

# **“POR FAVOR, AMOR, NÃO PENSE QUE SOU 171”<sup>1</sup>: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DO PAGODE NO CADERNO ILUSTRADA, DA FOLHA DE S. PAULO, ENTRE 1995 E 1997.**

Karina de Sousa Trindade

Valéria Barbosa de Magalhães (Orientadora/Coautora)

O presente artigo tem como objetivo analisar como a mídia hegemônica impressa retratou o pagode romântico, a então “nova vertente” do samba, e os sujeitos periféricos que a produziam durante os anos de 1995, 1996 e 1997, anos de altas vendas para o gênero. Analisado como a seção de cultura e entretenimento do jornal Folha de S. Paulo pode ter construído ou colaborado para um imaginário coletivo que, ainda hoje, entende o pagode romântico “como música de má qualidade, feita para gente pobre e pouco educada” (SOTERO, 2018, p. 148).

O periódico escolhido para a publicação do artigo foi a Revista Novos Estudos publicada pelo Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebap), que tem o apoio da Fundação Carlos Chagas (FCC). O periódico contribui com os debates científicos no Brasil a mais de 40 anos além de ser:

“Consolidada no panorama intelectual brasileiro, a revista tem como objetivo apresentar análises aprofundadas de temas das ciências humanas e acompanhar o debate de ideias no país, contribuindo para o adensamento das discussões num amplo leque de temas, das artes plásticas às políticas públicas.” (CENTRO BRASILEIRO DE ANÁLISE E PLANEAMENTO, 2023)

A revista é quadrimestral e multidisciplinar, e aborda temáticas que contemplam as áreas de direito, artes, literatura e ciências humanas. O Fator de Impacto do periódico entre 2022-2023 é de 0.697 e é classificado como Qualis A1. (CENTRO BRASILEIRO DE ANÁLISE E PLANEAMENTO, 2022)

Os parâmetros que definiram o processo de busca e escolha do veículo foram publicações de autores que norteiam minha pesquisa, e o espaço que a Revista Novos Estudos Cebap deu a uma das temáticas onde meus estudos estão ancorados: periferia. Na edição 116 - Volume v. 39, n. 1, janeiro - abril de 2020 trouxe uma gama de dossiês sobre a periferia, seus contrastes e atores.

---

<sup>1</sup> MOLEJO. Paparico. In: Grupo Molejo (Vol. 2). Rio de Janeiro: Warner Music, 1995. Faixa 3. 1. CD

Além das informações supracitadas, a revista foi escolhida por aceitar artigos de até 50 mil caracteres, não cobrar taxa de processamento e submissão e ser de acesso livre, sendo este último quesito de extrema importância, pois dialoga com aspirações pessoais sobre a importância da democratização do conhecimento. Os artigos da Revista Novos Estudos que contribuem para o debate abordado pelo tema do artigo são: “Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos”, de autoria de Tiaraju Pablo D’Andrea; “Periferias e subjetividades políticas na perspectiva psicanalítica” de Andréa Máris Campos Guerra e “Samba gospel: sobre pentecostalismo, cultura, política e práticas de mediação nas periferias urbanas do Rio de Janeiro” de Carly Machado.

### **"Se o samba começar agora" <sup>2</sup>**

No início do século XX, a cidade de São Paulo, que já dava indícios de que seria uma grande metrópole, passou por um projeto higienista, cujo intuito era expulsar a população pobre da parte central do município. Tal ação culminou no apagamento da história dos grupos que ali viviam e transformou aqueles espaços em territórios de afirmação da elite à época. Com o redesenho da cidade traçado pela política higienista, os cortiços foram em sua maioria destruídos e alguns poucos realocados. A população passou, então, a morar nos bairros, que naquele momento da história, se caracterizavam como a periferia da cidade (SAMBA à Paulista, 2007).

Nesse novo formato da metrópole, os redutos negros se consolidam nos bairros do Bixiga, Barra Funda e Glicério, tidos como o berço do samba paulista. Mais distantes da região central, as comunidades negras e suas práticas sociais se localizavam nos bairros de Pirituba, antigo Bosque da Saúde e o Quilombo do Jabaquara, evidenciando uma São Paulo negra retinta que entendia, sim, de samba e de festa (AZEVEDO, 2018).

Com o declínio da cultura cafeeira, a cidade de São Paulo passa a atrair o grande contingente de negros das fazendas, na sua maioria residentes da região do Vale do Paraíba, Pirapora do Bom Jesus, Ribeirão Preto e Piracicaba (SAMBA à Paulista, 2007). Além de números expressivos de outros migrantes, principalmente mestiços e negros oriundos do nordeste e centro do Brasil que trouxeram consigo o ritmo e práticas festivas que acenderam culturalmente o centro e a periferia da capital paulista (SANTOS, 1998).

---

<sup>2</sup> GRUPO SENSACÃO. Se o samba começar. In: Se o samba começar. São Paulo: Zaid Records, 2006. Faixa 14. 1. CD.

O samba rural vai gradativamente dando espaço ao urbano, sobretudo a uma urbanização marginalizada, que é intensificada a partir das décadas de 1970 e 1980, dispondo a pobreza aos centros urbanos menos valorizados desprovidos de infraestrutura básica (KAECKE, 2016).

Em São Paulo, a década de 1980 foi marcada por grandes movimentos sociais periféricos que reivindicavam direitos básicos às autoridades, como transporte público, saneamento e escolas. Tais conquistas, atreladas às políticas públicas de reestruturação urbana, deram uma nova cara aos bairros periféricos da cidade de São Paulo (KAECKE, 2016).

Os anos de 1990 foram caracterizados por uma dura crise econômica nacional, marcada por altos índices de desempregos e privatizações de estatais, o que gerou níveis alarmantes de pobreza e violência nas periferias de São Paulo e Brasil afora. Neste cenário caótico, uma saída encontrada para aliviar as dores diárias nas periferias, bem como fortalecer o vínculo comunitário e criar perspectivas de um futuro melhor, foi incentivar as manifestações culturais e produções artísticas. Fazer arte foi o caminho descoberto para mudar a situação coletiva e individualmente (D'ANDREA, 2015).

O samba segue ligado às periferias. Antes mesmo de sua institucionalização pelo mercado musical, já existiam diversas outras formas do mesmo ritmo, como o samba de bumbo, o samba de roda e o samba de crioula (AZEVEDO, 2018), acontecendo nos espaços habitados pelos mais pobres. O samba só se consolida como gênero musical passível de classificação no mercado da música no início do século XX, com a canção “Pelo Telefone”, de 1917, creditada – oficialmente – a Donga e Mauro de Almeida. Este é considerado o primeiro samba gravado (LOPES, 2003). Tal sonoridade, porém, era sobreposta por orquestras e grupos instrumentais, abafando o ritmo do samba, mesmo nas primeiras gravações em estúdio, no fim da década de 1920. Foi somente a partir da década de 1960 que o surdo, o pandeiro, o tamborim e o agogô tornam-se protagonistas de sua sonoridade, dando ao samba ênfase e espaço nos LP's dedicados ao gênero (TROTТА, 2006). Rildo Hora, produtor musical, em entrevista dada a Trotta (2006), exemplificou muito bem a habilidade do samba em se recriar de diversos modos e assim dar origem a uma gama infinita de subgêneros. Hora enfatiza o samba como multifacetado quando diz: “O samba é um gênero que tem uns braços tão longos que abraça toda a nação brasileira” (TROTТА, 2006, p. 6).

### **“É no pagode! Lelelelele!”<sup>3</sup>**

A palavra pagode está presente na língua portuguesa desde o século XVI e seu primeiro significado era o de “festa ruidosa”. Na cidade do Rio de Janeiro, o terno pagode ganhou outros sentidos. O primeiro deles é o de “reunião de sambistas”. Depois, passa a designar as músicas que eram entoadas nestes encontros, mas é a partir da década de 1980 que pagode passa a “designar um estilo de composição e interpretação do samba como gênero de canção popular” (LOPES; SIMAS, 2017, p. 207).

Na década de 1970, começa a se popularizar fortemente na cidade do Rio de Janeiro o “pagode de mesa”, uma reunião informal de músicos que, como o próprio nome diz, acontecia ao redor de uma grande mesa. Na maioria das vezes, tinha como endereço o “fundo do quintal” da casa de alguém, como, por exemplo, o Clube do Samba na casa de João Nogueira, o Terreirão da Tia Doca e os encontros realizados na sede do bloco carnavalesco Cacique de Ramos. Estas reuniões eram um contraponto às formalidades que vinham tomando conta do samba nos salões e quadras das escolas de samba. O *Grupo Fundo de Quintal* foi o primeiro a fixar fonograficamente este novo jeito de fazer samba (LOPES e SIMAS, 2017). Desta forma, o conjunto virou referência do gênero, influenciando artistas que surgiram na mesma década, além de grupos do pagode romântico (TROTТА, 2016).

O *Fundo de Quintal* trazia consigo traços do que era feito pelos *Os Originais do Samba*, grupo liderado por Mussum que contava com características marcantes como a alegria, a descontração e o canto em uníssono. Uma roda de samba tem como característica importante a quase que impossível dissociação entre músicos e público quando as músicas são entoadas. O “canto coletivo é elemento importante de afirmação do pertencimento ao “mundo do samba”, um universo sociocultural majoritariamente negro e pobre, que através de sua permeabilidade à participação adquire legitimidade e reconhecimento”(TROTТА, 2016, p. 5). Vale destacar que musicalmente *Os Originais do Samba* e o *Fundo de Quintal* são diferentes, já que o primeiro era um grupo vocal acompanhado de percussão, que se utilizava de instrumentos harmônicos apenas quando estavam em estúdio: “Tinham surdo, pandeiro, reco-reco, cuíca, agogô e vozes em uníssono. Era muito bom, mas era outra coisa” (LOPES, 2003, p. 114). O segundo, entretanto, inovou o samba: “tinha violão, cavaquinho e banjo, além da percussão reinventada.” (LOPES, 2003, p. 115).

Lopes e Simas (2017) salientam que, apesar do pioneirismo do *Grupo Fundo de Quintal*, o estilo pagode foi consolidado no mercado em 1985, com o lançamento do LP “Raça Brasileira”, gravado pela RGE, que contava com a participação de grandes nomes

---

<sup>3</sup> Trecho da música “É no pagode” de Dêlcio Luiz, interpretada pelo grupo Art Popular.

como Jovelina Pérola Negra, Zeca Pagodinho e Mauro Diniz. Antes da década de 1990, existiram alguns esforços da grande mídia para a inclusão do pagode no mercado, como por exemplo a participação de vários artistas do gênero no especial de fim de ano de Roberto Carlos. Em 1987, até um programa de televisão chamado "Pagode" foi criado, cujo formato tentava reproduzir a atmosfera informal das reuniões de “fundo de quintal”, mas a atração não vingou. O pagode também foi responsável por desmontar o pensamento de que sambista era aquele que usava sapato branco e chapéu, que remetia ao samba tradicional e à velha guarda das escolas. O samba passou a se apresentar em nova roupagem, literalmente (LOPES, 2003).

Ainda em 1987, aconteceu uma estagnação do interesse da indústria fonográfica pelo samba, sem quedas drásticas nas vendas, mas também sem nenhum aumento expressivo de lançamentos do gênero. Há relatos de sambistas que denunciaram discriminação de algumas rádios, pois estas se recusavam a tocar as músicas do estilo. Tal cenário só mudou nos anos 90, quando surgiu na cena musical o “novo pagode” (VICENTE, 2014).

No início da década de 1990 surgiu uma nova vertente do pagode, que foi denominada “pagode romântico”, com semelhanças ao samba oitentista, mas com características mais híbridas (LIMA, 2002). O pagode da década de 1980 tem na essência das letras o improviso do partido alto. O tempo é marcado pelo “tantã”: enquanto uma mão bate na pele do instrumento, a outra mão do percussionista contra-ponteia o ritmo na estrutura do tambor. Essa forma de tocar também é empregada no repique de mão, mas neste terá relevância o sincopado feito pelos dedos do instrumentista. Ainda, o banjo é figura importante, uma vez que ele faz harmonia e percussão simultaneamente na melodia (LOPES, 2003). Em 1990, a cena musical já sofria grandes interferências do mercado fonográfico e da mídia televisiva, além de influências estrangeiras, como a música *pop* (PINTO, 2013). O pagode que seguiu os oitentistas é:

[...] um tipo de samba diluído, expresso em um produto sem a malícia das síncopes, sem as divisões rítmicas surpreendentes, com letras infantilmente erotizadas e arranjos sempre previsíveis e cada vez mais próximos da massificação do *pop*. (LOPES, 2008, p. 182)

Ou seja: Um estilo musical com intenção de dialogar com a música internacional e conquistar espaço no mercado da música brasileira, com alto valor comercial. Um pagode mais moderno, sem tantas referências específicas à cultura brasileira (TROTТА, 2006).

É importante mencionar que neste trabalho nomeia-se como “primeira vertente” o pagode surgido no final da década de 1970 e início dos anos 1980 e, como “segunda

vertente”, o que se refere ao final da década de 1980 até meados da década de 1990.

Lopes (2003) afirma que a indústria do entretenimento, ao perceber o potencial do pagode, foi se apropriando do gênero e o moldando à sua maneira, até desembocar em 1990, quando “uma revolucionária forma de compor e interpretar o samba, fruto de um movimento estrutural, passou a ser apenas uma diluição [...]” (LOPES, 2003, p. 111). Inicialmente, para ser diferenciado deste pagode romântico, o samba mais acelerado ganhou o título de “pagode raiz” (LIMA, 2002). Logo, essa nomenclatura passou a ser denominada “samba raiz” (PINTO, 2013). A expressão “samba de raiz” passou a ser propagada com maior intensidade nas proximidades da virada do milênio, para denominar um estilo de samba que supostamente preservaria suas raízes, mantendo a proximidade com o “samba de morro” e se opondo aos estilos de samba mais massificados e diluídos, em uma visão tradicionalista e estática da cultura musical. A distinção de nomenclatura é também movimento de parte de uma elite universitária:

Assumida como movimento, a descoberta do samba “de raiz” parece ser uma faceta da busca da identidade cultural através da música popular experimentada por boa parte da juventude escolarizada nas grandes cidades brasileiras. Geralmente, ao chegar à universidade, o jovem, adquirindo conhecimentos que o levam a questionar determinadas situações estabelecidas, e convenientemente estimulado, rejeita o consumo dirigido e massificado. Essa parece ser a força impulsionadora do samba de raiz, a qual, entretanto, mitificou esse tipo de repertório, transformando-o no que modernamente se categoriza como *cult*, ou seja, algo ou alguém admirado com espírito de seita, de um grupo de “iniciados”. Não obstante, a mitificação foi também absorvida pela sociedade de consumo; o que ocorreu, como habitualmente, dando margem a rotulações confusas ou duvidosas. (LOPES e SIMAS, 2017, p. 263)

Dessa forma, entende-se que a definição de “samba raiz” - feita a partir da rotulação do ritmo sob a égide do acesso à informação garantido a grupos privilegiados ligados à academia - atrelada a visão desta classe universitária sobre a segunda vertente - que considerava o pagode romântico “massificado”, portanto, pertencente às massas -, estabeleceu um crivo de classe no pagode, representado pela ideia de “alta” e “baixa” cultura (MARTINS; SÉRVIO, 2013)

Sotero (2018) destaca que com o surgimento do pagode, ainda na década de 1980, iniciou-se um debate sobre “o que é de fato a música do gênero samba” e, a partir do momento que o pagode romântico apareceu na cena nacional, a polêmica foi de fato instaurada. É importante salientar que somente a juventude intelectualizada não teria força para a inserção de uma nova nomenclatura na sociedade brasileira, por isso a autora destaca que o rebatismo da primeira vertente do pagode para “samba raiz” contou também com uma

ação em conjunto da indústria fonográfica com a televisão, sendo a última citada a maior responsável pela difusão da cultura de massa no Brasil à época. Neste trabalho consideramos “cultura de massa” “às formas amplamente distribuídas de música popular, publicações, arte, design e literatura, ou atividades de lazer e entretenimento, que compõem o cotidiano da maioria das “pessoas comuns” (HALL, 2016, p. 19). A autora salienta também que aquele novo gênero musical era jovem, negro e periférico e que tal divisão foi a forma encontrada pela elite para deixar claro qual dos dois estilos era consumido e aceito por ela:

Dessa forma, se tornou fácil julgar o que é de qualidade, o que é aceito e cultuado pelas elites e seus propagadores, e o que não é bom e que tem péssima qualidade musical. Foi no meio nessa polêmica, incluindo a feroz introdução da cultura norte-americana, principalmente nas décadas de 1980 e 1990, nas zonas urbanas mais populosas, que surgiram os grupos de pagode paulistas, cuja formação era feita por jovens homens negros das periferias de São Paulo. (SOTERO, 2018, p. 147).

Nesse panorama musical e socialmente demarcado nasceu o pagode romântico, estilo que a cada novo ano da década de 1990 foi conquistando mais adeptos. Segundo a listagem do Nopem<sup>9</sup>, dos 10 discos mais vendidos no país nos anos de 1995, 1996 e 1997, quatro, seis e sete, respectivamente neste ranking pertenciam ao gênero pagode. Não só ao pagode paulista, mas também ao pagode baiano – *axé music* – ambos frutos dos guetos urbanos (VICENTE, 2014).

É importante salientar que “na década de 1990 havia um genocídio em curso. Nunca na história de São Paulo o índice de homicídios foi tão alto, e estes ocorriam principalmente na periferia. O principal alvo do genocídio eram (são) corpos negros masculinos” (D’ANDREA, 2020, p. 23). Logo, a (r)existência da população negra periférica já é, por si só, agir politicamente: “27 anos, contrariando as estatísticas” (RACIONAIS, 1997).

Neste contexto, buscaremos analisar como a mídia hegemônica impressa retratou a então “nova vertente” do samba e os sujeitos periféricos que a produziam durante os anos de 1995, 1996 e 1997, anos de altas vendas para o gênero. O periódico escolhido para ser analisado foi o Jornal Folha de S. Paulo, mais especificamente o caderno Ilustrada, seção direcionada a cultura e entretenimento:

O caderno Ilustrada traz a cobertura completa de cultura, artes e espetáculos. É o mais completo de seu segmento e tem entre seus colaboradores os mais respeitados articulistas e colunistas do jornalismo cultural do País. O caderno seleciona e oferece ao leitor o

que há de mais relevante, abrangente e original nas áreas de cultura, de variedades e de entretenimento. Na edição que circula na Grande São Paulo, o caderno traz o Acontece, o roteiro com a programação cultural da cidade. (FOLHAPRESS, 2019)

Em 1995, a média de exemplares vendidos diariamente pela Folha de S. Paulo era de 606 mil, quase o dobro da tiragem do seu concorrente direto, O Estado de S. São Paulo, que no mesmo período vendia diariamente 381 mil exemplares. A Folha de S. Paulo, durante toda a última década do século XX até a primeira década do século XXI, foi o principal jornal em termos de circulação no Brasil (RIGHETTI; QUADROS, 2009 *apud* MATTOS, 2014), colaborando diretamente na construção de diversos imaginários coletivos, incluindo como a sociedade brasileira percebeu o pagode romântico e sua origem em meados dos anos 90.

Foi analisado como a seção de cultura e entretenimento do jornal Folha de S. Paulo pode ter construído ou colaborado para um imaginário coletivo que, ainda hoje, entende o pagode romântico “como música de má qualidade, feita para gente pobre e pouco educada” (SOTERO, 2018, p. 148).

#### **“Eu vou ensinar como é que se faz! Eu vou ensinar como é que se faz!”<sup>4</sup>**

O presente estudo caracteriza-se como qualitativo e quantitativo e foi desenvolvido por meio da combinação de pesquisa documental e revisão bibliográfica. Foi utilizada a análise de mídia como método de pesquisa, já que o objetivo era identificar a forma como o caderno de cultura do jornal Folha de S. Paulo retratou o pagode romântico e os sujeitos periféricos que produziam este estilo de música nos anos de 1995, 1996 e 1997.

Santiago (1998) destaca que a análise é um trabalho bifásico: em determinados momentos sucessivo; em outros, paralelo. Inicialmente, se molda um processo de decomposição do objeto de estudo, paralelamente existe um “processo de recomposição que explica ou explicita” o significado do objeto.

A investigação contemplou os títulos e os textos das matérias e se valeu de dois procedimentos metodológicos combinados para a decodificação das mensagens contidas nos textos: Análise de conteúdo (BARDIN, 2011) e *Clipping* (RABACA; BARBOSA, 1998). A análise de conteúdo se faz necessária por ser:

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) dessas mensagens.”

---

<sup>4</sup> Trecho da música “Samba diferente” de Wagner Bastos e Anderson Leonardo, interpretada pelo grupo Molejo.



Este processo metodológico é dividido em três partes, são eles: 1) a pré-análise (organização); 2) a exploração do material (sistematização); 3) o tratamento dos resultados (interpretação das palavras, seja de maneira oral ou escrita) (BARDIN, 2011). Nesta pesquisa, a pré-análise teve início a partir da organização de temas estabelecidos através das hipóteses e objetivos que nortearam este estudo, como por exemplo: pagode, samba, periferia, etc.

Na segunda etapa – exploração do material – foi utilizado para a coleta de dados o método de *clipping*, que tem origem na palavra inglesa *clip* e significa recortar. Rabaça e Barbosa definem o clipping como um “serviço de apuração, coleção e fornecimento de recortes de jornais e revistas sobre determinado assunto, sobre as atividades de uma empresa ou instituição, sobre determinada pessoa, etc.” (1998 p. 138), a *clipagem* é instrumento pensado para “avaliar a exposição” e possui certo grau de sofisticação (MAFEI, 2010). As matérias “*clipadas*” que forneceram subsídios para a pesquisa foram tabuladas com a ajuda da plataforma *Google Forms*, no qual foram organizadas, descrevendo, inclusive, as situações em que foram publicadas no caderno Ilustrada.

Após a tabulação das notas e notícias que forneceram aporte a este estudo, inaugura-se o terceiro passo da análise de conteúdo: tratamento dos resultados.

### **“Me respeita ou me relaxa. O que é que você acha?”<sup>5</sup>**

A pré-análise é “a fase de organização propriamente dita.[...] tem por objetivo tornar operacionais e sistematizar as ideias iniciais, de maneira a conduzir a um esquema preciso do desenvolvimento das operações sucessivas, num plano de análise” (BARDIN, 2011, p. 124). Esta etapa foi norteadada por temas estabelecidos a partir das hipóteses e objetivos de pesquisa levantados. Foram elencados termos que dialogam com a discussão proposta no trabalho e que se referem aos objetivos aqui propostos, a saber: brega; criminalidade; favela; favelado; pagode; pagodeiro; periferia; periférico; piegas; raça; racismo; samba; sambista; sem trabalho; subúrbio; suburbano; vagabundagem e violência.

Na segunda etapa, exploração do material, Bardin (2011) explica que tal fase é de “decodificação” do conteúdo obtido, onde é possível aplicar ou não procedimentos manuais, trata-se da mais “longa e fastidiosa”. E de fato foi! Nesta etapa todas as palavras selecionadas supracitadas, foram “clipadas” através do buscador no *fac simile* do jornal Folha de S.Paulo,

---

<sup>5</sup> Trecho da música “O bicho pegou” de Arlindo Cruz e Aloísio Machado, interpretada pelo Grupo Raça.

disponível on-line. A busca foi feita dia por dia, mês a mês, no período dos 3 anos estudados (1995, 1996 e 1997). Cada *clipping* foi cadastrado em um questionário da plataforma *Google Forms*, facilitando a criação de planilhas e gráficos para a melhor leitura dos resultados colhidos. Na clipagem, existiram resultados como, por exemplo, propagandas, cuja única forma de acessá-los foi por meio do *fac símile*. Já o material textual, além dos fotomecânicos, também foram verificados no arquivo de matérias da Folha de S. Paulo.

A terceira etapa, 'tratamento dos resultados', consiste em trabalhar o resultado bruto angariado na etapa anterior, de forma que os dados se tornem significativos para quem os analisa, tendo “à sua disposição resultados fiéis [...] e então propondo inferências e adiantando interpretações a propósito dos objetivos previstos - ou que digam respeito a outras descobertas inesperadas” (BARDIN, 2011, p. 131).

No processo de *clipping* foram localizados 1.629 resultados, considerando todas as palavras elencadas<sup>6</sup> e os 3 anos pesquisados. O ano de 1995 corresponde a 562 resultados (34,5%); 1996 corresponde a 587 resultados (36%); enquanto o ano de 1997 corresponde a 480 resultados (29,5%). Das 1.629 respostas obtidas, 1.278 (78,5%) se enquadram como material textual, logo, verificadas nos dois arquivos do jornal, enquanto 351 (21,5%) enquadraram-se como propaganda e/ou nota da seção “São Paulo Acontece”, examinadas apenas com o auxílio do acervo fotomecânico.

O Caderno Ilustrada é dedicado à cultura e entretenimento, ou seja, trata de diversos assuntos; teatro, cinema, exposições, entre vários outros. Logo, o montante obtido inicialmente não contemplou somente o universo da música. 980 respostas (60,2%) referem-se, de alguma maneira, ao universo musical (lançamento de biografia, *release* de disco, documentário sobre algum movimento artístico, etc). Já 649 destes resultados (39,8%) abarcam os mais variados assuntos, sem qualquer ligação com música, como por exemplo algumas crônicas sobre política de autoria de Arnaldo Jabor, Fernando Gabeira, ou farpas trocadas entre Paulo Maluf, então prefeito da cidade de São Paulo, com o articulista Marcelo Coelho, em 1995.

Dos 1.629 resultados, 110 (6,8%) mostraram palavras empregadas de maneira pejorativa. “Brega”, “piegas” e “samba” foram as que mais apareceram para definir situações que não têm relação com o tema estudado neste trabalho. “Brega” e “piegas”, por exemplo, são muito utilizadas para classificar romantismo em excesso e “brega”, além do romantismo em demasia, também é empregada em situações, comportamentos e coisas consideradas

---

<sup>6</sup> Brega; criminalidade; favela; favelado (a); pagode; pagodeiro (a); periferia; periférico (a); piegas; raça; racismo; samba; sambista; sem trabalho; subúrbio; suburbano (a); vagabundagem e violência.

“cafonas”. Já “samba” é colocado como sinônimo de “bagunça” e “desorganização”. Jorge Lucki (1997) usou a expressão racista “samba do crioulo doido” para referir-se à implementação da portaria 255 do Ministério da Agricultura sobre a importação de vinhos. Já José Simão fez adaptações da mesma expressão: “Samba do consumidor doido” (SIMÃO, 1995) e “Samba do tucano doido” (SIMÃO, 1997). No primeiro exemplo, o jornalista refere-se a situação econômica da elite brasileira e, na segunda matéria, ao pacote econômico do governo de Fernando Henrique Cardoso.

Dos 110 resultados citados no começo do parágrafo anterior, foram analisados apenas 84, que estavam ligados ao universo do samba, subúrbio e periferia, contabilizando 76,36% do total de resultados positivos para os termos usados de forma pejorativa. Algumas das matérias e notas não tratavam sobre música, mas utilizavam vocábulos de forma não só depreciativa, mas também racista. Dois exemplos bastante marcantes são, primeiro, uma matéria de André Hidalgo e Cesar Fassina sobre a segunda edição do “Street Fashion”. Ao analisarem o desfile do estilista André Lima, os jornalistas escrevem, em 7 de abril de 1995:

[...] André Lima optou pelo humor "brasileiro de subúrbio". Tendo um samba como fundo, debochadas modelos negras -lindas- abusavam do "overdressing" com ar brechó: estolas de pele, luvas, saltos altos, bolsas com alça curta e estampas de animais, pulseiras de acrílico, boás e as roupas: vestidos coloridos, bem feitos. (HIDALGO; FASSINA, 1995)

O segundo exemplo trata-se de uma matéria do colunista José Simão, em que o jornalista faz uma espécie de apanhado dos acontecimentos da semana, incluindo a corrida à prefeitura de São Paulo. Simão (1996) diz:

[...] E até as Olimpíadas de 2004 o Serra passa a Erundina. E o Maluf? O que vai inaugurar hoje? Hoje ele inaugura o "Lá Vem o Negão": ônibus com alto-falante na capota tocando pagode. Depois inaugura um formigueiro. E na falta do que inaugurar ele abre a cortina e inaugura a janela! (SIMÃO, 1996)

Neste trecho, ao usar “Lá Vem o Negão”, José Simão não faz uma simples referência à música do grupo de pagode *Cravo e Canela*, mas também uma alusão à candidatura de Celso Pitta (PPB - Partido Progressista Brasileiro) à Prefeitura de São Paulo. Pitta, além de afilhado político de Paulo Maluf (também filiado ao PPB e prefeito da cidade na época), era o único homem negro a concorrer as eleições municipais de 1997. Mais tarde Celso Pitta tornaria-se o primeiro (e único) prefeito negro de São Paulo, vencendo Luiza Erundina no segundo turno. Ademais, o estilo musical e o cenário empregado “ônibus com alto-falante na capota tocando pagode” não estão ali por acaso, é para remeter ao apelo popular de Maluf

nas classes sociais mais baixas. Nos dois trechos destacados, nos deparamos com o que Fanon (2008) discorre sobre o pensamento do colonizador, que distancia o corpo negro dos padrões da branquitude, o desumaniza, fixando-o como “outro” para validar o racismo e justificar estabelecer ao negro este lugar de mal educado, incapaz, perigoso, mal-apessoado: “[...] “Olhe, um preto!” [...] “Mamãe, olhe o preto, estou com medo” [...]”(FANON, 2008, p.105). A descrição do modo periférico de se vestir e comportar como “overdressing” e “autofalante na capota tocando pagode” é feita de forma crítica e com desdém, indicando que os autores entendem esse universo como brega, inapropriado e sem classe.

Quando os resultados são trazidos para o universo do samba, exemplos de racialização são comuns e explícitos. O primeiro exemplo fica a cargo de Pedro Alexandre Sanches, ao analisar o CD “Trajetória”, de Elza Soares: “A voz de Elza, ainda que atritada pelo tempo e pela fúria de cantar, reaparece vigorosa e expõe o que ninguém pode ignorar: a matriz definida por ela é referência obrigatória a qualquer cantora de raça que passe pelo Brasil” (SANCHES, 1997). O segundo exemplo é de Luiz Caversan, ao discorrer sobre o show do CD que a escola de samba Estação Primeira de Mangueira fez para angariar fundos para o desfile do ano de 1998. O jornalista, ao escrever sobre a apresentação de Jamelão: “Bastou que aquele negro forte e cuja voz está ligada ao samba há muitas décadas soltasse a primeira nota em 'Quatro Estações' para que todos os demais ficassem reduzidos a um patamar menor. Ele é, há muito, a grande voz do samba e a grande voz da Mangueira.” (CAVERSAN, 1997). Fanon (2008) explica que a racialização é quando se atribui características supostamente inerentes a determinada raça. O autor também destaca que a racialização é derivativa do racismo, mas que não existe uma hierarquia pré estabelecida, mas sim uma complementação entre estes dois marcadores excludentes. Tanto Sanches quanto Caversan racializam o canto de Elza e Jamelão. O mangueirense, além da voz, tem também seu corpo racializado: a “cantora de raça” que supostamente por natureza teria voz forte e o “negro forte”, dois estereótipos que remontam à escravidão, à ideia de que o povo negro é forte para o trabalho.

Ainda no âmbito dos resultados sobre o estilo musical estudado nesta pesquisa, emergiram questões sobre a ligação entre o racismo e o sexismo. Joyce Pascowith, colunista social, sobre Valéria Valensa:

Valéria Valensa, Globeleza para sempre, grava no Rio Othon um vídeo no qual ensina a sambar. A moça quer vender as fitas lá mesmo para os hóspedes estrangeiros, que ficam assumidamente passados com a mulata para 400 talheres. (PASCOWITH, 1996)

Gonzalez (1984), no artigo “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, mostra que o mito da democracia racial é evocado nas proximidades e durante o carnaval. É quando a mulher negra “perde seu anonimato e se transfigura na Cinderela do asfalto, adorada, desejada, devorada pelo olhar dos príncipes altos e loiros, vindos de terras distantes só para vê-la” (GONZALEZ, 1984, p. 228). A autora ainda exemplifica a diferença entre os termos “mulata” e “doméstica”, que se modificam de acordo com a forma que a mulher negra está sendo vista. Ambos os termos estão associados à “mucama”, à “mulata”. É a “mucama” que:

Deve ser ocultada, recalcada, tirada de cena. Mas isso não significa que não esteja aí, com sua malemolência perturbadora. E o momento privilegiado em que sua presença se torna manifesta é justamente o da exaltação mítica da mulata nesse entre parênteses que é o carnaval. (GONZALEZ, 1984, p. 230)

Enquanto a “doméstica” é a “mucama” permitida:

[...] a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas. Daí, ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano. E é nesse cotidiano que podemos constatar que somos vistas como domésticas. (GONZALEZ, 1984, p. 230)

Joyce Pascowitch, mulher branca da alta sociedade não só paulista, mas brasileira, e colunista social, demarca claramente em seu artigo a distinção de cor na qual quer acreditar e delimitar pertencimentos: “a mulata para 400 talheres” é a mucama que hoje entretém os estrangeiros.

Se não bastasse as facetas do racismo já mencionadas, neste que ainda é apenas o terceiro tópico do questionário de registro, segue mais um exemplo bastante problemático, e também ligado ao universo do samba. Aqui, a mesma Joyce Pascowitch dá uma nota sobre a gravação do álbum “CD da Paz”, ligado à campanha “Eu sou da paz”. A jornalista fala que o disco trará parcerias entre diversos artistas, algumas bastante inusitadas:

Toddy  
Depois de ter conseguido recolher cerca de 900 armas, a campanha “Eu Sou da Paz” engata agora a fase musical. O próximo passo é a produção - junto com Dudu Marote- do “CD da Paz”, com duplas para lá de inusitadas -tipo roqueiro com pagodeiro-, todas cantando a música-tema da campanha. (PASCOWITCH, 1997)

Aqui, não fosse o título da nota; “Toddy”, o racismo, que Kilomba (2008) classifica como “racismo cotidiano”, passaria despercebido:

O racismo cotidiano não é um “ataque único” ou um “evento

discreto”, mas sim uma "constelação de experiências de vida”, uma “exposição constante ao perigo” , um "padrão contínuo de abuso” que se repete incessantemente ao longo da biografia de alguém – no ônibus, no supermercado, em uma festa, no jantar, na família. (KILOMBA, 2008, p. 80)

“Toddy” é a marca de um achocolatado. A diferença entre cacau em pó, chocolate em pó e achocolatado é a quantidade de açúcar na composição. Cacau em pó não leva açúcar, o chocolate em pó leva 50% de açúcar na receita, enquanto o achocolatado pode conter 70%, ou mais, de açúcar na composição (OLIVEIRA JÚNIOR, 2015). Quanto mais açúcar, mais barato é o produto nos supermercados. Nesse caso, a analogia ultrapassa a comparação entre a cor do chocolate e a pele negra. “Toddy” é uma alusão aos pagodeiros pela cor da pele, mas também que por não serem o “chocolate puro”, se tornam bastante doces e populares.

## Referências

AZEVEDO, Amailton Magno. **Samba: um ritmo negro de resistência**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n.70, p. 44 – 58. São Paulo, 2018.

BARDIN, Lawrence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011. 281 p.

CAVERSAN, Luiz. **Homenagem a Chico Buarque traz frustrações**. 1997. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/11/19/ilustrada/16.html>. Acesso em: 12 mar. 2022.

CENTRO BRASILEIRO DE ANÁLISE E PLANEJAMENTO (São Paulo). **Novos Estudos recebe nota A1 na avaliação Qualis Periódicos**. 2022. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/novos-estudos-recebe-nota-a1-na-avaliacao-qualis-periodicos/#gsc.tab=0>. Acesso em: 21 mar. 2023.

CENTRO BRASILEIRO DE ANÁLISE E PLANEJAMENTO (São Paulo). **Sobre a revista**. 2023. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/sobre/#gsc.tab=0>. Acesso em: 21 mar. 2023.

D’ANDREA, Tiarajú Pablo. **Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos**. Revista Novos Estudos Cebrap, v. 39, n. 01, p. 19-36, jan-abril. São Paulo, 2020.

\_\_\_\_\_. **Por que a periferia foi fazer arte?** Revista SESC E-online, n. 223. São Paulo, janeiro, 2015. Disponível em: <<[https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8629\\_CULTURA+E+PERIFERIA](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8629_CULTURA+E+PERIFERIA)>>. Acesso em: 30 mai. 2023.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008. 194 p. Tradução de Renato da Silveira.

FOLHAPRESS. **Ilustrada**. 2019. Disponível em: <http://www.publicidade.folha.com.br/folha/cadernos/ilustrada/>. Acesso em: 26 ago. 2020.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje. Anpocs. São Paulo, 1984. p.223-244.

GUERRA, Andréa Máris Campos. **Periferias e subjetividades políticas na perspectiva psicanalíticas**. Revista Novos Estudos Cebrap, v. 39, n. 01, p. 39-56, jan-abril. São Paulo, 2020.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri. 2016. 260 p. Tradução Daniel Miranda, William Oliveira.

HIDALGO, André; FASSINA, Cesar. **Noite fashion revela os novos nomes da moda SP**. 1995. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/4/07/ilustrada/22.html>. Acesso em: 19 mar. 2022.

KAECKE, Janaína de Moraes. **O Sujeito na Quebrada do Samba**. Ponto Urbe – Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP (NAU/USP), n. 13, ano 13, p. 1 – 15. São Paulo, 2013.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019.

LIMA, Luiz Fernando Nascimento. **O pagode dos anos 80 e 90: centralidade e ambivalência na significação musical**. Revista Em Pauta. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v.13, n. 21, p. 89 – 106. Rio Grande do Sul, dez. 2002.

LOPES, Nei. **Sambeabá: o samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ Folha Seca, 2003. 190 p.

LUCKI, Jorge. **Medida lembra o samba do crioulo doido**. 1997. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/1/17/ilustrada/11.html>. Acesso em: 24 abr. 2022.

MACHADO, Carly. **Samba gospel: sobre pentecostalismo, cultura, política e práticas de mediação nas periferias urbanas do Rio de Janeiro**. Revista Novos Estudos Cebrap, v. 39, n. 01, p. 81-101, jan-abril. São Paulo, 2020.

MAFEI, Maristela. **Assessoria de imprensa: como se relacionar com a mídia**. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2010. 128 p.

MARTINS, Raimundo; SÉRVIO, Pablo Passos. **Polêmicas e indagações acerca de classificações da cultura: alta, baixa, folk, massa - Visualidades**, Goiânia, v. 10, n. 1, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/23088>. Acesso em: 15 abr. 2022.

MATTOS, Sérgio. **Dilemas do jornalismo impresso na busca de um novo modelo de negócio**. Revista Eptic Online, vol. 16, n. 1, p. 19-32. Sergipe, 2014.

PASCOWITCH, Joyce. **Coluna Joyce Pascowitch**: Jane Fonda. 1996. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/2/13/ilustrada/4.html>. Acesso em: 12 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. **Coluna Joyce Pascowitch**: Toddy. 1997. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/11/10/ilustrada/5.html>. Acesso em: 12 mar. 2022.

RABAÇA, Carlos Alberto, Barbosa, Gustavo. **Dicionário de comunicação**. São Paulo: Editora Ática, 1998. 640 p.

RACIONAIS MC's. Capítulo 4, versículo 3. *In*: Sobrevivendo no inferno. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. Faixa 3. 1. CD.

**SAMBA à paulista**: Fragmentos de uma história esquecida. Direção de Gustavo Melo. Produção de Varal Produções e TV Cultura, com apoio da Pró Reitoria de Cultura e Extensão da USP, 2007. Disponível em: <<  
<https://www.youtube.com/watch?v=pmcJ1Umg31o>>>. Acesso em: 30 mai. 2023.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Álbum reata carreira**. 1997. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/9/02/ilustrada/22.html>. Acesso em: 12 mar. 2022

SANTOS, José Carlos Ferreira dos. **Nem tudo era italiano**: São Paulo e pobreza, 1890-1915. São Paulo: Annablume, 1998.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Recife: Cepe, 2019. 380 p.

SIMÃO, José. **Buamba! O Badan Palhares tá se enterrando!** 1996. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/9/21/ilustrada/13.html>. Acesso em: 19 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. **Apologia às drogas quem faz é o Planet FHC**. 1997. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/11/14/ilustrada/8.html>. Acesso em: 25 abr. 2022.

SOTERO, Thalita Gallucci. **Os mesmos meninos e meninas**: dos cordões ao pagode. In: FAUSTINO, Carmen; FREITAS, Maitê; VAZ, Patrícia. Sambas e dissembras. São Paulo: Pólen, 2018. 96 p. 4 v. (Coleção Sambas Escritos).

TROTTA, Felipe da Costa. **Samba e mercado de música nos anos 1990**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO – UFRJ). Rio de Janeiro, 2006.

VICENTE, Eduardo. Da vitrola ao ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014. 270 p.