos urbano, no individualismo, na solidão, no vazio, na indiferença. A literatura e a música são, das manifestações artísticas, as que mais se projetam nesta crítica. Poetas americanos como Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti tornaram-se vozes contra o consumo de massa crescente a partir da década de 50, assim como o escritor britânico John Fowles na década de 60, e os compositores *folk* Bob Dylan e Victor Jara¹⁶. No Brasil, da década de 70 nas composições de Chico Buarque e Gonzaguinha e na literatura de Rubem Fonseca e Plínio Marcos. No rock, estas críticas fazem-se presentes nos poemas e composições de Jim Morrison, do grupo The Doors, que expressam “a América de neon e homens loucos aos volantes”¹⁷, enquanto que no Brasil, na década de 80, grupos como Titãs, Ira! e Biquíni Cavado, bem como as composições de Renato Russo e Cazusa, decantam um sujeito, especialmente um jovem, pertencente a um país sem horizonte de crescimento, imbuído de uma perspectiva niilista da vida (Souza,1996).

Ferlinghetti, nos anos 90 e 2000, nos poemas *O Homem que caminha nas Calçadas*¹⁸ e *Falta Pouco*¹⁹, por meio dos versos “a solidão das calçadas” e “falta pouco para todo mundo se flagrar que é sozinho” expressam a crítica e o sentimento com relação a este sujeito contemporâneo, sozinho nas calçadas das cidades. (...) *escrever sobre as pessoas, as crianças no teu país (Brasil), sobre a solidão nas ruas e nas calçadas e as pessoas sufocadas pelo veneno de suas próprias mãos (...)*. Entretanto, já na década de 70, era sensível a percepção deste homem de perspectiva

¹⁶ Compositor e poeta chileno (1932-1973), crítico dos modos de consumo, do sistema capitalista e também do golpismo militarista presente em seu país e grande parte da América Latina. Foi assassinado sob o regime ditatorial de Augusto Pinochet no Chile (1973-1990). (N.A.).

¹⁷ Los Poemas Ocultos, autor Jim Morrison (Editora Distal, Buenos Aires, 1996).

¹⁸ (Cd solo, de 1996).

¹⁹ (Cd Xequê Mate, 2002).

alienada, fragmentada, que transita como o homem da multidão de Benjamin, autômato, indiferente ao mundo que o circunda, como o verso da composição do Bixo da Seda “longe desta gente que me olha sem me enxergar”.

O Bixo da Seda despontava como uma das principais bandas do cenário roqueiro nacional do final da década de 1970. Dolabella (1987), assim como Bratkowski (1991), Souza (1996) e Dapieve (2004) destacam que o universo do rock brasileiro na década de 70 é muito rico, embora pouco explorado. O mercado de rock nacional estava se consolidando, as bandas não contavam com todo o patrocínio e a projeção midiática, que as bandas surgidas na década de 80, por exemplo, contavam. Mas não se desconsidera o trabalho e o legado que muitas bandas, como Mutantes, Bixo da Seda ou mesmo Secos e Molhados, deixaram (Souza, 1996). A vendagem de discos e fitas cassetes de música rock era expressiva, mas em grande parte era música estrangeira. Pink Floyd, Deep Purple, Led Zeppelin, Rolling Stones, Yes, Genesis, Black Sabbath, Doobie Brothers entre outras bandas ocupavam com destaque o cenário roqueiro da época, assim como os trabalhos solos de John Lennon, Cat Stevens, Carly Simon, Elton John, James Taylor. Também a música negra de estilo *funk e soul*, com destaque para James Brown, Stevie Wonder, Curtis Mayfield e Barry White se expandia e competia com o rock (Bratkowski, 1991).

Para Dolabella (1987) o regime militar cerceou a expressão artística do rock brasileiro da época, mas também faltavam recursos e incentivos culturais, num período em que apesar do nacionalismo ufanista adotado pelo regime, o estrangeirismo ocupava lugar destacado, tanto que muitas bandas e cantores brasileiros como Light Reflections, Pholhas, Michael Sullivan ou Morris Albert cantavam, gravavam e adotavam pseudônimos em inglês. Dapieve (2004) ressalta que as

bandas que compunham em português contribuíram para o início da consolidação nas décadas posteriores do chamado *BRock*²⁰.

Dentre as bandas dos anos 70, muitas das quais incorporavam o experimentalismo das artes e uniam o rock com os elementos musicais brasileiros ou regionais, citadas pelo autor destacam-se: Casa das Máquinas, Mutantes, Secos e Molhados (com Ney Matogrosso), O Terço, Som Imaginário (com Wagner Tiso), Bixo da Seda (com Fughetti Luz), A Bolha, Tutti-Frutti (com Rita Lee), os Novos Baianos (Moraes Moreira e Pepeu Gomes), Raul Seixas, Almôndegas (Kleiton e Kledir), o Clube da Esquina (principalmente Milton Nascimento, Lô Borges e Beto Guedes), Vimana (Lobão, Lulu Santos e Ritchie), Spectrum, banda que musicou a trilha sonora do filme *Geração Bendita*, um dos poucos filmes marginais hippies brasileiros do período, dentre outras tantas bandas que infelizmente não saíram das garagens e das fitas demos (Dapieve, 2004).

No contexto mundial, o rock continuava a se expandir por meio de novos subgêneros. Entre estes, o heavy metal de bandas como Deep Purple, Led Zeppelin, Bad Company e Black Sabbath. Também há espaço para o *glam rock*, que mescla heavy metal e androginia, cujos expoentes principais são Alice Cooper, T-Rex, David Bowie, Kiss, Queen, Iggy Pop & The Stooges, New York Dolls. O rock progressivo também está em evidência com bandas como Yes, Emerson, Lake & Palmer, Genesis e Pink Floyd, cujo ápice da carreira ocorre nesta década, com os álbuns *Dark Side of Moon*, *Wish were you are here* e *The Wall*. O *soul*, o *funk*, e a *disco music* são outros exemplos de gêneros que lançaram músicos e álbuns nesta época (Friedlander, 2003).

Fughetti considera que o Bixo da Seda, apesar das dificuldades do mercado musical do Brasil na época, estava conseguindo se projetar mais como banda de rock em comparação com o período do Liverpool. O Bixo da Seda era uma banda organizada, que atuava diretamente na

²⁰ Expressão que o autor designa para denominar o movimento e constituição das bandas de rock brasileiro que aglutinaram o cenário sócio-cultural do Brasil, nas décadas de 80 e 90 (Dapieve, 2004).

composição e interpretação de suas músicas. A banda tinha um projeto musical em comum, tinha uma proposta de se consolidar como uma banda de rock brasileira e cada um dos integrantes trabalhava a partir deste projeto. Maheirie (2001) aborda que em uma banda o trabalho singular de cada músico só faz sentido na relação com os outros, isto é, na relação da banda como um todo, onde cada componente está unificado, comprometido em torno do projeto musical.

(...) Éramos personalidades, isto é, bandas de rock brasileiras mesmo. Estávamos compondo em português. Nem uma palavra em inglês. Já tinham várias bandas: nós do Bixo com o nosso lance, O Terço com o lance deles, Mutantes com o lance deles. Já se podia falar em rock'n'roll em brasileiro (...).

Por “lance” Fughetti procura expressar estilo musical próprio de cada banda, composições próprias. No Bixo da Seda, o estilo era (...) “*ratão do banhado*” (...), em suas palavras, ou seja, (...) o *clém, clém,clém de Chuck Berry* (...) combinado com o rock de Jimi Hendrix, Allman Brothers e Humble Pie mais o rock progressivo²¹ do Pink Floyd e Yes. Já, os Mutantes, contemporâneos do Bixo da Seda, após a saída de Arnaldo Baptista e Rita Lee, sob a liderança de Sérgio Dias, possuíam um estilo predominantemente progressivo. Outra banda da época, Made In Brazil mesclava o *glam rock*²² com uma sonoridade mais pesada (*heavy metal*) de grupos como Deep Purple e Led Zeppelin, consagradas bandas da época. Secos e Molhados, com Ney Matogrosso, adotava uma postura *glam rock* com uma mistura de sonoridades (fado português, música latino-americana). Concluindo, o ecletismo da cena roqueira nacional vai ao encontro da

²¹ Entende-se por rock progressivo, um subgênero característico dos anos 70 que combina elementos musicais do rock com elementos da música clássica e também da música concretista da década de 50 (Konrad Stockausen, Pierre Boulez e Oscar Hammerstein II são exemplos de compositores concretos) e caracteriza-se por músicas longas, durações médias de 12 minutos, com colagens de vozes, ruídos, efeitos eletrônicos, e grande utilização de teclados, piano e órgãos na melodia (Friedlander, 2003)

²² Glam rock mais que um sub-gênero musical era uma atitude de certos roqueiros nos anos 70 que optavam por uma postura andrógina, com roqueiros homens vestindo roupas femininas, maquiagem excessiva, rostos pintados e acessórios femininos (batons, purpurina e calçados femininos). Exemplos: Alice Cooper, David Bowie, Marc Bolan e as bandas Queen (Freddie Mercury), Kiss, Faces (Rod Stewart) e New York Dolls. (Friedlander, 2003).

elaboração de Fughetti de que cada músico, cada banda, procurava encontrar estilos e atitudes próprias e, assim, se afirmarem como artistas, objetivando os seus projetos musicais.

Fughetti ainda ressalta que a troca, o relacionamento entre os músicos da cena roqueira contribuiu não apenas para o aprimoramento das sonoridades, mas também para a consolidação, a afirmação da postura de músicos roqueiros no Brasil. Era um período conturbado sócio-político e economicamente para artistas que desejassem fazer rock no país. Portanto, a união e o surgimento múltiplo de diversas bandas e músicos com propostas musicais diferentes era como um movimento de força que emergia:

(...) tocávamos com O Terço pra caramba, tocamos com os Mutantes pra caramba, fizemos shows juntos, como o festival de Saquarema, por exemplo. Também conhecíamos e nos dávamos com os caras do Patrulha do Espaço, a banda do Arnaldo Baptista depois que ele saiu do Mutantes. Éramos já bandas brasileiras de rock mesmo! (...).

Fughetti, um sujeito pertencente a uma banda que estava se consolidando no cenário roqueiro nacional, tendo a manifestação artística (música rock) como a sua atividade fundamental e a música como linguagem, como instrumento propulsor de signos, estava constantemente na relação com o outro, seja músico ou espectador, se constituindo continuamente a partir das condições objetivas dadas. No caso do período do Bixo da Seda, Fughetti, assim como seus companheiros, indubitavelmente, sentiam-se mais elaborados que no período Liverpool, pois havia uma cena roqueira com maior diversidade de bandas e público que fortalecia e impulsionava mais o sentimento de alteridade, de relacionamentos, de forma que cada músico, dentre eles Fughetti, tinha maiores possibilidades de escolhas. Como explica Zanella (2005), o encontro incessante e permanente com um outro proporciona o reconhecimento da pluralidade do que se é e do que se pode vir a ser. E Fughetti, já nos relatou, reconhecia-se neste período, a ele e a seus

contemporâneos, como músicos de bandas de rock brasileiras. Segundo ele, todos se sentiam compositores originais, sem necessidade de interpretar e reproduzir músicas de outros artistas ou de outros idiomas como condição *sine qua non* para poder ser e fazer música rock no Brasil.

Na metade final dos Anos 70, o Bixo da Seda continuou a sua trajetória no rock nacional, excursionando por várias capitais brasileiras, incluindo São Paulo e Rio de Janeiro, apresentando-se em estádios de futebol, casas noturnas e teatros, reunindo uma quantidade expressiva de pessoas em seus shows. A banda havia fixado residência no Rio de Janeiro, um dos principais centros e circuitos culturais do país, além da proximidade das grandes gravadoras.

Neste período da carreira, com o público consolidado, Fughetti sente intensamente o contato e a relação com as platéias. Ressalta que o músico ao chegar no palco e fazer um show:

(...) Tem que se entregar. Não pode passar, por exemplo, tristeza, para o público. Ele tá ali pra te ouvir e quer a música! A minha relação sempre foi de distribuir, cantar, chegar ali, fazer a minha parte, me entregar de todo para eles (...) e quando eles se tocaram da minha poesia foi maravilhoso, para mim, foi uma maravilha, a minha relação com o público é de entrega total, me dão! Vou ali e faço, porque eu faço! (...) Quando tu vê a juventude te sacando, sacando a tua poesia e as tuas letras, como eu vi muito isto no Araújo Viana (local de shows em Porto Alegre), quando eu cantei, bah! Maravilhoso! Isto é uma emoção muito forte, renova a minha alma, me deixa muito feliz, com mais vida! (...).

Maheirie (2001) aborda que o músico atua sobre si e sobre o seu público, pois há uma forte carga de emoções na música, e deste modo, o músico se compromete com o corpo, as idéias e os outros. Fughetti revela comprometimento com o público ao descrever que “se entrega de forma total, se doa”, pois Fughetti, ao compor e interpretar a música, a poesia de sua autoria, vibra e emociona-se ao perceber que o público canta as suas letras e dança vibrante sob o som da sua música. Vale aqui lembrar a consideração de Souza (2002) com base nos estudos de Volochinov, na qual a obra de arte, por estar inserida em um contexto sócio-histórico, é social e coletiva,

estabelecendo-se a partir da constante comunicação e interação entre o artista criador e o público receptor. Maheirie (2001) também explica esta relação: “o público, nos shows, considerado como um grupo em fusão, é co-autor do espetáculo, na medida em que participa ativamente, cantando, dançando, solicitando músicas específicas, mesmo quando não sabe as letras” (p.77).

Para Connor (1989), o show ao vivo do músico de rock é uma performance, isto é, o músico oferece a sua presença corpórea real, pois no local do show se encontram a vida, a música, os próprios corpos, descobertos, não obscurecidos por barreiras de reprodução e representação, como no caso de se ouvir o trabalho acústico do artista via-rádio, disco, vídeo ou televisão, mesmo que estes dois últimos se utilizem da imagem, mas são todos instrumentos de reprodução, sem a relação corpórea, real, imediata, entre artista e público, que acontece no show. Como frisa Benjamin (1975) as técnicas de reprodução inibem a aura da obra de arte e do artista, isto é, a obra vai perdendo a essência, pois ao reproduzir-se se afasta da produção, da presença original do artista no próprio local em que se encontra, tanto que o próprio autor aponta que:

Tanto no teatro como no concerto, é definitiva a presença, a performance da pessoa do músico ou do ator diante do seu público, sem a mediação de qualquer mecanismo de reprodução. Ou seja, a pessoa do artista faz a mediação da sua relação com o público, enquanto que sob a égide de técnicas de reprodução, estas não são obrigadas a respeitar a aura da performance integralmente (p.21).

Fughetti, durante os quarenta anos de sua trajetória musical, desde os tempos do Liverpool, nas rápidas passagens pelas bandas Bobo da Corte, Trilha do Sol e Laranja Mecânica, assim como no Bixo da Seda e, posteriormente, em sua carreira solo, sempre atribuiu uma importante significação aos shows e a sua relação com o público. Ele possui um pequeno número de registros fonográficos de sua obra: 1 LP de 1969 do Liverpool, *Por Favor Sucesso*, 2 Compact Disc, sendo um da trilha sonora do filme *Marcelo Zona Sul*, de 1970, e outro de 1971, *Hey, Menina*, 1 LP do

Bixo da Seda, em 1976, *Estação Elétrica*, além de dois CDs da carreira solo, 1 de 1996 e outro *Xeque-Mate*, de 2002, além de composições suas gravadas por outras duas bandas do rock gaúcho dos anos 80 e 90, Bandaliera e Guerrilheiro Anti-Nuclear, registradas em três LPs no período.

Entretanto, shows foram milhares, literalmente, nos quarenta anos de carreira, desde as primeiras apresentações em bailes e festivais universitários dos anos 60, shows por todo o país com o Liverpool e Bixo da Seda durante a década de 1970, além da presença constante nos festivais pop e hippies desta década realizados no Brasil, shows na carreira solo, posteriormente, incluindo a abertura do show da banda britânica Deep Purple, quando esta esteve em Porto Alegre, pela 1ª vez em 1991, com a sua banda *Taquicardia*. Ou seja, sempre uma relação constante com o público, desde:

(...) o tempo do Liverpool quando as pessoas iam ao baile e paravam de dançar para nos olhar, o Liverpool foi a banda que trouxe o show pro Rio Grande do Sul. E a partir daí não paramos mais, shows por todo o estado (...).

E, seguindo o raciocínio de Benjamin, a aura da obra de arte, isto é, a essência desta obra centra-se no trabalho do artista que constrói esta obra. Fughetti, sempre demonstrou uma relação estreita com o seu público, pois como o mesmo relatara, a sua relação com as pessoas sempre foi de compartilhar, “botar na roda a sua poesia”, sentir as pessoas que admiram a sua música cantando as suas letras, aproveitando os seus shows, nos quais Fughetti entrega-se e sempre se preocupa em se aproximar da sua platéia. Conforme ele nos conta, sempre procura trabalhar com o seu corpo, a sua voz, a sua simpatia, o seu carisma de forma sincera para o seu público, o que lhe trouxe uma relação de intimidade e troca com os admiradores de sua obra, um encontro de corpos, conforme Connor (1989).

7 QUE TOQUE NAS RÁDIOS E FAÇA SUCESSO: DO ABRIR “AS PORTAS A PONTAPÉS” À VULNERABILIDADE DO *SHOW BUSINESS*

Fughetti sempre se expressou, comunicou, elaborou e re-elaborou seus sentimentos e emoções por meio da música. Desde o início da sua trajetória musical, “*quando via seus irmãos dançarem rock na sala, quando ficava na frente do seu prédio, com seu violãozinho ou chocalho fazendo som, participando de rodas de violão, ou mesmo visitando os músicos da Praça Onze no*

Rio”, Fughetti sentia-se sujeito. Por meio da música, da articulação dos sons, objetivava-se, transformava suas emoções, seus sentimentos e, assim, também definia o seu projeto: ser um músico de rock, um artista e não por diversão ou *hobby*, mas como trabalho, isto é, despendendo suas energias, sua ação, unicamente como profissão para este objetivo, o que vem ao encontro do que Araújo (1999) denomina de trabalho acústico, ou seja, a todo fazer musical é apropriado o caráter de trabalho.

Como todo trabalhador inserido no sistema capitalista, ele enfrentou dificuldades como a falta de reconhecimento profissional, má remuneração, exploração da mão-de-obra, todas elas situações que caracterizam a fragmentação do mundo do trabalho nas três últimas décadas do século XX e início do século XXI, decorrentes da grande crise do petróleo que impactou a economia mundial em 1973, das novas tecnologias e também da implantação e adoção de um regime neoliberal (calcado na privatização do estado e na especulação financeira em detrimento do capitalismo produtivo gerador de empregos) pelo sistema capitalista a partir da década de 70 (Forrester, 1997, Antunes & Alves, 2004), e que, inevitavelmente também afetaram as artes neste período.

Wicke (1995) observa que na década de 70, o rock está apropriado e significado como um gênero musical por milhares de pessoas no contexto mundial, expandido em vários subgêneros. Os avanços da mídia e da indústria cultural, evidentes no período contribuem para esta expansão. No entanto, ao contrário das duas décadas anteriores, em que prevalecia uma estabilidade econômica mundial, turbulências econômicas se alastraram por diversos países na época, oriundas da desvalorização do dólar e da crise internacional do petróleo em 1973. Em consequência, altos índices de desemprego e recessão. Paralelamente, as cidades continuavam a crescer desordenadamente, provocando maiores índices de poluição e violência. Oriundo deste contexto

surge, primeiramente na Inglaterra, mas logo se propagando por outros países, o movimento *punk*²³.

O Bixo da Seda continuou durante a metade final dos anos 70 a fazer inúmeros shows pelo país. Porém, algumas dificuldades e entraves começaram a aparecer. O mercado de trabalho para o rock no Brasil continuava com a instabilidade que caracterizou toda a década, com alguns poucos nomes verdadeiramente consolidados como Rita Lee e Raul Seixas (Dapieve, 2004). O Bixo da Seda tentava firmar-se no mercado, por meio dos shows, mas tinha dificuldades em relação aos empresários e a indústria fonográfica.

(...) Os caras das gravadoras antigamente também sacaneavam. Ficavam com a grana pra eles e te davam apenas 0,6% sobre tanto! Ou vinham com umas, tipo: só gravamos o segundo LP de vocês, se interpretarem a tal música do Caetano Veloso ou de qualquer outro compositor conhecido, que toque na rádios e faça sucesso, e então eu dizia não! Vamos gravar unicamente as composições da banda, pois compúnhamos direto. Tínhamos material pra mais uns três discos depois do primeiro LP de 76 (...). Nosso empresário na época também não ajudou muito, pois muitas vezes arrumava shows pra gente tocar onde as pessoas não curtiam rock'n'roll e ele nunca aparecia para nos prestigiar! (...).

Devido à instabilidade do mercado para o rock, a limitação financeira começou a afetar os músicos do Bixo da Seda. Houve uma oportunidade para seguir como banda acompanhante do conjunto vocal feminino As Frenéticas, característico da *disco music*²⁴, mas Fughetti recusou. Não

²³ Trata-se de um movimento jovem que reivindica maior inclusão, maior espaço, mais oportunidades de trabalho em uma sociedade excludente. A música é objetivada como um meio de expressão para estes jovens manifestarem suas reivindicações e desconfortos. Por conseguinte, despontam bandas e músicos como Ramones, Patti Smith, Sex Pistols, Joy Division, The Clash, Pére Ubu, Dead Kennedys e Richard Hell & The Voidvoids (Wicke, 1995).

²⁴ Disco music é um gênero surgido no final dos anos 70, com músicas voltadas exclusivamente para dança em discotecas e danceterias. Tornou-se moda e “febre” mundial no período, com o aparecimento de várias discotecas no período em várias cidades pelo mundo. O filme *Embalos de Sábado à Noite (1977)* com o John Travolta e a trilha sonora dos Bee Gees alavancou a moda. No Brasil, a novela *Dancing Days (1978)* com Sônia Braga e trilha das Frenéticas consolidou a apreciação do gênero. Muitas bandas de rock perderam espaço de atuação com a era disco (Dapieve, 2004).

queria ser músico acompanhante, ainda mais sendo um gênero diferente do rock e nem gravar *jingles* publicitários. Não queria afastar-se do seu projeto: ser um músico e compositor de rock. Este impasse ocorreu no ano de 1980. Os músicos restantes do Bixo da Seda assinaram o contrato e tornaram-se músicos acompanhantes das Frenéticas. Fughetti retornou ao Rio Grande do Sul. Segundo Eitelwein (1997) o Bixo da Seda como banda terminou de forma semelhante que o Liverpool: os músicos em dificuldades financeiras e mercado de trabalho restrito.

Anteriormente, no presente trabalho, foram expostas as diferenças entre o Bixo da Seda e o Liverpool. O Bixo da Seda era uma banda mais consolidada, onde os músicos sentiam-se unificados em torno do projeto musical. Isto se refletia nas composições próprias, e em uma maior segurança como banda de rock, com projeto e repertório, exercendo o trabalho acústico de forma mais solidificada, além de relações mais firmes com outras bandas e roqueiros contemporâneos, o que constituía uma cena roqueira mais unificada. No entanto, como o Liverpool, o Bixo da Seda estava inserido em um contexto de relações capitalísticas e, igualmente, Fughetti e seus companheiros, enfrentavam dificuldades na relação com a indústria fonográfica.

As grandes gravadoras são corporações nacionais ou multinacionais que operam sob a lógica do mercado, controlada por executivos, cuja meta principal é a lucratividade. A música e os músicos, como qualquer outro artista e trabalhador e de qualquer atividade inseridos no sistema capitalista, ficam submetidos a esta lógica de mercado, sua mão-de-obra e suas possibilidades ficam reduzidas ao sentido de produtos de mercadoria, passíveis de consumo, o que as torna suscetíveis e submetidas à lógica financeira deste mercado. Segundo Jameson (2004), a lógica do capital na contemporaneidade engolfa todos os setores e relações na sociedade e no caso das manifestações artísticas, por exemplo, os valores estéticos que permeiam e são a essência da obra de arte são substituídos por valores mercadológicos. E o Bixo da Seda sentiu as consequências deste esquema.

(...) Os caras das gravadoras como já falei, sacaneavam! Como o nosso primeiro LP não vendeu como esperavam nos levaram na conversa, e nós tínhamos contrato prá dois discos! Estávamos no auge da composição, tínhamos bastantes músicas! Se as pessoas tivessem sido mais dignas conosco, poderíamos ter mostrado mais o nosso rock! Mas ninguém acreditava muito em rock, como eu já falei, abrimos as portas a pontapés! Os outros da banda foram acompanhar as Frenéticas: eu os entendo, pois tinham família, problemas de grana, precisavam se manter. Mas eu quis voltar pro Rio Grande do Sul e encontrar o meu caminho: ser o Fughetti Luz, compositor. (...).

Os outros músicos permaneceram como uma banda de apoio. Indubitavelmente não era mais o Bixo da Seda que gravara um LP, compunha as próprias músicas e fazia inúmeros shows, sentindo-se uma verdadeira banda de rock brasileiro. O projeto musical em comum foi dissipado, e este projeto musical era a composição, uma vez que desde a época do Liverpool, Fughetti tinha como objetivo ser um compositor, um poeta, executar unicamente as suas letras, as suas melodias, juntamente com os companheiros da banda, pois, desta forma, comunicava-se, aproximava-se do seu público. Porém, as condições objetivas do contexto histórico-social em que o Bixo da Seda estava inserido, não possibilitaram uma realização, uma objetivação deste projeto musical.

O contexto sócio-histórico do Bixo da Seda era de inserção em uma sociedade capitalista que se alavanca por interesses mercadológicos, tendo como metas o consumo de massa e sua conseqüente lucratividade. Estes são interesses claros de executivos de qualquer ramo no sistema capitalista e, por conseguinte, a indústria fonográfica e a indústria de entretenimento (*show business*) são movidas pela mesma lógica. Esta lógica atende o interesse dos executivos, porém, não atende o interesse dos artistas, que têm como projeto a objetivação artística e não, necessariamente, o entretenimento. O Bixo da Seda ficou vulnerável aos meandros dos interesses deste sistema, representados pelo interesse do *show business*. Fughetti e sua banda tinham um

público consolidado que admiravam as suas letras e iam aos seus shows, mas a preocupação de Fughetti não era entretê-los, mas sim, compartilhar a sua objetivação artística, sob a forma de música rock, a sua poesia musicada, a sua performance na qual, mediada pela afetividade, aproximava-se das pessoas. Este era e sempre foi o seu projeto, como claramente nos relata no presente trabalho. Ser um intérprete, cantar em inglês, gravar jingles atendendo interesses econômicos de outros grupos, considerava um total desvio do seu projeto. No momento em que não conseguiu mais manter o seu projeto musical no Bixo da Seda, optou pelo trabalho solo, pois, no contexto da época, era a alternativa mais próxima para a continuação do seu objetivo: um compositor de “rock’n’roll em brasileiro”, expressão cunhada e sempre utilizada por ele.

Retornando a argumentação de Maheirie (2001), os músicos de uma banda têm que possuir um projeto musical em comum, pois desta forma eles conseguem um movimento de unificação, uma totalização, com os mesmos propósitos e objetivos que possibilitam a unificação da banda. No momento em que, frente a determinadas circunstâncias, o projeto em comum é enfraquecido, a banda tende a dispersar e cada músico se volta, então, a projetos na esfera individual.

No contexto do Bixo da Seda, as circunstâncias que determinaram a dispersão da banda como grupo, originaram-se no âmbito financeiro. A banda não tinha incentivos para continuar a sua trajetória, pois como já relatou Fughetti, o seu empresário não lhes estimulou, pouco apreciava os seus shows e concentrava-se em outros projetos do *show business*, além do mercado de rock no Brasil, apesar da diversidade de bandas que surgiram na época, ser insípido. As gravadoras também não demonstravam interesse no trabalho da banda, justamente pela insipidez do mercado e, como já foi abordado, as gravadoras, como grandes grupos econômicos, movimentam-se a partir de interesses e valores de mercado, o qual muitas vezes exclui o músico.

De acordo com Fughetti “(...) *os problemas com grana começaram a pegar, e nós tínhamos família como todo mundo (...)*”. A atividade musical é uma objetivação artística, mas

também é uma atividade com caráter de trabalho, pois o músico está inserido em um determinado sistema econômico de produção e, como qualquer outro profissional, ele possui contratos de trabalho remunerados, seja com gravadoras, casas de show, ou mesmo trabalhando como autônomo. Portanto, ele depende da estabilidade das finanças, estando sujeito a processos de exclusão e inclusão, como qualquer outro trabalhador parte do sistema. Entendemos que a atividade musical tem caráter de trabalho, isto é, um trabalho acústico, como já definiu Araújo (1999), onde o músico, neste caso, está inserido no sistema capitalista e sujeito as mesmas dificuldades como qualquer outro trabalhador. Para Maheirie (2001), os músicos como trabalhadores inseridos em um sistema capitalista de produção, ao sofrerem processos de exclusão do mercado de trabalho ou dificuldades financeiras podem migrar de sua cidade ou país em busca de melhores condições de trabalho acústico, ou até mesmo desistir da profissão.

Segundo a compreensão de Engelman, Amazarray, Giacomel & Ghisleni (2003), o sistema capitalista contemporâneo pode ceifar a potência criadora do trabalhador e a sua produção de subjetividade, pois o capital pode regular os modos de fazer e ser dos sujeitos, condicionando o trabalho e a existência à lógica econômica, mercadológica. O trabalho acústico está completamente submetido a esta lógica e, por isto, o músico enfrenta dificuldades financeiras e de inserção no mercado, como também dificuldades em mostrar e desenvolver o seu processo de criação artística, pois muitas vezes, o valor estético desta criação não vai ao encontro do valor do mercado. E isto ocorreu com o Bixo da Seda, já que o mercado apostava e voltava-se para a *disco music* no final dos anos 70, e não para o rock.

8 “NOVAS PULSAÇÕES, EU SINTO”²⁵: OS NOVOS RUMOS DE FUGHETTI LUZ

Fughetti deixou o Rio de Janeiro, pois, segundo ele, lá as condições de trabalho estavam difíceis, porém, jamais considerou a possibilidade de desistir ou mudar de profissão, porque sempre teve o projeto musical definido, independente se o trabalho acústico for realizado com uma banda ou em carreira solo.

(...) O sentido do trabalho de músico é a minha vida. Não tem essa de desistir. Nunca pensei em desistir. Não pode pirar com dinheiro. Ser músico é ser tu mesmo, é um aprendizado constante. Para quem compõe é um sentido espiritual. Fiz isto a minha vida

²⁵ Letra do CD Xeque Mate, de autoria de Fughetti Luz (2002).

inteira. E não pode pensar em dificuldades no Brasil, porque senão tu nunca vai fazer nada! (...).

Com estas palavras, Fughetti afirma que o trabalho acústico continuaria permeando a sua vida. Segundo Maheirie (2002), a compreensão de um sujeito deve se dar pelo entendimento de sua situação, suas relações e seu projeto. Fughetti sempre se constituiu a partir da música em seu horizonte. Mesmo quando as condições objetivas do contexto social apresentam-se difíceis, ainda considerando o fato de ele ter constituído a carreira musical em um país como o Brasil, onde devido às sucessivas políticas econômicas e, a desequilibrada estruturação sócio-política da sociedade, a plena inclusão e desenvolvimento social da maior parcela da população são dificultados (Antunes, 2000), Fughetti movimenta-se sobre elas, as transcende, pois ele sempre viveu um projeto musical, um trabalho acústico em seu cotidiano, afirmando estar sempre aprendendo, crescendo, buscando.

Como aponta Maheirie (2001), quem vive o projeto na práxis cotidiana, não dá espaço para a apatia, o conformismo, o tédio, o desprazer. Relembrando Sartre (1987), o homem transcende a sua condição e objetiva-se no seu trabalho, na sua ação. Pela sua ação, trabalho, sua práxis, o sujeito relaciona-se com o outro, estrutura-se. Neste processo encontra-se o projeto, que o define, constitui a condição de sujeito.

Fughetti estabelece-se novamente em Porto Alegre na década de 80, onde se dedica a composição. Apesar de não pertencer formalmente a nenhuma banda, vários músicos da então nascente cena roqueira da década o procuram para possíveis parcerias. Conforme Eitelwein (1997) músicos de bandas como Guerrilheiro Anti-Nuclear e Bandaliera, constituíam-se de fãs e admiradores do Bixo da Seda. Os músicos da Bandaliera, principalmente nas pessoas do guitarrista Marcinho Ramos e o vocalista “Alemão” Ronaldo, eram fãs incondicionais de sua banda e não perdiam seus shows. Estas bandas gravam LPs e participam de gravações em

coletâneas de bandas de rock. O repertório das músicas é majoritariamente de autoria de Fughetti.

Assim, Fughetti consegue ser remunerado pelos seus direitos autorais (Eitelvein, 1997).

(...) Eu vivo e sempre vivi dos meus direitos autorais. As minhas músicas tocam nas rádios há décadas, mesmo sendo gravadas por outras bandas. Fiquei quarenta anos na estrada, fiz inúmeros shows, recebi cachês, gravei LPs e CDs, o suficiente para viver bem com a minha família (a minha mulher é professora aposentada). Mas basicamente, vivo de direitos autorais.(...)

As músicas do Bixo da Seda são expressões artísticas e culturais carregadas de signos, pois são formas de linguagem e mediaram afetivamente a comunicação entre a banda e seus admiradores por anos. Como compreende Zanella (2005), os signos são produções coletivas, e mesmo quando apropriados pelos sujeitos trazem a marca do contexto, época e grupo social em que se originam. Portanto, os signos mediam inexoravelmente a relação do sujeito com os outros na sociedade. Na década de 80, um considerável número de jovens roqueiros, que foram mediados afetivamente pelas suas músicas, o procuram para gravar composições ou mesmo como estímulo para seguirem carreiras de músicos. Fughetti os recebe, uma vez mais se constituindo sujeito a partir da alteridade, das relações com os outros, sem se distanciar do trabalho acústico, que continua o mediando.

(...) Passei a morar numa casa no Jardim Itu-Sabará (bairro de Porto Alegre). Isto foi mais ou menos de 1980 a 2000(...). Montei um estúdio em casa, coloquei bateria, microfone, teclado, guitarra, baixo, enfim (...) Recebia a gurizada nova lá em casa (...) Ajudava a botar eles na roda(...) Quem tu conhece de banda e músicos que surgiram no Rio Grande de 80 prá cá , passaram por lá (...). O que passou de gente por aquela casa, dá pra escrever um livro ou fazer um filme! (...). Incentivei todos eles e sou muito feliz por isto! (...).

Já era o Fughetti Luz solo, como o próprio se denomina. Constituindo a sua singularidade a partir de uma pluralidade, em uma constante relação entre subjetividade e objetividade, Fughetti, ao se relacionar com os novos músicos, os media cognitiva e afetivamente, mas também é mediado por eles. Na alteridade, a troca é constante. Como aponta Bratkowski (1991) em um estudo sobre as bandas de rock do cenário musical dos anos 80 em Porto Alegre, as bandas Guerrilheiro Anti-Nuclear e Bandaliera gravaram discos, participação em coletâneas e shows com repertório de músicas compostas majoritariamente por Fughetti. Ou seja, Fughetti, mesmo não mais participando efetivamente de bandas, não lançando discos e raramente apresentando-se ao vivo, continuava o seu projeto, o seu trabalho acústico, pois continuava compondo, relacionava-se com novos músicos da cena roqueira, tinha as suas composições interpretadas por estes músicos, além de transformar a sua casa em um estúdio, em uma oficina musical para novos talentos.

Na década de 80 o cenário do rock nacional passa por transformações e a cena do Rio Grande do Sul é uma particularização disto, mediando os sujeitos envolvidos. O ambiente para o rock estava mais propício na década de 80 em comparação com a década anterior. Como ressalta Souza (1996), nos anos 80, havia uma grande população de jovens que eram mediados pelos meios de comunicação de massa que se consolidaram em grande escala no país nos anos 70, e assim tinha acesso à informação e também ao consumo do rock internacional em seus diversos estilos.

O rock brasileiro dos anos 80 caracterizou-se por bandas e fãs surgidos majoritariamente da classe média urbana brasileira, que por razões econômicas, tinham o acesso ao consumo e a informação mais facilitado, pois muitas bandas tiveram suas músicas executadas por rádios FMs, muitas das quais alternativas, mas suficientes para atrair a atenção das gravadoras e assim uma efervescência de bandas e músicos de diversos estados brasileiros tiveram projeção nacional: Titãs e Ira! (SP), Ultraje a Rigor, Blitz, Lobão e Gang 90 (RJ), Legião Urbana, Paralamas do Sucesso e

Plebe Rude (DF), Engenheiros do Hawaí (RS), Camisa de Vênus (BA), dentre outras (Souza, 1996).

O rock dos anos 80 no Brasil se caracterizou pelo surgimento de uma nova geração de músicos surge no cenário roqueiro brasileiro. O desgaste do regime militar vigente desde os anos 60 e um maior alcance midiático, por meio da televisão e do rádio, iniciado nos anos 70, colaboram com a promoção destes novos músicos. Segundo Souza (1996) o conteúdo das letras das canções permeia ao apolítico da primeira metade da década (reflexo da censura do regime militar) ao político, resultado da redemocratização, da metade final dos anos 80. Groppo (1996) e Klein (2002) ressaltam que nomes como Renato Russo e sua banda Legião Urbana, Cazuzza e Barão Vermelho, Júlio Barroso, líder da Gang 90, e Lobão, assim como as bandas IRA!, Ultraje a Rigor, Plebe Rude, Capital Inicial, Blitz, Metrô, Engenheiros do Hawaí, Paralamas do Sucesso, Titãs e muitas outras estabelecem além de um público e mercado consumidor, uma nova concepção estética nas letras e nas suas músicas

Nos anos 90, há todo um mercado consumidor estruturado. Muitas bandas nascidas nos anos 80 não mais existem (Metrô, Rádio Táxi, Absyntho, por exemplo) e artistas como Ritchie ou Léo Jaime caem no ostracismo. Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Titãs, Barão Vermelho (sem Cazuzza) ou Engenheiros do Hawaí são exemplos de solidificação na indústria cultural, promoção na mídia e retorno financeiro. Nesta década, porém, novos movimentos surgem, apontando uma nova plástica no cenário musical internacional e nacional, promovendo e profissionalizando novos nomes. O movimento *grunge* surgido em Seattle, EUA, por meio das bandas Nirvana (de Kurt Cobain), Alice in Chains e Pearl Jam, o *pop rock* surgido em Minas Gerais por meio de bandas como Jota Quest, Skank e Pato Fu, e também o *mangue-beat* de Pernambuco, sob a liderança de Chico Science, são exemplos de subgêneros que se expandem nesta década (Bretas, 2001).

Fialho (2005), Souza (1998), Fried (1996) e Magalhães (2002) ressaltam a consolidação do hip-hop como estilo musical e expressão, principalmente da cultura negra tanto nos Estados Unidos como no Brasil. Temas como exclusão, desemprego e violência policial são presentes nas músicas e, o final trágico de alguns de seus expoentes como Tupak Shakur (1971-96) e Sabotage (1973-2003) ilustram a veracidade das vivências nas letras. Fialho (2005) mostra que muitos destes grupos lutam para sair da situação de exclusão, buscam um reconhecimento e uma profissionalização via espaços midiáticos, como rádios e televisões, calcados no sucesso de bandas do gênero que ganharam notoriedade na metade final da década de 90 como Planet Hemp, O Rappa e mesmo Racionais MCs.

Vale ressaltar que a indústria musical a partir da década de 90 começa a se estruturar conforme as novas tecnologias que configuram o mundo do trabalho, isto é, as tecnologias de informação (Vicente, 1996), sendo a Internet, uma nova fonte de promoção dos trabalhos de músicos e bandas. Castells (2006) reforça que esta nova conjuntura, que viria ao encontro da mobilidade do sujeito contemporâneo, pode permitir novos empregos, como a expansão do setor de serviços que engloba as áreas administrativas, saúde, educação, varejo, cultura, lazer e entretenimento.

Jacques²⁶ (2007), Rosenbrock (2005), Aroldi (2003) e Oliveira (2003) corroboram que o movimento musical alternativo ao sistema está ganhando novos adeptos a cada ano, nas décadas de 90 e 2000, e também profissionalizando músicos em gêneros e subgêneros diversos: *hip-hop*, *mangue beat*, *punk-rock*, *heavy-metal*, *hardcore*, *emocore*, *neo-hippies*, e até *Djs (disc-jokeys)* da música eletrônica, que a margem dos oligopólios de grandes gravadoras, se estruturam a partir de gravadoras independentes, da Internet e também dentro de circuitos, festivais, eventos e shows alternativos. Contemporâneo a estes fatos, Fughetti escreveu um grande repertório de músicas. E,

²⁶ Tatiana Jacques.

trabalhando fora do circuito de gravadoras, se firma como artista independente. Como ele próprio nos relata, as suas composições estavam com estilo diferente das que ele compora na época do Bixo da Seda, além da afirmação como artista solo. Esta afirmação como artista solo e também como compositor reflete na elaboração das novas letras das músicas.

(...) Depois do Bixo, eu saquei que não estava escrevendo como queria escrever: eu tava escrevendo muito o Você, Você, Você! Não! Eu tenho que estar no meio! Tu tem que estar no meio! O eu! O você é muito relativo, está passando pro outro, mas tu te incluindo no meio, aí é que é o barato de escrever! Observa a minha poesia de agora, dos meus últimos discos(1996 e 2002), é o jeito que eu escrevo agora, abrangendo o universo inteiro, eu dentro, nós todos dentro! Agora consigo me sentir melhor com a minha escrita, melhor com o meu rock'n'roll, consegui fazer o meu rock'n'roll que estava sempre dentro de mim, consegui botar ele pra fora! (...) Minhas músicas são frutos da minha vivência, experiência de vida, aprendizado, botar o Eu não só o Ele!O todo! Escrever é viver aprender a caminhar, aprender a fluir! Se pensar muito não escreve nada! É sacar, tu saca o movimento e aí a coisa flui, mas flui, porque tu viveu aquilo! Não adianta escrever sem viver, soa falso!

Nas décadas de 80, 90 e 2000, Fughetti consolida-se como compositor e passa a ser reconhecido pelo público como Fughetti Luz solo, apesar de eventualmente ter se apresentado no período, em shows com as bandas Bandaliera, Taquicardia e até mesmo em uma re-apresentação do Bixo nos anos 90. Contudo, o seu projeto musical nestas décadas e que continua mantendo na década de 2000 é o trabalho solitário, voltado mais para a composição. Como ele próprio referiu as experiências de vida e, com o passar dos anos, estas experiências tendem a aumentar, são o que lhe impulsionam a escrever. Vygotsky (2001) ressalta que o artista recolhe da vida seu material, mas que, por meio da arte, ele transforma este material, produz algo que não está nas propriedades deste material.

Ao nos contar que “se pensar muito, não escreve nada”, ele nos ensina um ponto importante do processo de criação: a postura reflexivo-afetiva (Maheirie, 2003) como a propulsora

do criar. Isto significa que a criação implica em uma postura afetiva, não posicional de si (Maheirie,2003) mas, no entanto, reflexiva, o que aponta, de acordo com Vygotsky (1990), que a criação é trabalho, esforço, “transpiração”, desconstruindo a visão da criação como “inspiração”.

Fez alguns shows sem bandas, mas poucos, seu objetivo também incluía um gradual afastamento dos estúdios de gravação e dos palcos. As experiências com as indústrias fonográficas e de entretenimento na década de 1970, muitas das quais não satisfatórias, impulsionaram o projeto do trabalho solo, mais independente, apesar das restrições financeiras, porém, mais solto das amarras e dos meandros de tais indústrias. Ele nos relata que:

(...) havia muito canalha na roda, isto me ensinou a ser mais sozinho. E impunham o jogo às bandas, que tinham que ficar subjugadas, tocando o que eles queriam. Sempre batalhei para sermos independentes, livres do show business, fazermos algo decente, pois tínhamos músicas lindas! (...).

E a opção pela carreira solo, além da fidelidade ao projeto de ser um compositor, legitima a busca por esta independência, tanto que seus trabalhos solo estão gravados por pequenas gravadoras e produtoras independentes, alternativas ao *establishment*, isto é, ao sistema. Mas, como ele nos relatou, ele é remunerado pelos direitos autorais das músicas compostas na sua carreira, que estão gravadas e periodicamente são executadas nas rádios.

Resgatando Maheirie (1994), o homem supera as condições objetivas do contexto, se movimenta em direção ao que ainda não é, e também, ao mesmo tempo, ele se faz sobre tais condições. Ou seja, Fughetti superou as limitações financeiras e as restrições de mercado habituais em relação às manifestações artísticas impostas a grande maioria dos artistas, não apenas músicos, mas também escritores, atores e diretores de teatro, artistas plásticos, mantendo-se fiel ao seu projeto de ser músico àquela maneira.

(...) Não tem esta de desistir, ser músico é um lance espiritual. Vale a pena ser músico, em qualquer situação, em qualquer época, vale a pena ser o que tu quiser. E se ficar pensando em Brasil, dificuldades, ninguém vai fazer nada, até por quê, qualquer atividade, qualquer profissão é complicada no Brasil (...).

Fughetti compreende e significa a sua inserção e a inserção do seu público receptor no contexto sócio-histórico, pois suas composições são composições, são letras (signos) que mediam a sua integração ao seu público e todos são sujeitos ativos e participantes do contexto sócio-histórico em que vivem, seja um contexto regional, nacional ou mesmo mundial. Por isto, Fughetti sente-se mais solto na escrita, mais realizado, pois ao começar a empregar o pronome “Nós” em suas letras, Fughetti pretende mostrar que a sua arte é verdadeiramente social. A composição *Rotação* é um exemplo do estilo da nova composição de Fughetti, focalizando e enxergando o homem no âmbito de sua totalidade, ou seja, considerando o pronome da 1ª pessoa do plural na composição da letra:

Tudo é rotação
 Tudo é movimento
 A situação é viver o momento
 Nova geração
 Novo Pensamento
 E a gente vai ficando
 Cada vez mais novo por dentro
 Sem sair do tom
 Mas dando um toque
 Quem quiser saber
 Dance esse rock
 Na estrada da vida
 Vamos aprendendo
 Pois o que interessa mesmo
 É o que a gente tá vivendo
 A gente tá vivendo
 A gente vai vivendo

A gente tá se vendo
Se desprendendo
(Fughetti Luz, do CD *Xequê Mate*, de 2002).

Outro aspecto importante em relação à obra de Fughetti, ressaltada pelo próprio, é que as inspirações das suas composições são das suas vivências como sujeito. Vimos que ele se inclui no processo de elaboração das letras, das músicas, estando implicado em sua produção. Ao afirmar que ele se faz um sujeito, que re-elabora suas vivências, transforma em experiência e objetivação para o coletivo, aquilo que experimentou no cotidiano. Segundo Vygotsky (2001) a arte recolhe da vida seu material. E a imaginação como a afetividade são elementos essenciais na constituição de uma obra de arte, pois já são essenciais na constituição do sujeito, já que este as relaciona com a realidade do contexto sócio-histórico no qual está inserido. Resgatando Maheirie (2003) com base em Vygotsky, quanto mais ricas forem as vivências do artista, mais ele terá elementos que extrairá da sua imaginação, que por sua vez extrai elementos da sua realidade.

Pode-se compreender quando Fughetti relata que “consegue colocar seu rock’n’roll prá fora” e escrever como quer, qualificando que “escrever é viver”, ele está elaborando, lapidando as suas composições, recombinao e re-elaborando as suas vivências, a sua realidade, o seu contexto sócio-histórico, mas, sobretudo, transformando os seus sentimentos. Para Vygotsky (2001), no processo de criação da obra de arte, há a transformação dos sentimentos vitais em sentimentos opostos, isto é elaboração e também catarse, pois não é somente a expressão destes sentimentos, mas é a superação destes, a sua solução, a vitória sobre eles. A sua música *Insatisfeito* procura demonstrar a elaboração destes sentimentos, combinando a realidade das vivências, do contexto sócio-histórico, as emoções e sentimentos suscitados e a transformação, a elaboração destes sentimentos em uma composição, que se objetiva em uma manifestação artística.

Insatisfeito
 Insatisfeito
 Insatisfeito
 Insatisfeito
 Insatisfeito por sacar que a rapeize
 Custa muito a perceber
 Insatisfeito por saber que a mentira
 Vai vivendo muito bem
 Insatisfeito com esse canibalismo
 E essa falta de sacação
 Insatisfeito
 Insatisfeito
 Com esses caretas que se aproveitam do rock
 Prá ganhar mais um dinheiro
 Com essa gente que não ta vivendo hoje
 Mas quer viver amanhã
 Com essas bobagens que mostram toda hora
 pelos tubos da TV
 Insatisfeito
 Insatisfeito
 Onde é que fica
 A porta dos fundos
 Troca o canal
 Desliga a tomada
 Vão dá um tempo
 Dentro do tempo
 Dá um tempo
 (Fughetti Luz, do seu primeiro CD solo, de 1996).

O sentido do trabalho de músico compositor para ele é a sua vida, como ele relatara anteriormente. É o projeto que sempre o definiu. Com base na perspectiva de Sartre (1987), Fughetti por meio de sua música, de sua vida como projeto, objetivado na práxis do cotidiano, inserido em um contexto sócio-histórico, tempo/espaço, constitui-se como sujeito, em uma relação dialética subjetividade/objetividade, conseguindo superar os sentimentos em suas composições. Como ele próprio relatara “escrever é viver”, a superação das limitações da realidade objetiva (a financeira, por exemplo), assim como a superação da paralisia infantil são significações que constituíram Fughetti como sujeito, como singularidade e, conseqüentemente, como pluralidade,

pois toda singularidade não se faz sem uma pluralidade, uma vez que o homem é social por condição. Por conseguinte, por meio da superação da realidade objetiva, das suas relações com os outros sempre mediadas pela afetividade, Fughetti se constitui como músico, significando a realidade, se apropriando de suas significações e recombina estas por meio de sua imaginação e afetividade, transmutando-as em composições, em objetivações artísticas. Para ele, “a coisa flui, mas flui porque tu viveu aquilo, escrever sem viver, soa falso” e ele consegue, por meio da sua música, se superar, elaborar seus sentimentos e significações e assim se comunicar, relacionando-se com o seu público, o qual também significa e se apropria da sua música, uma vez que são seres humanos, constituídos de afetos e inseridos em um determinado contexto sócio-histórico. Assim, eis o “social em nós” (Vygotski, 2001, p.315).

Após quarenta anos de carreira, Fughetti manifesta muita satisfação pessoal. (...) *ganhei muito com esta poesia, mas não bens materiais, e sim bens espirituais, pois a minha arte é de todos, nada é meu! (...)*. E Fughetti compreende que a sua arte é social, que as relações que manteve com familiares, amigos, outros músicos (principalmente os seus companheiros do Liverpool e Bixo da Seda, com os quais mantém amizade e, esporadicamente, ainda tocam juntos), com o público, ao longo de toda a sua vida, mediaram a sua constituição como sujeito, definiram o seu projeto e, assim, foi constituindo a sua singularidade. Superando objetivações do contexto social e produzindo significações a partir delas, embuído do projeto enraizado e da afetividade, tornou-se um músico, condição que tem mantido por toda a sua vida. Ele afirma que: (...) *“o sentido de trabalho de músico é a minha vida, fiz isto a minha vida inteira e foi só alegria”(...)*. Ele nos conta que se sente feliz com toda sua história. A música *Te habilita*, para finalizar, é uma síntese da trajetória de vida de Fughetti Luz:

Pode ser que seja um toque

Que toque a imaginação
 Pode ser que a vida se espalhe
 Nesse rock'n'roll
 Pode ser que a gente transforme
 A charada em solução
 Te habilita e vamos prá rua
 Desdobrar meu bom
 Vê se te situa
 Na situação
 Dançando esse rock
 Cantando esse som
 Vê se te situa
 Na situação
 Cantando esse rock
 Dançando esse som
 Vê se te situa
 Na situação
 Dançando esse rock
 Cantando...
 (Fughetti Luz, do CD *Xeque Mate*, de 2002).

Por meio da sua objetivação artística, o rock, Fughetti definiu-se em seu projeto: ser um músico. O trabalho acústico foi a sua práxis. E por meio da sua práxis, ele transcendeu, superou situações da realidade objetiva. Por meio do processo de criação artística conseguiu significar, superar, elaborar emoções e sentimentos e, assim, estabeleceu uma comunicação com o seu público, que por sua vez também se apropria das suas composições. Compreendendo esta relação de totalidade, ao expressar “*todos Nós temos que estar presentes nas letras*”, Fughetti percebe a sua manifestação artística como social, coletiva, e por meio da composição *Te Habilita*, principalmente no verso “Pode ser que a vida se espalhe nesse rock'n'roll”, procura sintetizar e elaborar a significação de toda uma história mediada reflexivo-afetivamente pela música. Nos últimos anos (década de 2000), além dos direitos autorais de sua obra, Fughetti continua compondo e esporadicamente se apresenta em shows, pois:

(...) Não existe músico aposentado. Sou e sempre serei músico. O sentido do trabalho de músico é a minha vida. Fiz isto a minha vida inteira. Não me apresento mais tanto, pois foram quarenta anos, acho que já fiz a minha parte, mas não significa que estou parado. Tanto que esses tempos (2005), fiz um show em São Paulo, em comemoração dos 50 anos do Rock'n'Roll! Este é o sentido do meu trabalho. É a minha vida! (...).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo possibilitou a compreensão da questão norteadora deste trabalho, expressa já no título: a trajetória singular de Fughetti e o sentido do trabalho acústico em sua vida. Na objetivação da história deste sujeito, podemos observar que o diálogo entre a singularidade e a universalidade se faz expressão e fundamento de Fughetti como sujeito histórico. Por meio da (re)construção de sua história e de seu discurso, pudemos compreender como a música e o trabalho acústico constituíram e continuam constituindo o movimento de subjetivação e objetivação de Fughetti, como ele mesmo expressou: “o sentido do trabalho musical é a minha vida”. Reafirmo que o diálogo interdisciplinar se mostrou essencial na discussão da temática, a qual se articula com esferas que significam a vida de um sujeito: a sua constituição, a sua subjetividade em sua relação com o mundo, o contexto onde nasceu e vive fazendo história; o seu trabalho, a sua atividade profissional, que lhe possibilita um meio de inclusão e relacionamento neste contexto, e, a manifestação, a objetivação artística, que, como discute Vygotski (2001), é o social em nós, pois, suscita a expressão e a superação de sentimentos e emoções que podem ser compartilhados em um mesmo contexto sócio-histórico.

A trajetória de vida e profissional de Fughetti pode ser compreendida a partir dos postulados propostos por Sartre e Vygotski. O homem, sendo um ser social, constantemente se relacionará com o seu contexto, sendo que esta relação compreende a e a objetividade extrínseca. Fughetti, desde a sua infância foi se apropriando da música, mediado afetivamente pela mãe e pelos irmãos. Das experiências como ouvinte passou para a prática. Estava constantemente

subjetivando e objetivando significações na relação com o mundo, sendo mediado por este. Um mundo que a partir das décadas de 50 e 60 começa a passar por transformações sociais e culturais, dentre elas, a emergência de novos gêneros musicais, entre os quais, o rock'n'roll. Neste mesmo período, a expansão de meios de comunicação, principalmente a televisão, o rádio e o cinema, ajudam impulsionar a propagação deste novo gênero, mediando milhões de jovens em todo o planeta. Músicos como Elvis Presley, bandas como Beatles e Rolling Stones, e no contexto brasileiro, Roberto Carlos, se consolidam referenciais no universo juvenil.

Seguindo estes referenciais, milhares de bandas juvenis surgem em cada localidade. Fughetti e seus vizinhos formam uma destas bandas. Para Fughetti, a música sempre foi o seu projeto e, foi assim, que se definiu como sujeito. Pela sua práxis, objetivada na música, superou situações e condições, como, por exemplo, a paralisia infantil a que foi acometido aos três anos de idade. Durante a sua trajetória, Fughetti buscou a atividade musical como práxis cotidiana e, além das superações, enfrentou dificuldades de ordem econômica, sem cair na anomia, no conformismo e na desmotivação.

Em quarenta anos de atividade como músico profissional, Fughetti viveu as transformações histórico-culturais que o Brasil e o mundo atravessaram, no período compreendido entre 1967-2007, onde foi produtor e produto destas transformações, se apropriando e particularizando movimentos culturais emergentes, como o *hippie*, principalmente. O rock, além de ser um gênero musical, é um signo cultural coletivo do período em questão. O encontro do sujeito Fughetti com seus contemporâneos ocorreu constante e incessante. O rock, como signo, foi apropriado e foi o mediador deste encontro. A partir disto, as bandas se compuseram e a música passou a ser um projeto em comum, vivido coletivamente com outros sujeitos.

A partir da revisão do referencial teórico e das informações fornecidas por Fughetti, pode-se discutir que ele, como um sujeito inserido em contexto sócio-histórico, teve a alteridade como

mediadora em sua vida e em sua atividade profissional, onde o próprio compartilhamento do rock, como signo coletivo, possibilitou o constante encontro de Fughetti com os outros sujeitos, sejam eles, músicos ou espectadores. Nos quarenta anos de atividade, esta relação se objetiva no constante número de novas bandas que gravam as suas músicas e de pessoas que já assistiram aos seus shows.

Fughetti foi partícipe desta história, fazendo sua própria história. Como ele próprio referiu, ao comentar que ele e seus companheiros “abriram o caminho a pontapés”, apesar das dificuldades objetivas do contexto, houve a superação destas. Esta superação foi o significado do trabalho de Fughetti, como sujeito e como músico profissional, já que as bandas Liverpool e Bixo da Seda, figuram, de acordo com considerável número de referências teóricas acerca do tema, como as principais bandas de rock nacional das décadas de 60 e 70, juntamente com nomes como os Mutantes, Made In Brazil, Secos e Molhados, O Terço, Rita Lee, Raul Seixas e Casa das Máquinas (Dolabella, 1987; Bratkowski, 1991; Souza, 1996; Dapieve, 2004).

Além da atividade de vocalista, Fughetti dedicou-se a composição. Segundo seus relatos, sempre escrevera músicas e poemas. Porém, é a partir dos anos 80, que ele começa a se dedicar mais a composição, pois, de acordo com ele, sente-se mais “solto”, mais “vivido” e, assim, a escrita “flui melhor”. Fughetti, por meio da objetividade artística, em forma de composições, elabora seus sentimentos, os supera, recolhe da vida seu material. Uma vez que ele está sempre se relacionando com o seu contexto de relações sociais, novos músicos gravam as suas composições ou as executam em shows. O seu trabalho acústico passa a ter outro significado: o de compositor.

Procurei elaborar as idéias discutidas na dissertação, sintetizando uma finalização. Contudo, considero que o trabalho não se conclui aqui, pois a relação de Fughetti com a música e com o mundo ainda está em movimento, pois como ele nos relatou, “não existe músico aposentado, fiz isto a minha vida inteira e continuo fazendo”. Laborei na temática e procurei

articular a literatura com os relatos de Fughetti e, desta forma, busquei a compreensão do sentido do trabalho acústico em sua vida. Ele próprio declara que o “sentido é a sua própria vida”. E, em quarenta anos de atividade, dedicados ao rock, ele vivenciou e experienciou as transformações políticas, econômicas, culturais e sociais que o mundo e o Brasil atravessaram, subjetivando-se e, assim, constituindo uma singularidade com relação à pluralidade objetiva do mundo, superando condições e situações, reconstituindo cotidianamente seu projeto de ser na direção da música como profissão.

O produto deste trabalho se configura em um resultado provisório da relação entre eu e Fughetti, em um determinado contexto de relação, onde apareço como pesquisador e ele como sujeito da minha pesquisa. Tais lugares sociais se colocam a partir de significados fossilizados, onde se estabelecem relações concretas de poder, mas, também, por outro lado, a partir de relações de reciprocidade, onde o respeito, a admiração e a paixão pelo rock foram mediadores. Fughetti se mostrou aberto a contribuir com o trabalho, afetivo e empático, o que me encorajou e estimulou ainda mais em realizar este trabalho e contata-lo outras vezes, para a busca de mais informações.

Esta dissertação, além da aprendizagem e da qualificação acadêmica como pesquisador, propiciou para mim uma objetivação em forma de trabalho, de uma temática que sempre me mobilizou, desde a minha infância, até os presentes dias, como adulto. Nasci e me constituí como pessoa em uma era em que as transformações sócio-culturais e político-econômicas, que abordei no estudo, estavam consolidadas ou em curso de constante transformação. Eu, próprio, fui e sou um herdeiro, um agente destas transformações, no sentido que me apropriei, particularizei e vivi elas, entre as quais, o rock, como gênero musical e manifestação artística. E Fughetti, em sua trajetória como músico roqueiro, em sua singularidade, sendo também mediado pelas transmutações sócio-culturais das últimas décadas, subjetivou e objetivou seu trabalho, a sua música, fazendo que ela fosse apropriada por nós, tornando-se o social em nós. Por isto, a escolha

de realizar a dissertação com ele, pois ele sempre evidenciou em quarenta anos de carreira, a sua escolha pelo rock, pela manifestação artística, como projeto de vida.

REFERÊNCIAS

- Antunes, R. *Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho*. São Paulo: Bontempo, 2000.
- Antunes, R., Alves, G. As mutações no mundo do trabalho na era do capital. *Educação e Sociedade*. Vol25(87), Maio-Agosto, 2004. Acesso em 24 de Abril de 2006 em: <http://www.scielo.br/>
- Araldi, J.. *Formação e Prática Musical de DJs: um estudo multicaso em Porto Alegre*. 2004. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS. Acesso em 01 de Dezembro de 2005 no Banco de Teses e Dissertações da Capes: <http://www.periodicos.capes.gov.br/> e também no link [http:// www.sabix.ufrgs.br/](http://www.sabix.ufrgs.br/)
- Araújo, S. Brega, Samba e Trabalho Acústico: Variações em torno de uma contribuição teórica à etnomusicologia. *Revista Opus*, n.6, Outubro, 1999. Acesso em 30 de Novembro de 2006 em: <http://www.anppom.com.br/>
- Argan, G.C. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- Bakhtin, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- Baiocchi, A.C., Magalhães, M.O. Relações entre processos de comprometimento, entrenchamento e motivação vital em carreiras profissionais. *Revista Brasileira de Orientação Profissional*. 5 (1),2004, pp.63-69.
- Benjamin, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. (*Coleção Os Pensadores*). São Paulo: Abril Cultural, 1975, pp.11-34.
- Benjamin, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. (*Coleção Os Pensadores*). São Paulo: Abril Cultural, 1975, pp.35-62.
- Brait, B. Análise e teoria do discurso. Brait, B. (Org). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2006, pp.9-31.
- Bratkowski, A.V.S. *Rock and Blue: estudo comparativo de duas bandas de rock em Porto Alegre*, 1991. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Bretas, M. L. *Comunicação e Música Pop: O Rock de Minas Gerais nos anos 90*, 200. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Acesso em 02 de Dezembro de 2005 no Banco de Dissertações e Teses da Capes em: <http://www.periodicos.capes.gov.br/>
- Buarque de Holanda, S. *História da civilização: curso moderno*. São Paulo: Nacional, 1993.

Bosi, E. (2003). *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Bushnell, J. An Introduction to Soviet System: The Advent of Counterculture and Subculture. *Slavic Review*, 49 (2), 1990, pp.272-277. Acesso em 12 de Abril de 2007 em : <http://www.jstor.org/> , via <http://www.google.com/>

Castels, M. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

Ciampa, A. Identidade. Lane, S.T. M. & Codo, W (Orgs.). *Psicologia Social: o homem em movimento*. 13ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 58-77.

COB (Classificação Brasileira de Ocupações). Acesso na Internet em 25 de Outubro de 2005: <http://www.metcbo.gov.br/>

Correa, T.G.. *Rock nos passos da moda: mídia, consumo x mercado cultural*. Campinas: Papirus, 1989..

Connor, S. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1989.

Dapieve, A. *BRock-o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Ed.34, 2004.

Delfaud, P. *Keynes e o keynesianismo*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1977.

De Toni, M. Visões sobre o trabalho em transformação. *Sociologias*. n.9, 2003, pp.246-286. Acesso em 20 de julho de 2007 em : <http://www.scielo.br/>

Diogo, M.F. *De balde e vassoura na mão: os sentidos do trabalho para as mulheres que exercem suas funções no setor de limpeza e conservação em uma empresa prestadora de serviços em Santa Catarina*, 2005. Dissertação de Mestrado em Psicologia. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Dollabella, M. *A, B, Z do rock brasileiro*. São Paulo: Estrela do Sul, 1987.

Engelman, S.; Amazzaray, M. R.; Ghisleni, A. P.; Giacomel, A. E. Trabalho e contemporaneidade-o trabalho tornado vida. Fonseca, T. G & Kirst, P.G. (Orgs.). *Cartografias e Devires - A Construção do Presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, v. 1, 2003, pp. 137-148.

Eitelvein, G. *Fughetti Luz: o rock gaúcho*. Porto Alegre: Fumproarte, 1997.

Fialho, V. *Hip-Hop Sul: um espaço televisivo de formação e atuação Musical*. 2005. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS. Acesso em 03 de Dezembro de 2005 no Banco de Teses e Dissertações da Capes: <http://www.periodicos.capes.gov.br/> e também no link <http://www.sabix.ufrgs.br/>

- Forrester, V. *O horror econômico*. São Paulo:Unesp, 1997.
- Francheschi, H. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2004.
- Fried, C.B. Bad Rap for rap: Bias in reaction of music lyrics. *Journal of Applied –Social Psychology*, 26 (23), 1996, pp. 2135-2146. Acesso no PsycInfo em 27 de Novembro de 2005 por meio de: <http://www.periodicos.capes.gov.br/>
- Friedlander, P. *Rock and Roll*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- Ginsberg, A. (27 de Maio de 1968) Movimento Hippie e Novos Rumos. *Jornal Correio do Povo*, Porto Alegre, Suplemento Cultural, p.17.
- Gioscia, V.A.F. *A revolucionária metamorfose dos anos 60*. Porto Alegre: EST Edições, 2004.
- Góes, M.C. R Os modos de participação do outro nos processos de significação do sujeito. *Temas em Psicologia*.1, 1993, pp.1-5.
- Grosso, L.A. *O Rock e a formação do mercado cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80*. 1996. Dissertação de Mestrado em Sociologia Unicamp, Campinas, SP. Acesso em 04 de Fevereiro de 2006 no Banco de Dissertações e Teses da Capes : <http://www.periodicos.capes.gov.br/>
- Hamburger, E. Teleficção nos Anos 70: Interpretação da Nação. Itaú Cultural (org.). *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005, pp.47-52.
- Harvey, D. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1993.
- Hobsbawn, E.J. Marx, Engels e o socialismo pré-marxiano. Hobsbawn, E.J. (org.). *História do Marxismo: o marxismo no tempo de Marx*. São Paulo: Paz e Terra, 1979, pp.33-66.
- Hobsbawn, E. J. *A era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Hobsbawn, E.J. *História social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- Huysen, A. Mapeando o Pós-Moderno. Buarque de Holanda, H. (org). *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp-15-80.
- Jacques, M.G.C. Identidade. Jacques, M.G.C; Strey, M.N; Bernardes, N.M.G; Guareschi, P.A; Carlos, S.A; Fonseca, T.M.G (Orgs). *Psicologia Social Contemporânea-Livro Texto*. Petrópolis: Vozes, 1998, pp.159-167.

Jacques, M.G.C. Reestruturação Produtiva e Fragmentação Psíquica - O Nexo Casual Saúde/Doença Mental no Trabalho: uma demanda para a psicologia. *Psicologia Social*, Vol. 19, n.1, 2007, pp.1-13. Acesso em 20 de Novembro de 2007 em: [http:// www.scielo.com.br/](http://www.scielo.com.br/)

Jacques, T.A *Comunidade Rock e Bandas Independentes de Florianópolis: Uma Etnografia sobre Sociedade e Concepções Musicais*. 2007. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Jameson, F. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 2004.

Jobim e Souza, S. *Infância e Linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*. São Paulo: Papirus, 1997.

Keynes, J. M. *Inflação e Deflação*. (Coleção *Os Pensadores*). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

Kiefer, B. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

Klein, J.B. *Com Licença (Poética): A Obra de Renato Russo no Contexto da Indústria Cultural: A Representação do Sistema Autoritário Brasileiro*. 2002. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS. Acesso em 07 de Fevereiro de 2006 em: [http:// www.periodicos.capes.gov.br](http://www.periodicos.capes.gov.br)

Lane, S.T.M. A Psicologia Social e uma nova concepção do homem para a Psicologia. Lane, S.T. M. & Codo, W (orgs.). *Psicologia Social: o homem em movimento*. 13ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 10-19.

Lefebvre, H. *O Marxismo*. 2ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

Lopez de Scoville, E.H.M. *Atuação da indústria fonográfica americana do mercado da música Rock/Pop na década de 1960*. 2002. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Universidade Federal do Paraná, Curitiba. Acesso em 07 de Fevereiro de 2006 em: [http:// www.periodicos.capes.gov.br/](http://www.periodicos.capes.gov.br/)

Magalhães, E.F. *Rappers: artistas de um mundo que não existe, um estudo psicossocial a partir de documentos*. 2002. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social. Universidade de São Paulo, São Paulo. Acesso em 07 de Fevereiro de 2006 em: [http:// www.periodicos.capes.gov.br/](http://www.periodicos.capes.gov.br/)

Maheirie, K. *Agenor no Mundo: Um Estudo Psicossocial da Identidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1994.

Maheirie, K. *Sete mares numa ilha: a mediação do trabalho acústico na construção da identidade coletiva*. 2001. Tese de Doutorado em Psicologia Social. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

Maheirie, K. *Constituição do sujeito, subjetividade e identidade*. *Revista Interações*. Vol 7, n.13, 2002, pp.31-44.

Maheirie, K. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotski. *Psicologia em Estudo*. Vol.8, n.2, 2003 pp. 147-153. Acesso em 17 de Maio de 2005 em <http://www.scielo.br/>.

Maheirie, K. *O Que Ele Fez Com o Que Fizeram Dele...? "As Contribuições Metodológicas de Sartre para uma Psicologia de Orientação Sócio-Histórica"*. Encaminhado para publicação, 2005.

Mansani da Silva, S. *Ofício da Canção: Compositores Populares de Canção em Florianópolis*. 2004. Monografia de conclusão de curso de graduação em Música. Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis.

Martins, C.B. *O que é Sociologia*. São Paulo:Brasiliense, 1986.

Marx, K. Alienated Labor. Josephson, E, & Josephson, M.(orgs.). *Man Alone: alienation in Modern Society*. 15ª ed. Estados Unidos: Laurel, 1972, pp.93-105.

Marx, K. Trabajo Asalariado y Capital. In: *Obras Escogidas I*. Espanha: Editorial Progreso, 1973, pp.145-178.

Marx, K. & Engels, F. Feurbach, oposición entre las concepciones materialista y idealista. *Obras Escogidas I*. Espanha: Editorial Progreso, 1973, pp.11-81.

Méda, D. *O Trabalho: Um valor em vias de extinção*. Lisboa: Fim-de-Século-Margens, 1999.

Menezes-Bastos, R.J. Músicas Latino-Americanas, Hoje: Musicalidade e Novas Fronteiras. *Antropologia em Primeira Mão*, n.29, 1999, pp.2-29, Florianópolis, UFSC; Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Messeder Pereira, C.A. A Hora e a Vez dos Anos 70: Literatura e Cultura no Brasil. Itaú Cultural (org). *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005, pp.89-96.

Miller, H. *A Hora dos Assassinos: Um Estudo sobre Rimbaud*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

Morin, E. *Cultura de Massas no Século XX*. Rio de Janeiro: Forense, 1967.

Morrison, J. *Los Poemas Ocultos*. Buenos Aires: Distal, 1996.

Napolitano, M. *Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB*. São Paulo: Anna Blume, 2001.

Navarro, P.; Díaz, C. Análisis de contenido. Delgado, J.M.; Gutiérrez, J. *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. [s. n. t.], 1994, pp 177-223.

Oliveira, M.M. *As "Colunas de Atualidades": Um Gênero de Discurso*. 2005. Acesso em 16 de Junho de 2007: <http://www.filologia.org/>

Oliveira, V.B. *Rock alternativo, do underground ao mainstream: mercado fonográfico, produção e tendência do rock nos anos 90*. 2003. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Universidade de São Paulo, São Paulo. Acesso em 28 de Novembro de 2005 em : <http://www.periodicos.capes.gov.br/>

OMB (Ordem dos Músicos do Brasil). Acesso na Internet em 25 de Outubro de 2005: <http://www.funarte.gov.br/>

Pino, A.L.B. Processos de significação e constituição do sujeito. *Revista Temas em Psicologia*, n. 1, 1993, pp.17-23.

Romanelli, G. A Entrevista Antropológica: Troca e Alteridade. Romanelli, G. & Biasolli-Alves, Z.M.M. (orgs.). *Diálogos Metodológicos sobre prática de pesquisa*. Ribeirão Preto, SP: Legis Summa, 1998, pp.119-133.

Resenbrock, A. Rockin'Out of the Box Gender Maneuvering in Alternative Hard Rock. *Psychology of Music*. Vol 33 (2), Apr. 2005, pp. 220-221. Acesso em 28 de Novembro de 2005 no portal *PsycInfo*, via: <http://www.periodicos.capes.gov.br/>

Risch, W.J. Soviet Flower Children: Hippies and Youth Conterculture in 1970s' L'viv. *Journal of Contemporary History*, Vol.40, n.3, 2005, pp.565-584. Acesso em 05 de Julho de 2007 em: <http://www.jch.sagepub.com/>, via <http://www.google.com/>

Rocha, D. & Deusdará, B. Análise de Conteúdo e Análise do Discurso: aproximações e afastamentos na (re) construção de uma trajetória. *Alea: Estudos Neolatinos*, Vol. 7, n.2, Julho-Dezembro (2005), pp.1-11. Acesso em 05 de Julho de 2007 <http://www.scielo.com.br/>

Sartre, J.P. *Questão de Método*. (Coleção *Os Pensadores*). São Paulo: Nova Cultural, 1987.

Seddon, F. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. *Psychology of Music*. Vol 32 (2), Apr 2004, pp.224-227. Acesso no portal *PsycInfo* em 28 de Novembro de 2005 via: <http://www.periodicos.capes.gov.br/>

Singer, P.I. Introdução ao pensamento de John Maynard Keynes- Vida e Obra. Keynes, J. M. *Inflação e Deflação*. (Coleção *Os Pensadores*). São Paulo: Abril Cultural, 1978, pp.5-18.

Soares, D. Produção musical do Norte conquista seu espaço na Cena Independente. 2005. Acesso em 18 de Dezembro de 2005 em: <http://www.senhorf.com.br/>

Souza, A.M. *O Movimento Rap em Florianópolis: A Ilha da Magia Só da Ponte Pra lá*, 1998. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Acesso em 18 de Dezembro de 2005 em: <http://www.periodicos.capes.gov.br/>

Souza, G.T. *Introdução à Teoria do Enunciado Concreto*. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Humanitas, 2002.

- Souza, P. R. *Imagens de Titãs em uma Terra em Transe: O Rock Brasileiro dos Anos 80*. Dissertação. 1996. Mestrado em Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Souza, T. Vida e Obra de Ivan Lins e Gonzaguinha. *História da MPB*, Fascículo 54. São Paulo: Abril, 1978, pp.4-13.
- Tatit, L. A Canção Moderna. Itaú Cultural (Org.). *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005, pp.119-124.
- Thompson, H.S. *A Grande Caçada aos Tubarões*. São Paulo: Conrad, 2004.
- Tinhorão, J.R. *Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- Vicente, E. *A música popular e as novas tecnologias de produção musical: uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas*. 1996. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Unicamp, Campinas, SP. Disponível no Banco de Dissertações e Teses da Capes. Disponível: <http://www.periodicos.capes.gov.br/>
- Vygotski, L. S. *La imaginacion y el arte ne la infância: ensayo psicológico*. Madrid: Ediciones Akal S. A., 1990 (Trabalho original publicado em 1930).
- Vygotski, L.S. Problemas Teóricos y Metodológicos de la Psicología. *Obras Escogidas II*. Madrid: Visor Distribuciones, 1991.
- Vygotski, L.S. *Pesamiento y palabra. Obras Escogidas II*. Madrid: Visor Distribuciones, 1992, pp. 287-348.
- Vygotski, L.S. *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Ward, G.C., Burns, K. *Jazz: A history of America's Music*. Estados Unidos: Alfred A.Knopf, 2000.
- Wicke, P. *Rock Music: culture, aesthetics and sociology*. Inglaterra: Cambridge, University Press, 1995.
- Woody, R.H. The Musicain's personality. *Creativity-Research-Journal*. Vol.12 (4) 1999, 241-250. Acesso no portal PsycInfo em 28 de Novembro de 2005: <http://www.periodicos.capes.gov.br/>
- Zago, N. A Entrevista e seu processo de construção: reflexões com base na experiência com base na experiência prática de pesquisa. In: Zago, N., Carvalho, M.P. & Vilela, R.A. T. (orgs.). *Itinerários de Pesquisa: Perspectivas qualitativas em Sociologia da Educação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, pp.287-309.

Zanella, A.V. Atividade, Significação e Constituição do Sujeito: Considerações à Luz da Psicologia Histórico-Cultural. *Psicologia em Estudo*, Vol. 9, n.1, 2004, pp.127-135. Acesso em 19 de Outubro de 2005 em: <http://www.scielo.br/>

Zanella, A.V. Sujeito e Alteridade: Reflexões a partir da Psicologia Histórico-Cultural. *Psicologia e Sociedade*, Vol.17, n.2, 2005, pp.99-104.

DISCOGRAFIA

Bixo da Seda. *Estação Elétrica*. Brasil: Continental, 1976.

Fughetti Luz. *Fughetti Luz*. Brasil: Fumproarte, 1996.

Fughetti Luz. *Xeque –Mate*. Brasil: Rotação, 2002.

FILMOGRAFIA

Dennis Hopper & Peter Fonda. *EasyRider-SemDestino*. EUA: 1969. Distribuição: *Columbia Pictures & LK-TEL VIDEO*, 1988, VHS.

ANEXO I



Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós Graduação em Psicologia

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Meu nome é Alexandre Collares Baiocchi, sou psicólogo e estou desenvolvendo uma pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Psicologia, de Universidade Federal de Santa Catarina, com orientação da Prof.Dra. Kátia Maheirie. Esta pesquisa tem como objetivo compreender o sentido do trabalho para o músico profissional. Este estudo é necessário para a ampliação de conhecimentos na área e também para o conhecimento e compreensão da relevância do trabalho de um artista, frisando que os fins do referido estudo são exclusivamente acadêmicos e científicos. Será realizada uma entrevista ou mais, se necessário for, com o sujeito da pesquisa. Todos os procedimentos não trarão quaisquer custos, riscos, desconfortos ou constrangimentos ao participante, obedecendo a princípios éticos e científicos.

Estou a disposição para esclarecer todas as dúvidas em relação a esta pesquisa. Você tem inteira liberdade de participar ou não e poderá desistir, em qualquer fase, sem sofrer penalidades ou represálias. Se você não quiser mais fazer parte desta pesquisa, poderá entrar em contato comigo pelo telefone (051)3527-5308. Posso garantir que as informações fornecidas na entrevista serão confidenciais e sigilosas, ninguém mais terá acesso aos dados coletados. Peço também seu consentimento para gravar a entrevista em gravador, sendo a gravação de uso exclusivamente científico e sigiloso, de acesso apenas pelo pesquisador responsável pela pesquisa.

Alexandre Collares Baiocchi- Mestrando

Prof.Dra. Kátia Maherie-Orietadora

Eu,.....recebi todas as informações necessárias sobre minha participação na pesquisa OS SENTIDOS DO TRABALHO PARA UM MÚSICO PROFISSIONAL e concordo em participar da mesma. Aceito e concordo que meu nome artístico, pseudônimo, seja citado no referido do trabalho, e caso, deseje desistir, o possa fazer sem ônus algum. Concordo também que a entrevista seja gravada em gravador, confiando que as todas as informações serão trabalhadas pelo pesquisador com fins científicos e confidenciais, obedecendo assim procedimentos éticos. Também terei direito a devolução dos dados e concordo que o objetivos do trabalho serão cumpridos no intuito de instruir e beneficiar a comunidade científica e a sociedade.

Assinatura: _____ RG: _____

Florianópolis, _____ de _____ de 2007.

ANEXO II

ROTEIRO NORTEADOR PARA A ENTREVISTA

Dados de Identificação:

- 1) Qual a sua idade?
- 2) Casado? Filhos?
- 3) Procedência?

Percurso Profissional:

- 1) Fale-me um pouco da música na sua vida. Quais as lembranças relacionadas à música?

- 2) Você lembra de pessoas próximas que tiveram ligação com a música? Quem?
- 3) Como foi o início da sua carreira como músico?
- 4) Qual a sua formação musical?
- 5) Quais foram as pessoas significativas na sua trajetória em relação à música?
- 6) Você já exerceu ou exerce outro trabalho não relacionado à música? Qual? Fale-me sobre ele.
- 7) Você já pensou ou ainda pensa em exercer outra atividade ou até mesmo desistir da profissão?

Sentido pessoal :

- 1) Como se sente sendo um músico?
- 2) Quais foram e são as dificuldades para o exercício da carreira de músico?
- 3) Qual o estilo de música que você faz? Essa é a sua preferência? Quais foram os seus gostos musicais?
- 4) Como você compõe? E quanto às letras? Você poderia nos dar um percurso de todo este processo?
- 5) O que é a música para você?
- 6) O que é ser músico para você (no Brasil, especificamente)?
- 7) Você poderia nos falar sobre alguma de suas produções?