

CAZUZA E O BRASIL DOS ANOS 80

UNIVERSIDADE
FEDERAL DE
RONDÔNIA

CENTRO
INTERDISCIPLINAR DE
ESTUDO E PESQUISA
DO IMAGINÁRIO
SOCIAL



REVISTA LABIRINTO
ISSN 1519-6674
ANO XIX
VOLUME 30
(JAN-JUN)
2019
P. 184-202.

Fábio Hoffmann¹
Mestre em Ciência Política pela
Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

RESUMO

Este trabalho faz uma análise das músicas “Ideologia” e “Brasil” do artista Agenor de Miranda Araújo Neto, o Cazuzza, e suas relações com o contexto político e sócio-histórico da década de 1980. Tais músicas são entendidas como “formas simbólicas” e mobilizadoras de sentimentos de desesperança e desilusão, comuns à época e fortemente presente na sociedade. O método aplicado é de revisão crítica, na primeira parte, e de estudo de caso na segunda. O trabalho chama atenção para os problemas de significação e compreensão, pois o objeto de estudo não somente é um campo-objeto, mas também um campo-sujeito, pois é ele mesmo uma interpretação e reinterpretação subjetiva de si. Cazuzza foi bem-sucedido, uma vez que conseguiu capturar e mobilizar os sentimentos da sociedade brasileira através de suas músicas de denúncia e protesto.

Palavras-chave: Cazuzza; Brasil; formas simbólicas; década de 80.

ABSTRACT

This work analyzes Agenor de Miranda Araújo Neto, Cazuzza's "Ideology" and "Brasil" music, and its relations with the political and socio-historical context of the 1980s. These songs are understood as "symbolic forms" and mobilizing feelings of hopelessness and disillusionment, common to the time and strongly present in society. The method applied is critical review in the first part, and case study in the second. The work calls attention to the problems of meaning and understanding, since the object of study is not only an object-field, but also a subject-field, for it is itself a subjective interpretation and reinterpretation of itself. Cazuzza was successful since he managed to capture and mobilize the feelings of Brazilian society through his songs of denunciation and protest.

Keywords: Cazuzza; Brazil; Symbolic Forms; the 1980's.

1. Introdução

“Os mistérios da cultura têm
seus catecúmenos”.

Bourdieu

A década de 1980 possui elementos que requerem uma profunda análise. Ela se apresenta como a década onde a sociedade começa a borbulhar e se empoderar, exigindo sobretudo pelos direitos à cidadania, onde o ápice foi a campanha das “Diretas Já”. No campo econômico a situação era de desespero advindo principalmente da ressaca causada pela década anterior — a do “milagre econômico” — de experimentações de planos econômicos como o Plano Cruzado, Cruzado II, Plano Bresser e outros. No entanto, ela é uma década de reflexão por parte da Ciência Política, sobretudo no modo como foi operacionalizada a abertura política, sendo o país encaminhado à redemocratização, sem qualquer rompimento entre elites, e com estas realizando um verdadeiro “acordão” para não deixar escapar das suas mãos o controle do Estado.

Esse clima influenciou a produção cultural da década através da criação de “formas simbólicas” (músicas, séries, filmes, literatura, etc.). Um artista como Cazuzza, conseguiu captar os sentidos de desesperança e desilusão da sociedade brasileira muito bem, teve suas músicas decodificadas com enorme sucesso, pois transpassou todo sentimento popular dessa década (chamada de “década perdida”) em suas

canções, que obtiveram êxito, uma vez que encontraram na sociedade ouvidos mobilizados para a significação dessas formas simbólicas.

Seu álbum *Ideologia*, junto com o álbum *O Tempo Não Para* obtiveram enorme sucesso comercial, e canções como *Ideologia*, *Brasil*, *Um Trem Para as Estrelas*, e *o Tempo Não Para* expressaram todo sentimento presente na sociedade brasileira daquele momento, onde seus anseios frente ao mundo que se descortinava. Expressaram também as frustrações, manifestadas na descaracterização de perspectivas de qualidade de vida da maioria da população brasileira, advinda da perda de seu poder de compra que sucedeu a hiperinflação, bem como a desilusão com o processo político e 185 tantos outros fatores que contribuíram para o germe de uma criação cultural que conseguisse captar essa latente aspiração da sociedade e a retransmitisse em formas simbólicas, expressas em forma de músicas.

Este trabalho tem como base teórica central a concepção de Thompson (2011), onde apresenta sua percepção estrutural de cultura, dando ênfase ao contexto histórico específico e social estruturado da criação, transmissão e recepção das formas simbólicas, além das estratégias de valorização que o receptor emprega durante todo o processo de assimilação. Usando conceitos bourdieusianos de *campo*, *capital* (social, econômico, simbólico), Thompson, nos apresenta uma ferramenta teórica útil aos fins do presente trabalho tem o objetivo

de investigar, interpretar e analisar as músicas de Agenor de Miranda Araújo Neto, o Cazuzza, enquanto tradutoras de um “sentimento” nacional, presente no contexto econômico, político e social da década de 1980.

Para isso este trabalho está estruturado da seguinte forma: primeiro é feito uma revisão crítica do contexto histórico da década de 1980 e da transição para a democracia; depois aprofundaremos nossa análise sobre contexto social estruturado brasileiro, analisando os traços do Estado brasileiro e da sociedade brasileira; em seguida fazemos o estudo das músicas como formas simbólicas dentro da matriz conceitual proposta; na sequência é feita uma breve análise das diversas formas simbólicas (músicas, filmes, teatro) que também circularam no período; e por fim, a conclusão traz os desafios enfrentados e a importância da compreensão do legado cultural deixado não só por Cazuzza, mas pela década inteira.

2. O contexto histórico brasileiro dos anos 1980

A década de 1980 foi denominada de “Década Perdida”, pois o desempenho econômico brasileiro do período foi decepcionante. O País que advinha de um crescimento econômico alto da década anterior, a do “milagre econômico”, que girou em uma média de 8,6% anual, entrou nos anos 80 com um cenário internacional desfavorável. A

segunda crise do petróleo (1979) e a recessão dos Estados Unidos e dos Países Centrais entre 1979 e 1982, trouxeram grandes prejuízos para as exportações brasileiras e sua balança de pagamentos.

No cenário interno, o Brasil já mostrava no início dos anos 80 uma elevação constante da inflação, oscilando em torno de 100% em 1981, atingindo seu recorde em 1988, com 933%. Concomitantemente à inflação, houve a retração da atividade econômica brasileira, que aliada ao enorme ônus da dívida externa gerou um desalento às perspectivas de melhora da economia no curto prazo.

O lançamento do III Plano Nacional de Desenvolvimento no governo Figueiredo foi uma **186** tentativa, de conter o avanço da dívida externa, da inflação e de reestabelecer o equilíbrio da balança de pagamentos, além de tentar diminuir a queda da renda e do emprego, e ainda avançar na substituição da energia importada pela nacional. Em alguns pontos como o da substituição da energia e do equilíbrio da balança comercial o Plano teve relativo sucesso (PEREIRA, 1985).

No entanto, o III Plano Nacional de Desenvolvimento fracassou em duas de suas metas principais: que era conter o avanço da dívida externa e da inflação. Quem continuou sendo afetado diretamente foram os trabalhadores e as classes médias, que sentiram o arrocho salarial reduzir drasticamente suas qualidades de vida.

Houve ainda ao longo dos anos 80, durante o governo Sarney, o lançamento de outros planos econômicos, como o Plano Cruzado, Cruzado II, Bresser e o Plano Verão. Todos igualmente sem relativo êxito no tocante ao controle inflacionário, e ao controle do avanço da dívida externa, que teve sua moratória decretada em 1987, pelo então ministro Dilson Funaro, era o ápice do pânico na área econômica.

O gasto público que gerou o “milagre brasileiro” repercutiu negativamente na década seguinte, que foi marcada pela falta de controle da inflação, retração do PIB *per capita*, e teve na concentração de renda um agravamento das desigualdades sociais. De acordo com Senna (1989), fica evidente que faltou uma política de longo prazo, pois os objetivos da política econômica sempre foram excessivamente imediatistas.

A falta de uma política de longo prazo para a área econômica acabou retardando e retraindo a economia brasileira ao longo da década de 80. O excessivo gasto público feito para gerar o milagre brasileiro, que obteve em seu momento de pujança com o cenário internacional favorável, mostrou-se inexecutável quando ele deixou de acompanhar e sustentar a economia interna.

Todos esses problemas econômicos impactaram sobre as perspectivas da sociedade brasileira, gerando, junto com o processo da transição democrática, um momento de incertezas, de desalento, um verdadeiro vácuo de

inserção social frente ao mundo que se descortinava. Esse cenário foi muito fértil para uma produção musical que conseguisse captar esse sentimento de desesperança, frustração e desilusão.

2.1 A redemocratização brasileira

Se do cenário econômico fora retirado o rótulo de “década perdida”, a mesma classificação não pode caracterizar o ambiente político, pois o país sofreu transformações importantes durante os anos 1980 e a principal delas estava no seu processo de redemocratização. Foi uma transição para a democracia feita “pelo alto”, e com todos os custos do processo calculados pelos militares (LAMOUNIER, 1985). A transição democrática era vista entre os círculos militares como inevitável, cabendo apenas estabelecer os modos de operá-la.

De fato, como destaca Santos (2010), os militares estavam diante de uma alternativa de proporcionar uma transição segura, feita pelos canais institucionais legais. Havia, como fator expressivo e determinante dessa escolha, a compreensão do avanço que a oposição conseguia, como representante cada vez mais próxima dos anseios da sociedade brasileira. Uma transição segura era vista, não só pelos militares, mas também pelo segmento político da burguesia como algo necessário, todavia, como

destaca Rodrigues (1994, p. 13), tal transição deveria ser “lenta, gradual e segura”.

O esgotamento da legitimidade do aparato repressivo da ditadura brasileira, diante não só de uma conjuntura internacional totalmente diversa daquela que a ela tinha dado origem (a polarização da Guerra Fria entre EUA e Rússia), mas também diante de um cenário interno alterado, com o ressurgimento do movimento sindical de massa como ator importante do jogo político, conseguindo mobilizar greves e chamar a atenção para as suas causas, foram fatores que exerceram uma forte corrosão na base de sustentação do poder militar. Tais greves, em seu conjunto, extrapolavam o significado meramente trabalhista, elas abarcavam todo o descontentamento social com a economia e a política, e servia também como uma estratégia de consolidação de novas lideranças.

O movimento das “Diretas Já”, provocado inicialmente pelas lideranças políticas da oposição e pelas lideranças sindicais, ganhou enorme força na sociedade com a adesão de artistas, estudantes e profissionais de diversas áreas. É importante frisar que mesmo com a derrota da emenda Dante de Oliveira, Santos destaca que: *“a campanha pelas diretas representou, talvez, a manifestação mais significativa desse período que a sociedade civil havia dado, até então, em favor de seus direitos políticos”* (SANTOS, 2010, p. 169). Contudo, é importante também, levantarmos a discussão

para a questão de que o governo militar conseguira, mesmo apesar do susto da vitória apertada, impor sua vontade sobre a sociedade, fazendo prevalecer a eleição indireta via colégio eleitoral.

A derrota da emenda Dante de Oliveira gerou enorme frustração na sociedade, aliado a isso, apesar da vitória de Tancredo Neves no colégio eleitoral, nada havia mudado no cenário político, pois os mesmos políticos que ajudaram a sustentar a ditadura estavam agora no comando do governo, e isso não poderia ser mais bem explicitado tendo na figura de Sarney, um apoiador incondicional do regime ditatorial (chegando a ser presidente da Aliança Renovadora Nacional - ARENA) e agora um **188** paladino da democracia.

O governo Sarney deu continuidade ao processo de redemocratização do Brasil tomando medidas importantes já nos primeiros meses de seu governo, enviando ao Congresso Nacional um pacote de medidas como: eleição direta para a Presidência da República, liberalização das atividades sindicais, foram legalizados os partidos políticos, que até então estavam atuando de forma clandestina, como o PCB (Partido Comunista Brasileiro) e PCdoB (Partido Comunista do Brasil), houve no fim do primeiro ano do governo, eleições diretas para as capitais do Brasil, e ainda houve a convocação para uma Assembleia Nacional Constituinte. A nova Carta Constitucional foi promulgada em outubro de 1988 e é considerada como o mais avançado

ordenamento em questões de direitos individuais, coletivos e sociais, tanto que recebera a alcunha de “Constituição Cidadã”.

A transição democrática brasileira foi marcadamente tutelada pelos militares como destaca Santos (2010), com os militares deixando de ser governo na segunda metade da década, mas não deixando de ser poder, pois continuou a exercer enorme influência durante o governo Sarney, que precisou dessa classe para sustentar a governabilidade, uma vez que a economia patinava e não lhe dava bases para legitimar seu governo, e isso pode ser entendido através da entrevista de Sarney à Geneton Moraes Netto e publicada no livro “Os Segredos dos Presidentes” (2005), que relata que Tancredo havia lhe dito que caso não fosse escolhido um bom ministro do exército, a abertura fracassaria, pois era o poder militar a força ainda mais bem organizada daquele momento.

À elite política brasileira, por sua vez, soube conter as pressões sociais que reclamavam melhores salários (greves sindicais), voto direto, através da emenda Dante de Oliveira (Diretas Já) e outras causadas pelo aumento do desemprego, crescimento da pobreza e concentração de renda, além da enorme frustração de ter que engolir no Governo da Abertura os sustentadores do Regime Militar. O clima da sociedade era de desilusão com a política, pois na prática, nada havia mudado, e muitos que outrora governavam sobre a égide da Ditadura, agora também

exerciam igualmente no governo da abertura o poder.

3. Traços estruturais do Estado e da sociedade brasileira

A redemocratização brasileira da década de 80 abriu enorme espaço para a participação política, através da liberdade de criação de novos partidos políticos, liberdade da atividade sindical e o direito à greve, liberdades civis, individual e coletiva, foi introduzido o direito ao voto do analfabeto, o fim da censura dava aos meios de comunicação liberdade de produção e informação dos mais diversificados conteúdos, a constituição era a carta mais avançada em proteção social, pois criava todo um aparato que dava ao trabalhador uma maior seguridade. No entanto é bom chamarmos a atenção para algumas características que sempre acompanharam o Estado brasileiro e suas experiências de democratização.

O Estado patrimonialista brasileiro, com matriz histórica localizada em Portugal, assume em sua essência, ao longo de sua existência, um caráter tutelador sobre, não somente a burguesia, mas também sobre a sociedade. Essa característica na qual podemos buscar relação direta e distante com a Revolução de Avis, segundo Faoro (2012), é sempre entender as forças emergentes gravitando ao redor de um Estado poderoso. Uma espécie de metacampo, ou seja, um campo que tem a preponderância e

determinância de direcionar outros campos (BOURDIEU, 2014).

E nisso, o Estado brasileiro e seus mandantes, mesmo sob as condições do regime democrático, assumem um controle muito forte da sociedade em todas as suas formas, abrangendo o modelo econômico que assume um viés, mesmo que sutil, de capitalismo orientado, tudo isso em seus interesses últimos, e nas condições de gerar e perpetuar mecanismos de mando. Essa característica do Estado como gestor da sociedade gerou, ao longo de sua existência, uma sociedade com déficits de confiança, cooperação e solidariedade, ou seja, com déficits daquilo que Putnam (2007) e Fukuyama (1996) e Baquero (2008) destacam como o capital social necessário para o desenvolvimento econômico e democrático.

Já em relação à sociedade brasileira ela é vista como obra de aventureiros portugueses em busca de riqueza, mas não da riqueza que custa trabalho, como diz Holanda (1963), mas sim da riqueza que custa ousadia. Assim o Estado português forma no Brasil a sociedade, com todos os seus vícios e suas virtudes, avessa a todas as condições de promotora de seu próprio desenvolvimento. A introdução da grande lavoura e da necessidade de extensa mão de obra encontrou solução no recurso da escravidão, o que significou um poderio ao patronato fazendeiro (RIBEIRO, 2006).

Esses traços que nos caracterizam, como o da presença de um Estado forte, centralizador e

dirigente, não somente da economia, mas também da sociedade, da desvalorização do trabalho, de valorização do ócio ao negócio, da apropriação da coisa pública para o benefício particular, têm seu germe na cultura ibérica, mas foi na sociedade brasileira, que adquiriram condições singulares de afloramento.

Segundo Almeida (2007), é a educação que comanda nossa mentalidade, ou seja, o nosso nível de instrução é o fator que nos indicará se somos a favor de uma maior ou menor intervenção do Estado na economia, se somos, em maior ou menor grau, mais fatalistas, familistas, patrimonialistas, hierarquistas e outros adjetivos. A sociedade brasileira estaria, então, dividida entre arcaica e moderna, e o 190 divisor de uma para a outra seria o nível de instrução.

O que parece existir de peculiar na sociedade brasileira, é a aceitação ao que DaMatta chama de “jeitinho brasileiro”, ou seja, *“um modo estruturalmente definido de utilizar as regras vigentes na ordem em proveito próprio, mas sem destruí-las ou coloca-las em causa”* (DAMATTA, 1997, p. 291). Um modo de navegação social, onde o indivíduo utiliza-se de mecanismos para burlar regras e normas, que regem o comportamento social. Assim o jeitinho brasileiro desliza sob essa nebulosidade, às vezes confundindo-se ou significando suborno ou corrupção. Tais características estão presentes na sociedade na hora de recepcionar as formas simbólicas de Cazuzza.

4. Cazuzza e a expressão de suas formas simbólicas

Neste trabalho, procuramos investigar, interpretar e analisar a mobilização dos sentidos da sociedade brasileira a partir da produção cultural de protesto (músicas) do artista, Agenor de Miranda Araújo Neto, o Cazuzza. Para isso precisamos alicerçar esse estudo em conceitos construídos que melhor o traduzem como ferramenta essa análise. Quando falamos em “mobilização dos sentidos”, estamos tratando de formas simbólicas, suas produções, transmissões e recepções. Nesse sentido o que Thompson (2011) aborda como concepção estrutural da cultura, ou seja, *“uma concepção que dê ênfase tanto ao caráter simbólico dos fenômenos culturais como ao fato de tais fenômenos estarem sempre inseridos em contextos sociais estruturados”* (Thompson, 2011, p. 181). A concepção estrutural da cultura thompsoniana nos permite então avançar no entendimento da produção musical de protesto produzida, transmitida e recepcionada dentro de um contexto social estruturado. Segundo Thompson:

[...]o estudo das formas simbólicas – isto é, ações, objetos e expressões significativas de vários tipos – em relação a contextos e processos historicamente específicos e socialmente estruturados dentro dos quais, e por meio dos quais, essas formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas (Thompson, 2011, p. 181).

As formas simbólicas englobam um leque amplo de fenômenos que carregam significados, como discursos, imagens, filmes, gestos, e músicas que é o objetivo deste trabalho, incluídas sempre em um contexto histórico específico e social estruturado de produção, transmissão e recepção.

As músicas de protesto estão inseridas em um contexto de sentimentos de desesperança, frustração e desilusão com a vida econômica, social e política do país, vindos da crise econômica, com altas taxas de inflação, desemprego, perda do poder de compra, e da transição democrática, com os mantenedores da Ditadura permanecendo no poder no governo da abertura política. Nesse sentido elas assumem, **191** em sua essência, todo esse sentimento latente e vertiginoso pelo qual passa a sociedade brasileira, isso explica seu êxito em se estabelecer e se legitimar com sucesso na decodificação junto à percepção da sociedade brasileira, pois elas assumem para si o reflexo dos sentimentos pelos quais passa a sociedade brasileira.

O álbum de maior sucesso de Cazuzza, “Ideologia”, produzido durante a manifestação do vírus HIV no artista, ganhou pela Associação Brasileira dos Produtores de Discos o prêmio de disco de diamante três vezes, e contém as músicas “Brasil”, “Faz parte do meu Show” e a música título do álbum, “Ideologia”, e é considerado por muitos, junto com o álbum “O

Tempo não Para”, os dois melhores álbuns produzidos pelo artista.

O contexto histórico específico de criação do álbum “Ideologia” é aquele examinado já anteriormente, de intensa recessão econômica, hiperinflação, desilusão com a política, entendida através dos inúmeros acordos que o Governo Sarney teve que assumir com aqueles que sustentaram o regime ditatorial do país. A articulação com o setor militar foi intensa antes, e durante todo o seu governo, pois entendia ser necessária a manutenção do equilíbrio com esse setor para que seu governo ganhasse um ambiente propício de governabilidade.

Entendido o contexto social estruturado como a natureza patrimonialista do Estado brasileiro, herdeiro das tradições das instituições Ibéricas, que aqui assume monstruosamente para si o papel de sempre formar e ser o agente de mudanças na sociedade, suas relações de fisiologismo entre seus diversos atores do jogo político fazem da democracia brasileira uma desilusão para muitos. Importante destacar o papel da sociedade no modo de interpretar essas canções, porque: “o “*processo de recepção não é um processo passivo de assimilação; ao contrário, é um processo criativo de interpretação e avaliação no qual o significado das formas simbólicas é ativamente constituído e reconstituído*” (Thompson,2011, p.201).

Thompson (2011) dá destaque a algumas características-chave, em virtude das quais, as formas simbólicas carregam “significado”,

“sentido” e “significação”, e alerta para a possibilidade que pode haver, entre essas características, de ocorrer uma variação significativa de uma para a outra. Vejamos alguns versos da música “Ideologia”, que dá nome ao seu álbum de maior sucesso comercial, através de seus aspectos *intencionais, convencionais, estruturais, referenciais e contextuais*. Estes aspectos estão envolvidos na constituição dessas Formas Simbólicas de maneira disforme, podendo apresentar um maior ou menor relevo de alguns aspectos quando em relação a outros.

Meu partido

É um coração partido

E as ilusões estão todas perdidas

Os meus sonhos foram todos vendidos

Tão barato que eu nem acredito

Ah! Eu nem acredito...

Que aquele garoto

Que ia mudar o mundo

Mudar o mundo

Frequenta agora as festas do “grand Monde”...

Meus heróis morreram de overdose

Meus inimigos estão no poder

Ideologia!

Eu quero uma pra viver...

Estes versos da música título do álbum nos mostram em seu aspecto *intencional*, que essa música é uma expressão de um sujeito (Cazuza) para sujeitos (sociedade), isto é, ela foi produzida buscando certos objetivos e propósitos que era alcançar e tocar seu público-alvo através

de sua mensagem. Podemos afirmar que, pelo sucesso que o disco alcançou, ele conseguiu se estabelecer nos sentidos de seu receptor, que eram os indivíduos e grupos da sociedade daquele momento, que decodificou e valorizou de forma positiva o significado dessas formas simbólicas, pois se sentiram, através de seus sentimentos de desesperança, frustração e desilusão, representadas pelas músicas.

Em seu aspecto *convencional*, essa música foi produzida dentro de certos padrões, regras, códigos ou convenções de vários tipos, ou seja, ela sofreu um processo de codificação. Com palavras como “partido” e “inimigos”, Cazuzza codifica sua música para que seja decodificada pelo receptor como uma crítica clara a política brasileira. Em um sentido similar, ele usa as expressões “*aquele garoto que ia mudar o mundo*” e “*meus heróis morreram de overdose*”, da mesma forma, levando o receptor a decodificar a relação direta com sua geração, em um sentido de frustração latente com a acomodação daqueles que outrora queriam mudar o país. Nesse aspecto convencional, Thompson chama a atenção para que:

[...] essas regras, códigos ou convenções variam desde regras de gramática a convenções de estilo e expressão, desde códigos que relacionam sinais específicos a letras, palavras ou situações concretas específicas, até convenções que governam a ação e interação de indivíduos que tentam expressar-se ou interpretar as expressões de outros (THOMPSON, 2011, p. 185).

Com uma linguagem popular, convenções de estilo e expressão, e com palavras que estavam em voga que foram codificadas pelo artista nessa música, sabendo que elas seriam facilmente decodificadas pela sociedade, porque havia nela, ao longo da década de oitenta, um forte agendamento feito pela mídia em geral dessas palavras, elas estavam frescas na cabeça do brasileiro e em um sentido forte de desilusão e revolta. Nesse caminho, para lograr êxito em se estabelecer na percepção dos sentidos de seu público-alvo, o produtor da forma simbólica deve codificá-la dentro do esquema de regras, códigos e convenções que estabeleçam uma relação direta ou indireta com a decodificação de seu receptor, e nisso Cazuzza o soube fazer, **193** atingindo todas as classes sociais.

No aspecto *estrutural*, a forma simbólica apresenta característica de uma construção que exhibe uma estrutura articulada, ou seja, “de elementos que se colocam em determinadas relações uns com os outros” (Thompson, 2011, p. 187). A música *Ideologia* de Cazuzza apresentam essas características, ela possui uma *estrutura* e um *sistema* que, ao relacionar palavras que estavam em voga “ideologia”, “inimigos”, “poder”, “mudar o mundo”, “heróis”, expressam o desejo de um sentido de vida contido na palavra *Ideologia*, claramente em oposição ao pragmatismo político que se consumara naquela década, com a eleição de Tancredo via colégio eleitoral, se pensava que tudo iria mudar e, que seriam afastados do poder

aqueles que sustentaram o regime repressivo no Brasil e, no entanto, houve ao contrário do que se pensava um acordo com o segmento mais organizado daquele momento, o poder militar, além de haver também um acordo com políticos que traziam consigo todo aquele ranço do período autoritário.

Na *referencialidade*, aspecto no qual uma forma simbólica é analisada sob uma perspectiva na qual ela é uma construção que *representa algo, refere-se a algo, diz algo sobre alguma coisa*. Essa música assume, em toda a sua essência, um caráter fortemente político e pessoal, uma música marcante e direta que trata dos fatos do poder pertencentes àquele momento, e também dos fatos pessoais, com a manifestação do vírus HIV no cantor. Tudo o que acontecia no mundo e em sua vida pessoal está nessa canção. A palavra Ideologia em Cazuzza refere-se a um modo de viver, em algo a acreditar que já não era mais aquele propagado por ele ao longo de sua carreira, de uma vida de sexo, drogas e “rock n’ roll”.

Este modo de viver se mostrou insipiente quando percebeu que possuía o vírus, mas Cazuzza, acima de tudo, faz referência aos fatos políticos, porque havia no arranjo democrático ensaiado que se abria uma marca pragmática muito forte, com os “inimigos no poder”, a desilusão com os partidos políticos, tudo isso são características que acompanham o processo democrático e o presidencialismo de coalizão brasileiro. Essa música então representa as

aspirações e sentimentos da sociedade brasileira, pois se refere ao sistema econômico, político, e cultural, com uma significação forte de desesperança, frustração, desilusão e impotência pela qual passa a maioria dos indivíduos nessa década.

No aspecto *contextual*, dentro do exame feito anteriormente, entendemos que o contexto sócio-histórico de produção das canções era propício para a produção cultural de protesto, assim como o foi na segunda metade da década de sessenta com Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros. Nos anos oitenta, esse contexto retorna, sem seu conteúdo de fase inicial de repressão que acompanhou os anos sessenta, mas com um tom fortemente de 194 desesperança e desilusão, causado pela recessão da economia, pela perda do poder de compra, causado pela hiperinflação, e pela decepção que acompanhou os tramites políticos, com a antiga situação deixando de ser governo, mas certamente não deixando de ser poder, mesmo com o reestabelecimento da democracia no Brasil, sob o governo de Sarney que fez de tudo para não ver seu governo perecer por falta de um ambiente de governabilidade.

Em “Brasil”, Cazuzza se detém no mesmo tom de protesto, com um sentido marcadamente político ele denuncia todo o aspecto de precariedade e falta de perspectiva de melhora da sociedade. Vamos analisar alguns trechos:

Não me convidaram

*Pra esta festa pobre
Que os homens armaram
Pra me convencer
A pagar sem ver
Toda essa droga
Que já vem malhada
Antes de eu nascer...
Não me ofereceram nem um cigarro
Fiquei na porta estacionando os carros
Não me elegeram chefe de nada
O meu cartão de crédito é uma navalha...
Brasil!
Mostra tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil!
Qual é teu negócio?
O nome do teu sócio?
Confia em mim...*

Essa forma simbólica, que ganhou o prêmio Sharp de melhor canção daquele ano, e que foi tema de abertura da novela da Rede Globo, Vale Tudo, na voz de Gal Costa, pode ser considerada um hino de transposição das aspirações e demandas da sociedade brasileira naquele contexto histórico específico. Apesar dos embates provocados pela crítica e das comparações com a canção “Que País é Este” de Renato Russo, essa música de Cazuza se estabeleceu com grande maestria na percepção dos sentidos da sociedade brasileira, mobilizando os sentimentos de desesperança, frustração, desilusão e impotência dos indivíduos. Ela perpassa todo o sentimento, oculto e latente da sociedade, tolhida e alheia sempre como

promotora de seu próprio desenvolvimento. Nós brasileiros nunca nos sentimos representados no poder, nem por partidos políticos, sindicatos, ou outros agrupamentos representativos, houve sim, pequenos lampejos de participação da massa em alguns momentos críticos da vida econômica, social e política do país, como na Passeata dos Cem Mil, na campanha das Diretas Já e no movimento dos Caras Pintadas.

Por isso a sociedade nunca foi “convidada pra essa festa pobre que os homens armaram pra lhe convencer” e, é do cenário econômico que o “meu cartão de crédito é uma navalha”, pois os únicos a ganharem com a depreciação da moeda causada pelo processo inflacionário e, que realmente cresceram durante os anos de crise brasileira foram os bancos, eles é quem detinham um monopólio sobre o sistema financeiro brasileiro. No plano político “não me elegeram chefe de nada”, uma clara alusão ao fisiologismo e clientelismo político brasileiro, onde o loteamento para cargos comissionados obedece a lógica da indicação do nome por vantagem, por compra de puro e simples apoio financeiro e político, descartando a meritocracia e a racionalização administrativa.

Em seu aspecto *intencional*, essa música, está com o plano de uma expressão significativa de um sujeito (artista, Cazuza) para sujeitos (sociedade). Apesar de sempre se esperar, primeiramente, fins comerciais, a música só obtém sucesso se conseguir tocar os sentidos do quem a irá decodificar, por isso o sujeito

produtor desse fenômeno significativo tem que se expressar e se fazer entendido como sujeito produtor-codificador por quem recebe essa canção.

No aspecto *convencional*, dentro das regras, códigos e convenções, essa música se codifica no explícito sentimento de exclusão que a sociedade tem em relação, não somente ao processo econômico, mas também em relação ao processo político. Sempre alheios, sempre expectadores, os brasileiros nunca se sentiram parte do desenvolvimento do país, que sempre excluída, nos diversos discursos, tarefa das elites, econômica e política do país.

Na *estrutura*, ela está disposta de palavras que confirmam o sentimento de exclusão, mas também e acima disso, de expressões que denunciam a situação degradante por que passa a sociedade brasileira na década de oitenta. Expressões como: *não me convidaram pra esta festa pobre, pagar sem ver, toda essa droga, fiquei na porta estacionando os carros, não me elegeram chefe de nada*, formam uma estrutura articulada que corrobora a Forma Simbólica como significativa para aquele momento. Junto com o sistema, essas palavras e expressões constroem e habitam o universo de denúncia, protesto e mudança pelo qual passa a sociedade brasileira.

No aspecto *referencial*, essa música claramente representa o sentimento da sociedade daquele momento, referindo-se a situação de degradação da economia, e de desilusão com a

política, marca registrada de Cazuza, que em suas canções, sempre carregam um tom de denúncia social. Na frase “Brasil, mostra tua cara, quero ver quem paga pra gente ficar assim”, há uma nítida referência à situação econômica brasileira, com carga tributária elevada, e serviços públicos precários, além da perda do poder de compra, devido aos longos processos hiperinflacionários que o país atravessou e que causou aumento significativo da concentração de renda e conseqüentemente da pobreza.

4.1 Cazuza e a valorização das suas formas simbólicas

196

Tanto a música, quanto outras formas de fenômenos significativos estão submetidas a complexos processos de valorização, avaliação e conflito. Nesse sentido, “a valorização simbólica é o processo através do qual é atribuído às formas simbólicas um determinado “valor simbólico” pelos indivíduos que as produzem e recebem” (Thompson, 2011, p. 203). Assim, uma forma simbólica que pode ser avaliada e apreciada por uns, pode assumir em outros indivíduos uma valorização negativa de condenação e desprezo. Thompson (2011) utiliza conceitos bourdieusianos para explicar a interação entre os indivíduos dentro de determinados campos, competindo entre si através das estratégias de conversão e reconversão de capital e recursos, com os quais

eles têm melhores condições de chegarem ao topo de determinados campos, como o político, econômico e o cultural. Assim os indivíduos agem também dentro de seus capitais e recursos para produzir, transmitir e recepcionar as formas simbólicas.

A sociedade, através dos indivíduos, nas diversas posições que ocupam dentro de um determinado campo, pode aplicar diferentes estratégias de valorização na recepção desses fenômenos significativos. Nas canções de Cazuzza, nosso objeto de estudo, os indivíduos situados na camada mais alta de seus respectivos campos, o *dominante*, aplica as estratégias de *distinção, menosprezo e condescendência*. E isso pode ser percebido nas declarações dos integrantes do governo Sarney sobre as músicas de Cazuzza, eles aplicavam claramente estratégias de menosprezo e condescendência. O que pode ser percebido também nos indivíduos dominantes em seu campo econômico, alvo de ataques também das formas simbólicas produzidas por Cazuzza. Esses indivíduos, situados nos topos de seus respectivos campos, são os que foram menos afetados na crise econômica, explicando assim, seu desprezo e condescendência em relação às formas simbólicas expressas por Cazuzza.

Nos indivíduos localizados nas camadas médias de seus campos, a *intermediária*, essa estratégia assume um viés de *moderação, desvalorização e pretensão*. Esses indivíduos são aqueles que têm acesso a um tipo específico de

capital (econômico, social, cultural ou simbólico), porém não a outros, e seus recursos são acumulados de maneira disforme. Nesses indivíduos, as canções de Cazuzza alcançam relativo sucesso, pois eles são afetados também de forma relativa com a crise econômica e a instabilidade política. Embora detenha o entendimento de que as canções de Cazuzza alcançaram a classe média, em uma perspectiva crítica da condição real de consumo, capital e recursos, essa camada na década de oitenta era muito pequena, porém forte o bastante para influenciar os indivíduos situados nas posições mais baixas dos campos de interação, dentro do espaço social.

É nos indivíduos dispostos nas posições **197** mais baixas de seus respectivos campos que as Formas Simbólicas de Cazuzza se estabelece com maior sucesso. Nesses indivíduos as estratégias de *praticidade e resignação respeitosa* assumem uma trajetória que dará as músicas de Cazuzza uma legitimidade. É nesses indivíduos que a crise econômica se estabelece de forma insensível, roubando-lhes o emprego, o poder de compra e a perspectiva de ascender em seus Campos. Para os indivíduos situados dentro do campo em que se encontram essas posições subordinadas, a estratégia de resignação respeitosa, as Formas Simbólicas criadas por artistas como Cazuzza, são vistas como “superiores”, dotadas de merecimento e respeito, pois representam os anseios desses indivíduos, se estabelecem na *doxa* da sociedade, atingem neles

a decodificação quase plena, uma vez que essas canções foram codificadas com os anseios, a desesperança, a desilusão de seus receptores.

Portanto, a valorização de uma forma simbólica, depende dos recursos e capital que os indivíduos receptores têm, e de suas interações nas disposições dentro dos campos situados no espaço social. O uso de uma linguagem popular e de palavras e expressões que estavam fortemente agendadas na *doxa* da sociedade, como *Ideologia*, *Inimigos*, *heróis*, *partido*, *ilusões*, “*sonhos vendidos*”, “*qual é o teu negócio*”, “*o nome do teu sócio*”, “*confia em mim*”, são alguns elementos que justificam o sucesso dessas músicas em se estabelecer na percepção dos sentidos da sociedade brasileira, adquirindo nela uma valorização positiva e mobilizando-a como instrumento de resistência frente ao cenário desanimador da rotulada década perdida. Essa valorização pode ocorrer também no que segundo Bourdieu (2011), denomina de *homologia funcional e estrutural*, uma vez que:

[...] a lógica do campo de produção e a lógica do campo de consumo são objetivamente orquestradas reside no fato de que, por um lado, todos os campos especializados (campo da alta costura ou da pintura, do teatro ou da literatura, etc.) tendem a se organizar segundo a mesma lógica, ou seja, segundo o volume de capital específico possuído e segundo a antiguidade (BORDIEU, 2011, p. 217).

Assim, um artista sabe bem que público quer mobilizar, e emprega, com seus capitais (econômicos, sociais, culturais e simbólicos) e

recursos, uma codificação que seja capaz de ser decodificada por aquele indivíduo ou grupos com os mesmos recursos e capitais, agindo com a “lógica do campo de produção” sobre a “lógica do campo de consumo”. E isso é um processo complexo, e explica o motivo de alguns artistas serem mais bem conhecidos por canções que tratam de amor do que por canções que falam do social, ou político, ou ainda, a causa de uma peça de teatro se estabelecer melhor nos sentidos de um determinado público que em outros. A fórmula para o sucesso está na criação de formas simbólicas, e o emprego de certos signos que atendam e estabeleçam a conexão com os capitais e recursos daquele(s) que se quer mobilizar, ou seja, que se estabeleça um nexo decodificativo com aspirações, demandas e sentimentos. 198

5. As formas simbólicas e seus signos

Assim como na década de 1960 houve um contexto sócio-histórico propício para o surgimento e o estabelecimento de formas simbólicas de protesto (músicas, filmes, teatro e outras), também esse ambiente ocorreu ao longo da década de 1980, embora de um modo diferente. Enquanto na década de 60 o que se apresentava era um quadro de fechamento político através da instauração da repressão da Ditadura Militar, na década de 80 o ambiente era o da abertura política.

Na década de sessenta, Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Geraldo Vandré e outros, trabalharam suas formas simbólicas em cima do agendamento que a ditadura produzia nas aspirações, demandas e sentimentos dos indivíduos e grupos da sociedade. Esses temas agendados eram a repressão, perda de liberdade e direitos civis, censura e autoritarismo escancarado. Músicas como “Cálice”, “Pra não Dizer que não Falei de Flores”, “Alegria, Alegria”, “Jorge Maravilha”, estabeleciam o nexos com os sentimentos da sociedade e a mobilizava para a ação, e essas formas simbólicas foram o estalo de toda uma produção cultural voltada para criar o germe que iria mais tarde ajudar a implodir o regime da ditadura militar no Brasil.

Já na década de oitenta, bandas como Legião Urbana, Titãs, Engenheiros do Havai e Capital Inicial, além do próprio Barão Vermelho, da qual Cazuzza fazia parte no início de sua carreira, foram formadas dentro do ambiente de incertezas, frustrações, desilusões e desesperança, o que influenciou fortemente em suas produções musicais. Suas formas simbólicas estavam voltadas para estabelecer o nexos entre, recessão econômica e o sentimento de desesperança, entre a transição democrática e o sentimento de desilusão e frustração da sociedade. Assim, Renato Russo, assim como Cazuzza se tornaram ícones dessa geração, criaram canções que até hoje se estabelece com sucesso na percepção dos sentidos dos

indivíduos. Um claro exemplo foram as manifestações de junho de 2013, onde suas canções sofreram um processo de reavaliação, voltando a ser entoadas como hinos representativos do sentimento dos indivíduos e grupos.

A produção filmográfica também refletia esse ambiente, produções como “Eles Não Usam Black-Tie”, “Nunca Fomos Tão Felizes” e “O Sonho Não Acabou” também eram desse rol de formas simbólicas que estabeleciam uma conexão com os sentidos de desesperança, frustração e desilusão da sociedade brasileira daquele momento, além da produção teatral e literária e convergiam nesse caminho também.

Cazuzza, embora sua carreira tenha sido **199** curta, teve uma criação musical intensa, desde seu início no Barão Vermelho na parceria com Roberto Frejat, acentuando essa produção em sua carreira solo. Composições que falam de amor e perpassam o social e o político com uma grande facilidade e sensibilidade são marcas de sua produção, que retém todo o simbolismo de uma década, marcada pelo uso de drogas, sexo e bebidas. É claro que, na valorização de suas formas simbólicas, tem todo o contexto pessoal do artista, de jovem preocupado em desfrutar a vida à de adulto portador e paciente no tratamento do vírus HIV.

6. Conclusões

O processo de criação, transmissão e recepção de formas simbólicas, e seu êxito em se estabelecer na percepção dos sentidos de um indivíduo, ou grupo, é extensivamente complexo. As formas simbólicas recebem em todas as suas etapas, variáveis determinantes como o capital (social, cultural, simbólico, econômico), os recursos, e as disposições dos atores situados dentro dos campos, e tudo isso está estritamente relacionado também ao contexto histórico específico e social estruturado onde elas estão inseridas.

Neste entendimento, Cazuzza, através de suas canções analisadas neste trabalho, conceituadas como formas simbólicas, em uma concepção estrutural de cultura que dá ênfase ao caráter sócio histórico de sua constituição, conseguiu se estabelecer nas aspirações e demandas da sociedade brasileira, sensibilizando-a e mobilizando-a a partir de seus sentimentos de desesperança, frustração e desilusão. Para isso, o artista lançou mão de palavras e expressões que estavam fortemente nas agendas cultural, política, econômica e social como: ideologia, Inimigos, heróis, partido, ilusões, “sonhos vendidos”, “qual é o teu negócio”, “o nome do teu sócio”, “confia em mim”.

Canções produzidas e compartilhadas em um ambiente de desesperança com a situação da economia e de desilusão com a política, além de um contexto social estruturado de um Estado patrimonialista, que forma e alimenta em todas

as suas camadas e esferas, relações de clientelismo e fisiologismo, e que continua a fomentar na sociedade relações de baixo nível de capital social, desacreditando a sociedade a ser promotora de seu próprio desenvolvimento.

Assim, essas formas simbólicas, com todos os seus signos, foram valorizadas de forma positiva por uma parcela significativa da população, que tinham os capitais e recursos necessários para a sua decodificação. Nessa acepção, as músicas de Cazuzza analisadas neste trabalho, sensibilizaram e mobilizaram os sentidos da sociedade brasileira, que se sentiu ressoada em cada palavra e expressão que as músicas carregavam.

Seu sucesso em se estabelecer na **200** percepção dos sentimentos da sociedade deveu-se na medida em que o artista, Cazuzza, soube atender o equilíbrio entre o campo de produção e o campo de consumo de sua produção cultural de protesto, suas músicas, entendidas neste trabalho como formas simbólicas, as quais tiveram eco e condições de serem internalizadas por vários segmentos sociais da sociedade brasileira, que na atualidade as revisitam constantemente enquanto bandeira de luta.

REFERÊNCIAS

Álbum Ideologia. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ideologia_\(%C3%A1lbum\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ideologia_(%C3%A1lbum)). Acesso em 02 de abr. 2019.

Álbum O tempo Não Para. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Tempo_N%C3%A3o_P%C3%A1ra_\(%C3%A1lbum\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Tempo_N%C3%A3o_P%C3%A1ra_(%C3%A1lbum)). Acesso em 02 de abr. 2019.

ALMEIDA, A. C. **A cabeça do brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

Barão Vermelho. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Bar%C3%A3o_Vermelho Acesso em 02 de abr. 2019.

BAQUERO, M. “Democracia formal, cultura política informal e capital social no Brasil”. In: **Opinião Pública**, Campinas, v. 14, n. 2, p. 380-413, nov. 2008.

BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2011.

_____. **Sobre o Estado**. Porto Alegre: Companhia das Letras, 2014.

CAZUZA – O Tempo Não Para. Direção: Sandra Werneck e Walter Carvalho. Produção: Daniel Filho e Globo Filmes. 98 min. Lançamento, 2004. (Filme).

Cazuza. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cazuza>. Acesso em 02 de abr. 2019.

DAHL, R. A. **Poliarquia: participação e oposição**. São Paulo: Editora Edusp, 2012.

DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FAORO, R. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. São Paulo: Globo, 2012.

FUKUYAMA, F. **Confiança: as virtudes sociais e a criação da prosperidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. Brasília: Universidade de Brasília, 1963.

MORAES N. G. **Os segredos dos presidentes**. São Paulo: Globo, 2005.

PEREIRA, L. B. **A dívida e a inflação: a economia dos anos Figueiredo 1978-1985**. São Paulo: Gazeta Mercantil, 1985.

PUTNAM, R. D. **Comunidade e democracia: a experiência da Itália moderna**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2007.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2006.

RODRIGUES, M. **A década de 80: Brasil: quando a multidão voltou às praças**. São Paulo: Ática, 1994.

SANTOS, E. R. **Democracia e desenvolvimento: desafios da sociedade gaúcha**. Ijuí: Editora Unijuí, 2013.

_____. **Poder e dominação no Brasil: a Escola Superior de Guerra (1974-1989)**. Porto Alegre: Sulina/Feevale, 2010.

SCHUMPETER, J. A. **Capitalismo, socialismo e democracia**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.

SENNA, J. J. **Tempos de incerteza: a economia brasileira nos anos 80**. Rio de Janeiro: LTC-Livros Técnicos e Científicos, 1989.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna**. Petrópolis: Vozes, 2011.

TILLY, C. **Democracia**. Petrópolis: Vozes,
2013.

NOTAS

ⁱ Mestre em Ciência Política pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), tem especialização em Marketing, Direito Eleitoral e Partidário pelo Centro Universitário Internacional (UNINTER), e é bacharel em Ciência Política pela Universidade Luterana do Brasil (ULBRA). É pesquisador associado ao Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura (CLAEC), e filiado à Asociación Latinoamericana de Ciencia Política (ALACIP) e à Associação Brasileira de Ciência Política (ABCP).

Recebido em: 06/05/2019.

Aprovado em: 10/07/2019.

Publicado em: 31/08/2019.