

Aluno: Karina de Sousa Trindade

NUSP: 9875632

Coautora/Orientadora: Valéria Barbosa de Magalhães

Veículo escolhido: Revista da ABPN (Associação Brasileira de Pesquisadores Negros)

Link do periódico: <https://abpnrevista.org.br/site/about/submissions>

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

‘PLEASE, LOVE, DON’T THINK I’M 171’²: AN ANALYSIS OF THE REPRESENTATION OF THE PAGODE IN THE NEWSPAPER FOLHA DE S. PAULO’S ILLUSTRATED SECTION, BETWEEN 1995 AND 1997.

« S’IL TE PLAÎT, MON AMOUR, NE PENSE PAS QUE JE SUIS UN 171 »³: UNE ANALYSE DE LA REPRÉSENTATION DU PAGODE DANS LA SECTION ILLUSTRÉE DU JOURNAL FOLHA DE S. PAULO, ENTRE 1995 ET 1997.

Resumo

O presente estudo teve por objetivo analisar as representações do pagode romântico e dos seus sujeitos periféricos veiculadas pelo caderno Ilustrada do Jornal Folha de S. Paulo durante dos anos de 1995, 1996 e 1997. Foram anos nos quais houve grande vendagem no estilo musical estudado. Este trabalho caracteriza-se como qualitativo e quantitativo, combinando a pesquisa documental e revisão bibliográfica. Como método de pesquisa foi utilizada a análise de mídia. Observou-se como a seção de cultura e entretenimento do jornal Folha de S. Paulo influenciou na construção de um imaginário coletivo que entende o pagode romântico como um estilo musical inferior, massificado e para ouvintes de classes sociais menos abastadas. Da análise do material emergiram as seguintes questões: “é ou não samba?”; “o pagode ajudou em uma retomada do samba tradicional no mercado fonográfico em meados da década de 1990?”; além da comprovação de paradigmas de “alta” e “baixa” cultura e estereótipos ligados à raça e classe social.

Palavras-chave: Pagode, pagode 1990, samba raiz, periferia

Abstract

The purpose of the present study is to analyze how the Folha de São Paulo newspaper represented the romantic pagode music style and also the subjects who like it, the people from “periferia” (the poor suburbs from the Brazilian big cities), from 1995 to 1997. The method of research used was the media analysis, the study can be characterized as both qualitative and quantitative. It was

¹ Trecho da música “Paparico” de Delcio Luiz e Ronaldo Barcellos, interpretada pelo Grupo Molejo.

² Snippet of the song ‘Paparico’ by the pagode group Molejo

³ Extrait de la chanson «Paparico» du groupe Molejo.

combined with documental research and literature review. It was verified how the culture and entertainment section of the Folha de S. Paulo (Ilustrada) has carried a social imaginary that understands the romantic pagode as an inferior and massified musical style destined to listeners from the less privileged social classes in Brazil. From the analysis of the material, some questions were emerged, such as "pagode is samba or it is not?", "did the pagode help the resumption of traditional samba in the phonographic market of the mid-1990s?". The work focuses on the paradigms of "high" and "low" culture and other stereotypes related to race and social class.

Key words: pagode, pagode 1990, traditional samba, periphery.

Résumé

La présente étude a pour but analyser les représentations du pagode romantique et de ses sujets périphériques publiées dans la section illustrée du journal Folha de S. Paulo au cours des années 1995, 1996 à 1997. Ce sont des années au cours desquelles il y a eu de grandes ventes du style musical étudié. La méthode de recherche utilisée est l'analyse des médias et l'étude est qualifiée de qualitative et quantitative, alliant recherche documentaire et revue de littérature. Il a été observé comment la section culture et divertissement du journal Folha de S. Paulo a influencé la construction d'un imaginaire collectif qui comprend le pagode romantique comme un style musical inférieur et massifié pour les auditeurs des classes sociales les moins aisées. À partir de l'analyse du matériel, les questions suivantes ont émergé : est-ce ou non le samba?, Le pagode a-t-il contribué à relancer le samba traditionnelle sur le marché phonographique au milieu des années 1990? en plus de ces questions, l'étude suivante a tenté de prouver les paradigmes de «haute» et «basse» culture et les stéréotypes liés à la race et à la classe sociale.

Mots clés: pagode, pagode 1990, samba traditionnelle, périphérie.

“É NO PAGODE! LELELELELE!”⁴

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. 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

⁴ Trecho da música “É no pagode” de Delcio Luiz, interpretada pelo grupo Art Popular.

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 Antônio Carlos Bernardes Gomes, o 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 como *Jovelina Pérola Negra*, *Zeca Pagodinho* e *Mauro Diniz*.

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. 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 sínopes, 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. Dito isso, salientam-se outros pontos de diferença entre um e outro: na primeira, também denominada oitentista, os integrantes estavam ligados a escolas de samba e já eram reconhecidos como compositores e músicos. Almir Guineto, salgueirense, havia passado pelo grupo *Os Originais do Samba* (FERREIRA, 2017), no qual, juntamente com Mussum, reinventou o banjo (MUSSUM, 2019). O corpo do instrumento característico da música *folk* norte americana foi adaptado ao braço do cavaquinho, criando assim o banjo brasileiro, que tem 4 cordas e a afinação em “ré-sol-sí-ré” (SIMAS, 2020). Sombrinha, por exemplo, já tinha tocado com Baden Powell, e Beth Carvalho gravado composições de Arlindo Cruz. (SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, 2014).

Outro critério de diferenciação seria a idade dos músicos (esta informação não foi localizada nas referências bibliográficas que deram suporte a esta pesquisa, mas construída durante o processo de investigação). Em 1980, o *Fundo de Quintal* tinha como integrantes: Almir Guineto (34 anos); Bira Presidente (43 anos); Jorge Aragão (31 anos); Neoci (43 anos); Sereno (40 anos); Ubirany (40 anos); Arlindo Cruz e Sombrinha (22 e 21 anos, respectivamente). Além do *Fundo de Quintal*, foi considerada a idade de outros nomes importantes para o movimento: Zeca Pagodinho (26 anos), João Nogueira (39 anos) e Jovelina Pérola Negra (41 anos). Um estudo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 1999, considerava como jovens, naquele momento da história brasileira, pessoas de 15 a 24 anos (MINISTÉRIO DO PLANEJAMENTO, ORÇAMENTO E GESTÃO, 1999). Observa-se, então, que dentro do presente contexto

apenas Sombrinha e Arlindo enquadravam-se como jovens, mas passariam a ser classificados como adultos antes da metade da década de 1980.

Entretanto, a faixa etária muda drasticamente na segunda vertente do pagode. O *Katinguelê*, por exemplo, foi criado em 1983 com a primeira formação composta por Breno, Mario, Salgadinho, Téó e Udi. Constatou-se que Breno tinha 12 anos, Salgadinho, 13, e Téó, 7 na ocasião da fundação do conjunto (LETRAS, s. d.).

Outro grupo com bastante expressão na segunda vertente do pagode, o *Exaltasamba*, foi formado em 1982. Péricles e Pinha entraram na banda em 1986, ambos com 17 anos, Chrigor entrou apenas em 1992, com 18 anos. Thell passou a fazer parte do conjunto já adulto, em 1986, com 25 anos; Brilhantina entrou no mesmo ano, com 24 de idade (EXALTASAMBA, s. d.). Integrantes já considerados adultos, ou beirando a transição, como os exemplos de Thell e Brilhantina, não serão a regra, mas exceção, conforme constatou-se nesta pesquisa. Os grupos do pagode da década de 1990, em via de regra, foram formados por meninos de 13, 16 anos, informação que levanta a questão de conflito geracional, tanto por parte dos ouvintes e críticos, quanto por parte de alguns sambistas mais tradicionais. Beth Carvalho, em 1996, nos bastidores da gravação do CD “Casa de Samba”, disse que “Eles podem não ser grupos de samba, mas tocam em ritmo de samba, o que já é suficiente para vender disco” (MATTOS, 1996).

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 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 as 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 (SOTERO, 2018).

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 instituto Nelson Oliveira Pesquisa e Estudos de Mercado (Nopem), 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).

Em entrevista ao *podcast* “Fórmula do Samba”, Salgadinho, ex-vocalista do grupo *Katinguelê* e uma das referências do pagode noventista, discorre sobre os motivos que

fizeram o pagode romântico ser um sucesso sem precedentes, principalmente entre os jovens periféricos. O cantor e compositor fala sobre o pagode romântico ter como referência os sambistas tradicionais, mas aborda, principalmente, a questão da representatividade. Um gênero musical feito, predominantemente, por jovens pretos e periféricos que estavam sendo espelho para outros jovens pretos periféricos:

[...]Eu acredito muito na questão social que o samba representava, ainda que não fosse diretamente dito, né? Porque eram jovens afrodescendentes da periferia, com seus sonhos, né? [...] Nós tínhamos já grandes artistas e sambistas é... Na qualidade do samba, são os nossos professores, mas nós não tínhamos um mercado propício pra receber esses artistas oriundos da periferia. [...] O jovem periférico se espelhando em mim, num Luiz Carlos, num Alexandre Pires, num... A postura, a forma de vestir... Você passou a ter representatividade. O jovem periférico passou a ter representatividade: 'Opa! Vou me vestir daquela forma!'... Né? O negro pode cortar o cabelo daquele jeito. 'Ah, que legal! Eu quero andar daquele jeito'. Então você passou a inserir uma certa força na periferia, onde eu acho que a gente salvou muitas vidas ali da ociosidade, né? Das coisas que a gente... da criminalidade. Então a partir daí esse grande "boom" foi que a periferia nos empurrou pro sucesso. Não foi algo que a mídia colocou de cima pra baixo, foi algo que veio de baixo pra frente assim [...](PODCAST, 2020)

Na mesma entrevista, Salgadinho diz que a todo momento a sociedade afirmava aos jovens músicos que o sonho [de viver de música] não era algo possível, e que [os membros do grupo] só não desistiram porque eram inspirados por Arlindo Cruz, Beth Carvalho e todos os outros sambistas que antecederam a geração noventista. Também, que o mercado fonográfico impôs grandes barreiras ao estilo. O artista destaca, ainda, que o pagode da década de 1990 conseguiu unir o que os jovens de sua geração mais ouviam: samba e *black music*. Ele ressalta a determinância deste fator para o samba ficar na frente nas prateleiras das lojas e ser notado como nicho de mercado rentável (PODCAST, 2020).

Aqui evidenciamos que a periferia é território e sinônimo de pluralidade e sempre foi solo fértil para movimentos culturais. Mas quem são os indivíduos que ressignificaram estereótipos e adversidades diárias através das manifestações culturais na periferia? Nesta pesquisa utilizaremos como arcabouço conceitual o que (D'ANDREA, 2013, p. 14) define por sujeito periférico:

[...] a população periférica engendrou uma narrativa e elaborou uma subjetividade para explicar seu lugar no mundo e fundamentar sua existência. A narrativa criada por essa população foi aquela expressa por um movimento cultural que soube condensar expectativas e sentimentos da população periférica. [...] Por outro lado, surgiu uma nova subjetividade por meio de uma intensa luta para se colocar no mundo e se perceber por meio do orgulho, e não

do estigma. Quando o indivíduo portador dessa nova subjetividade age politicamente é denominado neste trabalho como sujeito periférico. [...]

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 vendagens 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!”⁵

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.

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.” (BARDIN, 2011, p. 49)

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).

⁵ Trecho da música “Samba diferente” de Anderson Leonardo e Wagner Bastos, interpretada pelo Grupo Molejo.

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?”

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 norteadas 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 símile* do jornal Folha de S.Paulo, 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).

⁶ Trecho da música “O bicho pegou” de Arlindo Cruz e Aluizio Machado, interpretada pelo Grupo Raça.

No processo de *clipping* foram localizados 1.629 resultados, considerando todas as palavras elencadas 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 e 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 “cafonas”. Já “samba” é colocado como sinônimo de “bagunça” e “desorganização”.

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. Um exemplo bastante marcante 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 (Partido Progressista Brasileiro - PPB) 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. No trecho destacado, 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. A descrição do modo periférico de se comportar “autofalante na capota tocando pagode” é feita de forma crítica e com desdém, indicando que o autor entende 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 Pascowitch, colunista social, sobre 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. (PASCOWITCH, 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”. A “mulata” é a “mucama” que: “Deve ser ocultada, recalcada, tirada de cena. [...] 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” (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 [...] 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)

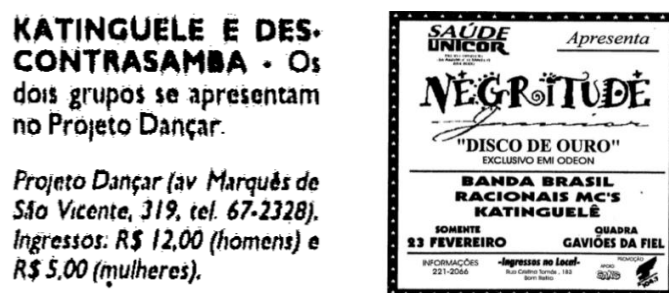
Aqui, não fosse o título da nota; “Toddy”, o racismo que Kilomba (2008) classifica como “racismo cotidiano” passaria despercebido. A autora explica que racismo cotidiano é “uma “constelação de experiências de vida”, uma “exposição constante ao perigo”, um “padrão contínuo de abuso” que se repete incessantemente 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.

“VOCÊ BRINCOU, ZOMBOU DE MIM. CHEGA PRA LÁ, SE TOCA!”⁷

Sobre o pagode e os sujeitos periféricos praticantes do gênero musical, os números mostram as seguintes informações: dos 1.629 resultados, apenas 237 (14,5%) falam sobre o estilo, porém este número é muito mais baixo quando dividimos os resultados obtidos entre notícias e nota de show/propaganda.

Figura 1- Nota de show; Figura 2 - Propaganda - Caderno Ilustrada, 1995



Fonte: Acervo online Folha de S. Paulo, 2022

No ano de 1995, somam-se 50 resultados, sendo 45 deles notas de show/propaganda e, apenas 5, material textual. Das 5 matérias localizadas, apenas 2 não

⁷ Trecho da música “Não quero saber de ti ti ti” de Jorge Santana e Paulo Santana, interpretada pelo Grupo Molejo.

colocam o pagode e os pagodeiros como inferiores. A primeira é de Marcel Plasse, sobre a estreia do programa “Furacão 2000” em rede nacional, pela emissora GNT/Gazeta. O jornalista vê com bons olhos a estreia e classifica a atração como rara, por ser um bom programa de música fora da MTV Brasil, e inédita por ser uma atração em rede nacional voltado a juventude negra e periférica (PLASSE,1995); o segundo exemplo é quando Luiz Antônio Ryff, ao registrar o aumento do consumo de LPs no Brasil, não separa o pagode do samba, ao se referir ao elenco de artistas da *major* BMG (RYFF, 1995).

Os outros três resultados são duas notas de Joyce Pascowitch. Na primeira, ela classifica o pagode da década de 1990 como meloso: “FLERTE MUSIC. Novo termo adotado pela Sony para designar aquele tipo de música melosa — mas nem tanto —, tipo as baladas de pagode.” (PASCOWITCH, 1995) e, na segunda, sugere que os pagodeiros do grupo *Raça Negra* não eram elegantes, por mais que o figurino de show dos músicos estivesse assinado pela renomada figurinista Leda Senise: “Echarpe [...] Pagodeiros, porém luxuosos - com figurinos de Leda Senise, que assina também os da ópera “Il Tabarro”, de Puccini, no Municipal do Rio.” (PASCOWITCH, 1995). Novamente, as notas de Pascowitch revelaram o seu racismo e o daqueles que ela representa com seus textos: o tom irônico para se referir ao pagode “música melosa tipo as baladas e pagode” e o termo “porém”, com toda a sua carga simbólica, indicando que pagodeiros naturalmente não são elegantes: “pagodeiros, porém luxuosos”. O último resultado foi escrito por Maria Lúcia Rangel, na coluna “Outro Canal”. A jornalista classifica o gênero como “moda”, além de duvidar que um programa de pagode seja sucesso na televisão aberta: “A moda do pagode. [...] Está sendo produzido o “Som Brasil”, especial que irá ao ar na madrugada de 31 de dezembro, já apelidado de ‘pagodão de fim de ano’. Será que o estilo dá certo na telinha?” (RANGEL, 1995).

Em meados de 1996, o Caderno Ilustrada passou a publicar, todas as terças-feiras, a listagem dos dez CDs mais vendidos na semana anterior, segundo a Nopem. A lista de vendagem semanal foi considerada como material textual - pois, além do *fac símile*, também é encontrada no arquivo de matérias do periódico. Entretanto, por não conter comentários do jornalismo da Folha de S. Paulo, a partir de 1996, foi adicionada mais uma categoria no formulário da plataforma *Google Forms* para a análise correta dos dados e os resultados foram divididos também por “*ranking* semanal”.

Sendo assim, os resultados do ano de 1996 são, no total, 74 respostas. Cinquenta são notas de show/propaganda; 21 são notícias e 3 são *ranking* semanal. Diferentemente do ano anterior, nos quais as matérias localizadas só citam o pagode romântico, em 1996

o gênero passa a ganhar matérias que falam do estilo e de seus participantes, algumas como capa do Caderno Ilustrada. Porém, a ironia, o desdém e a escrita pejorativa dão o tom dos textos, como veremos a seguir.

A primeira vez que a segunda vertente do pagode deu as caras no caderno de cultura foi em 3 de fevereiro de 1996, em um combo de três matérias seguidas, escritas por Xico Sá: “Cavaquinho adere ao *hip-hop* nacional” (SÁ, 1996); “*Rappers* atacam a nova onda” (SÁ, 1996); “Pagode ganha tom social” (SÁ, 1996). Na matéria de capa, Sá (1996) trouxe primeiro uma entrevista com o grupo de *rap* Potencial 3, que defendia a mistura de samba e *rap*. Aqui Xico Sá, um clássico homem branco e heterossexual (e hoje um ídolo da esquerda), salientava que os rapazes cresceram dentro do universo do samba, destacando que o pai de dois dos integrantes, JC e Lewis, pertencia à velha guarda do samba paulista. João Batucada foi mestre-sala da escola de samba Vai-Vai. A mistura feita pelo Potencial 3 foi comparada a “uma espécie de casamento de Zeca Pagodinho, um dos ídolos da turma, com o grupo americano de *rap* *Public Enemy*” (SÁ, 1996). A faixa a que o jornalista se referia é “Carrapato”, um *rap* feito sobre uma base de samba (com referências ao samba de morro). Na mesma matéria, o jornalista mudou o tom ao falar da parceria dos Racionais MCs com o grupo *Negritude Junior*. Xico Sá começava o parágrafo com “No topo da atual parada pagodeira”. Distanciando o pagode noventista do samba e mostrando que eles eram “moda”, subentendida como música massificada, Sá também colocava em xeque a fala do *rapper* Mano Brown na música “Gente Da Gente” do grupo *Negritude Junior*: “Não bebo do veneno que o sistema me traz”. Na visão do jornalista soava contraditório Mano Brown dizer que não bebe do “veneno do sistema” tendo gravado com um dos grupos sinônimo do “pagode radiofônico”⁸. Sá pejorativamente associa o pagode ao “veneno do sistema”. Quando Netinho de Paula, vocalista do grupo *Negritude Junior*, opinou sobre alguns *rappers* não concordarem com a combinação de pagode e *rap*, sua fala foi diminuída por Xico Sá a uma “tentativa de resposta”.

Na matéria seguinte, “*Rappers* atacam a nova onda” (SÁ, 1996), o autor fez uma tentativa de rivalizar pagodeiros e *rappers*, insistindo na ideia de que o pagode seria “nova onda”. Alguns *rappers* se recusavam a experimentar o estilo, sobretudo quando julgavam ser “pagode mauricinho”⁹, por acreditarem que o pagode dilua a mensagem do

⁸ Forma pejorativa de referir-se ao pagode noventista.

⁹ Forma pejorativa de referir-se ao pagode noventista.

rap. Os entrevistados diziam, porém, não ser contra os artistas que faziam essa experimentação.

Na última notícia da “trilogia”, “Pagode ganha tom social” (SÁ, 1996), o escritor iniciou o texto da seguinte maneira: “Tem revolta social no pagode. Os pagodeiros acreditam que a conexão com o *rap* pode incrementar as suas letras com uma rajada de discurso panfletário.” (SÁ, 1996). O jornalista deixou nítido que não acreditava que o pagode já tinha ou teria uma função social nas periferias. Ironiza e diminui o papel político do pagode e do *rap* utilizando-se do termo “discurso panfletário”. Sá dizia que Netinho de Paula seria respeitado por alguns *rappers* apenas por passar a imagem de “um cara que ficou rico, manda no mercado de discos e não largou as suas origens suburbanas” (SÁ, 1996). Netinho e Brown, entretanto, são amigos de infância. Durante a década de 1990, ficaram à frente de diversos projetos sociais, até mesmo antes da fama. Ambos seguiram carreiras e estratégias políticas diferentes, musicalmente e diante da mídia hegemônica: “Brown assume posição partidária, sempre fez campanha por Lula e por outros candidatos do PT. Netinho diz que é simpatizante da esquerda, mas toca para qualquer candidato que lhe pague. Cada um, à sua maneira, estão fazendo política social” (NASCIMENTO, 1999). O ponto crucial deste parágrafo é que, muito provavelmente, a classe média/alta intelectualizada não entende a máxima periférica de que: “Se o dinheiro constar, eu não gasto sozinho.” (RACIONAIS; ROSANA, 2002).

Para elucidar a diferença de tratamento entre os dois gêneros de pagode nas matérias encontradas no ano de 1996, o presente artigo traz o *release*, também feito por Xico Sá, do primeiro álbum de Arlindo Cruz e Sombrinha: “Da Música”. A matéria intitulada “Dupla quer desafiar “Pagodebrás” (SÁ, 1996) dava a entender que Arlindo e Sombrinha se opunham ao pagode romântico, como se ambos os estilos representassem a alta e a baixa cultura (MARTINS; SÉRVIO, 2013). Porém, no texto não havia declaração alguma da dupla que corroborasse com tal posicionamento. Sá fez elogios justíssimos ao disco e, conseqüentemente, à parceria destes dois grandes compositores, ao mesmo tempo que foi demasiadamente agressivo com o pagode da década de 1990:

Ainda existe quem entenda o enredo desse samba, amor: a dupla Arlindo Cruz & Sombrinha, abençoada por Dona Ivone Lara, vem para amarrotar o pagode “mauricinho” que assola o país. [...] As palhetas de Arlindo Cruz (no banjo) e Sombrinha (cavaco) ensaiam um certo massacre da serra elétrica do morro. É uma bofetada na “Pagodebrás”, a indústria da nova safra de pagodeiros [...] A formação de todo o elenco do disco, tanto da dupla como da maioria dos compositores, é ligada às quadras de escolas de samba e aos botequins ainda com cheiro da velha guarda do batuque no Rio. Esse *know-how* faz a diferença

entre Arlindo & Sombrinha e o formigueiro de cantores de pagode que a indústria fabrica todo dia.(SÁ, 1996)

Sá insiste na separação entre um samba antigo (portanto tradicional e arcaico, lugar destinado ao negro e ao pobre) contra um pagode novo, porém, segundo ele, fabricado todos os dias pela indústria e sem *know-how*. Interessante a associação feita por Sá entre o pagode e o termo mauricinho, o qual, nos anos 1990, era usado pejorativamente para designar pessoas esnobes e de classe média e alta. A carga simbólica dessa associação mostra o desprezo de jornalistas brancos (porém “progressistas”) como Sá pela produção periférica: negros não podem ascender socialmente por meio de seu trabalho artístico, a não ser de forma desprezível (tornando-se “mauricinhos”). “Preto e dinheiro são palavras rivais? Então mostra pra esses cu como é que faz”(RACIONAIS, 2002).

Apesar da tentativa de colocar as duas vertentes uma contra a outra, nas notas de shows foram encontradas muitas apresentações em que ambas as vertentes participavam juntas. João Nogueira, por exemplo, ao trazer o “Clube do Samba” (um dos nascedouros do pagode) para São Paulo, convidou vários grupos de pagode romântico para dividir o palco com ele, em encontros que aconteciam semanalmente na casa de shows “Carioca Club”. O “Terraço”, espaço especializado em samba, também promoveu vários desses shows.

Leci Brandão (2018) relata que em meados dos anos 1990 foi criticada por gravar com a nova geração do pagode. No entanto, foram esses meninos desacreditados que, segundo ela, a colocaram novamente na cena musical. A compositora e cantora afirmou que ficou completamente esquecida de 1993 a 1996, a ponto de muita gente pensar que havia desistido da música. Foi então que a artista recebeu o convite do grupo *Sem Compromisso* para cantar a canção “Felicidade Escondida”, no disco “Melhores do Ano”: “[...] só tenho a agradecer aos grupos que faziam parte do chamado “Pagode na década de 1990”. Se não fossem eles, eu não sei se teria continuado a minha carreira e isso é uma coisa que digo com muita tranquilidade.” (BRANDÃO, 2018, p. 151).

A questão trazida por Leci Brandão, sobre os garotos do pagode dos anos 1990 serem responsáveis - mesmo que indiretamente - por impulsionarem um “renascimento” do “samba raiz”, em meados da última década do século XX, foi levantada também em uma matéria do ano de 1997, ano este que apresentou um pequeno salto nos resultados das buscas, em comparação aos períodos anteriores.

Antes de trazer à tona o que a matéria supracitada menciona, é importante dizer que em 1997, a busca retornou 113 resultados, um aumento que se deu principalmente pela presença de CDs de pagode no “*Top 10*” em quase todas as semanas do ano. O estilo apareceu 49 vezes no *ranking* semanal: 38 vezes em notas de show/propaganda e 26 vezes em notícias, o que revela uma maior aceitação do estilo e sua inserção em diversos setores sociais consumidores de música. O tom mais moderado e de maior aceitação também se revelou, ainda que com desprezo, pelo pagode.

Voltando à reportagem, escrita por Pedro Alexandre Sanches, questionava se o pagode romântico tinha relação com o retorno do “samba raiz” ao mercado fonográfico brasileiro, que contou com ótimas vendas. Com a manchete “Coleções sintetizam 80 anos de história” (SANCHES, 1997), o jornalista aborda o lançamento de coleções que comemoram o samba. Na matéria, o então diretor de marketing da Editora Globo, Heitor Paixão, disse ao entrevistador que: “Com certeza o pagode puxa o interesse pela história do samba. O pagode se popularizou entre os jovens, que agora acabam se interessando também pelos grandes sambistas.” (SANCHES, 1997). Marcelo Falcão, à época gerente de *marketing* estratégico da *major* BMG, relacionou a “volta do samba” ao respiro que as carreiras de Martinho da Vila e Paulinho da Viola tiveram em meados da década de 1990, posição que foi endossada pela gerente de *marketing* estratégico da EMI, Sônia Antunes. Já Elifas Andreato, jornalista e artista gráfico, disse a Sanches que: “O pagode saturou o mercado de tal forma, ficou tudo tão igual, que se tornou necessário mostrarmos o que é o samba, de fato. Mas pelo menos o pagode afastou a música americana [...]” (SANCHES, 1997). A matéria de Sanches retrata o pagode como um mal necessário: saturou o mercado e deixou tudo igual, mas **pelo menos** afastou a música americana. O “pelo menos” simboliza o desprezo pelo estilo, mas também o reconhecimento de que ele afastava um “mal maior”.

Arlindo Cruz, em entrevista, afirmou que o pagode noventista reconectou a geração de 1990 ao samba mais antigo, uma coisa puxou a outra: “[...] as pessoas que pesquisaram *Raça Negra* e *Katinguelê* chegaram ao *Fundo de Quintal*, chegaram a mim, ao Almir (Guineto), ao Sombrinha. E, através de nós, aos mais antigos.” (BEOLCHI, 2011).

No ano de 1997, o pagode alcançou espaços que não eram imagináveis no começo da década, mostrando que estavam indo além do eixo periférico. O primeiro exemplo é o projeto da casa de show “Tom Brasil”, chamado “Samba no Tom”, que consistia em uma

série de apresentações semanais com grandes nomes do samba, *como Martinho da Vila, Alcione, Zeca Pagodinho* e o grupo *Art Popular*.

Na matéria “Art Popular está no Tom” de Pedro Cirne Albuquerque, Leandro Leahart (um dos vocalistas do grupo) expressou sua felicidade e surpresa ao feito alcançado pelo grupo: “É uma responsabilidade muito grande tocar uma temporada em uma casa como o 'Tom Brasil', que é voltada para um tipo de público que não o nosso” (ALBUQUERQUE, 1997). A casa de show “Tom Brasil” (Atualmente Tóquio Marine Hall, que também já foi chamada HSBC Brasil) foi inaugurada em 1995, com uma temporada de shows de João Gilberto, em uma localização de classe média-alta na cidade de São Paulo. O que chama atenção no texto, entretanto, é que em nenhum momento os termos pagode e/ou pagodeiros foram utilizados para se referir ao *Art Popular*. Apesar da palavra samba ser usada algumas vezes, incluindo no próprio nome do projeto “Samba no Tom”, os pagodeiros não são aproximados do gênero samba de maneira categórica. São deixadas apenas algumas “pistas”. Contudo, o estilo de música que o grupo faz (pagode romântico) não é impresso no texto, literalmente. Parece que a intenção do autor é não dar margem para que exista um afastamento de um público mais elitizado em potencial, então ele opta por não fazer uso das palavras “pagode” ou “pagodeiro” na reportagem.

O segundo exemplo é a participação do *Negritude Junior* na faixa "Alvorecer" do disco “Bodas de Ouro” de Dona Ivone Lara, lançado em comemoração aos 50 anos de carreira da compositora. O álbum contou com diversas parcerias, mas a única que não passou imune à crítica de Xico Sá foi a do “cantor Netinho de Paula e seu Negritude Jr” (SÁ, 1997). Sá (1997), insistindo em seu recurso discursivo racista e preconceituoso, perguntou à Dona Ivone Lara “sobre a onda do pagode 'mauricinho' ou 'sambanejo' que assola o país”, ela respondeu: “É o próprio samba, que é muito grande e generoso, o culpado por isso [...] Cabe tudo, várias formas, dentro do samba, é uma coisa sem limites, mesmo fugindo do seu lado mais autêntico” (SÁ, 1997). Não contente com a resposta talvez inesperada da compositora, o jornalista deu a entender ao final da matéria que de todas as participações do disco, a única não orgânica e forçada pela gravadora foi a dos pagodeiros.

Até aqui, com base nos dados explanados, parecia que o samba teria mais espaço no periódico do que o pagode, mas os resultados mostraram que não foi bem assim. Na totalidade da busca (1.629), juntando os três anos estudados, foram obtidos apenas 309 resultados, estes resultados divididos por ano e classificação de informação ficaram da

seguinte maneira: **1995** - 58 resultados para nota de show/propaganda e 19 resultados para notícias. Total de 77 resultados; **1996** - 65 resultados para nota de show/propaganda, 42 resultados para notícias e nenhum resultado em *ranking* semanal. Total de 107 resultados; **1997** - 36 resultados para nota de show/propaganda, 81 resultados para notícias e 8 resultados em *ranking* semanal. Total de 133 resultados.

Os resultados mostraram que o samba tradicional, aquele legitimado pela sociedade hegemônica branca e elitizada, tem mais espaço nas notícias, comparado ao espaço que o pagode romântico teve na mesma categoria do periódico. No caderno Ilustrada, o pagode noventista ficou restrito às notas de shows, propagandas e ao *ranking* semanal, ainda assim os resultados da busca para o samba não foram expressivos.

“QUESTÃO SÓ DE PESO E MEDIDA. PROBLEMA DE HORA E LUGAR”¹⁰

Nas buscas sobre paradigmas de “alta” e “baixa” cultura (MARTINS; SÉRVIO, 2013), enquadraram-se 73 resultados (4,5%), incluindo material textual e fotomecânicos. Algumas das reportagens supracitadas como exemplo nos tópicos anteriores também foram encaixadas neste quesito. Um dos resultados mais emblemáticos encontrados foi a propaganda da loja de CD “*Planet Music*”:

Foto 3 - Propaganda Caderno Ilustrada *Megastore Planet Music*, 1995.



Fonte: Acervo online Folha de S. Paulo, 2022

Rock, jazz, pop e reggae estão em evidência no anúncio, mas quase não se consegue ver o gênero pagode na propaganda. Na simbologia visual do anúncio, o estilo musical é colocado em último na sequência apresentada e curiosamente o gênero que o antecede é o sertanejo, também colocado como “duvidoso” e “inautêntico”, apropriado pela indústria fonográfica e transformado em cultura de massa, assim como o pagode noventista. Martins e Sérgio (2013) explicam que na concepção de alta cultura,

¹⁰ Trecho da música “Canto Chorado” de Billy Blanco, interpretada pelo grupo Os Originais do Samba.

vanguarda, inovação e progresso são pontos centrais, já na noção de cultura popular, a tradição e a manutenção da “essência” são os elementos que a norteiam. A primeira seria entendida como universal, enquanto a segunda por orgulhar-se de valorizar suas particularidades locais. Apesar de suas diferenças, a alta cultura e a cultura popular têm pontos em comum, “as duas posicionam-se como representantes de ideais nobres que, em princípio, se contrapõem à corrida desenfreada pelo dinheiro, pelo lucro, desejo que aciona e mobiliza a criação da cultura de massa” (MARTINS; SÉRVIO, 2013, p. 135). A divisão entre alta e baixa cultura carrega em si, por outro lado, uma pretensão de divisão social, uma falsa noção de cultura superior e inferior.

Na Folha de São Paulo, a divisão entre “bom” e “mau” gosto muitas vezes apareceu de forma sutil, por exemplo, na matéria de Fernanda da Escóssia, “Festival Brahma reúne rock, reggae e axé music”, de 1996. O Festival Brahma aconteceu na cidade do Rio de Janeiro, no bairro de Jacarepaguá e cada dia do evento era voltado a um estilo de música. No entanto, os únicos estilos que “mereceram” uma atenção maior da repórter foram os artistas do rock nacional: “Cássia Eller abre hoje a noite rock, a primeira do festival. A cantora apresentará o repertório de seu último show, “Violões”, com músicas de Nando Reis, Caetano Veloso e Cazuza.” (ESCÓSSIA,1997), e as atrações internacionais: “[...] o grupo Black Uhuru, premiado com o Grammy pela música “Athem”, e o jamaicano Jimmy Cliff. Com 30 anos de carreira, Cliff vai misturar no show antigas canções e músicas de seu novo álbum, “Positive Energy” [...]” (ESCÓSSIA, 1997). Os grupos de pagode e axé *music* tiveram apenas os nomes citados: “Na segunda noite, dedicada ao pagode, as atrações são os grupos Só pra Contrariar, Negritude Júnior e Molejo. Netinho e Cheiro de Amor fazem shows na sexta-feira, noite da axé music.”(ESCÓSSIA,1997).

Todas as vezes que o pagode surgiu nas matérias da Folha de São Paulo como um estilo massificado e extremamente distante do samba considerado autêntico “fica evidente que a superioridade de certo tipo de gosto é atestada na medida em que se torna inacessível ao grande público” (MARTINS; SÉRVIO, 2013, p. 137).

Martins e Sêrvio (2013) afirmam também que a alta cultura se pauta na “exclusão das massas” e na “negação da sua humanidade” (STOREY, 2003 apud MARTINS; SÉRVIO, 2013, p. 137). Não é só o consumo pela elite que define bom gosto e alta cultura, mas sim o consumo exclusivo dela, que exclui as classes menos abastadas. Se o pagode romântico fosse um estilo musical mais restrito, que não aparecesse tanto nas tardes de

domingo em programas destinados às classes sociais mais baixas, talvez o gênero fosse “digno” de mais caracteres na reportagem acima analisada.

O samba, desde sua institucionalização, tanto pelo governo quanto pela indústria e o rádio, sempre foi diluído para agradar mais os ouvidos da elite e sofreu um processo de branqueamento para ser tocado nas rádios, em bailes e no carnaval das elites brancas. Lopes (2013) denominará esse esvaziamento de símbolos e simbologias do samba como “desafricanização”:

o poder dominante buscava, por diversos meios e razões, desafricanizar o corpo e a alma da nação brasileira. E, mesmo quando, mais tarde, o Estado o incluiu em seu projeto político, o samba foi sempre, expressa ou veladamente, objeto de ações e procedimentos tendentes a despojá-lo dos conteúdos e das características formais próprios de suas origens africanas. É assim que, na década de 1930, no ambiente do teatro musicado, surge o samba-canção, de andamento lento, de melodia romântica e letra sentimental, mais ao gosto das elites, e talvez mais “limpo”, como requeriam as ideias de eugenia propagadas pelo racismo dito “científico”, menosprezando expressões afro-brasileiras. (LOPES, 2013)

Mais tarde, um "grupo de músicos, quase todos de classe média alta e formação universitária, reverentes ao *jazz* e aos valores culturais do *american way of life*” (LOPES, 2003, p. 102) simplificará o samba de morro para internacionalizar-lo e dar início ao movimento que seria conhecido como bossa-nova. Em seu livro “Sambeabá”, Nei Lopes (2003) traz uma declaração de Tom Jobim à revista “*Hifi/Stereo*” em 1963, na qual o compositor diz que:

o autêntico samba negro é muito primitivo. Nele usam-se, às vezes, dez instrumentos de percussão e quatro ou cinco cantores. Ele é cantado alto, e a música, maravilhosa, é sempre muito animada. Já a bossa nova é calma e contida. Ela conta uma história, tentando ser simples, séria e lírica...[...] (LOPES, 2003, p. 102)

Considerar o samba negro como “primitivo” é uma estratégia para estabelecer uma linha divisória entre o branco civilizado e o negro antigo, tradicional, portanto, inferior.

O “bom” gosto existe e recebe o *status* de superior e melhor porque se calca na depreciação do que é massificado. Caso algum artista ou movimento artístico passe a ser difundido ao grande público, ao “povão”, perderá o valor e o status de “bom” e de “qualidade” (MARTINS; SÉRVIO, 2013). Apesar de diluído, como outras vertentes do samba, mas desde seu surgimento classificado pelas elites como “cultura de massa”

compreende-se o motivo do pagode romântico não ter sido visto com bons olhos por parte da elite intelectualizada brasileira.

“MANDEI REFORMAR O BARRACO, COMPREI GELADEIRA E TELEVISÃO. E VOCÊ” ¹¹(?)

Um estilo jovem, majoritariamente preto e periférico, que surgiu em uma década sem perspectivas e com altos índices de violência e desemprego, cujas referências foram grandes nomes do samba, sobretudo o grupo *Fundo de Quintal*, além de outros nomes da música como Jorge Ben e Tim Maia, esses sujeitos pós-modernos (HALL, 2019) são mosaicos em constantes mutações. O pagode da década de 1990 e seus sujeitos periféricos desempenharam três papéis importantes e fundamentais: O primeiro deles é que esses “meninos” profissionalizaram o samba. Lopes (2018) diz que, apesar das polêmicas que cercam o pagode noventista, não se pode negar que o estilo colocou em evidência e tornou bem remunerados artistas das periferias brasileiras. Arlindo Cruz, em entrevista, esmiúça melhor tal ponto e o aprofunda. O cantor e compositor destaca que:

Em diversos fatores, foi boa essa explosão do Raça Negra, Negritude Júnior, Katinguelê. O Raça Negra, principalmente, teve uma importância fundamental, no meu ponto de vista, na apresentação do samba. E eu sou da antiga, bem antes do Raça Negra, profissionalmente comecei em 1980. E nessa época você chegava pra tocar em algum lugar e não tinha um palco bom, uma aparelhagem bem montada. E o Raça Negra, apesar da letra não ser uma coisa que agradasse a todo mundo, tinha uma apresentação muito legal: tinha o teclado, tinha luz, - o Luiz Carlos (vocalista da banda) prezava muito por isso. Tinha tudo que precisava ter para um show com nível bem alto. E isso foi bom para o samba porque todos os grupos, até o Fundo de Quintal, tiveram que se modernizar. Botamos bateria, contrabaixo, e deixamos a sonoridade de quintal mais adequada às casas de espetáculos. (BEOLCHI, 2011)

O segundo ponto, nunca mencionado nas notícias da Folha de São Paulo, foi a importância do pagode romântico na relação do homem negro periférico com o amor. Rodrigues (2018) em seu artigo “Pagode 90: A construção da afetividade do homem negro periférico” traz a importância do pagode romântico na educação sentimental dos jovens que cresceram ouvindo estes grupos. Segundo o autor, o pagode vai contra a ideia hegemônica onde o homem negro não pode ser frágil. As letras do pagode romântico vão tratar exatamente desta fragilidade: “Nesse estilo musical, o sujeito poético versa livremente sobre seus sentimentos, expondo as fragilidades de seu mundo interior.” (RODRIGUES, 2018, p. 125)

¹¹ Trecho da música “Boca sem dente” de Almir Guineto e Gelcy, interpretada pelo Grupo Fundo de Quintal.

Já o terceiro e último ponto a ser trazido é a representatividade que os pagodeiros levaram para uma população à margem, que só estampava capas de revistas, jornais ou apareciam na TV de maneira estereotipada. Em 2019, a autora deste artigo entrevistou a jornalista Claudia Alexandre, um dos nomes mais importantes e relevantes do samba em São Paulo. Na época do *boom* do pagode da década de 1990, ela era repórter da rádio “Transcontinental”, emissora especializada em samba. Na entrevista, Claudia contou como essa representatividade foi importante, pois não era comum negros estarem em evidência de maneira positiva. É importante destacar que o presente trabalho não deixa de levar em consideração os pontos negativos da indústria fonográfica e do capital sobre o pagode romântico. A indústria, na virada para os anos 2000, incentivou a saída dos vocalistas das bandas para lançá-los em carreiras solo, pois começou a ficar caro “bancar” grupos de 6, 7 integrantes:

Eram meninos, que vinham da periferia, sem muita estrutura, sem muito estudo. Tem um caso de um grupo de pagode, um deles - que era um dos principais - todos os meninos tinham carro do ano, mas nenhum era carro próprio. Então quando eles começam a perder o contrato, eles começam a entregar seus carros, porque eles não tinham como pagar a prestação do carro. Então, pra você vê, foi uma coisa de atração, né? Então eles usam esses meninos... Fala assim, oh: “Compra! Compra! Compra! Compra!”. E não teve um planejamento com eles. Teve sim um desmonte, porque quando viram que tava caro, tava dando problema... Aí começaram os problemas de pensão alimentícia... Então assim... vários problemas que você vê o impacto, né? Da... Da falta de instrução, da ilusão...

Há de se convir, brancos “sugando” os pretos e descartando na primeira oportunidade sem qualquer assistência ou suporte “da ponte pra cá” (RACIONAIS, 2002) não é nenhuma novidade. A indústria fonográfica, na primeira oportunidade, descartou grande parte destes jovens e, antes mesmo do desmonte destes grupos, já vinha produzindo grupos que dialogavam com o padrão de beleza e estética aceitos pela sociedade racista em que vivemos: integrantes brancos, ou pretos não retintos (de preferência com traços finos); corpos magros e/ou atléticos; conjuntos com nomes que não remetiam em nenhum momento ao samba ou à negritude:

[...] artistas que eram bem fabricados, cantores que estavam com o figurino bem marcado, como o Karametade, por exemplo... Se você for ouvir Karametade... Karametade era pagode, pagodinho, né!? Tem outros que eram bem fabricados que cê falava: “- Oh, isso aí não vai se sustentar.”[...]

Este trabalho não veio dizer o óbvio, o que a academia espera, mas sim dar outro ponto de vista sobre um estilo menosprezado e marginalizado até hoje. Um estilo que,

embora sem representação alguma no caderno Ilustrada da Folha de S. Paulo nos anos estudados, teve representação nas quebradas e nas vidas de pretas e pretos periféricos, pois, os marginalizados, para serem ouvidos e reconhecidos criam, primeiramente, crença e confiança em seus iguais (PARDUE, 2017). Os que estão à margem de uma sociedade irão carregar consigo sempre o sentimento de comunidade, por isso: “O marginal chega em grupo, em parte porque é um status sem privilégio. Ninguém espera nada de valor da marginalidade, só aspectos negativos e uma perspectiva de niilismo” (PARDUE, 2017, p. 162). Quem disse que cantar o amor não é um ato político, principalmente se este cantar coloca comida no prato, e põem “minha coroa onde sempre quis pôr: De turbante, chofer. Uma madame nagô” (RACIONAIS, 2002). O pagode romântico foi sim um grito de uma juventude esquecida, invisibilizada e desacreditada, que significou oportunidades, transformações e saídas. E, caso não tenha ficado claro: é samba sim!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Pedro Cirne. Art Popular está no Tom. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/1/24/ilustrada/43.html>. Acesso em: 16 mar. 2022.

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

BEOLCHI, Renato. Do morro à elite, Arlindo Cruz se diz "quase um Tony Ramos": Sou batuqueiro romântico, diz Arlindo Cruz antes de novo show. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/musica/do-morro-a-elite-arlindo-cruz-se-diz-quase-um-ton-y-ramos,6d32c63c8b15a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>. Acesso em: 04 mar. 2022.

BRANDÃO, Leci. Nosso samba é raiz, é pagode, é resistência. In: FAUSTINO, Carmen; FREITAS, Maitê; VAZ, Patrícia. Sambas e dissembras. São Paulo: Pólen, 2018.

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

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2013.

_____. 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.

ESCÓSSIA, Fernanda da. Festival Brahma reúne rock, reggae e axé music. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/10/ilustrada/16.html>. Acesso em: 19 mar. 2022.

EXALTASAMBA. Exaltasamba: de 1982 até 2018. Disponível em: https://www.exaltaoficial.com.br/exalta-institucional/exaltasamba-1986_2017/. Acesso em 15 mar. 2022.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.

FERREIRA, Mauro. Partideiro bamba, Almir Guineto foi verdadeiro original do samba carioca. Disponível em: <https://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/partideiro-bamba-almir-guineto-foi-verdadeiro-original-do-samba.html>. Acesso em: 15 mar. 2022.

FOLHAPRESS. Ilustrada. 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.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri. 2016.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 12 ed. 2019.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. 3. *População Jovem no Brasil*. Rio de Janeiro: Departamento de População e Indicadores Sociais, v. 3, p. 1-51, 1999. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv6686.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2022.

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

LETRAS. *Biografia Katinguelê*. Disponível em: <https://www.letras.com.br/katinguele/biografia>. Acesso em: 19 mar. 2022.

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; SIMAS, Luis Antonio. *Dicionário da história social do samba*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

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

_____. *Partido-alto: samba de bamba*. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

_____. *A desafrikanização do samba: contra obstáculos que o afastam das raízes, ritmo baiano ganhou o mundo*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-desafrikanizacao-do-samba-por-nei-lobes/>. Acesso em: 9 mar. 2019.

_____. *A tradição do pagode na economia globalizada*. In: FAUSTINO, Carmen; FREITAS, Maitê; VAZ, Patrícia. *Sambas e dissembras*. São Paulo: Pólen, 2018.

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

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, Cláudia. *Duos interpretam clássicos do samba*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/3/22/ilustrada/7.html>. Acesso em: 25 fev. 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.

MUSSUM: Um Filme do Cacildis. Direção de Susanna Lira. Roteiro: Michel Carvalho, Bruno Passeri. [S.I]: Modo Operante, 2019. Amazon Prime Vídeo (74 min.), streaming, son., color. Amazon Prime Vídeo. Disponível em: https://app.primevideo.com/detail?gti=amzn1.dv.gti.aeb9ef1d-a1ce-6c2e-ff41-ccc429545e3f&ref_=atv_dp_share_mv&r=web. Acesso em: 23 abr. 2022.

NASCIMENTO, Gilberto. Heróis da quebrada: rappers e pagodeiros viram líderes comunitários construindo escolas e áreas de lazer na periferia. Disponível em: https://istoe.com.br/28815_HEROIS+DA+QUEBRADA/. Acesso em: 18 mar. 2022.

PARDUE, Derek. "O que adianta estética sem ética": a coletividade no discurso marginal. In: BERTELLI, Giordano Barbin; FELTRAN, Gabriel. Vozes à margem: periferias, estética e política. São Carlos: EDUFSCAR, 2017.

PASCOWITCH, Joyce. Coluna Joyce Pascowitch: flerte music. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/2/13/ilustrada/5.html>. Acesso em: 18 mar. 2022.

_____. Coluna Joyce Pascowitch: echarpe. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/4/11/ilustrada/5.html>. Acesso em: 18 mar. 2022.

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

_____. Coluna Joyce Pascowitch: todody. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/11/10/ilustrada/5.html>. Acesso em: 12 mar. 2022.

PLASSE, Marcel. Funk carioca entra em rede com o programa 'Furacão 2.000' na CNT. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/10/07/ilustrada/6.html>. Acesso em: 18 mar. 2022.

PINTO, Waldir de Amorim. O estúdio não é o fundo de quintal: convergências na produção musical em meio às dicotomias do movimento do pagode nas décadas de 1980 e 1990. Tese (Doutorado em Artes), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2013.

PODCAST fórmula do samba: Desistir não é a solução. Realização de Monte Castelo. São Paulo: Monte Castelo, 2020. (86 min.), son., color. Série 04. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vvj5qClylIA&t=584s&ab_channel=F%C3%B3rmulaDoSamba. Acesso em: 27 fev. 2022.

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

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

RACIONAIS MC's; ROSANA Bronks. 1 por amor, 2 por dinheiro. In: Nada como um dia após o outro. São Paulo: Cosa Nostra/Zâmbia, 2002. Faixa 11. 2. CD. RACIONAIS MC's. Vida loka, Pt. 2. In: Nada como um dia após o outro. São Paulo: Cosa Nostra/Zâmbia, 2002. Faixa 18. 2. CD.

RACIONAIS MC's. Da ponte pra cá. In: Nada como um dia após o outro. São Paulo: Cosa Nostra/Zâmbia, 2002. Faixa 21. 2. CD.

RANGEL, Maria Lúcia. Outro Canal: a moda do pagode. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/10/26/ilustrada/12.html>. Acesso em: 18 mar. 2022.

RODRIGUES, Ícaro. Pagode 90: A construção da afetividade do homem negro periférico. In: FAUSTINO, Carmen; FREITAS, Maitê; VAZ, Patrícia. Sambas e dissembras. São Paulo: Pólen, 2018.

RYFF, Luiz Antônio. Brasil é maior comprador de LP no mundo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/10/25/ilustrada/1.html>. Acesso em: 18 mar. 2022.

SÁ, Xico. Cavaquinho adere ao hip-hop nacional. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/2/03/ilustrada/1.html>. Acesso em: 18 mar. 2022.

_____. Rappers atacam a nova onda. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/2/03/ilustrada/2.html>. Acesso em: 18 mar. 2022.

_____. Pagode ganha tom social. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/2/03/ilustrada/3.html>. Acesso em: 18 mar. 2022.

_____. Dupla quer desafiar "Pagodebrás". Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/6/10/ilustrada/19.html>. Acesso em: 18 fev. 2022.

_____. Dona Ivone Lara sonha com jazz. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/11/ilustrada/12.html>. Acesso em: 18 fev. 2022.

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

_____. Coleções sintetizam 80 anos de história. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/26/ilustrada/10.html>. Acesso em: 24 mar. 2022.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. Uma vida para o samba. Disponível em: [https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/7422_UMA+VIDA+PARA+O+SAMB A](https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/7422_UMA+VIDA+PARA+O+SAMB+A). Acesso em: 20 fev. 2022.

SIMÃO, José. Bomba! Cheque pré em casa de massagem! Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/4/07/ilustrada/28.html>. Acesso em: 25 abr. 2022

_____. Buemba! O Badan Palhares tá se enterrando! 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. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/11/14/ilustrada/8.html>. Acesso em: 25 abr. 2022.

SIMAS, Luiz Antonio. Banjo: adaptação. Disponível em: https://twitter.com/simas_luiz/status/1283449703724720128. Acesso em: 23 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.

TROTTA, Felipe da Costa. Samba e mercado de música nos anos 1990. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2006.

_____. Mussum, “Os Originais do Samba” e a sonoridade do pagode carioca. Revista Famecos, v. 23, n. 2. Porto Alegre, 2016.

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