

# O TODO E A PARTE: NOMEANDO ESPAÇOS E VIVÊNCIAS URBANAS EM SÃO PAULO (DÉCADAS DE 1950 E 1960)

## THE WHOLE AND THE PART: NAMING URBAN SPACES AND EXPERIENCES IN SÃO PAULO (1950's AND 1960's)

Marcos VIRGÍLIO\*

**Resumo:** O artigo trata das referências a diferentes localidades de São Paulo identificadas nos sambas produzidos durante as décadas de 1950 e 1960, comparando as imagens de cidade traduzidas por essas diferentes referências. Busca-se, com isso, evidenciar a utilidade de se recorrer ao estudo das representações da cidade nas músicas populares como uma fonte válida e frutífera para os estudos da história da urbanização.

**Palavras-chave:** Samba – São Paulo – Urbanização – Centro – Periferia.

**Abstract:** The article deals with references to different locations in São Paulo that are identified in sambas produced during the 1950s and 1960s, and makes comparisons to the images of the city translated by these different references. The aim is to demonstrate the usefulness of the study of city's representations in popular music as a valid and fruitful source for studies of the history of urbanization.

**Keywords:** Samba – São Paulo – Urbanization – Downtown – Outskirts.

*Com o dinheiro que um dia você me deu  
Comprei uma cadeira lá na praça da Bandeira  
Ali vou me defendendo  
Pegando firme dá pra tirar mais 1.000 por mês  
Casei, comprei uma casinha lá no Ermelindo,  
(Adoniran Barbosa. Vide verso meu endereço)*

*Vou fazer um figurão,  
Eu, o Benedito e a minha preta - lá na rua Direita  
(Doca e Germano Mathias. Figurão)*

A vivência da (e na) cidade, as mudanças testemunhadas nos espaços vividos, o vínculo afetivo que se forma entre a experiência individual e esses espaços, as experiências coletivas mediadas por eles, todas essas formas de identidade construídas no bojo da urbanização constituem matéria-prima para os sambistas ao comporem suas canções. Assim, as referências espaciais que constam em diversos sambas constituem

---

\* Doutor em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP, São Paulo - Brasil. Docente no Centro Universitário Belas Artes e FIAM-FAAM de São Paulo. E-mail: [virgiliom@usp.br](mailto:virgiliom@usp.br).

não apenas um “cenário” da ação: há uma carga de significados embutida em cada localidade mencionada, e sua presença nos sambas é muito mais do que fortuita.

A escolha por uma ou outra localidade também obedece decerto a ditames propriamente musicais (rima, métrica e prosódia, por exemplo), mas há uma espécie de “exigência” de verossimilhança com a qual os sambistas precisavam lidar. A Praça da Bandeira não era o único lugar em que se podia “comprar uma cadeira” e trabalhar como engraxate, mas *era um lugar possível*. “Ermelindo” (Ermelino Matarazzo) *era* um dos tantos bairros suburbanos para onde se dirigia, de fato, boa parcela da população pobre em busca de uma oportunidade de comprar “uma casinha”. E a Rua Direita era mesmo um lugar para onde se dirigiam os negros para realizarem seu *footing* e “fazer um figurão”.

Esta verossimilhança é chave fundamental para compreender a relação entre invenção e registro,- ou imaginação e testemunho- , nos sambas aqui analisados, e é nessa dinâmica que o samba, sem o pretender necessariamente, se torna um documento histórico. A apreensão dos significados dessas imagens, enquanto representações de um processo, mas também como manifestação criativa, é reveladora de expectativas dos sambistas em relação à cidade e suas mudanças: onde a realização de uma experiência não se concretiza, o samba se encarrega de proporcionar a vivência em imaginação; onde a dureza da vida cotidiana se impõe, o samba proporciona o alívio, o escape ou o protesto.

Das muitas formas de exprimir essas experiências no espaço, é de especial interesse para o estudo da urbanização a maneira como os referenciais de espaço são dadas nas composições. Estes aparecem de forma explícita em alguns casos – como nos sambas em epígrafe –, e cada uma dessas referências espaciais parece trazer uma forma de reportar uma relação com o (e no) espaço. Examinar algumas dessas formas é o objetivo deste artigo.

Das numerosas referências textuais a locais da cidade, uma distinção pode ser feita entre as referências à cidade tomada como um todo e a locais específicos da cidade; destas se diferenciam ainda as localidades centrais e aquelas situadas no que se denominava o subúrbio, ou a periferia da cidade.

As menções à cidade de São Paulo são especialmente numerosas entre as canções que homenageiam o IV Centenário de fundação da capital paulista, comemorado em 1954. Em um segundo momento, com a oficialização dos desfiles

carnavalescos, e a exigência de que os sambas-enredo tratassem de episódios da história brasileira, surge um segundo momento de numerosas referências à cidade de São Paulo. A dimensão dessas comemorações e seu alcance ideológico ultrapassam os interesses deste trabalho, mas é útil observar a cidade que trazem à tona as composições produzidas nesses contextos.

Em algumas dessas composições, como o caso de *São Paulo, coração do Brasil* (Francisco Alves e David Nasser, 1950), a cidade é tomada como metonímia do Estado de São Paulo para que se somem as imagens do poderio econômico deste com a força centralizadora da capital.

(...)  
*São Paulo, das lutas de liberdade,  
Nos campos ou na cidade,  
Na Capital, no sertão,  
São Paulo, braço rijo, pulso forte,  
Defendeste até a morte  
A nossa Constituição,  
(...) São Paulo, seu coração está batendo,  
Ao mundo inteiro dizendo,  
São Paulo é o coração do Brasil...*

O “coração do Brasil” se impõe pelo “braço rijo, pulso forte” e por ter defendido “até a morte a nossa Constituição” (na Revolução de 1932). O Estado “das lutas de liberdade” é celebrado no aniversário de sua capital, mas não explicita o que seja a cidade celebrada. Isto porque a cidade se projeta ao restante do Estado de São Paulo apenas para estabelecer uma comparação com o restante do País. Neste ponto, ganha interesse o Ipiranga – palco, conforme a história oficial, da proclamação da Independência do Brasil –, citado em composições tais como *Quarto Centenário* (Mário Zan, 1953):

*São Paulo, terra amada,  
**Cidade imensa** de grandezas mil  
És tu, terra adorada,  
Progresso e glória do meu Brasil  
(...) Salve o grito do **Ipiranga**  
Que a história consagrou  
Foi em ti, ó meu São Paulo,  
Que o Brasil se libertou  
(...) Tens tuas noites adornadas  
Pela **garoa** em denso véu  
Sobre os teus **edifícios**  
Que até **parecem chegar ao céu***

Os termos em grifo ressaltam os principais elementos da imagética proposta por esse discurso ufanista para a exaltação da capital paulista. Para se afirmar perante o restante do País, a “cidade imensa de grandezas mil” é retratada de forma genérica, com poucas indicações mais precisas de suas localidades – exceto pela referência ao Ipiranga, “onde o Brasil se libertou”. Como numa peça publicitária, a cidade é mostrada do alto, numa totalidade pouco diferenciada, que “tens tuas noites adornadas / pela garoa em denso véu”. E, claro, a imagem da capital dos “edifícios que até parecem chegar ao céu”, símbolos por excelência desta “cidade que mais cresce no mundo”, como então o discurso oficial anunciava<sup>1</sup>.

A imagem oficial de São Paulo no período do IV Centenário é seu Centro, simbolizando a complexidade funcional da metrópole, agregando em seu espaço as mais diversas atividades ligadas a trabalho, serviços e lazer, e se tornando cada vez menos uma área de moradia. A força icônica do Centro de São Paulo se reforça ainda pelas menções à “cidade” que se referem especificamente a ele – hábito bastante comum, e ainda com certa permanência, como nos exemplos a seguir: “Voltei a pé para a *cidade*, o que levou uma semana” (Paulo Vanzolini. *Samba do Suicídio*); “Quando sonhar com a felicidade vai descer para a *cidade* batendo o seu tamborim” (Jorge Costa. *Samba da Criança*); “Ele desce dos morros, ele vem das vilas e chega à *cidade*” (Geraldo Filme. *Garoto de pobre*).

Os arranha-céus e as chaminés, porém, representam parte da cidade (certamente, aquela que o discurso ufanista deseja exaltar), mas não sua totalidade. Nelson Gonçalves, com David Nasser, traça um retrato um pouco mais abrangente da cidade, embora ainda em uma perspectiva panorâmica, em sobrevoo. Na composição *Por que amo São Paulo*, de 1953, são enumeradas as “grã-finas nas boites” e os “barões em cadillacs / desfilando na avenida” – clara referência às áreas centrais e aos bairros ricos da cidade –, mas também os “seus bairros proletários / onde vivem operários / gigantes da produção”. Neste contraponto entre os bairros ricos e os proletários, estabelece-se a base da dualidade entre “cidade” e “subúrbio”, de grandes implicações futuras (também presente nas letras de Jorge Costa e Geraldo Filme, citadas acima).

Quinze anos após as comemorações do IV Centenário, a imagem da “cidade que mais cresce no mundo” – isto é, a associação entre “crescimento” e “progresso” – é retomada com ímpeto pelas escolas e cordões de carnaval, coerentemente com o que parece ser o projeto ideológico do regime político instaurado então. Uma composição de

Doca para a escola de samba Lavapés exemplifica a maneira como esse discurso ressoa no final da década de 1960:

*São Paulo antigo era modesto, era tão lindo,  
Quanta saudade me traz a banda no coreto do jardim  
Quanta saudade me traz o bonde e o lampião de gás  
Hoje é um gigante que caminha tão depressa  
É realidade, não é sonho nem promessa  
Vem ver, vem ver meu São Paulo crescer.  
As novas avenidas estão aí,  
Os novos viadutos estão aí,  
Ô, ô, ô, vem aí o metrô  
(Doca. São Paulo Antigo<sup>2</sup>, 1969)*

A despeito da continuidade de uma exaltação do crescimento, os portadores do “novo” progresso sessentista não são mais os edifícios, mas os viadutos e as avenidas. Pode-se dizer que o movimento descrito não é mais o do crescimento para o alto – a verticalização simbolizada pelo Centro na década de 1950 – e sim uma expansão horizontal. Se nos anos 1950 é praticamente impossível não ter o Centro como referência, posteriormente é notável a transformação que resulta nesta nova imagem da cidade, extensa.

Ao longo do período, torna-se cada vez mais difícil apreender a cidade inteira, e ela passa a se mostrar cada vez mais heterogênea. É neste contexto que as representações do *subúrbio* ganham relevância. A primeira imagem associada ao subúrbio é a da cidade industrial, dos bairros proletários e das fábricas: trata-se de uma periferia ainda suficientemente reconhecida pela “cidade oficial”, que chega a merecer até o elogio dos compositores ufanistas. É o caso da canção *São Paulo capital paulista* (SILVEIRA, 1956): “suas grandes fábricas / que dá (sic) vida pros operários / Do mundo és a mais progressista / És Manchester do mundo inteiro”. Em *Salve São Paulo* (SILVA; ANIZIO; PORTELA, 1954), exalta-se a “fábrica de artista de manhã ao sol nascer”, a “serenata dos motores” e os homens trabalhadores “que fazem meu país crescer”.

A extensão que São Paulo alcança impressionava todos aqueles que viessem para a cidade nessa época e também os seus habitantes, acostumados a ter uma visão que, a partir de certos pontos de vista (como do edifício Martinelli), abarcava-a quase totalmente. Áreas conhecidas anteriormente como subúrbios longínquos são agora completamente ligadas à região central. O crescimento da cidade para além dos bairros centrais inspira algumas tentativas de apreensão integral. Em 1960, Lauro Miller e

Sílvio Caldas lançam o disco *Isto é São Paulo*<sup>3</sup>, tentativa de retratar a cidade não por meio de uma imagem unificadora, mas de uma pluralidade de evocações locais, e para isso lançam mão da representação de bairros. Interessante é observar os bairros escolhidos para representação: Ipiranga, Aclimação, Jardim América, Barra Funda, Casa Verde, Brás, Freguesia do Ó, Penha, Vila Prudente e Lapa, e também menções a Bela Vista, Belém e Itaim. Ou seja: o “todo” homenageado pelo cantor, embora ultrapasse a área estrita do Centro, ainda avança muito pouco ao que são, de fato, os limites da área ocupada de então. Além disso, o tom ufanista ainda preponderante mascara mais do que revela essas localidades: do Ipiranga, fala-se apenas da Proclamação da Independência; do Jardim América, palacetes e jardins; da Barra Funda, o samba; da Casa Verde, um “sobradinho amarelo”; do Brás, as “cantinas boêmias”; da Penha, a igreja; da Vila Prudente e Lapa, somente nostálgicas referências de “quando o velho bonde não passava da estação” e de “quando aquelas ruas pobrezinhas eram simples e descalças” ou de um antigo amor... A evocação mais interessante aos propósitos deste trabalho é o verso inicial de “Vila Prudente”: “Quando eu deixo o burburinho da cidade”, canta Silvio Caldas, sugerindo o movimento pendular do trabalhador entre casa e trabalho (e, novamente, a identificação de “cidade” ao Centro).

Adoniran Barbosa é, contudo, o mais prolífico compositor a tratar dos diversos subúrbios paulistanos em suas composições. A crise de habitação no período, tratada primeiro em *Saudosa maloca* (o drama do despejo), encontra a resolução em *Abrigo de vagabundos* (1958):

*Eu arranjei o meu dinheiro  
Trabalhando o ano inteiro  
Numa cerâmica, fabricando pote  
E lá no Alto da Mooca  
Eu comprei um lindo lote  
Dez de frente, dez de fundos  
Construí minha maloca (...)  
Onde andaré Joca e Matogrosso  
Os meus dois amigos que não quis me acompanhar?  
Andarão jogados na avenida São João  
Ou vendo o sol quadrado na Detenção?*

Das soluções possíveis após o despejo, Adoniran mostra três delas: o loteamento na periferia, a mendicância e a prisão. Outra solução seria a favela, abordada em outras de suas músicas, como *Despejo na favela* ou *Aguenta a mão, João*. O personagem de Adoniran, porém, conseguiu juntar algum dinheiro, insuficiente para

comprar uma casa ou apartamento novos na região próxima ao Centro e também incapaz de garantir o pagamento de aluguel. Restavam, portanto, os loteamentos da periferia e assim Adoniran manda seu personagem para o Alto da Mooca. Em *Vide verso meu endereço*, para ainda mais longe: “Casei, comprei uma casinha lá no Ermelindo” [Ermelino Matarazzo].

As músicas que mostram essa nova cidade, em particular os sambas de Adoniran e Vanzolini, trazem quase sempre uma ambiência que sugere se tratar de áreas mais remotas da cidade. Ambos localizam os cenários de suas narrativas num quadrante que vai da Zona Norte à Zona Leste, e, em alguns casos, à Zona Sul, mas omitindo sempre o quadrante sudoeste, direção histórica do crescimento e do deslocamento das camadas mais altas.

Há também algumas representações da periferia a partir de seus próprios habitantes, especialmente no caso dos bairros em que se formaram os cordões, blocos e escolas de samba, como é possível observar alguns exemplos dos sambas-temas de cordões e escolas do período. Aqui, as referências são mais pulverizadas: o Cordão Camisa Verde e Branco cantava, em meados dos anos 1950, os versos de Carica e Soró: “Alô, alô, gente bamba/ Na Barra Funda/ É que mora o samba”. Na Escola Unidos do Peruche, criada em 1955, um samba de seu fundador, Carlos Alberto Caetano (ou Carlão do Peruche), dizia: “Quando o repicar dos tamborins anunciar/ É carnaval, carnaval, carnaval/ E a nossa escola querida/ Descendo a rua Zilda/ Num cortejo magistral (...)” (*Repicar dos tamborins*). Osvaldinho da Cuíca, posteriormente um renomado instrumentista da capital, compunha seu primeiro samba em 1958, em homenagem ao cordão carnavalesco de seu bairro: “Minha gente... / Quem vem lá/ Escuta-se a bateria daqui/ Êê já vi/ São os Garotos do Tucuruvi”. No Bexiga, o já então tradicional Cordão Vai-Vai tinha um de seus sambas-exaltação composto por Tino e Gariba, com letra que dizia: “Quem nunca sambou na vida/ Nem uma vez por ventura/ Vem pro Vai-Vai do Bexiga/ Orgulho da Saracura”.

Na composição de sambas-exaltação ou sambas-tema, característicos dos blocos, cordões e escolas do período, o tom muitas vezes ufanista tem com as composições de homenagem ao IV Centenário de São Paulo uma diferença fundamental: exceto em pouquíssimos casos, os sambas dessas agremiações se inscrevem no perímetro de suas próprias comunidades ou de seus bairros. Interessante notar, neste sentido, que cada uma dessas agremiações trata de sua localidade

específica. Mesmo que seus líderes travassem contatos uns com os outros, seus sambas não faziam nenhuma referência a uma realidade ou experiência comum. Tampouco seus espaços aparecem como “periferia” – isto é, não aparece uma relação articulada entre o bairro (ou a vizinhança no bairro) com o restante da cidade ou sua área central. Uma exceção notável é o samba de Victor Simon e Liz Monteiro, *Porteira do Brás*:

*Adeus, adeus, Porteira do Brás,  
Já vai embora e já vai tarde demais...  
Salve a Penha, Água Rasa,  
Tatuapé e Belém,  
Salve a Vila Maria,  
E Quarta Parada também.  
Em lugar da tal porteira,  
Um viaduto se ergueu,  
Adeus Porteira do Brás,  
Já vai tarde pro museu...*

O interessante nesta composição é uma visão articulada entre os bairros (em função da ligação viária), que nem é a cidade “como um todo”, nem bairros tomados isoladamente. De forma diferente do disco *Isto é São Paulo*, ou mesmo do *Samba do Suicídio*, os bairros são agrupados sem a finalidade de ilustrar uma cidade toda, e sim uma área dela que era toda dependente ou vinculada a essa porteira que acaba sendo substituída por um viaduto (o que de fato ocorreu).<sup>4</sup> A simples enumeração dos bairros sugere uma disposição aparentemente intencional de retratar uma cidade que se encontra fora do cenário de prosperidade a que sempre se referem os ufanistas (da época ou depois). Deliberadamente, são deixados de lado todos os teatros, cinemas e bares, o comércio luxuoso, as áreas do *footing*, etc., para retratar uma realidade muito mais dura e, já então, também presente. Além disso, é notável o recurso comum de citar bairros distantes do Centro, especialmente nas zonas Norte e Leste da cidade. Na Zona Norte: Santana (*Samba do Suicídio*), Casa Verde (*No morro da Casa Verde* e *História da Casa Verde*), Jaçanã (*Trem das onze*), Parque Peruche (*Mexi com ela*) e Tucuruvi (*Garotos do Tucuruvi*); na Zona Leste: Brás (*Samba do Arnesto* e *Samba do Suicídio*), Mooca (*Abrigo de vagabundos*), Vila Carrão (*Maria Espingardina*), Penha (*Esculacho na Bonifácia*), Ermelino Matarazzo (*Vide verso meu endereço*), Vila Esperança (*Vila Esperança* e *Alberto*), Vila Ré (*Casamento do Moacir*). Tradicionais redutos do samba paulistano, os bairros de Barra Funda - (*Último sambista* e *Samba da Barra Funda*)- e Bexiga - (*Silêncio no Bexiga*, *Tradição* e *Abaixo assinado*) - são os dois principais

exemplos de bairros ainda centrais ou fora do quadrante norte-leste que são mencionados pelos sambistas.

Esse que constitui quase um inventário afetivo que o samba realizou da cidade de São Paulo torna a enfatizar a região central quando as referências são a localidades específicas. Em quase todas elas, são os espaços públicos que merecem menção: das vias da cidade, são citadas as ruas Major Diogo (*Samba no Bexiga*), Direita (*Figurão*), Zilda (*Repicar dos tamborins*), a Avenida São João (*Ronda, Iracema, Abrigo de vagabundos*), o Vale do Anhangabaú – atravessado então por avenida, e um dos locais de desfile carnavalesco (*Isto é São Paulo*), e o Vale da Saracura – ocupado pela Avenida Nove de Julho (*Tradição*) –, além do Túnel Nove de Julho e Elevado Costa e Silva (*Isto é São Paulo*) e a Ferrovia Central do Brasil (*Samba do Suicídio, Vila Matilde berço de bambas*); outros espaços públicos lembrados são as praças da Sé (*Não faça hora comigo, Lata de graxa e Esculacho na Bonifácia*), a Clóvis Bevilacqua (*Praça Clóvis*) e a da Bandeira (*Vide verso meu endereço*); o Largo da Banana (*Último sambista e Vou cantar n'outro lugar*), o Pátio do Colégio (*São Paulo menino grande*) e o Parque do Ibirapuera (*Isto é São Paulo*). Poucos são os edifícios citados, e entre eles merecem destaque o Hospital das Clínicas (*Samba no Bexiga*), o Estádio do Morumbi e o Anhembi (*Isto é São Paulo*). As favelas aparecem representadas pela do Vergueiro (*Mulher, patrão e cachaça*).

Para exemplificar os recursos musicais com que se tratam os espaços da cidade na canção, observemos a canção de Vanzolini, *Samba do suicídio*. Composto para concorrer na I Bienal do Samba, quando foi interpretado por Luís Carlos Paraná, o samba-canção de Vanzolini tem a ação iniciada presumivelmente no Centro, quando o personagem, a partir de uma notícia lida no jornal, decide se matar atirando-se de um viaduto. A situação do personagem-narrador é apresentada nos primeiros versos com um percurso melódico que realça, pelas escalas descendentes, o desalento mencionado na letra (“mal não é segredo” e “duro como um rochedo”), confirmado e perenizado nos dois trechos seguintes, de relativa estabilidade melódica: no trecho “jogando sem sorte, poeta de morte”, a melodia faz um trajeto reiterativo (“sorte” e “morte”) que se reforça com a pequena oscilação de “sempre mal suce -”, que se resolvem nas sílabas “dido”, mais uma vez descendentes em relação ao restante do verso:

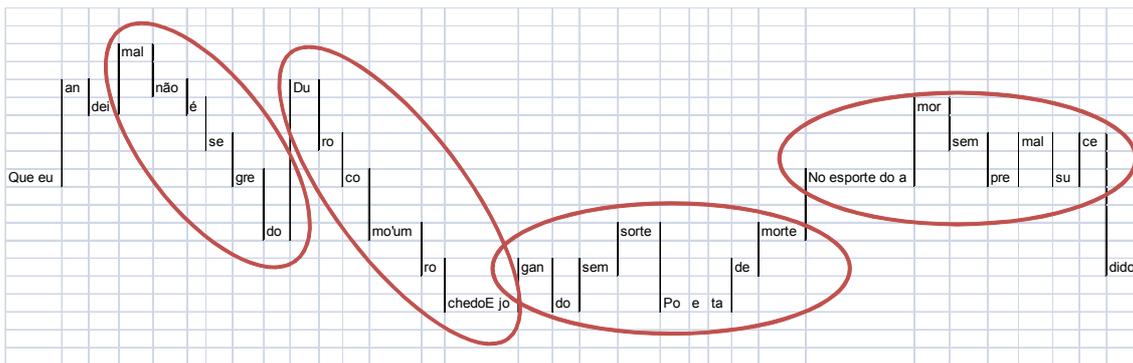


Fig. 1 – Samba do suicídio (Trecho 1)

Nos versos seguintes, mantém-se o movimento de condução predominantemente horizontal, com desenhos melódicos quase sempre orientados na direção descendente, que destacam a precariedade da situação de “estender o jornal para me servir de colchão”:



Fig. 2 – Samba do suicídio (Trecho 2)

Ao final dessa estrofe introdutória, a melodia ascende para realçar o mote do suicídio: aqui, novamente, a melodia descendente que conduz para a conclusão dessa parte, estabilizando a trajetória num polo melódico/harmônico (Lá) para o qual convergem todas as estrofes seguintes.

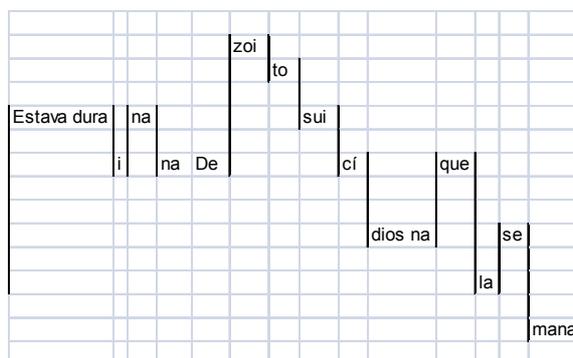


Fig. 3 – Samba do suicídio (Trecho 3)

A ação se inicia propriamente na segunda estrofe, e a partir daí o percurso pela cidade. À resolução de dar cabo da própria vida é associada uma solução melódica em

que os grandes intervalos alternados entre Do# e Sol# - em ascendente ou descendente - dão maior destaque à estruturação rítmica, reforçando a proximidade com a fala:

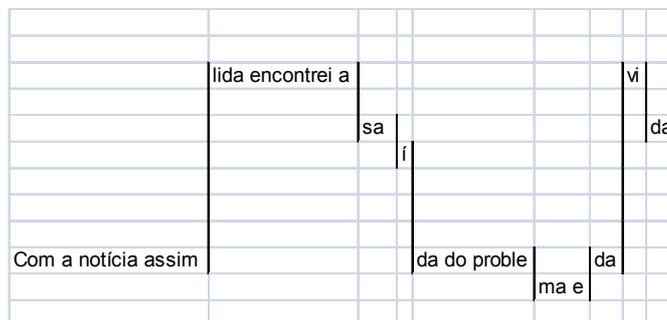


Fig. 4 – Samba do suicídio (Trecho 4)

A condução melódica é retomada a partir dessa resolução. A subida no viaduto corresponde ao ponto mais alto da tessitura, seguida da queda – melódica e textual – até quase o ponto mais baixo, no breque.

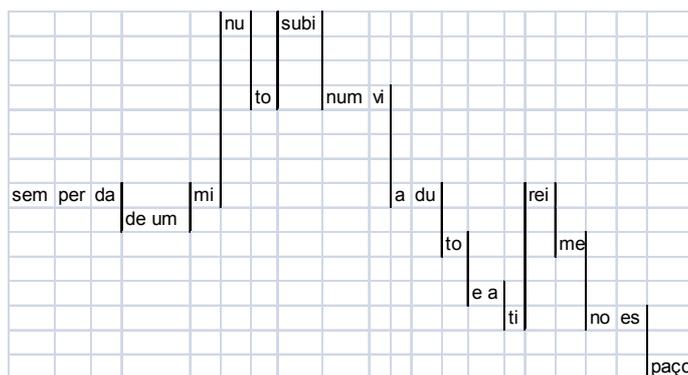


Fig. 5 – Samba do suicídio (Trecho 5)

No breque, a situação cômica é introduzida pela entoação predominantemente falada, cujo efeito se realça pela tematização com a recorrência nas mesmas notas Ré ("Meu Deus", "casso", "ta", "tão" e "mi") e Si (nas sílabas "fra", "Eu", "va", "u" e "do"), além do intervalo melódico reduzido, em contraste com o trecho anterior.



Fig. 6 – Samba do suicídio (Trecho 6)

A seguir se dá a resolução cômica desta primeira tentativa de suicídio, com o primeiro deslocamento pela cidade. Esse percurso, conduzido por "um vintinho

distraído”, é narrado num percurso melódico que transita entre os dois extremos da tessitura, uma oscilação que sugere o próprio voo do personagem até o Alto de Santana. O único momento em que a ascensão não se dá por um salto melódico é na frase “foi me levando pelo ar”, como que reforçando o empuxo do vento, para vir logo depois a resolução “pra me largar num fio no Alto de Santana” – é interessante que a frase “pelo ar” seja mais aguda do que “Alto de Santana”, corroborando a ação de “largar num fio”. Na última frase da estrofe, sem acompanhamento instrumental – o que destaca o texto, conferindo-lhe uma feição de fala – é a extensão da cidade que a letra destaca: “voltei a pé para a cidade, o que levou uma semana” – sem dúvida uma hipérbole, mas com um efeito de reforço da comicidade da cena com base na dramatização do estado “consumido” do narrador, incapaz de resistir ao mero impulso do vento.

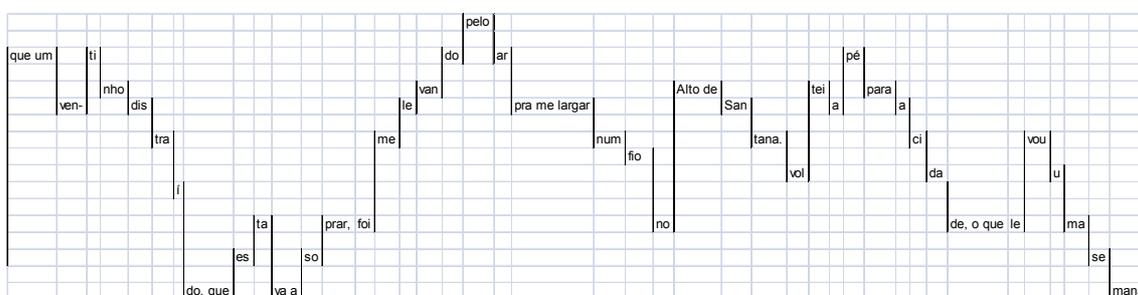


Fig. 7 – Samba do suicídio (Trecho 7)

A próxima menção expressa à cidade aparece na quarta estrofe, quando o narrador tenta o suicídio sob o trem da Central do Brasil, dirigindo-se ao Brás. Nesse trecho, estruturado basicamente numa condução melódica, apresenta-se a proposição de uma nova possibilidade (“ficar embaixo do trem”) e o resultado esperado (“assim é certo eu entrar bem”). A melodia descende no trecho “ficar embaixo do trem”, reforçando seu significado. Em contraste, o movimento ascendente no verso seguinte reforça a positividade de que a resolução se dê conforme a expectativa.

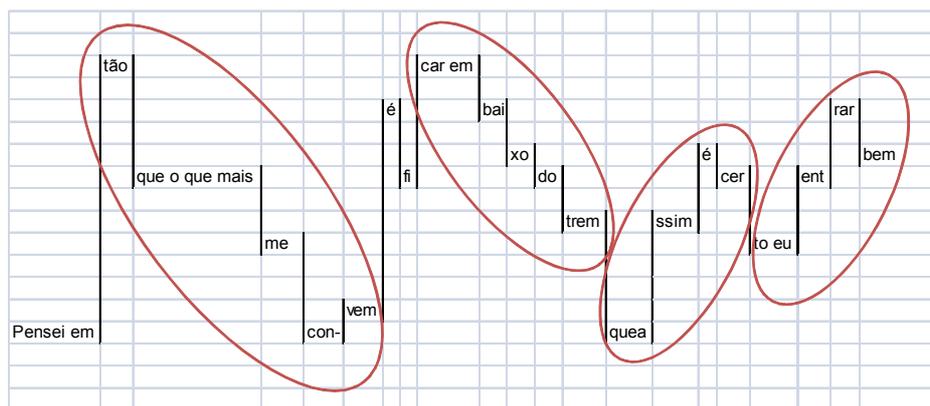


Fig. 8 – Samba do suicídio (Trecho 8)

A melodia atinge um momento de tensão harmônica no verso seguinte, em que o personagem se dirige ao Brás, resolvendo-se com a revelação de que se atira na linha do trem. A palavra “Brás” assume a primeira posição de estabilização do verso, antes da solução da ação “atirei minha carcaça”:

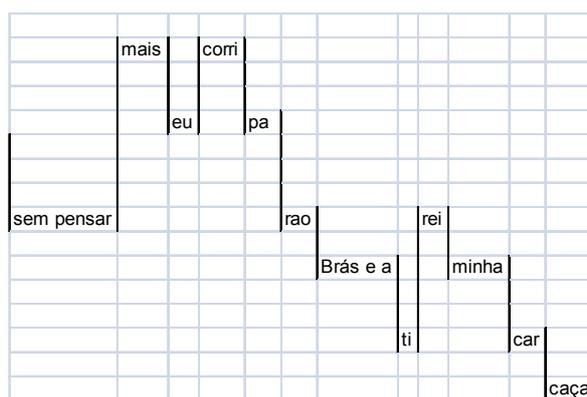


Fig. 9 – Samba do suicídio (Trecho 9)

Segue-se novo trecho enunciativo, com uma disposição melódica que tende à horizontalidade e à fala, com a repetição do mesmo tipo de tema utilizado no breque da segunda estrofe (oscilando entre Ré e Si). Esse trecho, além de suspender a resolução melódica, mantém uma tensão que também corresponde à expectativa por saber do desfecho do evento:

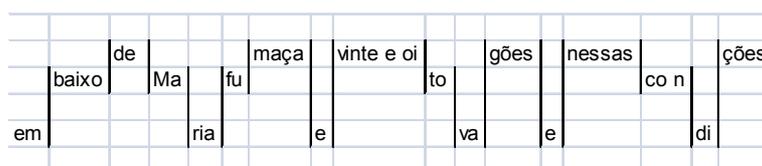


Fig. 10 – Samba do suicídio (Trecho 10)

Tal desfecho parece, num primeiro momento, ser exatamente o previsível: “o resultado foi fatal” – a melodia descendente, inclusive com alguns intervalos melódicos acentuados, parece conduzir justamente à resolução, o que seria confirmado ainda pela espécie de comentário em trecho de melodia novamente tematizada, tendendo à disposição horizontal:

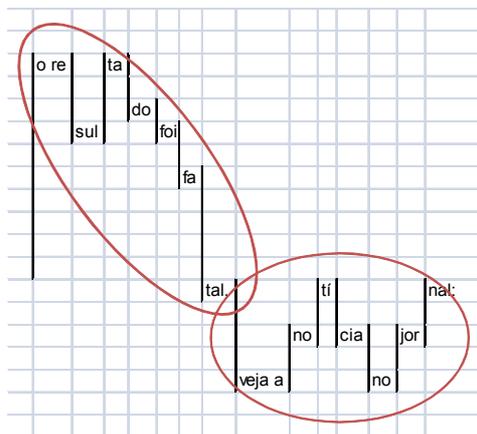


Fig. 11 – Samba do suicídio (Trecho 11)

A menção ao jornal, além de um recurso para a rima com “fatal”, serve para conferir certa verossimilhança ao relato, pressupondo que o ouvinte, a partir da recomendação do narrador, irá reconhecer a possibilidade de que o jornal já tenha relatado, em outras situações, episódios de acidentes ferroviários – inclusive atropelamentos – e que as instalações ferroviárias no Brás oferecessem possibilidades neste sentido. O alívio proporcionado pela remoção de uma *Porteira do Brás*, como no samba de Victor Simon, parece corroborar esta possibilidade.

O efeito humorístico é reintroduzido nos versos finais com o evento insólito – “pavoroso descarrilhamento na Central” – reforçado pelo comentário, que adquire um tom irônico: “deu tanto morto e estropiado que eu fiquei meio chateado”. A Estação Central do Brasil assume posição fundamental nesse trecho, centralizando a resolução de mais esta tentativa de suicídio – e fornecendo mais uma referência espacial para a ação.

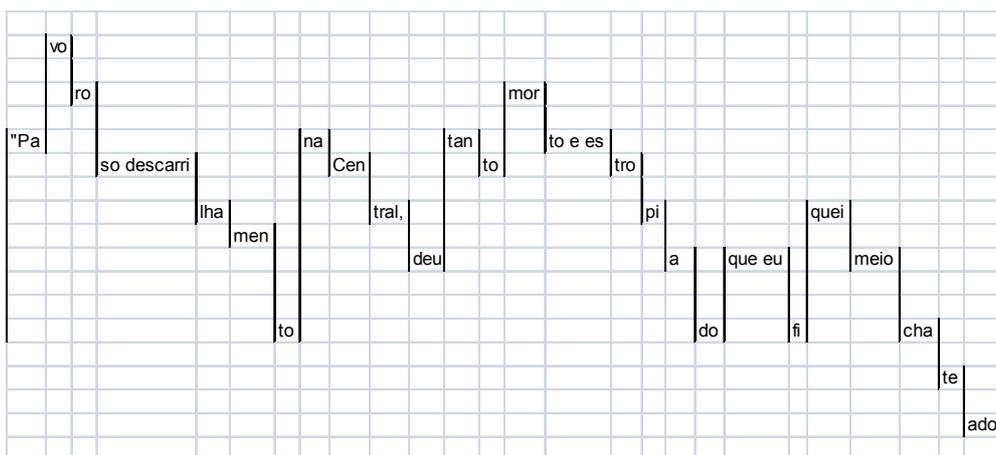


Fig. 12 – Samba do suicídio (Trecho 12)

As localidades explicitadas nesses trechos da canção - Santana, Brás, Central - localizam-se em pontos nodais da estabilização melódica, seja em posição de resolução, seja no ponto de suspensão do efeito tensivo. Entendem-se, então, os espaços da cidade assumindo, na composição de Vanzolini, um papel que não se resume à ambiência: há, no recurso aos locais citados, uma tentativa de fornecer elementos de concretude à narrativa, como se ela, com isso, se tornasse mais verossímil. E, não se pode deixar de notar, são essas localidades que possibilitam a própria ação, mais do que apenas fornecer suporte a elas: por isso mesmo, a insistência em tentativas de suicídio por outros *meios* leva também a outros *lugares*. Por fim, os locais são citados buscando-se a verossimilhança também pela possibilidade de reconhecimento, entre seus ouvintes, dos locais como portadores de experiências familiares - neste caso, suicidas lançando-se de viadutos ou atirando em si mesmos, atropelamento em linhas de trem, envenenamentos -, e em locais também reconhecíveis - aqui, mais uma vez, é nos quadrantes norte e leste da cidade que as ações se desenrolam.

Mas também há os casos em que as referências aos lugares específicos têm uma finalidade testemunhal: é o caso da *Porteira do Brás* e de outras tantas canções que tratam de eventos e acontecimentos reais vistos ou vividos pelos sambistas: assim, transformações na Praça da Sé, nos bairros do Bexiga e da Barra Funda, são citadas com a indicação precisa de seus lugares.

A “cartografia” dos espaços e lugares citados nas canções permite, como se espera ter demonstrado, reconhecer a percepção que seus autores tinham da cidade em dado momento. As diferentes perspectivas que se expressam na escolha dos lugares mencionados evidenciam, por um lado, o desejo de retratar distintas realidades sociais e

as respectivas experiências de cidade vivenciadas por seus habitantes: nos casos aqui examinados, fica claro que as menções a localidades centrais aludem ao “progresso” de São Paulo e sua posição então proeminente na economia nacional - e, nesses casos, é comum que esses lugares sejam tomados como metonímias de toda a cidade e mesmo do Estado. As experiências alternativas e, pode-se dizer, contra-hegemônicas, figuram nas descrições de acontecimentos situados nas áreas mais remotas da cidade. Em especial, os “subúrbios” norte e leste da cidade são particularmente recorrentes, em narrativas em que, não raro, a precariedade e as dificuldades materiais se fazem presentes com ênfase. Assim, o reconhecimento da cisão urbana expressa pelas canções auxilia na compreensão do processo de urbanização que então se consolidava, o chamado “padrão periférico” de crescimento.

### Referencias Bibliográficas

CRESCIBENI, Nelsinho. *Convocação geral: a folia está na rua - o carnaval de São Paulo tem história de verdade*. São Paulo: O Artífice, 2000.  
SILVA, Alberto Alves da, BRAIA, Ana. *Memórias do Seu Nenê da Vila Matilde*. São Paulo: Lemos Editorial, 2000.

### Discografia

BARBOSA, Adoniran. *2 em 1 - Adoniran Barbosa*. São Paulo: EMI. 1 disco compacto: digital, estéreo. 583158 2. Ano: 2003.  
BARBOSA, Adoniran. *Documento Inédito*. São Paulo: Eldorado. 1 disco compacto: digital, estéreo. 935015. Ano: 1984  
BARBOSA, Adoniran. *Prestígio (vol. 15)*. [São Paulo]: RGE. 11 faixas digitais: estéreo. Ano: 1995.  
COSTA, Alaíde, MARQUES, Paulo. *A Música de Paulo Vanzolini*. São Paulo: Discos Marcus Pereira. 1 disco compacto: digital, estéreo.10047. Ano: 1974.  
COSTA, Jorge. *Sambas sem mentira*. s/l: s/n. 12 faixas: digital, estéreo. Ano: [1968].  
CUÍCA, Oswaldinho da, et al. *História do Samba Paulista I*. São Paulo: CPC-UMES. 1 disco compacto: digital, estéreo. CPC 017. Ano: 1999.  
DEMÔNIOS da Garoa: *Trem das 11*. São Paulo: Continental. 1 disco compacto: digital, estéreo. 903179209-2. Ano: 1964.  
DEMÔNIOS da Garoa. *Interpretam Adoniran Barbosa*. s/l: s/n. 14 faixas: digital, estéreo. Ano: 1974.  
FILME, Geraldo. *Geraldo Filme*. s/l: s/n. 12 faixas: digital, estéreo. Ano: 1980.  
MATHIAS, Germano. *20 Preferidas – Germano Mathias*. [São Paulo]: RGE/ Som Livre. 1 disco compacto: digital, estéreo. 0890-2. Ano: 1997.

MATHIAS, Germano. *Ginga no Asfalto*. São Paulo: s/n. 13 faixas digitais: estéreo. Ano: 1962.

VANZOLINI, Paulo. *Paulo Vanzolini Por Ele Mesmo*. São Paulo: Eldorado. 1 disco compacto: digital, estéreo. ELD-06-6042. Ano: 1980.

Vários Artistas *Acerto de contas de Paulo Vanzolini*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino. 4 discos compactos: digital, estéreo. BF-541, BF-542, BF-543, BF-544. Ano: 2003.

Vários Artistas. *Onze Sambas e Uma Capoeira*. São Paulo: Discos Marcus Pereira. 1 disco long playing: digital, estéreo. s/n. Ano: 1994.

VELHA GUARDA DO G.R.C.E.S. UNIDOS DO PERUCHE. *Memória do Samba Paulista*. São Paulo: Sambatá Associação Música e Cultura, Grêmio Recreativo Kolombolo Diá Piratininga (org.). 1 disco compacto: digital, estéreo. SAM 012-2. Ano: 2008.

VELHA GUARDA Musical Camisa Verde e Branco. *Canto pra viver*. São Paulo: Associação Cultural Cachuera. 1 disco compacto: digital, estéreo. CACH / 008. Ano: [2005].

## Notas

---

<sup>1</sup> Os arranha-céus são lembrados em canções como *Piratininga em festa*, de J. Gamam e L. Rodrigues Alves, de 1953 (“teus arranha-céus são de grandeza mostruária”) ou *Capital gigante*, de Raul Torres e Sebastião Teixeira, de 1953 (“cidade de arranha-céu não há quem não veja e s’espante”).

<sup>2</sup> Existem versões divergentes a respeito do nome e da autoria desta música. Consta no disco *Escolas de Samba de São Paulo* (1969), interpretado por Geraldo Filme e Carmélia Alves, que a música seria intitulada *São Paulo antigo*, e teria Doca como único compositor. No disco *História do samba paulista*, de Osvaldinho da Cuíca, a autoria é a mesma, mas com o título no feminino: *São Paulo antiga*. Silva e Braia (2000) também referem-se a esta música com este título, e a creditam a Chico Pinga e Madrinha Eunice, então dirigentes da E. S. Lavapés. Crecibeni (2000) denomina a música *São Paulo antigo e São Paulo moderno*, atribuindo a autoria apenas a Deolinda Madre (a Madrinha Eunice). Adotou-se aqui, portanto, a referência do disco de 1969.

<sup>3</sup> Não confundir com a composição homônima do compositor paraense Kazinho, gravada pelos Demônios da Garoa em 1971.

<sup>4</sup> O samba parece ter sido composto por ocasião da construção de uma travessia da Rua do Gasômetro sobre a Estrada de Ferro Santos-Jundiaí. Ainda assim, por cerca de duas décadas, permaneceu uma porteira na Rua Rangel Pestana.

Artigo recebido em 30/05/2013. Aprovado em 28/06/2013.