

THE DISCOURSE OF CARIOCA SAMBA IN THE VARGAS ERA (1930-1945) :  
THE WORKS OF ATAÚLFO ALVES, NOEL ROSA AND ARI BARROSO

Thesis submitted in accordance with the requirements of the University of Liverpool  
for the degree of Doctor in Philosophy by Lisa Jesse.

September 1995

## ABSTRACT

### THE DISCOURSE OF CARIOCA SAMBA IN THE VARGAS ERA (1930-1945) : THE WORKS OF ATAÚLFO ALVES, NOEL ROSA AND ARI BARROSO

by Lisa Jesse

The aim of this thesis is to analyse the lyrics of songs written by three *sambistas* or samba composers, Ataúlfo Alves, Noel Rosa and Ari Barroso, between 1930 and 1945, and to show how the language used in samba lyrics from this period was influenced by the social and political changes which were taking place. This transition era began with the revolution that brought Getúlio Vargas to power in 1930, witnessed the implantation of his authoritarian *Estado Novo* in 1937, and ended with Vargas' overthrow in 1945. The 1930s witnessed the birth of industrialization in Brazil, and also saw the music industry take shape, with the rise of the radio and the gramophone record. The three *sambistas* in question were chosen as they represent very different groups within this society, in terms of their skin colour and social class, and yet all belonged to the first generation of professional *sambistas* which resulted from the commercialization of popular music.

This thesis consists of four chapters. Chapter One, the Introduction, is divided into several sections. It outlines the various approaches that have been adopted for the study of Brazilian popular music, and proposes that analytical methods used in discourse analysis be applied to the lyrics of popular song. The Introduction also describes the cultural background of the samba genre, and outlines the political context of the Vargas era, with particular reference to the regime's cultural policies. In Chapter Two, the lyrics of Ataúlfo Alves are examined, since his work is the most typical of the era and thus serves to establish many of the thematic and stylistic conventions of the samba genre. Chapter Three deals with the lyrics of Noel Rosa's sambas, for Noel toyed with these unwritten conventions and, socially, he bridged the gap between the ambitious, poor black composers like Ataúlfo Alves, and the educated white *sambistas*, such as Ari Barroso. Chapter Four examines the discourse of Ari Barroso's lyrics, which helped to definitively establish samba as a respectable musical form, for a more middle-class audience. The appendix contains the lyrics of the sambas written by these three composers between 1930 and 1945. This thesis goes beyond the scope of existing studies of Brazilian popular music from this period by analysing the lyrics in much greater detail, and by applying some of the techniques of discourse analysis. The appendix constitutes an important resource, since the song lyrics of Ataúlfo Alves and Ari Barroso have never before been gathered together.

This thesis illustrates how the discourse of the lyrics of samba in the Vargas era was inextricably linked to the socio-political context, and was also influenced by the social position and commercial aspirations of the *sambistas* themselves. It reveals a direct correlation between their compliance with samba's conventions and the degree to which they were willing to be coerced by the Vargas regime. It shows how samba lyrics from this era were a vehicle for establishing a musician's stance in relation to the power structure. The differences between the linguistic style of these three *sambistas* provide telling indications of their respective social positions, and their understanding of what it meant to be Brazilian in this era.

## TABLE OF CONTENTS

	page
Chapter One : Introduction	1
Section One: Defining the 'Popular'	4
Section Two: Approaches to the Study of Popular Music	6
Section Three: A Discourse Analysis Approach to Samba Lyrics	14
Section Four: Samba: its Roots and Conventions	17
Section Five: The Thematics of Samba Lyrics: i) <i>Malandragem</i>	26
ii) Women and Affairs of the Heart	36
Section Six: The Vargas Regime (1930-1945)	45
Section Seven: <i>Brasilidade</i> and the Forging of a National Identity	49
Section Eight: Censorship and Propaganda	54
Chapter Two : Ataúlfo Alves (1909-1969)	66
The Discourse of the Samba Lyrics of Ataúlfo Alves	71
Chapter Three : Noel Rosa (1910-1937)	105
The Discourse of the Samba Lyrics of Noel Rosa	115
Chapter Four : Ari Barroso (1903-1964)	182
The Discourse of the Samba Lyrics of Ari Barroso	196
Conclusion	245
Bibliography	250

	page
Appendix:	
Section One:	
Sambas by Ataúlfo Alves written between 1930 and 1945	261
Section Two:	
Sambas by Noel Rosa written between 1930 and 1937	293
Section Three:	
Sambas by Ari Barroso written between 1930 and 1945	378

## PREFACE

I would like to acknowledge the help and support of my supervisor, Professor John Gledson, and thank him for his endless encouragement, guidance and sense of humour. Without the support of my parents and close friends this thesis could not have been written. I would also like to thank Professor John Macklin for granting me generous study leave, and the Anglo-Brazilian Society and BAT Industries/Souza Cruz, who funded a three-month research visit to Rio de Janeiro in 1991.

## Chapter One : Introduction

The aim of this thesis is to analyse the lyrics of songs written by three *sambistas* or samba composers, Ataúlfo Alves, Noel Rosa and Ari Barroso, between 1930 and 1945, a period that constituted a watershed in Brazilian history, beginning with the revolution that brought Getúlio Vargas to power in 1930, followed by the implantation of his authoritarian *Estado Novo* in 1937, and ending with his overthrow in 1945. A transition period in Brazilian society, which moved from a rural to an urban structure, centred on the rapidly growing and changing capital of Rio de Janeiro and the city of São Paulo, it witnessed the birth of industrialization and the continued attempted integration of ex-slaves and their descendents, as well as European immigrants, into mainstream society. The 1930s also saw the culture industry take shape in Brazil, with the rise of the radio, the talking cinema and the record industry. In the course of this study samba lyrics will be examined in detail against this social and historical background, giving full consideration to the way they were written, the lifestyles and social position of their composers, the impact of commercial and political constraints, and the respective position of each *sambista* in relation to the power structure of the regime. These samba 'texts' constitute highly significant historical documents since they were initially the sole mouthpiece of uneducated blacks, and thus provide a unique record of their experiences and views. As samba became more commercialized in the 1930s, and was taken on board by the emerging middle class, the lyrics bore witness to the social and political changes taking place within *carioca* society.

The three *sambistas* in question were chosen as they represent very different groups within this society, in terms of their skin colour and social class, and because all three enjoyed considerable fame and success. Ataúlfo Alves and Ari Barroso, although *mineiros* by birth, were adoptive *cariocas*, and along with Noel Rosa their music was inextricably linked to the Rio society of the 1930s and 40s. Ataúlfo was a poor, black musician, and on his arrival in Rio at the age of eighteen lived in the Rio Comprido

area of the city, near the *bairro* of Estácio de Sá. It was in the shantytowns of Rio that he met up with fellow popular musicians and participated in the carnival groups or *blocos*. Despite his humble origins, Ataúlfo perfected a highly professional, sophisticated image, and adapted successfully to the demands of the burgeoning radio and record industries and their middle-class audiences. In contrast, Ari Barroso came to Rio at a similar age to Ataúlfo to study law at university, with the help of a family inheritance. A gifted pianist, he became involved in the city's music scene by performing in local cinemas, and later by composing songs for the theatre. A white, university graduate, Ari became the consummate media celebrity, as well as one of the most famous and accomplished singer-songwriters of the era. His image was that of a respectable, patriotic, well-liked family man, who nevertheless enjoyed Rio's night life to the full and was courted by the film makers of Hollywood in the 1940s. Finally, Noel Rosa came from a similar background to Ari, in that he was white, from the lower-middle-class northern suburb of Rio, Vila Isabel, and also attended university. His penchant for the bohemian night clubs and bars of Lapa, the city's then red-light district, however, took precedence over his studies and he soon dropped out of the faculty of medicine. In the bars of the socially mixed district of Vila Isabel he came into contact on a daily basis with other popular musicians and songwriters, and with the black *malandros* or spivs, who were part and parcel of the underworld of samba that so fascinated him in the late 1920s and 30s. It was their marginal, alternative lifestyle that Noel adopted himself, and despite his relatively privileged background and widespread popularity he remained closely involved with the milieu of Rio's poorer quarters and never lost his irreverent attitude towards the powers that be. His precarious health, which led to his untimely death in 1937, and a physical disability no doubt enabled him to identify with society's outcasts.

This study will begin by analysing the lyrics of Ataúlfo Alves, since his work is the most typical of the era and thus serves to establish many of the tacit thematic and stylistic conventions of the samba genre. It will then turn to the unrivalled linguistic

richness and complexities of Noel Rosa's sambas, for Noel toyed with these unwritten conventions and, socially, he bridged the gap between the ambitious, poor black composers like Ataúlfo, and the educated white *sambistas*, such as Ari Barroso. Finally, it will examine the discourse of Ari's lyrics, which helped to definitively establish samba as a respectable musical form, attuned to the refined palates of its new, more middle-class audience.

This thesis is divided into four chapters, one dealing with each of the three *sambistas*, in addition to this introductory chapter. The appendix contains the lyrics of sambas written by the three composers between 1930 and 1945. The lyrics by Ataúlfo Alves and Ari Barroso were collected from sheet music kept in the music archive of the Ministério de Educação e Cultura in Rio de Janeiro, and although they make no claim to be exhaustive, they constitute the most extensive single corpus of the work of both *sambistas* compiled to date. Noel Rosa's lyrics were obtained initially from a song book edited by João Antônio in the 'Literatura Comentada' series, as well as from the above-mentioned archive, and later from the biography on Noel Rosa written by João Máximo and Carlos Didier, which was published in 1990.<sup>1</sup> In this introductory chapter it is my intention, firstly, to make some broad comments on the nature of popular culture and its treatment, looking at popular music and the approaches used to study it in a general context, and then with specific reference to Brazil. I will then outline the approach that I consider to be most appropriate for the examination of samba lyrics, which draws on expertise from various disciplines, but specifically discourse analysis. Secondly, this chapter will explore the cultural background of samba itself, outlining its origins, social status and role, and tacit conventions. Thirdly and finally, I will define in greater detail the historical backdrop against which these three composers were working, examining the nature of the Vargas regime and focusing, in particular, on its cultural policies and impact on popular artistic production.

---

<sup>1</sup>João Antônio, *Noel Rosa* (São Paulo: Abril Educação, 1982). João Máximo and Carlos Didier, *Noel Rosa : uma biografia* (Brasília: Linha Gráfica, 1990).



## Section One : Defining the 'Popular'

With the relatively recent emergence of cultural studies as an academic discipline and the pioneering work of the Birmingham sociologists in the 1970s, which partially broke the monopoly of literary theory, popular culture as a whole began to be seen through new eyes.<sup>2</sup> Having attained a rightful place among other, more traditional areas of scholarship and research, uncertainty and contradiction have continued to cloud the issue of the theoretical approach best suited to popular forms of culture. The precise nature of the 'popular' itself has also been a topic for much debate and defining it has proved problematical. In their study of popular culture in Latin America, William Rowe and Vivian Schelling identify three different versions of the history of popular culture with specific reference to Latin America.<sup>3</sup> Firstly, there is popular culture seen as authentically rural culture, threatened by industrialization and the modern culture industry; secondly, popular culture as a variant of mass culture, trying to copy the cultural forms of advanced capitalist nations; thirdly, popular culture as the culture of the oppressed, subaltern classes, in which their imaginary, ideal future is created. They state that all three theories combine and intermingle, and all have basic flaws. The distinction is also drawn between popular and mass culture, the former sharing neither the audience nor the popularity of the latter, despite the fact that neither remains pure of the other. The traditional duality between 'popular' or 'low' and 'high' culture is troublesome, they say, since it can lead on to other assumed, symmetrically polarized oppositions, which have very pejorative implications for popular culture, such as 'vulgar' versus 'polite' and 'impure' versus 'pure'. Rowe and Schelling suggest playing off rather negative terms like 'low' or 'vulgar' or

---

<sup>2</sup>The Centre for Contemporary Cultural Studies at the University of Birmingham was founded in 1964 as a research grouping within the English Department. The Centre's aim was to develop a critical study of cultural change in Great Britain and other advanced industrial societies, and the forces shaping that change. Its work was inspired, in part, by its director, Richard Hoggart's book *The Uses of Literacy*, and it produced a journal, *Working Papers in Cultural Studies*, the first number of which appeared in April 1971, with an introduction by Stuart Hall, to which he, Paul E. Willis and Charles Critcher were regular contributors

<sup>3</sup>William Rowe and Vivian Schelling, *Memory and Modernity : Popular Culture in Latin America* (London: Verso, 1991).

'uneducated', against equally negative, non-hegemonic, rigid and often pretentious terms, such as 'classical' and 'high' or 'literate/erudite/enlightened', whose opposite terms are less easily defined and have a common denominator of non-literacy. The inversion of subjective hierarchies in this way has become a commonplace tactic in cultural studies, but as Rowe and Schelling point out, the problem still remains since the hierarchy does not disappear, it is simply overturned. Academics simply take the side of the underdogs and give value to their cultural production. The value judgements and prejudice persist. Rowe and Schelling quote Gramsci's affirmation that culture and power relations cannot be separated, and refer to the way culture challenges or maintains social relationships, and is a means of negotiation between dominant and subaltern groups. Expanding this notion, popular culture, they suggest, can be seen not as a given world view, but as a space(s) where popular subjects, that is to say, a set of subjectivities of a given social class, are formed.<sup>4</sup>

As well as avoiding these binary polarities when trying to analyse and evaluate any form of popular culture, it is essential not to be influenced by our traditional concept of artistic 'quality', as applied to learned art forms. As well as being a very nebulous and highly subjective criterion, its scope and meaning differ dramatically when studying an example of non-erudite cultural production. In the course of this study the features of the discourse of samba will be examined on their own terms, always taking into consideration the specific context of this genre, and never forgetting the nature and circumstances of its creation and creators. I will outline the approach that I have adopted in more detail below.

The category of *música popular brasileira* is a wide umbrella term but in this present study comes closest to the definition given by Ari Araújo : '...aquela criada, sentida e, essencialmente, vivida por nosso povo'.<sup>5</sup> For Araújo the 'povo' refers to the working masses and the inactive workforce. The term *música popular* is used to refer to the

---

<sup>4</sup>Rowe and Schelling, pp.2-10, pp.193-196.

<sup>5</sup>Ari Araújo, 'O samba e o negro no Brasil', *Estudos Afro-asiáticos*, 8-9 (1983), 242-246, (p.242).

music produced by Rio's *sambistas* in the 1930s and 40s, as opposed to *música negra*, he states, since this was the period in which both social and ethnic boundaries were beginning to be broken down by music for the first time, with the rise of many white popular musicians from middle-class backgrounds.

## Section Two : Approaches to the Study of Popular Music

The study of popular music is touched on by a variety of disciplines, ranging from anthropology to area and cultural studies, and has been undertaken by musicologists and social scientists, among others. In his paper 'Popular Music in University Departments', given at the 1992 UK Conference of the IASPM (International Association for the Study of Popular Music), John Shepherd stressed the importance of popular music to these varied disciplines, as a result of what he termed its 'social usefulness' and its unique ability to convey the immediacy of everyday experiences that would otherwise go undocumented. He added that scholars from these diverse backgrounds naturally focus on a specific aspect or aspects of this type of music, overlooking, in the process, important features that only true musicologists are in a position to comment on. For their sins, musicologists tend to analyse music in a vacuum, isolated from its social and material context, despite the fact that most popular music is undeniably social in its significance, according to Shepherd. Furthermore, the study of popular music, particularly the analysis of lyrics, has largely been marginalized in academic circles and rejected by traditional music departments. Shepherd therefore advocates the creation of a new discipline and approach, drawing on the best of popular music studies and ethnomusicology, where the lyrics are examined in conjunction with other elements, such as the sounds of the music, and are not simply treated as if they were a piece of poetry. An absence of formal training in music is not generally considered an obstacle when analysing both the textual and musical elements of popular song. The musical features identifiable by the 'lay ear' are considered by Shepherd to be perfectly valid points for discussion and comment,

especially when related to aspects of the lyrics. He believes that by admitting his/her limitations, and making them explicit in his/her work, the popular music scholar can often say with a degree of scientific exactitude more than he/she would expect about the music itself, commenting on features such as rhythm and voice quality.<sup>6</sup>

Charles A. Perrone also states that it is essential to study how lyrics are modified by musical features in order to make correct conclusions about a given song text. He underlines that song lyrics should not be treated like a printed text, and thus judged negatively on the basis of literary criteria.<sup>7</sup> However, elsewhere he explains the absence of musical analysis as follows: 'The basic musical character of Brazilian song is self-evident in audition even to nonnative listeners. The same cannot be said of the frequently complex lyrics and cultural contexts...'.<sup>8</sup> Similarly, Robert Pring-Mill proposes that songs may be studied as texts, and suggests that if the texts of songs can stand up to close analysis without the accompanying music being studied, textual analysis in isolation is valid.<sup>9</sup> The significance of song lyrics and their role as a vehicle for transmitting ideas should not be underestimated. Sigmund Freud propounded the idea of ideological penetration via the subconscious of the hearer, saying: '... tunes that come into one's head without warning turn out to be determined by and belong to a train of thought which has a right to occupy one's mind though without one's being aware of its activity. It is easy to show then that the reaction to the tune is based on its text or its origin'.<sup>10</sup> If the lyrics of song have this power it seems only right that they should be taken seriously, albeit in isolation from their accompanying music. Since I have no formal musical expertise I intend to study the samba lyrics as texts, as

---

<sup>6</sup>John Shepherd, 'Popular Music in University Departments', (paper given at the UK conference of the International Association for the Study of Popular Music, University College Salford, 1992).

<sup>7</sup>Charles A. Perrone, *Letras e letras da música popular brasileira*, trans. by José Luiz Paulo Machado (Rio de Janeiro: Elo, 1988), p.13.

<sup>8</sup>Charles A. Perrone, *Masters of Contemporary Brazilian Song : MPB 1965-1985* (Austin: University of Texas Press, 1989), p.xi.

<sup>9</sup>Robert Pring-Mill, 'Gracias a la vida' - *The Power and Poetry of Song : The Kate Elder Lecture 1* (University of London: Department of Hispanic Studies, 1990) p.6. He terms lyrics 'song poetry'. a sub-section of poetry, a term used by Roger de V. Renwick in *English Folk Poetry : Structure and Meaning* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1980).

<sup>10</sup>Sigmund Freud, *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, trans. by James Strachey, 3 vols (Harmondsworth: Penguin Books, 1974), I, p.138.

described in more detail below, and the musical features of the songs will not be examined.

The socio-political and historical significance of popular culture in Brazil, especially song, is vast and yet has been only partially explored. Being intrinsically linked with everyday life at the lower end of the social scale, which academic history has until relatively recently failed to explore, manifestations of popular culture provide us with first-hand documentary accounts of these experiences. In the words of Ari Araújo: 'A cultura popular, dentro dela a música popular brasileira, e, nela ainda, o samba como sua máxima expressão, não são entes sobrenaturais e fantásticos. São produtos concretos, criados e recriados por seres humanos concretos, localizados e referenciados historicamente no tempo e no espaço.'<sup>11</sup>

Brazilian popular music has been the subject of a wide variety of books in the last forty years or so. Until the early 1980s these studies tended to take the form of personal reminiscences, memoirs and first-hand accounts by people linked to the world of popular music in one way or another, such as musicians themselves or journalists. Among the most interesting examples of this trend are Nestor de Holanda's *Memórias do Café Nice : subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro*, Jacy Pacheco's two books on his memories of Noel Rosa (*O cantor da Vila* and *Noel Rosa e sua época*), Almirante's *No tempo de Noel Rosa*, David Nasser's *Parceiro da glória : meio século na MPB*, Francisco Guimarães' *Na roda do samba*, Orestes Barbosa's *Samba : sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, and Mário Lago's *Lago Na rolança do tempo*.<sup>12</sup> Whilst providing often

---

<sup>11</sup>Araújo, p.243.

<sup>12</sup>Nestor de Holanda, *Memórias do Café Nice : subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro*, 2nd edn (Rio de Janeiro: Conquista, 1970); Jacy Pacheco, *O cantor da Vila* (Rio de Janeiro: Edições Minerva, 1958); Jacy Pacheco, *Noel Rosa e sua época* (Rio de Janeiro: G.A.Penna, 1955); Almirante, *No tempo de Noel Rosa*, 2nd edn (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977); David Nasser, *Parceiro da glória : meio século na MPB* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1983); Francisco Guimarães, *Na roda do samba*, 2nd edn (Rio de Janeiro: Funarte, 1978); Orestes Barbosa, *Samba : sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, 2nd edn (Rio de Janeiro: Funarte, 1978); Mário Lago, *Na rolança do tempo*, 2nd edn (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976).

very vivid and entertaining background information, many of these chatty, informal recollections were often lacking in factual detail and analytical rigour. More structured biographical works dealing with the most famous popular musicians from the 1920s, 30s and 40s were also a feature of the literature produced in Brazil on this topic in the 1970s, such as Dalila Luciana's *Ary Barrozo... "um turbilhão!"*, J. Muniz Jr.'s *Sambistas imortais : dados biográficos de 50 figuras do mundo do samba*, and Mário de Moraes' *Recordações de Ari Barroso*.<sup>13</sup> All three of these works, particularly the biographies on Ari Barroso, were invaluable sources of information for this thesis.

It was particularly in the 1980s that Brazilian popular music became a serious, 'respectable' area for study. Since then many academics have undertaken research into the nation's popular music tradition, particularly the belle époque of *carioca* samba in the 1930s and 40s, and also the *bossa nova* and later trends of the 50s and 60s. The musicologist José Ramos Tinhorão has examined in great detail the historical and socio-political background to the developments in popular music, and has produced an extensive collection of thorough, academic books, many of which provided essential information for the writing of this introductory chapter.<sup>14</sup> Other important sources of factual information are the works of Edigar de Alencar, Jota Efege, Fernando Sales and Jairo Severiano.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup>Dalila Luciana, *Ary Barrozo... "um turbilhão!"*, 3 vols (Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1970); J. Muniz Jr., *Sambistas imortais : dados biográficos de 50 figuras do mundo do samba*, vol 1 (1850-1914) (São Paulo: Impres, [1976(?)]); Mário de Moraes, *Recordações de Ari Barroso* (Rio de Janeiro: Funarte, 1979).

<sup>14</sup>José Ramos Tinhorão, *Música popular : um tema em debate*, 2nd edn, (Rio de Janeiro: JCM Editores, [n.d.]); *Música popular : teatro e cinema*, (Petrópolis: Vozes, 1972); *Música popular : os sons que vêm da rua* (Rio de Janeiro: Tinhorão, 1976); *Música popular : do gramofone ao rádio e TV* (São Paulo: Ática, 1981); *Música popular : mulher & trabalho* (São Paulo: Senac, 1982); *Pequena história da música popular : da modinha ao tropicalismo* (São Paulo: Art, 1986); *Os sons dos negros no Brasil : cantos, danças, folguedos - origens* (São Paulo: Art, 1988); *História social da música popular brasileira* (Lisbon: Caminho, 1990).

<sup>15</sup>Edigar de Alencar, *O carnaval carioca através da música*, 5th edn, 2 vols (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985); *Clareza e sombra na música do povo* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984); *Nosso Sinhô do samba* (Rio de Janeiro: Funarte, 1981).

Jota Efege, *Figuras e coisas da música popular brasileira*, 2 vols (Rio de Janeiro: Funarte, 1978-1980); *Figuras e coisas do carnaval carioca* (Rio de Janeiro: Funarte, 1982).

Fernando Sales, *MPB em pauta* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1984).

Jairo Severiano, *Getúlio Vargas e a música popular* (Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1983).

Until the 1980s the analysis of the lyrics of popular song had been largely overlooked, but the publication of three books, each of which examined lyrics in detail and suggested suitable methodologies, criteria for evaluation, and a unique discourse for this purpose, heralded a new approach to the study of popular music in Brazil, and a change in its status. These were Luiz Fernando Medeiros de Carvalho's *Ismael Silva : samba e resistência*, Bia Borges' *Samba-canção : fratura e paixão*, and Cláudia Matos' *Acertei no milhar : malandragem e samba no tempo de Getúlio*.<sup>16</sup> In his study of the lyrics of sambas by Ismael Silva, Medeiros de Carvalho comments on the mistaken tendency to judge samba texts according to the dichotomies of originality versus banality and authenticity versus commercialization. From this mistaken view, only samba never recorded on disc is seen as original and authentic, and commercially produced samba is considered to be a watered-down version of the original *samba de morro*, despite remaining a product of the poor.<sup>17</sup> He rejects these approaches, advocating a totally new type of analysis '...que não quer ser lida como 'banalidade' (diluição, não-autenticidade, ausência de tradição, sem inventividade, com linguagem pobre, etc) e muito menos como 'originalidade' (forma insólita, pura, produção ligada às raízes, etc.)'. He states that samba from the 1930s and 40s should be studied as 'cultura de pobreza', that is, a form of cultural production reformulated by blacks in order to gain access to the new media, namely radio and the record industry, which were possible vehicles for upward social mobility. The nature of samba, both its music and lyrics, were altered accordingly, and also underwent changes at the hands of budding white composers, many of educated, middle-class origin, and as a direct result of this, further modifications were made by black composers trying to compete with this advantaged new breed of *sambistas*. Medeiros de Carvalho also warns

---

<sup>16</sup>Luiz Fernando Medeiros de Carvalho, *Ismael Silva : samba e resistência* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1980).

Bia Borges, *Samba-canção : fratura e paixão* (Rio de Janeiro: Codecri, 1982).

Cláudia Matos, *Acertei no milhar : malandragem e samba no tempo de Getúlio* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982).

<sup>17</sup>The term *samba de morro*, meaning literally 'samba from the hillside shantytown', refers to the highly syncopated samba created by the first black *sambistas* who lived in the shantytowns of Rio.

against wasting time on the authorship issue, given the widespread practice of *parceria*, that is, sambas composed in partnership or in small groups, and often of false *parceria* where those keen to see their names on a record label, like the singer Francisco Alves, bought the right to call a samba their own, the true composer's identity often remaining unknown. It is the language of the lyrics themselves that must be the focal point of any valuable study, analysing the discourse of samba within its social and musical contexts, and not applying a totally inappropriate set of aesthetic criteria derived from erudite disciplines. As Medeiros de Carvalho states : '...é raríssimo no conjunto dos livros sobre música popular, aquele que faz uma análise de seu discurso.'<sup>18</sup>

In her book, Bia Borges states that she is rejecting a sociological approach in favour of a textual analysis of the lyrics of *samba-canção*, the melancholy spin-off of samba, sometimes referred to as the Brazilian 'blues', focusing principally on their form and themes. She criticizes the traditional criterion of authenticity, often searched for in such lyrics, dismissing it as simply a desire on the part of middle-class intellectuals, with sophisticated tastes, to try to rediscover a long-deceased state of purity and spontaneity. The temptation to apply techniques of literary criticism to popular song lyrics, a trap particularly easy to fall into in the case of this pseudo-poetic sub-genre of samba, must be avoided at all costs, she stresses. Elements considered to be negative and undesirable in poetry, for example, take on a whole new significance in the context of popular song, and therefore must be evaluated in a radically different way. Borges analyses the intermingling of colloquialisms and sophisticated, poetic language in *samba-canção* and shows how such incongruities, that would seem the epitome of *cafone* (over-the-top bad taste) in other forms of literary production, take on a value and meaning of their own in this medium, becoming more kitsch than *cafona*, bad taste but with an aesthetic value. In her concluding comments, Borges underlines the pleasure that should be derived from studying such music, an easily overlooked yet

---

<sup>18</sup>Medeiros de Carvalho, pp.27-31, pp.36-37, pp.41-45 (p.45).



essential aspect to such research, given that the primary function of these songs was to entertain.<sup>19</sup>

Cláudia Matos has broken away from more traditional, scholarly approaches to this area by combining a very thorough analytical approach to samba texts from the 1930s and 40s with a fittingly 'down-to-earth' yet sensitive response to a largely stigmatized form of popular culture whose richness and attributes escape more established, erudite perspectives. Her innovative, mould-breaking work has paved the way for further study based on her type of approach. In her book she combines ingenuity and accuracy in her analysis of lyrics, and is fully aware of the necessity of being intimately familiar with the linguistic framework and social context within which these sambas were written. It was this book which stimulated my interest in the discourse of samba lyrics, and which provided me with the most useful theoretical framework. In her article 'Singular e/ou plural : uma reflexão sobre o estudo das literaturas menores e sua possível contribuição para uma nova historiografia', Matos takes Gilles Deleuze's concept of 'littératures mineures', and includes samba lyrics in this category of the literary production of minority groups, who subvert aesthetic tradition, giving it a new look which is frequently enigmatic to those outside their group. To analyse such 'literature', traditional aesthetic canons must be cast aside, but the artistic qualities of such work must not be discarded, nor should it be treated as mere folklore. Academic approaches are useless, Matos argues, and the text must be left to speak for itself. 'Mas para isso, é preciso aprender a ouvir. Não basta saber ler. Não basta saber escrever'. We, the scholars, must be receptive but neutral, bringing no preconceived ideas with us, and we must derive pleasure from such study, with our 'ouvidos amorosos, curiosos, prazerosos; ouvidos atentos, finalmente 'engajados'.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup>Borges, p.17, pp.133-135.

<sup>20</sup>Cláudia Matos, 'Singular e/ou plural : uma reflexão sobre o estudo das literaturas menores e sua possível contribuição para uma nova historiografia', *34 Letras*, 4 (1989), 120-133 (p.132).

I intend to follow the example of Cláudia Matos by analysing the linguistic features of samba lyrics without destroying their spontaneity and wit with too sober a treatment. I will similarly illustrate in detail the relationship between these songwriters, their work and the socio-cultural environment, thus contributing to a greater understanding of this popular cultural form. In the course of this study, I will go beyond the scope of Matos' research by examining the language of samba lyrics in greater detail, as outlined below. One of the major obstacles I faced when carrying out the research for this study was the lack of biographical information on the *sambista* Ataúlfo Alves. Since no complete collection of his songs has been compiled to date it was necessary to trace as many of the sambas he composed during this period by looking through the sheet music in the archives of the Ministério de Educação e Cultura in Rio. Original or contemporary recordings of his songs proved far more difficult to find than those of Noel Rosa and Ari Barroso. However, LP number seven, simply entitled 'Ataúlfo Alves', in the collection 'História da música popular brasileira' by Abril Cultural, the best source of original recordings by the big names in Brazilian popular music from this era, contains eight songs, six composed between the relevant dates, five of them original recordings, one by Ataúlfo himself, and proved very useful in the course of my analysis of the lyrics, as well as providing essential biographical information in the form of sleeve notes. One of the most important reasons for carrying out a study of his work is to give it the exposure it deserves, and to examine, for the first time, the socio-cultural implications of his lyrics.

A further indication of the shifting status of popular music in Brazil and its increasing respectability has been the appearance in the early 1990s of several academic and well-researched books on the subject, in particular João Máximo and Carlos Didier's *Noel Rosa: uma biografia* and Sérgio Cabral's *No tempo de Ari Barroso*.<sup>21</sup> I relied heavily on both these excellent biographies in the course of the writing of this thesis.

---

<sup>21</sup>Sérgio Cabral, *No tempo de Ari Barroso* (Rio de Janeiro: Lumiar, 1994).

### Section Three : A Discourse Analysis Approach to Samba Lyrics

In this study I intend to draw on some of the analytical techniques of discourse analysis, that is, the sociolinguistic analysis of naturally occurring connected spoken or written discourse, such as conversation or written texts. Such a methodology seems appropriate for the study of song lyrics for a variety of reasons. Each set of lyrics constitutes a single discourse unit, quite apart from the paralinguistic and musical features, such as orchestration, speed, and rhythm. Designed to be sung, in the 1920s and early 30s, to an intimate live audience, and later to a wider, anonymous public, sambas can be considered to resemble any kind of verbal interaction and, as such, the language they use is intrinsically linked to the society in which they were created, and influenced by the relationship between speaker and hearer. Just as conversational competence, the unwritten rules of spoken communication, is acquired by living in a given culture, the standard formulae for samba lyrics, the boundaries of the convention itself, were inherent in the unspoken cultural knowledge and expectations of lower-class *carioca* society in the 1920s, 30s and 40s. Being concerned with contextualized language, discourse analysis can be used to shed light on the links between the language of samba and its very specific socio-historical context. I would argue that samba lyrics provide ideal sample texts for discourse analysis. Short and easily manageable, they also, more importantly, fall somewhere between spoken utterances and the written word, being created first and foremost for oral transmission and aural reception, with their written form on sheet music and later in song books merely reflecting the necessity for documentation. Furthermore, many of the sambas from the 1920s and 30s were written in *parceria*, in an informal way, the lyrics often scribbled down in a café or bar for future reference and use by several 'creators'. In the 20s and early 30s, before samba became a commercial 'product', its creation was almost as spontaneous as conversation itself and therefore its language displays many of the contradictions, tautologies and ambiguities common in conversational discourse. Michael Stubbs affirms that much discourse falls between the categories of 'planned' and 'unplanned', and I would suggest that samba lyrics are a

case in point in that they are consciously written and subsequently amended, and yet have many of the features that Stubbs attributes to 'unplanned' discourse, such as frequent lexical repetition, simple active sentences, unmarked word order, clauses linked by 'and' and so forth.<sup>22</sup>

Opinions differ as to the correct methodological procedures for discourse analysis. Stubbs states that the ideal is the publication of both data and analysis, with explicit reference to how the former has been handled. He adds that sociolinguists must gain access to the vernacular, what William Labov defines as the variety of language that is least self-conscious, unmonitored, and has the least attention paid to it.<sup>23</sup> The language of samba can be quite self-conscious and monitored by its creators, sometimes undergoing subsequent modifications, but within the sphere of written texts samba lyrics are among the most naturally occurring, spontaneous units of language, and it is certainly true that they were not intended for close linguistic scrutiny, unlike more erudite literary forms. They therefore constitute as near faithful a reproduction of contemporary vernacular as is available in the written medium. I would argue that a detailed examination of the sociolinguistic content of a sizeable selection of these lyrics would reveal important facts about the relationship between language and its social context in the city of Rio de Janeiro in the 1930s and 40s, given that any situation of 'talk' is a microcosm of basic social and personal relationships.<sup>24</sup>

Songs, like narratives and unlike other written texts, have much in common with spoken language since the hearer must follow them in a linear order which cannot be rearranged. Other common features of conversation, such as interactive and performative words and phrases, usually restricted to spoken language, are found in the openings and endings of sambas. Lyrics, like stories, usually have a beginning,

---

<sup>22</sup>Michael Stubbs, *Discourse Analysis : The Sociolinguistic Analysis of Natural Language* (Oxford: Basil Blackwell, 1983), pp.33-35.

<sup>23</sup>*ibid.*, pp.217-221.

<sup>24</sup>*ibid.*, p.60.

middle and end. Like the anecdotes of casual conversation, their closure may be achieved via a cliché-cum-proverb or a repetition, with little or no new informational content. Lexical repetition may also give cohesion to a story or song. With samba the boundaries of the lyrical features of the genre itself are set and constantly reaffirmed by frequent repetition of lexical items from a given semantic field, such as romantic love or *malandragem*, giving cohesion across separate sequences of dialogue.<sup>25</sup> This intertextuality is a key to understanding individual samba texts. An appreciation of the extent to which a given set of lyrics coincides or clashes with the convention is fundamental. In their book *Introduction to Text Linguistics* Robert-Alain de Beaugrande and Wolfgang Ulrich Dressler define the seven standards of textuality which must be fulfilled for a text to be communicative.<sup>26</sup> The last standard, that of intertextuality, is particularly important in the study of samba lyrics, since each set of lyrics must be viewed in relation to the conventions established by a corpus of songs from the same period, or by the so-called 'text type' (classes of texts with particular characteristics). It is precisely the use that each songwriter makes of the set conventions which is of interest. This is equally true of the science of texts or discourse analysis as a whole.<sup>27</sup>

A suitable methodology for discourse analysis must always ensure that features which go unnoticed in normal conversation are highlighted. Stubbs recommends that we use alienation and estrangement devices to focus our attention on unperceived phenomena. This can be achieved via the very acts of researching themselves, such as transcribing and analysing, whereby discourse such as song lyrics becomes a 'reified product'.<sup>28</sup> Song lyrics, like conversation, may look strange and fragmented in the

---

<sup>25</sup>*Malandragem* was the ethos that permeated samba lyrics in the 1920s and 30s in particular, and advocated a lifestyle of idleness and debauchery. It is outlined in greater detail in the second section of this introductory chapter.

<sup>26</sup>Robert-Alain de Beaugrande and Wolfgang Ulrich Dressler, *Introduction to Text Linguistics* (London: Longman, 1981), pp.3-11.

<sup>27</sup>The central task for a science of texts is ... to find the regularities according to which conventional functions are either re-affirmed or adapted in actual usage. The whole notion of **textuality** may depend upon exploring the influence of **intertextuality** as a procedural control upon communicative activities at large.' de Beaugrande and Dressler, *Introduction to Text Linguistics*, p.206.

<sup>28</sup>Stubbs, p.243.

written medium, but they do not 'sound' odd to their listeners. By studying their written representation we distance ourselves from the position of the listener and are thus able to analyse and criticize their content in much greater depth and with heightened objectivity. In the course of my analysis of these songs, I transcribed each set of lyrics and looked at each in detail, classifying them according to the thematic category to which they belong, and more importantly making note of the nature of the language used to deal with the given topic. I paid particular attention to linguistic features such as the use of slang and colloquialisms, or conversely the incorporation of erudite allusions, literary motifs and poetic devices such as imagery, word order and verb tenses, grammatical accuracy, lexical variety and repetition, rhyme schemes and so on. Taking the work of each *sambista* in turn, I identified the main thematic and linguistic constants of their work, highlighting how both theme and form combine to reveal the particular artistic personality at work and each composer's relationship with his socio-cultural circumstances, and I have summarized my findings in the three following chapters. By concentrating on analysing the discourse of their lyrics and drawing on techniques used in linguistics, as opposed to applying the inappropriate methods of literary criticism, I have been able to make valuable comments about the socio-cultural significance of these lyrics and have shown how a form of popular artistic production like samba lyrics cannot be meaningfully treated like erudite literature. The application of discourse analysis to samba lyrics will add a further dimension to the study of Brazilian popular song from this period.

#### Section Four : Samba: its Roots and Conventions

Having outlined the types of approaches adopted to analyse forms of popular music, and explained the methodology that I have used in the course of this study, it is now necessary to locate the work of the three songwriters in question within their specific socio-cultural context. It is essential to be intimately familiar with both the origins of samba as a genre and particularly with its evolution in the 1930s in order to fully

understand the lyrics and to penetrate the mind-set of their creators. It is therefore my intention to look firstly at the roots of samba as a dance and rhythm, and then to sketch the genre's social development from the beginning of the twentieth century within the city of Rio de Janeiro. I will then concentrate on the world view of *sambistas* in the 1920s, 30s and early 40s, and will summarize the main thematic constants found in their work.

Samba, the dance form and its accompanying rhythm, is generally thought to be directly descended from the *batuque*, a dance performed by the slaves of Brazil's colonial plantations, which was imbued with a kind of spiritual force. In the 1630s slaves began to perform their own rhythms and dances in order to disguise their religious rituals. These displays of percussion were given the generic name of *batuques* by the Portuguese. Dance was linked to war preparation, as well as to leisure and religious practices. The African slaves went on to perform *calundus* or *lundus* in the 1700s, which also had a religious significance and were used to bring luck or to find out information.<sup>29</sup> Various regional offshoots of these *batuques* evolved, which, according to the anthropologist Édison Carneiro, all had a common feature - the *umbigada*, or 'bump with the belly button'.<sup>30</sup> This was a movement taken from the dances of the Congo and Angola, where it was the culmination of the marriage ceremony.<sup>31</sup> By the beginning of the nineteenth century, whilst negro slaves were still participating in their *batuques*, free blacks had developed an accompaniment to the dance played on the *viola* (a type of Portuguese guitar taken to Brazil by the Jesuits). Although the samba of the twentieth century is far removed from its distant

---

<sup>29</sup>Tinhorão, *Os sons dos negros no Brasil*, p.37.

<sup>30</sup>In the words of Muniz Sodré: 'Movimentando-se, no espaço do senhor, ele deixa momentaneamente de se perceber como puro escravo e refaz o espaço circundante nos termos de uma outra orientação, que tem a ver com um sistema simbólico diferente do manejado pelo senhor e que rompe limites fixados pela territorialização dominante...A dança, rito e ritmo, territorializa sacralmente o corpo do indivíduo, realimentando-lhe a força cósmica, isto é, o poder de pertencimento a uma totalidade integrada'. Muniz Sodré, *O terreiro e a cidade : a forma social negro-brasileira* (Petrópolis: Vozes, 1988) pp.123-124.

<sup>31</sup> Tinhorão, *Os sons dos negros no Brasil*, pp.46-47.

forbear, the generically titled *batuque*, its basic elements, such as the two/four rhythm, fixed chorus of one or two verses, and improvisation, remained the same.<sup>32</sup>

Samba is of course intrinsically linked to the annual carnival celebrations held in Brazil, especially in the city of Rio de Janeiro. Both samba and *carnaval* emerged from a long process of cultural miscegenation, which brought together European influences from the Portuguese, and African influences from the slaves transported to the North East of Brazil to work on the sugar plantations, and later moved south to provide labour in the mines of Minas Gerais and the coffee plantations in the state of Rio de Janeiro. The roots of carnival can be traced back to ancient Egypt, Greece and Rome, where the Roman festival of Lupercalia was celebrated on 15 February in honour of the god Pan. In Brazil, some kind of pre-Lenten celebration has existed since the mid-sixteenth century, after the arrival of the Portuguese in 1500. The early carnivals in Brazil were based on the Portuguese *entrudo*, a tradition which originated in the Azores and became popular in Portugal in the fifteenth and sixteenth centuries. The *entrudo* involved various kinds of pranks and riotous antics, such as the throwing of stink bombs and water balloons, and was outlawed in 1853 in Brazil. This form of celebration finally died out at the beginning of the 1900s.

At the beginning of the twentieth century three separate carnivals were held in Rio; firstly, that of the poor in the central Praça Onze district of the city, secondly, that of

---

<sup>32</sup>Gerhard Kubik remarks on the manner in which cultural manifestations may be persecuted or driven underground, but are still retained in the subconscious of their creators, until such a time when they can resurface again: 'In a time of slavery and oppression some specific cultural traits may be forced to disappear among their carriers. They do not really disappear. They only 'retreat' to a safer area of the human psyche. For example, if you prosecute drumming in an African community and even burn all the drums of the people, what will happen? The drums will perhaps really disappear and the drum patterns will not be sounded again, but they will still remain - in a silent shape. The drum patterns will just retreat into the 'body' of the people. And there inside they will remain like on a micro-film. This has nothing to do with genetics, because the transmission is cultural, through human interaction. The drum patterns will be transformed into a set of 'emotional behaviour'; they will go back to their source. In this form they will continue to be transmitted from mothers and grandmothers to their children, from father to son during work, non-verbally, as an 'awareness' of a style of moving. When a favourable moment in history comes, the drum patterns surface again, perhaps on some other instruments. Some young people suddenly 'invent' something new'. Gerhard Kubik, 'Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil : A Study of African Cultural Extensions Overseas', *Estudos de Antropologia cultural*, 10 (1979), pp.49-50.



the middle class in the Avenida Central (now Avenida Rio Branco), and thirdly, that of the wealthy, white elite with their lavish costume balls and processions. There was still no single carnival music, and the samba and the *marcha carnavalesca* arose out of this need for a carnival rhythm. The *marcha* was of middle-class origin, and was inspired by Portuguese marches, passed on to the colony via music hall. The samba, on the other hand, grew out of the primitive rhythms of the *batuque* of the slaves of the sugar plantations, many of whom had been moved to the coffee plantations of the state of Rio after the decline of the sugar trade and gold mining. With the end of the coffee boom in the valley of the Paraíba do Sul at the close of the nineteenth century much of this workforce settled in the city of Rio, and by the second decade of the twentieth century a small Afro-Brazilian community existed in the port area and other central districts of the city. It was within this group that samba evolved.

The Afro-Brazilian religious cult of *candomblé* has close links with samba, and both were outlets for black self-expression at the beginning of the twentieth century. Hilária Batista de Almeida, better known as Tia Ciata, was the most famous *mãe-de-santo* or *festeira* in Rio at that time. As well as being a religious leader in *candomblé*, she promoted meetings between musicians in her home at number 117, rua Visconde de Itaúna, just off the Praça Onze, allowing it to be used for parties where 'decent' dance games and music were performed in the front rooms, but at the back of the house samba and cult ceremonies worshipping the African deities or *orixás* were practised in secret. The fact that she was married to a policeman no doubt enabled her to host such clandestine activities. It was in her home that a heterogeneous group of musicians and enthusiasts met and performed music, including semi-literate Bahian popular composers, whites and mulattoes from Rio's lower middle class, such as the professional pianist and composer Sinhô, and the popular musician Pixinguinha, as well as civil servants and other well-educated people, like Mauro de Almeida, who is thought to have written the lyrics of the first samba 'Pelo telefone', allegedly the outcome of these get-togethers. This song, registered in Rio's Biblioteca Nacional in

1916, was credited to Ernesto dos Santos, better known as Donga, although there was considerable controversy over the true authorship of the composition, and heated opinions over this matter were aired in the *carioca* press by the parties concerned. Informal gatherings like those that gave rise to the writing of this song, where both samba and *choros* were performed, were held in various districts of the city, such as Saúde at the end of the nineteenth century, and later in Lapa, Cidade Nova, and Riachuelo.<sup>33</sup> It was on the *morro*, literally the 'hill' but long since synonymous with Brazil's hillside shantytowns, that samba developed in the 1920s, among blacks who were forced to flee to the outlying districts, in the face of police repression. Thus the *morro* became inextricably linked to samba and *sambistas*.

This early samba acted as an identity marker for the poor, largely black community, whose physical territory was frequently taken from them. In 1904, under the direction of the then *prefeito* of Rio, Pereira Passos, and President Rodrigues Alves, Rio's city centre was the object of a massive renovation campaign, part of the savage urbanization of the city known as the 'bota-abaixo', which 'flushed out' the poor to the hillside shantytowns. Between 1904 and 1906 six hundred and forty-one buildings and twenty-one streets were demolished in order to create space for the Avenida Central. Under the slogan 'O Rio civiliza-se' the poor were forcibly moved from central areas of the city, that were becoming valuable, to the *favelas* and the suburbs of the Zona Norte. Hence the *bairro* became a central part of the identity of the lower classes, as distinct from the *cidade*.<sup>34</sup> Furthermore, unemployment and underemployment among blacks were exacerbated by the influx of European immigrants to Brazil in the first decades of the twentieth century, spurred on by government incentives. The Brazilian elite's belief in the racial superiority of whites and the *branqueamento* or 'whitening' ideology, gave rise to the myth of the *operário ideal*, of white, European origin. Brazil's blacks and mulattoes, who had proved highly skilful in a whole host of trades

---

<sup>33</sup>The *choro* was a slow, sentimental musical genre, which combined elements of the polka, the waltz, and the *maxixe*, and was performed by groups of musicians in Rio from the end of the nineteenth century.

<sup>34</sup>Muniz Sodré, 'O território do samba', *Estudos Afro-asiáticos*, 8-9 (1983), 239-240 (p.239).

and crafts prior to Abolition in 1888, were subsequently stigmatized and the implication was that they were unsuitable for modern life and progress. Forced into a marginal existence, they accounted for the vast majority of Rio's poor, *morro* inhabitants.

It was not until the 1930s, in the case of samba, and the 1940s, in the case of the shantytowns, that they each received official recognition, the former via radio broadcasts, the latter via inclusion in Rio's urban complex. At the end of the 1940s, ninety-five per cent of the population of Rio's *favelas* were black or mulatto, as opposed to twenty-seven per cent in the overall population of the city. The shantytowns provided the perfect breeding ground for black cultural manifestations, including samba.<sup>35</sup> On the *morro* blacks could isolate themselves totally from the pervasive ideals of the white elite, and it became a spiritual refuge for them, as well as a physical hideout for petty criminals and persecuted *sambistas*. Internal harmony on the *morro* was paramount, and there existed a moral code of practice. Each member of the community had a particular role to play in maintaining the status quo, such as the peace-keeper or *valente*. The community as a whole took precedence over the individual, and the street rather than the makeshift shack became the centre of life.<sup>36</sup> *Lá fora* was considered an entirely different world by the inhabitants of the *morro*, and any contact with the alien *cidade* was treated with some apprehension. It was a closed society, and access to outsiders, other than in the form of police raids, was mostly denied.<sup>37</sup> The *morro* allowed Afro-Brazilian traditions to be preserved and to flourish, and like a post-Abolition *quilombo*, or runaway slave community, had its own social structure and means for economic survival.

---

<sup>35</sup>Matos, *Acertei no milhar*, p.29.

<sup>36</sup>Sodré, *O terreiro e a cidade*, p.146.

<sup>37</sup>Such communication was largely considered unthinkable, as Maria Julia Goldwasser makes clear in her study of the Mangueira samba school. 'No tempo em que a Escola era interiorizada no Morro, a ida de pessoas 'de fora' constituía um acontecimento tão insólito no lugar, que até ia-se buscar e levar 'lá fora na calçada' aqueles raros visitantes 'ilustres'...'. Maria Julia Goldwasser, *O palácio do samba : estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira* (Rio de Janeiro: Zahar, 1975), p.40.

Throughout the 1920s samba was written and performed by ex-slaves and their descendents, and it gradually divided into two strands. On the one hand, there was the samba of the *sambistas* of the Cidade Nova area of the city, where 'Pelo telefone' was created, which was tolerated by the authorities and given the respectable label of '*cultura afro-brasileira*'. On the other was the samba of the musicians of the *morros*, who were persecuted by the police and considered to be marginals. Two such individuals were Ismael Silva and Nilton Bastos, from the Estácio de Sá district, who founded the first *bloco carnavalesco* or samba school in 1928, known as 'Deixa Falar'.

The 1930s and 40s were the boom years of Rio's popular music production, as the radio and record industry took root in Brazil, opening up new opportunities for popular musicians from all social backgrounds. In 1927 the electric system had replaced the mechanical recording of music, and from then on record companies became very interested in the music of the *morros* and the poor *bairros* of Rio. According to José Ramos Tinhorão, companies like the pioneering Casa Edison and Odeon considered such music to be 'pitoresco' and ideal for wider consumption. Foreign record companies, such as the Brunswick label, which set up a local branch in Rio in 1929, began to market samba and other forms of regional music.<sup>38</sup> White, middle-class, often well-educated young men, such as Noel Rosa and Ari Barroso, were attracted to writing and performing samba, in particular, and this period of great creativity was centred on the commercialization of samba. These white musicians transformed the samba genre in order to appeal to a more middle-class audience, making its rhythm less syncopated, and its lyrics and melody more sophisticated and more easily performed by dance hall orchestras. Many black *sambistas* realized that by toeing the official line of the Vargas regime, even if only superficially, they could gain access to the new vehicles of the radio and record industry. By accommodating their samba accordingly they were able to work towards upward social mobility. The new breed of professional composers, made up of blacks and whites who were

---

<sup>38</sup>Tinhorão, *História social da música popular brasileira*, pp.232-233.

independent of their respective communities, created songs for a heterogeneous, mass audience, for financial gain. In his article 'O negro e a comercialização da música popular brasileira', João Baptista Borges Pereira shows how samba was coopted to become a national form of popular music, and explains how the growing respectability of this black cultural product and its commercialization, within a wider process of urbanization and industrialization in Rio, increased the professional opportunities open to blacks, especially within the radio and record industries. Similarly, their music gained more and more kudos as white composers, and performers like Mário Reis, many from relatively well-to-do backgrounds, carved out successful careers on their own. Consequently, jobs that had been stigmatized, such as teaching the guitar, an instrument associated with the lower classes, became respectable occupations. Borges Pereira concludes that blacks were further assisted in their careers linked to the new *meios de divulgação* because they were so closely associated with their music that the latter's sudden rise in prestige affected their social standing. Their musical skills were seen by whites as having racial foundation, that is, blacks were thought to be inherently more musical and more rhythmic.<sup>39</sup> It is not therefore surprising that blacks were able to gain access to the new media in order to disseminate their increasingly commercial work. With such an incentive it was natural that even the most bohemian composer should try to market his goods accordingly.<sup>40</sup>

Thus, in order to participate in the new urban social order, Rio's poor adapted their main popular cultural form, deriving benefit from the transformations in society at large whilst continuing to make their own voice and perspective heard. Black composers would often collaborate with their white counterparts, usually in a very informal way, and cases of non-commercial *sambistas*, such as those who wrote primarily for the *escolas de samba*, selling their songs were common. Such false

---

<sup>39</sup>João Baptista Borges Pereira, 'O negro e a comercialização da música popular brasileira', *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 8 (1970), 7-15.

<sup>40</sup>The rise of the *chanchadas carnavalescas*, full-length films produced in Brazil that featured contemporary carnival music, was also responsible for publicizing samba to a wider audience, as was the sale of sheet music or *partituras*.

*parceria* is referred to by the black *sambista* Ismael Silva in a newspaper interview from 1964. He explains how one day, when he was ill in hospital, the famous singer Francisco Alves, who had heard his sambas, sent Alcebiades Barcelos, better known as Bide, to visit him and to ask if he would sell him a particular samba that Alves had heard. Ismael accepted the hundred *mil-réis* for the song entitled 'O amor de malandro', and when the samba was recorded his name did not appear on the record. Noel Rosa also spoke of his personal experience of people buying sambas and admitted that he sold many which were subsequently credited to other people. The *sambista* Sinhô's famous phrase: 'Samba é como passarinho, é de quem pegar' sums up the relaxed attitude to the issue of authorship, and the underhand dealings that were often involved.<sup>41</sup> In the interview mentioned above, Ismael also explains the informal way in which he and Noel came to co-write the samba 'Para me livrar do mal': 'Um dia, no Café Nice, mostrei uma primeira parte de uma música ao Noel e ele foi pedindo: 'Deixa eu fazer a segunda?'.<sup>42</sup> By all accounts the Café Nice, which was the meeting place for all those connected with Rio's popular music scene in this era and until it closed in 1954, was also the market place for dealing in sambas. It was there that musicians would help their less educated counterparts by writing down the music that the latter had composed by ear, but it was also where so-called '*compositores*' would purchase the right to call a samba their own, some of them criminals who wanted to conceal their true activities.<sup>43</sup>

The similarities between the evolution of the Brazilian samba and the Argentinian tango between the 1920s and 40s are striking. Up until 1917 tango had been the marginalized song and dance form of the suburbs of Buenos Aires, where the rural population settled, its lyrics centred on the denunciation of social conditions. However, when it migrated to the city, these social themes were replaced with a more personal, emotional content. The macho, violent *compadrito* character, the peasant

---

<sup>41</sup>Rangel, *Sambistas e chorões*, p.56.

<sup>42</sup>*Manchete*, 20 June 1964, pp.88-91.

<sup>43</sup>Holanda, p.51, p.56, pp.121-122

newly arrived in the city, ceases to exist, as do the prostitutes and references to violence. As in Brazil, the new media, chiefly radio and film in Argentina, brought this form of popular music into mass culture. Like samba, tango became popular in the three main senses of the word, that is, quantitatively by reaching a mass audience, qualitatively by still retaining some of its oppositional elements vis-à-vis the dominant elite culture, and yet also becoming a populist form, part of the process of popular mobilization. Perón, like Vargas, although some years later, sought support for a capitalist path of development, and under his rule the cultural production of the lower classes, such as tango, was given increased exposure on a national stage.<sup>44</sup>

#### Section Five : The Thematics of Samba Lyrics:

##### i) *Malandragem*

In broad terms samba dealt with two main themes in the 1920s, 30s and early 40s - women and love affairs, and the figure of the *malandro*, a black spiv with a horror of work and a love of women, gambling and carousing.<sup>45</sup> By the early 1900s, the real-life *malandro* had made his presence known in Rio de Janeiro, and in the 1920s he entered samba lyrics and became the protagonist of a poetic and historical text that was just beginning to be heard outside its original community.<sup>46</sup> The *malandro's* negative attitude to manual labour directly flouted the work ethic of the Vargas government. He parodied bourgeois values and lifestyle in his dapper, white, linen suit, jauntily tilted straw hat, two-tone shoes, silk shirt and scarf, and spurned manual labour (*trabalho no pesado* or *o batente*), that was so closely associated with exploitation and the institution of slavery, only abolished in Brazil in 1888. The figure of the *malandro* is epitomized in the following extract from a samba by Noel Rosa.

---

<sup>44</sup>Rowe and Schelling, pp.35-36, p.171, p.175.

<sup>45</sup>Rowe and Schelling call this ethos '...a kind of counter-culture of play and leisure from which the petty-bourgeois values of work and respect for money and authority were excluded' and '...a counter-cultural idealization of idleness and of the body as a source of pleasure rather than as an instrument of work'. *ibid.*, p.130, p.139.

<sup>46</sup>Nestor de Holanda mentions two of the most famous *carioca malandros* of this era, known as 'Meia-Noite' and 'Mme. Satã', in his book *Memórias do Café Nice*, p.156, p.171.

Here he is from Salgueiro, a Rio shantytown and stronghold of samba, he lives from gambling and is obsessed with his smart appearance, as is suggested in the reference to the *tintureiro* or dry cleaner's in the third line. However, *tintureiro* was also the 1930s Rio slang term for the police van used to arrest vagrants, and this reference is a reflection of the police harassment suffered by these marginal characters and by *sambistas* themselves:

'Mulato bamba', 1931, Noel Rosa

Este mulato forte

É do Salgueiro.

Passear no tintureiro

Era seu esporte.

Já nasceu com sorte

E desde pirralho

Vive à custa do baralho,

Nunca viu trabalho...

The figure of the *malandro* is explored in depth by Antonio Candido de Mello e Souza in the article 'Dialética da malandragem : caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*'. He traces the evolution of this character back to Manuel Antônio de Almeida's novel *Memórias de um sargento de milícias*, published 1853-54, and beyond, and more specifically to one of the characters of this novel, Leonardo, whom Candido calls : '...o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil'. According to Candido, elements of the ethos of *malandragem* are also to be found in the works of the seventeenth-century poet Gregório de Matos, and the figure of the *malandro* reemerged in the twentieth century in Mário de Andrade's novel *Macunaíma*. Nevertheless, the *malandro* is not peculiar to Brazilian society; 'O



malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores.<sup>47</sup> There is an astonishing similarity between the Brazilian *malandro* and the figure of the *curro* in Cuba, who appears in the nineteenth-century novel *Cecilia Valdés* by Cirilo Villaverde.<sup>48</sup> Parallels can also be drawn between the *malandro* and the characters of Nicolás Guillén's poetry from the 1930s, who also wear 'sapato de do tono' (zapatos de dos tonos or two-tone shoes). It is no coincidence that the slave-based societies of both Brazil and Cuba should produce a mythical black figure who rejects demeaning manual work and challenges his inferior social position. Antonio Candido also states that the *malandro* character bears traces of other popular heroes found in Brazilian folklore, such as Pedro Malasartes, a similarity which Roberto Da Matta embroiders on in his book *Carnavais, malandros e heróis : para uma sociologia do dilema brasileiro*, in which he shows Pedro, a figure from popular literature, to be a rural *malandro*, who lives by cheating the system (his bosses) and compensates for his lack of power with his cunning, thus turning his fortune around.<sup>49</sup> The ethos of *malandragem* constitutes one of the poles of Brazilian national identity.

Nevertheless, it was in the lyrics of *carioca* samba that the mythical Brazilian *malandro* found his true identity. The *sambista* found his greatest source of inspiration in the ethos of *malandragem*, and in the 1920s and early 30s the so-called *samba-malandro*, with its anti-establishment discourse, predominated. Although seemingly self-obsessed and concerned, above all, for his own well-being, the *malandro* is, nevertheless, vehemently opposed to the exploitation of his social class. He challenges any form of manipulation by the State, and thus is worshipped by the rest of his community. He does not want to become a middle-class city dweller, preferring to indulge in small acts of *malandragem*, rather than make any serious

---

<sup>47</sup>Antonio Candido de Mello e Souza, 'Dialética da malandragem : caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*', *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 8 (1970), 67-89 (p.71).

<sup>48</sup>Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*; or, *La loma del ángel : novela de costumbres cubanas* (Mexico City: Porrúa, 1972).

<sup>49</sup>Roberto Da Matta, *Carnavais, malandros e heróis : para uma sociologia do dilema brasileiro*, (Rio de Janeiro: Zahar, 1979), p.134.

attempt to climb the social ladder. The myth of the *malandro* had much more power than the real-life spiv, and helped preserve the socio-cultural identity of his community. He came to symbolize the marginal world of the poor *bairros* and *morros* of the city. It was in these areas that many impoverished blacks did, in fact, spurn poorly paid, manual labour, in favour of a lifestyle that often transgressed the law, revolving around gambling, petty crime and organized prostitution. As Sam C. Adamo says: 'The popular association of the Afro-Brazilian with crime is embodied in the image of the *malandro* or vagabond who never works and survives by using his cunning and wits.'<sup>50</sup> This criminal stereotype of the mulatto was reinforced by the ideas of Social Darwinism, but the *malandro*, known within his community also as *bam-bam-bã*, was really just the product of an economic structure incapable of absorbing all the male workforce available in urban Rio.<sup>51</sup>

The *malandro* and the *sambista* became synonymous, with the performance of samba being outlawed by the authorities in the first decades of its existence. During this clandestine period in samba's history, when its performance was associated with *candomblé* in the minds of the authorities, it seems likely that the State feared the potentially subversive group-solidarity engendered by informal samba or *candomblé* gatherings. Police repression was used to try to stamp out both activities until the 1930s. Adamo explains: 'What were considered the 'uncivilized' and 'barbarous' practices of non-whites provided a means for a powerless group of social and economic outcasts to organize and become a threat to the established socioeconomic order. Unification of non-whites in urban areas would have been a threat to traditional society.'<sup>52</sup> Until 1930, public order offences like drunkenness, vagrancy and begging were used to control those outside mainstream society. Fights, sometimes involving knives and guns, would occasionally break out between rival samba groups, but it was an unlawful minority of participants that stigmatized all *sambistas* and contributed to

---

<sup>50</sup>Sam C. Adamo, 'The Broken Promise : Race, Health and Justice in Rio de Janeiro 1890-1940', (unpublished doctoral dissertation, University of New Mexico, 1983), p.28.

<sup>51</sup>Tinhorão, *História social da música popular brasileira*, p.229.

<sup>52</sup>Adamo, p.187.

the *malandro's* violent image. Such disturbances prompted a police response in the form of arrests and the confiscation of musical instruments. The following excerpt from the *Correio da Manhã* of 20 February 1916 illustrates the repression of Afro-Brazilian religious practices: 'A Bruxaria - Uma Casa de feitiçaria invadida pela polícia...foram os cinco feiticeiros recolhidos ao xadrez do 16 Distrito Policial'.<sup>53</sup> Maria Julia Goldwasser states that she heard of many cases of samba schools competing in carnival that left a trail of wounded and even dead behind them, and of *baianas*, sometimes men in disguise, who would hide an arsenal of weapons under their clothes.<sup>54</sup>

With the establishment of Vargas' provisional government in 1930, a totally new tactic was employed by the authorities. Repression was replaced, to a large extent, by tolerance and cooption. Samba and Afro-Brazilian cult practices were allowed, provided that their participants abided by certain rules laid down by the regime. Non-white institutions such as these were 'Brazilianized' and their potential for subversion was defused. The same process of appropriation by the State took place a few decades earlier with *capoeira*, the warfare dance game of Angolan origin, developed by Angolan slaves on the plantations of Bahia in the eighteenth and nineteenth centuries as physical training for possible slave insurrection. After emancipation, *capoeira* gangs continued to exist in urban areas, often armed with knives, and naturally posed a threat to law and order. In the late nineteenth century, politicians dealt with this problem by forming alliances with these gangs. In return for favours and patronage, the latter were encouraged to channel their energies and violence into intimidation, with the aim of ensuring electoral success for their patrons. Thus, the threat the gangs of blacks posed was attenuated, and an impression of leniency and tolerance on the part of the ruling elite was maintained. As G. Kubik states: 'It was a

---

<sup>53</sup>Sodré, *O terreiro e a cidade*, p.136.

<sup>54</sup>Goldwasser, p.120.

result of the same process of 'emancipation' which turned 'capoeira' from a prosecuted activity into a harmless manifestation within a presentable white category: Folclore.<sup>55</sup>

As *carnaval* increased in importance, samba became more and more acceptable in the eyes of the white elite. Its force as a vehicle for ethno-cultural expression was reduced by encouraging its adoption by other sectors of society. Originally a symbol of black identity, samba gradually became a symbol of the Brazilian nation as a whole.<sup>56</sup> The appropriation of samba by Vargas' authoritarian regime clearly fits the pattern identified by Eduardo Diatahy B. de Menezes, which divides the process of cultural domination into three stages, as follows:

i)The rejection of 'offensive/disorderly' elements by the repressive apparatus of the State. (In samba's case this took the form of the eradication of overt references to the ethos of *malandragem* via the censors of the DIP, and greater incentives for *sambistas* to deal with uncontroversial, eulogistic, pro-establishment topics).<sup>57</sup>

ii)Domestication by separating these dangerous elements from the 'exotic/decorative', which can be used in a process of symbolic domination. (The innocuous, nationalistic features of samba were foregrounded to create a symbol of national as opposed to ethnic or class identity).

iii)Recuperation. The culture industry and the ideological apparatus of the State transform these desirable elements into cultural expressions of the dominant class, for the purposes of ideological education, national marketing for the tourist industry etc.<sup>58</sup> (Samba, like other Afro-Brazilian cultural forms, such as *feijoada* and *candomblé*, was to become a national symbol, produced and consumed by a cross-

---

<sup>55</sup>Kubik, p.33.

<sup>56</sup>See Peter Fry, 'Feijoada e 'soul food' : notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais', in *Para Inglês ver : identidade e política na cultura brasileira* (Rio de Janeiro: Zahar, 1982), pp.47-53 (pp.52-53). For further information on this process of cultural cooption, particularly on the economic control of samba schools and carnival processions, see Ana Maria Rodrigues, *Samba negro, espoliação branca* (São Paulo: Hucitec, 1984).

<sup>57</sup>The DIP was the Vargas regime's Departamento de Imprensa e Propaganda, and its role is examined in detail in the third and final section of this introductory chapter.

<sup>58</sup>Eduardo Diatahy B. de Menezes, 'Elitelore versus folclore, ou de como a cultura hegemônica tende a devorar a cultura subalterna', *Cadernos*, 17 (1982), 9-14.

section of Brazilian society and projected abroad as a reflection of Brazil's mythical racial democracy).<sup>59</sup>

As a result of the restrictions placed on *sambistas* by the censors the *malandro* was replaced by his respectable, reformed counterpart, the *malandro regenerado*. Cláudia Matos believes, however, that the ethos does not disappear altogether, but rather becomes even more ambiguous. She states that songwriters managed to evade censorship and to seemingly toe the official line, yet still put across elements of the counter-culture of the spiv. His vision of life becomes more realistic and a critical view of society is covertly expressed. 'Para não ser riscada do mapa, a malandragem do samba tinha de transformar-se, malandramente, naquilo que era sua essência: em linguagem. Tinha de transformar sua linguagem, torná-la simultaneamente mais 'mentirosa' e mais realista.'<sup>60</sup> Matos quotes Noel Rosa's samba 'Rapaz folgado', of 1933, which triggered off the famous polemic between Noel and Wilson Baptista, as being an example of this transformation. In this song, Noel is giving Wilson advice, telling him to be more subtle in his advocations of a life of *malandragem* if he wants to survive as a *sambista*.<sup>61</sup>

'Rapaz folgado', 1933, Noel Rosa

Deixa de arrastar o teu tamanco

Pois tamanco nunca foi sandália,

Tira do pescoço o lenço branco,

Compra sapato e gravata,

---

<sup>59</sup>In the words of Peter Fry: '...a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la. Quando se convertem símbolos de 'fronteiras' étnicas em símbolos que afirmam os limites da nacionalidade, converte-se o que era originalmente perigoso em algo 'limpo', 'seguro', e 'domesticado'. Agora que o candomblé e o samba são considerados 'chiques' e respeitáveis, perderam o poder que antes possuíam'. Fry, pp.52-53.

<sup>60</sup>Cláudia Matos, 'O malandro no samba : de Sinhô e Bezerra da Silva', in *Notas musicais cariocas*, ed. by João Baptista M. Vargens (Petrópolis: Vozes, 1986), pp.35-60 (p.40).

<sup>61</sup>According to Almirante, Noel did not yet know Wilson when he wrote this song, but did so 'Movido por louvável interesse pela regeneração dos temas poéticos da música popular'. Almirante, *No tempo de Noel Rosa*, 2nd edn (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977), p.146.

Joga fora esta navalha

Que te atrapalha.

Com o chapéu de lado deste rata,

Da polícia quero que te escapes

Fazendo um samba-canção.

Já te dei papel e lápis,

Arranja um amor e um violão.

Malandro é palavra derrotista

Que só serve pra tirar

Todo o valor do sambista.

Proponho ao povo civilizado

Não te chamarem de malandro

Mas sim de rapaz folgado.

Matos believes that *sambistas* could ostensibly write about the reformed *malandro regenerado*, whilst at the same time using him as a mouthpiece to make ironic comments about the *vida cotidiana*.<sup>62</sup> Deliberate chinks in the reformed spiv's armour allow us to glimpse his former lifestyle and origins, along with his true attitude towards the new work ethic that he appears, on the surface at least, to espouse. The spiv's linguistic dexterity is crucial to his existence. The discourse of the *malandro* is ambivalent and is neither totally optimistic nor totally pessimistic. 'Sua poética está na fronteira entre o carnaval e o meio-de-ano, é uma poética de dialogia.'<sup>63</sup> Many *sambistas* chose this '*falar macio*', as opposed to the '*pisar macio*', as Gilberto Vasconcelos puts it.<sup>64</sup> Instead of extolling the ethos of *malandragem* in their lyrics,

---

<sup>62</sup>Matos, 'O malandro no samba', pp.51-52.

<sup>63</sup>Matos, *Acertei no milhar*, p.52. Cláudia Matos sums up the linguistic ambiguity of the *malandro*, saying: 'É a mistura do registro formal com o informal, da linguagem culta com a gíria coloquial, do poético com o prosaico...'. Matos, *Acertei no milhar*, p.189.

<sup>64</sup>Gilberto Vasconcelos, *Música popular : de olho na fresta* (Rio de Janeiro: Graal, 1977), p.102.

they directed their efforts into creating a language of *malandragem*, which would embody the ethos in its irony, ambiguities and satirical humour. The samba 'O '56' não veio', written by Wilson Baptista and Haroldo Lobo in 1944, seven years after the implantation of the New State, is a useful illustration of this trend in that it seems to advocate an honest day's work, yet its message is ambivalent:

'O '56' não veio', 1944, Wilson Baptista and Haroldo Lobo

Eu ontem esperei às 7 em ponto

E ainda dei uma hora de desconto...

Os ponteiros do relógio

Pareciam me dizer:

Vai embora, meu amigo

Ela não vai aparecer...

Será que ela não veio porque se zangou

O bonde Alegria descarrilou...

Houve qualquer coisa de anormal

Ela sempre foi pra mim tão pontual

Fui ao chefe da Light,

Perguntei ao inspetor:

Que houve com o '56';

Esse bonde sempre trouxe o meu amor,

Será que ela não veio porque se zangou

O bonde Alegria descarrilou...

Although there is no direct reference to work in this samba, the central subject matter, the tram, which often appears in samba lyrics from this era, was associated with both physical and social mobility. Not only does it bring his love to him, but it also, presumably, transports him to his place of work. The dutiful *eu* does everything by the

book; he consults the timetable and the inspector, waits for his girlfriend for an extra hour, yet the incentive for all his efforts - his girlfriend - does not materialize. The system is flawed, the tram fails to arrive, and the worker is not rewarded emotionally for his labour. Perhaps the inference is that the New State does not provide all the answers, nor keep its promises in every instance.<sup>65</sup>

The antithesis of the *malandro* is the ingenuous, down-trodden, exploited worker, often referred to as the *otário* (mug or sucker), who also features in the lyrics of samba, especially in the early 1940s. Likewise, Pedro Malasartes, the archetypal *malandro* of Brazilian folklore, has a brother who is his complete opposite - he is honest and hard-working yet is always abused and cheated in reward for this. Roberto Da Matta calls this type of character the *caxias*.<sup>66</sup> This law-abiding citizen '...denota o mundo da estrutura, das leis e do autoritarismo'. Da Matta explains how this character is just one step away from becoming the naive, obedient *otário*, who is the favourite victim of the *malandro*.<sup>67</sup> Frequently a 'loser-in-love' and a figure of pathos or ridicule, the *otário* is also a conscientious worker and upstanding citizen. In many sambas, earning an honest living is seen to be the only way forward, both for the individual and for Brazil as a nation. Irrespective of the power of censorship and the incentives offered to popular musicians to support the State in their work, the effects of Vargas' support among the lower classes and the success of his attempts to mould working-class consciousness cannot entirely be disregarded.

---

<sup>65</sup>In the samba 'Bastião' by Wilson Baptista and Brasinha, which again deals with an exemplary manual worker, the protagonist always catches the 'bonde errado'. His error lies, perhaps, in his failure to pursue the more enjoyable and more profitable existence of *malandragem*. The samba 'Bonde da Piedade', written by Geraldo Pereira and Ari Monteiro in 1945, provides a good example of the new, clean-living worker. Another example of this character can be seen in 'O Bonde São Januário', of 1940, by Ataúlfo Alves and Wilson Baptista. For more information on the *bonde* as a theme in carnival music see Tinhorão, *Música popular : um tema em debate*, pp.138-157.

<sup>66</sup>Literally 'a stickler for discipline'. The Duque de Caxias, Luís Alves de Lima e Silva (1803-1880) was the head and patron of the Brazilian army.

<sup>67</sup>Da Matta, p.134, p.208.



## ii) Women and Affairs of the Heart

The other main theme of samba lyrics from the 1930s and early 40s is that of women and romantic love. The profession of *sambista* was a male-only bastion, as was popular song writing in Brazil by and large until the 1950s, with the notable exception of the famous singer-songwriter Chiquinha Gonzaga (1847-1934), whose *marcha carnavalesca* 'Ó abre alas', written for the 1899 Carnival, has remained one of the best-known hits of this annual event. The lyrics of samba were therefore written from a totally male perspective, which excluded any female voice. Within the discourse of samba lyrics from this period women fall into three distinct categories - firstly, that of the cunning, faithless *femme fatale* or *malandra*, secondly that of the dreary, long-suffering domestic drudge, and, finally, that of the deified fantasy woman.<sup>68</sup> These three stereotypes have obvious parallels with universal representations of women, such as those identified by radical feminist critics in western literature of male authorship, according to which womanhood is either represented by the angel woman or the she-devil.<sup>69</sup> The drudge shares many qualities with the self-sacrificing, virginal, ideal mate, and the *malandra* is the archetypal whore, an autonomous, sexually active deviant, who is rejected by society. Yet they also fit into a more specific Brazilian context.

In Brazil's literary tradition stereotypical portrayals of black and mulatto women predominate. The Naturalist School depicted the dusky, sensual *mulata*; for example, Aluísio de Azevedo's novel *O cortiço*, published in 1890, has as one of its protagonists Rita Bahiana, a mulatto girl who is faithful to no one but who has almost bewitching power over men, which she manipulates to her own ends. David

---

<sup>68</sup>Manoel Tosta Berlinck, 'Sossega leão! : algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular', in *Contexto* (São Paulo: Hucitec, 1976), 101-114 (pp.101-102).

<sup>69</sup>See Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic : The Female Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven, Conn. and London: Yale University Press, 1979). See also Mary Ellmann, *Thinking about Women* (London: Virago, 1979), and Sue Sharpe, *Just Like a Girl! : How Girls Learn to be Women* (Harmondsworth: Penguin, 1976), chapter 3, on media stereotypes of women as sex symbols, domestic drudges or virulent harridans.

Brookshaw states that she is entirely controlled by her fickleness and sensuality, and is thus a typical naturalistic heroine. The 'Mulatta Myth' also embraces an element of danger; she poses a threat to the established order and harmony. In Coelho Neto's novel *Turbilhão*, published in 1906, to quote one example, we see the havoc caused by a mulatto woman's seduction of a man on a white family striving to keep its position within the urban middle class, and the reader is implicitly warned against such contact. Later in the twentieth century, the novels of Jorge Amado took up this same traditional theme; the best illustration is *Gabriela, cravo e canela*, in which the *mulata* is the incarnation of the white man's sexual fantasy. As David Brookshaw affirms: 'She is not allowed to exist either as a wife or as a mother, for she is a symbol of sexual license. She is respected neither as a woman nor as an individual. Her function is to attract men, to be exploited by them, and to exploit in turn by obtaining her own ends through sex.'<sup>70</sup> Such stock types as that of the lascivious mulatto woman find their historic origins in the slave system. As Sônia Maria Giacomini observes, slave women were seen as sex objects by the masters of the plantations, free of any kind of religious or moral impediment, alien to roles reserved for the white women of the plantation house, such as procreation. Slave women, particularly the more desirable half-castes, thus became the target of the hatred and jealousy of the white women of the *casa-grande*. Cases of the latter inflicting hideous torture and mutilations on their black rivals were not uncommon. Their husbands and legitimate sons sought to excuse their infidelities and over-active libidos by stressing the wanton nature of the black and mulatto women. Thus the myth of the manipulative mulatto sex goddess was engendered.<sup>71</sup>

The *malandra* is the mulatta temptress par excellence and, as her name suggests, represents the female equivalent of the debauched, lazy *malandro*. She is characterized in countless sambas by her treachery, dishonesty and lascivious lifestyle.

---

<sup>70</sup>David Brookshaw, *Race and Colour in Brazilian Literature* (Metuchen, NJ and London: The Scarecrow Press, 1986), p.27, p.40, p.65, p.164.

<sup>71</sup>Sônia Maria Giacomini, *Mulher e escrava : uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil* (Petrópolis: Vozes, 1988), p.66.

Like the *malandro*, she exploits the opposite sex for her own ends. Sometimes her victim is the naive, hard-working and long-suffering *otário*, whose heart she easily breaks. At other times it is the like-minded *malandro* himself who falls prey to her womanly wiles. She belongs to no one man and like the *malandro* she rejects domesticity and honest employment in favour of living off her wits and indulging her every desire. The *malandro* cannot live without her and vice versa, and yet both distrust the opposite sex and shield themselves from emotional involvement and commitment. The *malandra* is a challenge to male domination since she exposes the one weak point in the character of the *malandro*. This otherwise wordly Romeo lays himself open to exploitation by falling for her charms, thus running the risk of becoming his antithesis, the *otário*. Male *sambistas* openly confessed to this Achilles' heel in the figure of the *malandro*, despite the fact that he was the mythical hero of the *morros*. The *malandro* is dependent on the *malandra* in order to justify his habitual distrust and callous treatment of women, since she has caused him to be constantly on his guard against emotional trauma and financial exploitation. She is exemplified in the following samba:

'Não quero saber mais dela' ('Samba da Favela'), 1927, Sinhô

A mulher que eu mais amava  
 Foi morar lá na Favela  
 Eu não quero saber mais dela.

Pois brigava todo dia  
 Sem eu nada lhe fazer!  
 E caía na orgia  
 Da noite ao amanhecer  
 E dizia a toda gente  
 Que era livre, e era só  
 Era filha de serpente

Neta de cobra cipó.

Com a boca na botija

Lhe peguei no feiticeiro

Fazendo grossa 'cuxiva'<sup>72</sup>

Com o próprio meu dinheiro!

Dês aí lhe fiz a trouxa

E mandei levar a ela

Que pra se vingar de mim

Foi morar lá na Favela.

Typically, the *malandra* character in this samba has a penchant for heavy drinking, witchcraft and other carnal pleasures, the double meaning inherent in the term 'orgia' reflecting the association made by *sambistas* between female independence and sexual promiscuity. The hackneyed image of her as the snake-like fin-de-siècle temptress is given a particularly prosaic treatment here, in keeping with the status of samba in the 1920s, when the genre was still stigmatized as a cultural manifestation of poor blacks (Sinhô himself was a mulatto) and *sambistas* had not yet begun to adapt their lyrics for the more sophisticated tastes of the record-buying radio listeners who emerged in the 1930s. In many sambas this character is called a *mulata*, *mulatinha*, *nega*, or *morena* and such explicit references to her skin colour echo the 'Mulatta Temptress Tradition' referred to above and as identified by Raymond Sayers, according to which any man inevitably succumbs to the mulatto girl's dusky beauty and sexual power.<sup>73</sup>

The figure of the domestic drudge is the antithesis in terms of behaviour and fidelity to the *malandra*, and is epitomized in the famous samba 'Ai, que saudades da Amélia...', written by Ataúlfo Alves and Mário Lago in 1941, and in the samba 'Emília'

---

<sup>72</sup>*Cuxiva* means a type of witchcraft associated with Afro-Brazilian cult practices.

<sup>73</sup>Raymond S. Sayers, *The Negro in Brazilian Literature* (Denver: The Bell Press, 1956), p. 49.

of 1941, by Wilson Baptista and Haroldo Lobo, the protagonist of which is an exemplary, good-hearted, acquiescent housewife.<sup>74</sup>

'Emília', 1941, Wilson Baptista and Haroldo Lobo

Quero uma mulher que saiba lavar e cozinhar  
 Que de manhã cedo me acorde na hora de trabalhar  
 Só existe uma  
 E sem ela eu não vivo em paz  
 Emília, Emília, Emília  
 Eu não posso mais.

Igual a ela ninguém sabe fazer meu café  
 Não desfazendo nas outras Emília é mulher  
 Papai do céu é quem sabe a falta que ela me faz  
 Emília, Emília, Emília  
 Eu não posso mais.

Submissive, passive and altruistic, the drudge is ready and willing to pander to her partner's every whim. She is the ideal mate of the honest, hard-working *malandro regenerado* who appeared in the 1940s, and she features predominantly in sambas from the beginning of that decade. She is a monodimensional home-maker who is denied any sexuality of her own, as is suggested by Amélia's lack of vanity. Her sole functions are to hold the family and home together, and to uphold the hypocritical double standards of the macho world that *sambistas* recreated.

José Ramos Tinhorão argues that the social transformations brought about by industrialization led to a change in the attitude to women expressed in samba lyrics.

---

<sup>74</sup>'Ai...que saudades da Amélia' is examined in detail in chapter two, pp.71-72.

He uses the sambas 'Emília' and 'Ai, que saudades da Amélia...', cited above, to illustrate this change. He proposes that until 1942 (both these sambas featured in the Rio carnival celebrations of that year) such naive women were exploited by the cruel *malandro* since they would tolerate his wanton ways and support him financially in his hand-to-mouth existence. However, Tinhorão observes that as Vargas tried to bring about a turn-around in the attitude of the lower classes to manual labour, and integrate them fully into the workforce, the factory worker, a newcomer to the lyrics of popular song in Brazil, began his quest for a trustworthy female companion to take care of him and thus the figure of the housewife was then venerated. Tinhorão views such a portrayal of women in a positive light, seeing it as an indication that the working man has at last learned to appreciate his selfless mate.<sup>75</sup>

Finally, the idealized, mythical goddess, although much rarer, is an important reflection of the ultimate dream of the macho *sambista*. She is the amalgam of the previous two stereotypes. She has the physical attractiveness and desirability of the *malandra*, but has none of her malice or treachery, and yet she too is synonymous with the home, which, like her, is barely recognizable as a humble shantytown dwelling, as shown in the following example:

'A mulher dos sonhos meus', 1941, Ataúlfo Alves and Orlando Monello

Tenho tudo que andava procurando enfim,

Tenho o meu doce lar

E um amor que gosta muito de mim.

Encontrei a mulher dos sonhos meus

Graças a Deus!...

Um doce lar,

Que prazer!...

---

<sup>75</sup>Tinhorão, *Música popular, mulher & trabalho*, pp.11-14.

Que alegria!...

Alguém que me sabe amar

Isso mesmo é que eu queria...

Um violão pra tocar pro meu amor,

Teve fim a solidão

Teve fim a minha dor.

It has been suggested that the *malandra* and the drudge are two sides of the same feminine ideal in a male-dominated society, and therefore that the alternating use of these female images corresponds not to any historical changes, but rather that these two disparate stereotypes sit happily side by side throughout this period.<sup>76</sup> It would also seem that at times these two divergent fantasies merge in the form of the *mulher onírica* we see here.

These female stock types and their characteristics are obviously devised from a standpoint of male centrality, and their relevance lies particularly in the way they contrast with the portrayal of the opposite sex in these lyrics. The *malandra*, unlike her male counterpart, is not praised for her free-wheeling, hedonistic existence, but is condemned, instead, for her heartless treatment of her lovers. She behaves unacceptably when she pursues an identical lifestyle to that which is perfectly respectable for and even expected of her male opposite number. Her activities, it is always implied, pose a threat to the fabric of society as a whole. In flouting patriarchal control such women become dangerous to society. The *malandro*, in contrast, provides an alternative lifestyle that helps to offer a solution to the pressures to accept poorly paid, demeaning, manual labour. Furthermore, the *malandro* 'stud' is revered for his sexual prowess and control over women. The domestic drudge, epitomized by the characters of Amélia and Emília, is merely an extension of the cosy *lar* or home. The sole attributes she is given relate to her role as selfless, hard-working housewife,

---

<sup>76</sup>Berlinck, p. 111.

faithful partner and doting parent. Conversely, when these characteristics are present in the male they are ridiculed, and are embodied in the figure of the *otário* or *caxias*, the mug who works very hard for little monetary reward and remains faithful to his mate despite often being cuckolded in return. Furthermore, Amélia is venerated for her lack of vanity, yet one of the most vaunted qualities of the *malandro* is his dapper dress sense and his obsession with his personal appearance.

One of the consequences of Vargas' industrialization drive was the large-scale entry of women into the workforce, principally as factory workers. Furthermore, many black women from Rio's poor districts operated their own informal sector, often providing for their children alone by cooking food to sell in the streets. A male presence in the home was often temporary, and such women had an independent income, as well as considerable social power. In many cases they used their informal network of contacts to find work for their male companions.<sup>77</sup> In spite of this, the issue of female employment is rarely tackled in these lyrics, with the notable exception of Noel Rosa's 'Três apitos' of 1933 and 'Você vai se quiser' of 1936, the latter allegedly inspired by his wife's request to go out to work. In addition, the portrayal of women in samba lyrics perpetuates the prevalent sexist attitudes of the time they were written. The countless sambas which deal with the subject of domestic violence provide a clear illustration of this. In 1924 the *sambista* Sinhô, in his samba 'Já-Já', wrote:

'Já-Já', 1924, Sinhô

Se essa mulher fosse minha

Apanhava uma surra já-já

Eu lhe pisava todinha

Até mesmo eu lhe dizer *chegá*

---

<sup>77</sup>Mônica Pimenta Velloso, 'As tias baianas tomam conta do pedaço...espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro', *Estudos Históricos*, 6 (1990), 207-228 (pp.211-213).



This theme continued into the 1930s and the tone of such songs was very light-hearted, trivializing the issue. The total absence of taboo surrounding this topic would seem to suggest that it was just one more everyday occurrence, part of the banal *cotidiano* that samba lyrics gave value to, and to which no outrage or even distaste were attached. It is rather a source of amusement in many cases. In such sambas the flirtatious antics or infidelities of women are seen as a just cause of this violence or else women are portrayed as masochists who provoke it. In Noel Rosa's samba 'O maior castigo que eu te dou' of 1934, for example, the male pours verbal venom on his fickle lover, threatening to punish her by not giving her a good hiding, because she enjoys such physical abuse. It is interesting to note that after 1937, the year of the installation of the protectionist and paternalist New State, the figure of the battered wife disappears from samba discourse.

Finally, it is apparent that sambas from the 1930-1945 era on the subject of women and love are often tinged with allusions to money, or more frequently to a lack of it. Ismael Silva's samba 'Tristezas não pagam dívidas' of 1933, for example, begins:

Tristezas não pagam dívidas

Não adianta chorar

Deve-se dar o desprezo

A toda mulher

Que não sabe amar...

Here solitude and poverty go hand in hand, but in other cases the love of a good woman can compensate for an absence of material wealth. Conversely, the love of a grasping *malandra* frequently leads to a man's financial exploitation by her. The issue of poverty is rarely tackled overtly by *sambistas*, as one would expect given the watchful eyes of the censors, and the women/love theme predominates. It has therefore been suggested that conflicts in the love-life sphere, so often the theme of

sambas, and of the more morose *samba-canção*, throughout this period, were sometimes used to symbolize the trials of financial hardship in the poor areas of the city.<sup>78</sup> It could be that lower-class composers sought to attenuate the real-life struggle for survival via the exaggeration of their love-life traumas.<sup>79</sup> This possible ambiguity would lend weight to the argument that the theme of *malandragem* was not eliminated by censorship, but rather that it found more subtle expression in the nuances of language and imagery.

It has been my intention to show how the two thematic strands of *malandragem* and women/romantic love permeate samba lyrics from the 1930s and 40s, and form the backdrop against which the work of the three *sambistas* examined in this thesis must be viewed. It is only by setting their lyrics within the general context and tacit conventions of samba in this era that any meaningful analysis can be carried out, and it is in this way that the importance of intertextuality and the compliance with or, conversely, the flouting of traditions can be appreciated. The choice of illustrative songs by other composers from this period in this introductory section is deliberate, and is intended to establish the overall framework within which these three popular musicians were writing.

#### Section Six : The Vargas Regime (1930-1945)

When Getúlio Vargas came to power in 1930 the development of industrial production and of labour and social welfare legislation were two of his main objectives. In Vargas' opinion, industrialization was the key to a strong nation state, and had to be accompanied by advances in social welfare and labour protection. He

---

<sup>78</sup>Cláudia Matos, 'Seu Getúlio vem' (unpublished course essay submitted as part of the Master's programme in Brazilian Literature, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1978), pp.5-7.

<sup>79</sup>Borges, p. 69; pp. 94 - 95. Borges argues, with specific reference to *samba-canção*, that writing such songs performs a cathartic function for the composer and presumably for the audience too, and that the male composers and protagonists of their songs may even be genuinely confused as to the exact cause of their material and emotional ills.

created two new ministries during the period of his Provisional Government (1930-1933): the Ministry of Labour, founded in November 1930 and later expanded to encompass Industry and Commerce in February 1931, and the Ministry of Education and Health. The Wall Street Crash of 1929 and the ensuing Great Depression, which severely reduced the spending power of the USA, Brazil's principal export market, led the price of Brazilian coffee to plummet from twenty-two and a half cents a pound in 1929 to just eight cents in 1931. Brazil's purchasing power abroad collapsed but this was offset by maintaining a reasonable level of internal purchasing power via the Government's support policy to coffee growers. Consequently, the conditions for internal industrialization were favourable in the early 1930s. The surge in industrial output in the 1930s was a consequence of both governmental policy and the collapse of competition from overseas manufacturers. Between 1920 and 1929 only 4,697 new industrial establishments were set up in Brazil, as opposed to 12,232 in the following decade.<sup>80</sup> This transformation of the industrial landscape was most noticeable in São Paulo, a fact which may have helped redress the state's loss of political influence under Vargas.

Vargas strongly supported the legislation which emerged from the new Ministry of Labour under Lindolfo Collor. In December 1930 the *Lei de Nacionalização do Trabalho* was introduced, by which two thirds of the workforce of every firm had to be Brazilian nationals. Decrees were issued to regulate employers' and workers' bodies and to establish minimum holidays for employees. In March 1932 Pedro Salgado Filho became Minister of Labour, and he introduced legislation on female and child labour, and fixed an eight-hour maximum working day. Health and education were also prioritized by the Vargas administration, and throughout the 1930s various campaigns to stamp out diseases were carried out, including widespread vaccination against tuberculosis, and the reorganization of schooling. In the late 30s and early 40s, the Minister of Labour, Valdemar Falcão, was instrumental in introducing trade union

---

<sup>80</sup>Richard Bourne, *Getulio Vargas of Brazil 1883-1954 : Sphinx of the Pampas* (London: Charles Knight, 1974) p.92.

legislation, based on Fascist models (1939), labour tribunals to settle conflicts between workers and management, the improvement of pension facilities, and the widening of concessions for the poor (compulsory minimum wage introduced on 1 May 1940).

Nicknamed 'Pai dos Pobres', Vargas gained widespread support among the members of the nascent working masses. 1930 heralded a new era in terms of class relations, in which the State strove to create a dignified proletariat, proud of its contribution to the establishment of a better, more prosperous nation. Jorge Luiz Ferreira states that for the working class in particular the State became the producer of both symbolic and material wealth in the 30s and 40s, with the aim of gaining the consent of the masses for the new policies that were being implemented. For this reason, he explains, the Vargas government backed policies in support of the working class.<sup>81</sup> There can be no doubt that Vargas was determined to coopt the labour force into a recognized place in Brazilian society and political life, and this pragmatic manoeuvre may or may not have been combined with a genuine sense of sympathy with the plight of the proletariat during the first years of industrialization.

The policies of the authoritarian *Estado Novo*, established in 1937, aimed to represent the interests of capital, both industrial and agrarian, and to reorganize society. The middle and working classes were incorporated into the new social structure, but the intention was to neutralize the political activities of these new social forces. The dominant belief was that only a strong, centralized government could bring about true democracy, and nationalism went hand in hand with this autocratic stance since it legitimized the State's absolute sovereignty and its control over the whole country. Nationalism presupposed, furthermore, that all Brazilians identified with a common destiny, with its roots in a shared past. The State was perceived as responsible for the

---

<sup>81</sup>Jorge Luiz Ferreira, 'A cultura política dos trabalhadores no primeiro governo Vargas', *Estudos Históricos*, 6 (1990), 180-195 (pp.180-181).

morality of the nation, and capable of redressing Brazil's backwardness in relation to the developed world.

The *Estado Novo* maintained close, cordial links with Brazil's ruling classes, namely the rural oligarchy and the urban bourgeoisie, and thus Vargas was able to introduce sweeping political changes with the minimum of reaction. Vargas personified the State, and was credited with having established order to Brazil in turbulent times. The importance of his mythical image can be seen in the following quotation from *O Estado de São Paulo*, 19 April 1942 : 'Graças a essa ordem admirável em que vivemos, de perfeito equilíbrio moral e material, é que nosso país se tornou exceção no mundo convulsionado de 1942. Sentimos da conflagração o menos possível... Graças a esse homem providencial as comoções pelas quais o Brasil tem passado não deixaram manchas indeléveis. Ele é menos o presidente da República, que o chefe da família brasileira. Seu maior carinho é para os que mais sofrem...'.<sup>82</sup>

The propaganda of the regime aimed to coopt the urban working classes by addressing them in populist discourse which denied the existence of social classes and stressed, instead, the role of the all-embracing, benevolent State. Society was presented as being a homogenous group, and labour was portrayed as the key to human dignity. Work was the only legitimate source of material and intellectual wealth, and the underlying implication was that all other privileges and prerogatives had been abolished. The labour laws were a way of integrating the workers into society, and instilling in them a sense of cooperation with the government in the development of the nation as a whole. The regime's relations with the emerging working class were improved by the upsurge in demand for Brazilian goods with the outbreak of the Second World War, which took Brazil out of the industrial crisis of the first years of the *Estado Novo*. The textile industry, for example, had been in decline since 1938, and only returned to 24-hour production in 1941. The size of the

---

<sup>82</sup>Edgard Carone, *O Estado Novo : 1937-1945* (Rio de Janeiro: Difel, 1977), p.116.

urban population and of the proletariat grew rapidly from the 1920s to the 1940s. The government offered incentives to the unemployed to return to the countryside, but migration to the Rio-São Paulo axis continued unabated. In 1920 the number of industrial workers was calculated to be 293,673, and in 1940, 781,185.<sup>83</sup> On a political level, Communist sympathisers amongst the workforce were pursued with ferocity by the chiefs of police of the Federal District of Rio. Physical torture was commonplace and the expulsion of workers leaders became a frequent occurrence. The legislation introduced after 1930 to protect the rights of the proletariat also had the effect of successively curtailing its independence. The Lei de Sindicalização of April 1931, for example, obliged all trade unions to become affiliated to the Ministry of Labour, and their leaders were gradually replaced by the government. Government propaganda also helped to create the image of an acquiescent workforce. *Peleguismo* involved the planting of hand-picked government supporters in top trade union positions, who obsequiously paid homage to Vargas and the State in their speeches to their members. In spite of these coercive and repressive steps, illegal demonstrations and protests did take place, with the Communist movement reemerging in 1942, and in 1945 strike action confirmed the continued ideological convictions of a small, politicized, hard core of the working class.

#### Section Seven : *Brasilidade* and the Forging of a National Identity

The forging of a Brazilian consciousness, or *brasilidade*, was a central concern of the Vargas administration, particularly in the aftermath of the 1930 revolution. In this period of political uncertainty and instability, the need for a strong, unifying identity was paramount. This was especially the case given the vast size of the nation and the importance of regional politics and regional identities. The traditional rivalry between the most powerful states, particularly São Paulo and Minas Gerais, and the exclusion

---

<sup>83</sup> *ibid.*, p.120.

of the North East and the South from national politics, had aggravated the lack of national unity. Under the Old Republic the growth of a national consciousness had been inhibited by these factors. The waves of immigrants entering Brazil from Europe and Japan from the end of the nineteenth century onwards complicated the situation further. In November 1930 the Revolutionary Union was created as an attempt to establish a national political movement in support of the revolution. Although the idea of such a national party soon collapsed, it is significant that it aimed to emphasize the idea of *brasilidade*, as well as to act as a counterbalance to the army and to replace the regional parties. The regime's fears of regional opposition were proved justified by the *Paulista* civil war which began on 9 July 1932, when a popular movement took control of São Paulo in the name of a free constitution for Brazil, and ended with the surrender of the *Paulistas* at the end of September. In order to consolidate Vargas' political position, which had been bolstered by the prestige he had acquired from this victory over the *Paulistas*, elections were held on 3 May 1933. The elections were carried out on a regional basis, as was the case before 1930, and with the notable exception of the state of São Paulo, the outcome was to the government's advantage. Between November 1932 and May 1933 a commission was hard at work on the draft of a new constitution. The document contained a pronounced nationalist current, restricting immigration (aimed at Japanese immigrants to São Paulo, although used in particular against Jewish refugees from Europe). The strict separation of Church and State, inherited from the 1891 constitution, was modified in favour of the Church and divorce was made illegal. Further elections in October 1934 gave Vargas a comfortable majority at a Federal level, but saw a considerable revival of the power of the regional oligarchies in the states. Throughout 1934 and 1935 there were fierce political battles, sometimes ending in violence. In response to the volatility of several states and the anti-communist reaction unleashed after Communist-led revolts in the North East, in April 1935 the government introduced its National Security Law, institutionalizing wide-ranging powers of repression and extending the presidential powers. Although Brazil was officially governed by the liberal 1934 constitution until

the implantation of the *Estado Novo*, this was a period of harsh repression, particularly of Communist and other left-wing sympathisers.

The *Estado Novo*, announced by Vargas on 10 November 1937, was a response, in part, to his desire and that of the military, to create a strong nation state and to overcome regional divisions. Throughout 1936 and 1937 Vargas' intentions remained unclear, but on 18 September 1937, the presidential plot was set in motion when he secured the approval of the War Minister, General Dutra, who helped to ensure the support of the military. When the implantation of the new regime was officially announced to the nation, the change was accepted calmly, with only one cabinet member tendering his resignation. Vargas explained his actions in a radio broadcast, emphasizing that in periods of crisis a democratic, multi-party system was a menace to the unity and stability of the nation. A new constitution was quickly introduced, and Article Two evidenced the New State's commitment to forging a national iconography and identity. It prescribed that there should be only one flag, hymn and motto throughout the country, and in accordance with its directives there followed an emotional flagburning of the regional emblems in a Rio de Janeiro square. The new constitution extended Vargas' term of office by six years and on 2 December a decree abolished all political parties. The provision for a plebiscite to approve the new regime was abolished almost as soon as it was announced. Vargas stressed to reporters from democratic countries the essentially democratic nature of his regime, although to the Brazilian public he defended its authoritarian aspects. His stance was typically pragmatic, and he inferred to his close associates that it was simply a step aimed at dealing with the immediate situation, and that the end would justify the means.

A campaign for *brasilidade* led to the closure of foreign language schools and newspapers and a reform aimed at simplifying the orthography of Portuguese. The Conselho Nacional de Imprensa made the use of the Portuguese language compulsory throughout the Brazilian press in order to strengthen national unity. This wave of



cultural nationalism particularly targeted the German and Italian immigrant communities of the South, and the Japanese and Italians who had settled in São Paulo state. Prior to their closure, there were some 2,500 German language schools in Brazil, all supervised by the German Embassy in Rio. The quest for a national identity was also undertaken by the right-wing Integralists. As well as adopting regalia and paramilitary apparatus based on the models of Mussolini's Italy and Hitler's Germany, they greeted each other with the Tupi slogan '*Anauê*', and their leader, Plínio Salgado, had learned the Tupi language in an effort to find a distinctive Brazilian nationality. Although the Integralists had helped create favourable conditions for the coup, the abolition of all political parties forced them to reorganize as a social and cultural entity. Nevertheless, on 10 and 11 May 1938 militant members of the party attempted a putsch in Rio de Janeiro, supported by some of Vargas' old liberal opponents, but it proved to be abortive.

The issue of Brazilian nationalism was placed high on the *Estado Novo's* agenda. Despite military jealousy between Brazil and Argentina, there was no real question of conflict with any of Brazil's Latin American neighbours, so an internal source of patriotic sentiment had to be fostered. On 7 September 1938, at the end of the 'Week of the Fatherland and of the Race', Vargas announced in a radio address, 'A prompt solution must be given to the problem of strengthening the race, assuring the cultural and eugenic preparation of the new generations...The commemorations for the Fatherland and Race ought to be from now on an unequivocal demonstration of our effort to raise the cultural and eugenic level of youth...For a Brazil, united, for a Brazil strong, for a Brazil great [*sic*].'<sup>84</sup> In 1944 the Departamento de Imprensa e Propaganda or DIP organized a 'Congresso de Brasilidade'. Another aspect of *brasilidade* was the interest in opening up, developing and settling Brazil's vast interior, although the '*marcha para o oeste*' did not really take off until the 1950s, culminating in the inauguration of the new capital city, Brasília, in 1960. A reflection

---

<sup>84</sup>Bourne, p.94.

of the growing sense of nationality in the 1930s, and also a consequence of industrialization, was the emergence of the military as a political force. There can be no doubt that Vargas did foster a heightened national awareness among Brazilians and that he helped replace the local particularism of the Old Republic with a sense of nationalism in keeping with the twentieth century and the modern industrial state that he founded.

Edgard Carone states that the *Estado Novo* era was the first time in Brazilian history that deliberate attempts were made to endow the State with a mythical significance. This applied not only to the nation as a whole, but also to its individual representatives. Although these measures never succeeded in reaching the heights of the Fascist regimes in Europe, they managed to accentuate the supposed qualities of the president to a great extent, and to a considerable degree achieved the same results with lesser political figures. The State became identified with people of unique qualities and abilities, who nevertheless paled into insignificance alongside their great leader. Official commemorations and celebrations were employed to publicize the myths, yet it was only from 1940 onwards that the anniversary of the dictator's arrival in power was publicly celebrated. In April 1940 whole pages of newspapers were dedicated to Vargas' life and personal attributes. The *Estado de São Paulo* of 19 April 1940, for example, declared: 'coragem, magnanimidade e singeleza, traços característicos do perfil político do Presidente Getúlio Vargas.' In the following day's edition of that same newspaper, the minister of External Relations said of Vargas: 'Homem sem ódio e sem vaidade; dominado pela preocupação de fazer o bem; servido por um espírito de tolerância exemplar, sistematicamente devotado ao serviço da Pátria, não é de estranhar a situação privilegiada que desfruta na família brasileira.'<sup>85</sup> These homages were extended, from 1942, to radio stations, schools, recreational clubs, newspapers and professional institutions. The 'Dia do Presidente' had to be celebrated by all such entities, and along with the singing of the national anthem,

---

<sup>85</sup>Carone, p.167.

speeches on Vargas' life and personality had to be read out. Books and leaflets were also produced on these topics by the DIP and other publishers who were well aware that the government would buy the bulk of them.

#### Section Eight : Censorship and Propaganda

The revolution of 1930 mobilized public opinion in Brazil and awakened a desire for participation in political life among the population. It was thus necessary for the nascent political regime to try to direct and control the opinions of the Brazilian people, and to obtain their support for further political changes. To this end the Provisional Government of 1930 established the Departamento Oficial de Propaganda on 2 July 1931, which was transformed into the Departamento de Propaganda e Difusão Cultural on 10 July 1934, which in turn was renamed the Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) on 27 December 1939. Of the three bodies, the last was the only effective mechanism. The repressive organs of the new dictatorship included Filinto Müller's political information service and the DIP, under the direction of Lourival Fontes from 1939 to 1942, of Major Coelho dos Reis from August 1942 to July 1943, and of Captain Amílcar Dutra de Menezes until the Department was dismantled in 1945. Vargas himself was responsible for appointing the top functionaries of the DIP. The Department's principal function was '...a elucidação da opinião nacional sobre as diretrizes doutrinárias do regime, em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileira...'.<sup>86</sup> After the establishment of the New State the DIP set about enhancing Vargas' personal image, and many homes and shops displayed his picture, for example. It was the only free mouthpiece during the existence of the regime, and played a key role in creating and transmitting its image and that of Vargas himself. His public persona bore little relation to his true character.

---

<sup>86</sup>BRASIL. Leis, decretos etc. *Coleção das leis de 1939; atos do poder executivo, decretos-leis de outubro a dezembro* (Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939), VII, pp. 590-597. Quoted in Silvana Goulart, *Sob a verdade oficial : ideologia, propaganda e censura no Estado Novo* (São Paulo: Marco Zero, 1990), p.62.

In reality, he was a conservative, family man, who relied heavily on his family and friends in his political life, especially his brothers who lived in Rio Grande do Sul. It is said that he greatly disliked being called a dictator. In public he was a devoted Catholic, although in private he was by all accounts an atheist. He remained vehemently opposed to divorce, and yet had mistresses of his own, and in the course of the 1930s he was forced to tolerate the idea of working women whilst outwardly encouraging their entry into the workplace. With the assistance of the DIP, however, his rather cold and reserved personality was transformed into a likeable, affable public image. The Vargas myth portrayed him in many different roles, such as 'estadista', 'homem de ação', and 'clarividente'. Other common nicknames for him used by the media included 'o homem do sorriso', 'o homem do destino' and 'o maior trabalhador'.

The DIP's official publication, *Cultura Política*, was the main vehicle for transmitting and legitimizing the official doctrines and philosophies underpinning the *Estado Novo*. This magazine was written by and for intellectuals, and was used by the regime to coopt the intelligentsia into producing highly patriotic contributions, which dealt with national themes relating to contemporary Brazil. The Modernist movement, for example, was interpreted by the editors of *Cultura Política* as an artistic reflection of the political changes begun in 1930, in that it signified a rupture with previous styles and canons and concerned itself with ideas and themes of national inspiration. Contributions to the magazine were made by the leading intellectuals who were linked to the regime, as well as ministers, representatives of the armed forces, and President Vargas himself.

The media, under the control of the DIP, were used to reiterate and corroborate the ideology of the regime, and to obtain consensus and docility among the public. According to Silvana Goulart, the myth of the easy-going, cordial Brazilian temperament was emphasized, and was presented as the result of a gentle intermingling of races with no reference to the harsh realities of the nation's colonial

history. Any ideas that did not confirm this harmonious notion were conveniently overlooked. Thus any unrest among the working class would be seen as unnatural and deviant since it did not correspond to this 'contexto de cordialidade'.<sup>87</sup> National symbols were manipulated by the media, and the leaders of the regime were given a mythical dimension. The DIP actively encouraged artists and writers to create works that were national in character by means of subsidies, sponsorships and prizes.

Press censorship under Vargas took various forms, ranging from economic pressure on newspapers that refused to toe the regime's line after the implantation of the *Estado Novo*, to the seizure of editions and the compulsory inclusion of State-produced news items. No publication could go into circulation without the authorization of the DIP. The State had a monopoly on printing paper and put severe pressure on any opposition publications, with the result that sixty-one newspapers closed their doors in the face of such adversity. The DIP's Serviço de Divulgação distributed money for State propaganda purposes, such as the printing of pro-establishment articles. Antônio Pedro Tota suggests that most material that actually reached the newsstands was supplied by the Agência Nacional or at least was the result of 'suggestions' made by this body.<sup>88</sup> The tone of such articles was characteristically solemn and grandiloquent, and the myth of a picture-postcard Brazil of endless riches was perpetuated. São Paulo was the 'metrópole das chaminés altaneiras' and the river Amazon gained the dimensions of 'um capítulo da história da civilização, força cega e de fertilidade extraordinária, que pelo trabalho viria a se transformar em energia disciplinada'.<sup>89</sup> After 1937 journalists were treated as if they were civil servants, and they were responsible for serving the interests of the nation and not of any other political or regional grouping. In addition, every cinema was obliged to show the 'Jornais Oficiais', and had to show at least one Brazilian full-length film and one short each year, as did cassinos and sports clubs, in order to

---

<sup>87</sup>Goulart, p.20.

<sup>88</sup>Antônio Pedro Tota, 'A glória artística nos tempos de Getúlio', *Isto É*, 2 January 1980, pp.46-47 (p.47).

<sup>89</sup>Goulart, p.116.

promote and protect the national film industry. The DIP participated in the making of Brazilian films at all levels, and all theatre productions had to undergo *censura prévia*. No forms of improvisation were permitted.

Radio and popular music were two other targets of Vargas' clamp-down on the media. The radio played a crucial role in popularizing the regime since it enabled the *estadonovista* ideology to reach rural areas outside the range of the State's populist discourse. In accordance with the nationalist fervour of the government, regional differences were attenuated by the power of the radio, which was used as a means of standardizing and integrating the politics and culture of the country as a whole. Radio had taken root in Brazil in the 1920s. On 7 September 1923 Rádio Sociedade was inaugurated, and shortly afterwards Rádio Clube do Brasil followed suit. This started the invasion of huge antennae throughout the city of Rio. Between 1923 and 1926 the number of radio sets rose from 536 to 30,000.<sup>90</sup> In the 30s Vargas made a tremendous effort to instal radio receivers and loudspeakers in public squares throughout the interior of Brazil. The 'Hora do Brasil', the news programme that was broadcast daily between 8pm and 9pm by all Brazil's radio stations and even abroad, was designed to reach even the most remote parts of the country and to engender a sense of social and political unity. The programme aimed to have three functions - informative, civic and cultural. The civic role took the form of references to the nation's glorious past, a source of pride and enthusiasm which could be channelled into the realization of Brazil's current objectives. The cultural dimension involved the promotion of Brazilian music and popular artistic production. Seventy per cent of the music it played was Brazilian, and the work of the most famous popular composers and performers was transmitted to all the regions of the nation. The DIP's Divisão de Rádio created official broadcasts for overseas consumption and Vargas set up Rádio El Mundo in Buenos Aires, which transmitted 'Hora do Brasil', under the DIP's guidance, twice a week. Programmes in English promoting the regions of Brazil and

---

<sup>90</sup>ibid., p.55.

regional folklore were transmitted in the USA, as well as those broadcast in Spanish to other parts of Latin America, both aimed at boosting tourism and/or trade links. The Divisão de Rádio was also responsible for censoring the lyrics of songs before they could be recorded on disc.

Censorship of radio broadcasts was intensified and in 1940 alone one hundred and eight radio programmes were banned by the DIP. In the same year the government took charge of Rádio Nacional and thus began a monopoly of the radio audience of Brazil's main cities. This radio station then began to build up the biggest radio 'cast' yet seen in Brazil for any single station, employing many popular musicians, such as Ari Barroso, Lamartine Babo and Almirante. Of the eighty radio stations in Brazil in 1940 (by 1944 there were one hundred and ten),<sup>91</sup> Rádio Nacional thus acquired the greatest number of listeners by far. The DIP supplied both the press and radio stations with lists of forbidden terms, the use of which could result in prison sentences. From 1937 these lists were sent to newspapers every month, and included any reference to the regime pre 10 November 1937. The term 'União Soviética' was also banned from use (at the end of the Second World War the term 'Rússia' was permitted), and often quite bizarre items were outlawed, such as the term 'amante', even in its most harmless form, for example, 'amante da música'.<sup>92</sup> All radio stations had to broadcast news items supplied to them by the Agência Nacional, and all of them were dependent on the State for the concession to operate. As well as the official censors, an independent watchdog was set up by the growing number of radio stations. This was known as the Comissão de Censura da Confederação Brasileira de Radiodifusão and its remit was to prohibit the transmission of certain pieces of music that had slipped through the DIP's net. One such composition was Wilson Baptista's 'Lenço no pescoço', (written under the pseudonym of Mário Santoro and recorded by Sílvio Caldas in 1933) which was to trigger off this *sambista's* famous polemic with Noel Rosa.

---

<sup>91</sup> *ibid.*, p.68.

<sup>92</sup> *Nosso século 1930/1945 : a era de Vargas* (São Paulo: Abril Cultural, 1982), p.196.

The *Estado Novo* was well aware of the importance of music as a way of inculcating ideas and reaching individuals on an emotional level. Its usefulness as a tool for achieving national unification and patriotism was often a topic of discussion in the DIP's magazine *Cultura Política*. The State encouraged choral singing in unison, believing that it fostered a sense of belonging. Popular music constituted an ideal vehicle for reaching the illiterate masses and integrating them into national culture. (In 1920, 65.2% of Brazilians over the age of eighteen were illiterate, and by 1940 the figure was still 56.4%).<sup>93</sup> In addition, after 1935 samba schools were legalized and were obliged to enter the carnival competitions as official entities, each known as a *Grêmio Recreativo Escola de Samba*. From then on the annual parades were organized and financed by the State. In the words of Sérgio Cabral: 'Nos concursos de músicas carnavalescas, nos desfiles de carnaval, nas estações de rádio, nas gravadoras de discos, em tudo estava a mão do DIP'.<sup>94</sup> The world-renowned classical musician and composer, Heitor Villa-Lobos, who began life as a popular musician, from 1932 onwards acted as intermediary between the State, on the one hand, and popular composers and performers, on the other. He was responsible, for example, for the 'Dia da Música Popular Brasileira' at the *Estado Novo's* national exhibition in January 1939, which brought together all of Brazil's major performing artists of the time.

Repression went hand in hand with the cooption of songwriters and performers. The 'doctoring' and the manipulation of samba lyrics, in particular, had a marked effect on the evolution of the thematics of this genre of popular music. The turnaround in the portrayal of the *malandro* is, without doubt, the clearest example of this cooption by the State. As Antônio Pedro Tota explains: '...aos poucos os compositores começaram a substituir o tema mais badalado da música popular - a malandragem e a boemia - pelo seu oposto, o trabalho'.<sup>95</sup> According to Silvana Goulart, after 1940 the DIP advised composers to exalt honest toil in their lyrics and to criticize bohemian

---

<sup>93</sup>Goulart, p.28.

<sup>94</sup>Sérgio Cabral, 'Getúlio Vargas e a música popular brasileira', in *Ensaio de opinião* (Rio de Janeiro: Inúbia, 1975), pp.36-41 (p.40).

<sup>95</sup>Tota, p.46.



lifestyles.<sup>96</sup> Although many *sambistas* found themselves obliged to spout the official work ethic, others sought ways of cheating the censors, often using a kind of codified language to do so. Tota quotes the example of the popular songwriter Mário Lago, who wrote the lyrics for Rubens Paiva's samba 'A vida de pobre : 'Ai, ai, ai, a vida do pobre é de penar/ Ai, ai, ai, a vida do rico é gozar'. Denied a licence by the DIP to publish these lyrics, he modified them to read as follows : 'Ai, ai, ai, o galo é que está com razão? Ai, ai, ai, puleiro do pato é no chão'. The censors passed this modified version, unaware that the message remained unaltered.<sup>97</sup> 'Contestação' was the term used to refer to veiled criticism of the *Estado Novo*, at least in samba circles. The first *sambistas* to 'contest' were Herivelto Martins and Darci de Oliveira, in a samba that must have slipped by the censors unnoticed, since it paid tribute to lawbreakers and dealt with a strike on the *morro*.<sup>98</sup> Nevertheless, the DIP was omnipresent and its impact on popular music immense. In the view of Sérgio Cabral: '...o DIP, a partir do golpe de 10 de novembro, tinha absoluto controle da música popular brasileira e de qualquer tipo de manifestação a ela relacionada'.<sup>99</sup> The DIP also had its own *discoteca* and was instructed to record the voices of the 'grandes cidadãos da pátria', regional songs and the most famous compositions of the leading songwriters of the day, as well as any music that could serve as patriotic propaganda. It was thus responsible for assembling an archive of what was considered a very important aspect of 'cultura nacional'.

In spite of this appropriation of 'national' culture and thought on the part of the State, Antonio Candido says that after the revolution of 1930 there was a greater awareness among intellectuals and artists of the contradictions inherent in Brazilian society. For the first time the intellectuals/artists were perceived as opponents of the conservative, authoritarian regime, yet paradoxically they were intensely coopted by that same

---

<sup>96</sup>Goulart, p.27.

<sup>97</sup>Tota, p.47.

<sup>98</sup>Sérgio Cabral, *As escolas de samba : o quê, quem, como, quando e por quê* (Rio de Janeiro: Fontana, 1974), p.13.

<sup>99</sup>Cabral, 'Getúlio Vargas e a música popular brasileira', p.40.

regime. For this reason tensions could be noted in their work, and even when they were working on behalf of the government they did not necessarily identify with the latter's ideology. He shows how even apparently coopted writers and artists could develop objective antagonisms in their work in relation to the established order, and cites the ambiguous connotations of Cândido Portinari's mural in the Ministério de Educação e Cultura in Rio as a fitting example. After 1930, culture as a whole, especially literature, became more democratic and less elitist, and gained a political dimension. Intellectuals opted for either Communism/Marxism or Fascism, or at least tackled social and religious concerns in their work, he says. In popular music the process of democratization was in reverse, that is, it spread from the lower classes upwards, among the middle and upper echelons of society. The 1930s witnessed a surge of interest in all things Brazilian, which allowed popular music to break down the social barriers for the first time. This, according to Antonio Candido, was to pave the way for the huge influence of popular music in the 1960s and its interpenetration with erudite poetry.<sup>100</sup> As an illustration of this interest in popular music among the intelligentsia, Ismael Silva recounted how a group of intellectuals, including Manuel Bandeira and Mário de Andrade, used to gather in a certain café in the centre of Rio to see him, and how on Sundays he used to go to the house of Aníbal Machado, where, on his arrival, the literature would stop and samba would take over. He would sing for the intellectuals who met there and would repeat his songs over and over again for them.<sup>101</sup>

The Second World War signalled the start of another phase in Vargas' 'love-hate' relationship with popular music and a turning-point in the repressive measures imposed on the latter. In the run-up to the conflict, Vargas had openly sided with the Fascist dictators of Germany and Italy, maintaining strong links with the former nation in particular. In January 1936 sambas by the Estação Primeira de Mangueira samba

---

<sup>100</sup>Antonio Candido de Mello e Souza, 'A revolução de 1930 e a cultura', in *A educação pela noite e outros ensaios* (São Paulo: Ática, 1987), pp.181-198.

<sup>101</sup>Pedro Bloch entrevista Ismael Silva', *Manchete*, 20 June 1964, pp.88-91.

school were transmitted direct to Germany on Brazil's official radio programme 'Hora do Brasil'. Shortly after, Italy received a similar broadcast. Back in Brazil the radio also served Vargas' war propaganda purposes. In a country where there was no nationwide press, the radio was the perfect vehicle for reaching as wide a sector of the population as possible. According to Sérgio Cabral, Vargas 'Montou um esquema de propaganda nos moldes do que fora adotado por Goebbels, sendo o primeiro governante latino-americano a utilizar o rádio como Hitler estava usando'.<sup>102</sup>

With the outbreak of the war in Europe, Brazil, with its Fascist-style *Estado Novo*, trade links with Germany, Italian and German immigrant populations, and strategic location, became a focus of international attention, particularly from the USA. If Brazil sided with the Axis powers it could threaten the supply of raw materials to the USA and British shipping in the South Atlantic. If Brazil cooperated with the Roosevelt administration it would greatly bolster the USA's diplomatic and economic situation in Latin America. The possibility that some of the continent's nations might support the Axis powers led President Roosevelt to persevere with the Good Neighbour policy towards Latin America and military agreements with the continent. Brazil was officially neutral at the start of the war in Europe. However, German-Brazilian relations were upset by the drive to 'Brazilianize' the German immigrant communities of the South, and by the 1938 Integralist putsch, which prompted the stationing of troops among the German communities as part of the nationality policy. An important commercial deal was signed between Brazil and the US at the beginning of 1939 and the entente between the two countries was strengthened in September 1940, with the granting of a twenty million dollar loan from the Export-Import Bank of the USA to build the Volta Redonda steelworks. Military agreements soon followed, which made Brazilian bases available in the event of an attack on the US by a non-American power. By 1941 Brazil's foreign policy obviously hinged on its relations with the US, and Brazil finally declared war on Germany and Italy on 21

---

<sup>102</sup>Cabral, 'Getúlio Vargas e a música popular brasileira', p.39.

August 1942, in response to torpedo attacks on Brazilian shipping off the northeastern coast. Vargas used Brazil's involvement in the international conflict to press on with industrialization under strict governmental control, and to call for national unity in the face of a common enemy. By sending Brazilian troops to fight in Italy he probably hoped to inspire national pride. He also seized the opportunity of wartime conditions to extend his mandate. Along with the DIP's existing censorship of all the media - press, radio, cinema, books, theatre etc. - postal censorship was also imposed with Brazil's entry into the world conflict in 1942.

Paradoxically, however, Brazil's involvement in the war brought with it greater freedom for the nation's popular songwriters, enabling them to criticize and even denounce the *Estado Novo*. As Sérgio Cabral states: 'As brechas contra a censura do DIP só iriam surgir com a entrada do Brasil na guerra, quando, a pretexto de se espinafrar os nazistas, os compositores arranjavam um jeito de exaltar a democracia.'<sup>103</sup> Others still preferred to eulogize their leader, providing him with rousing, patriotic numbers.<sup>104</sup> Nevertheless, throughout the media cases of attacks on the regime and fooling the censors grew in number in 1944 and 1945, as the social base of the State began to crumble, particularly as support among the dominant social classes diminished. In this two-year period newspapers began to openly attack the authoritarian nature of the regime and to question its economic policies. Furthermore, clandestine leaflets and newspapers calling for the fall of the regime sprang up, such as the tabloid *Liberdade* in Rio de Janeiro. As the war reached its end the agricultural and industrial oligarchies, as well as the upper middle class, began to demand redemocratization that would bring about regeneration for the country.

Censorship loosened its grip in Brazil as pressure mounted against the Vargas dictatorship, both within the military and the general public. 1942 proved to be the key date in the history of repression and censorship under Vargas. Before then,

---

<sup>103</sup>Cabral, 'Getúlio Vargas e a música popular brasileira', p.41.

<sup>104</sup>See, for example, the samba 'Nós das Américas', written in 1942 by Ataúlfo Alves, p.82.

personal and artistic freedom had been entirely suffocated but, with the change in the course of the war in favour of the Allied powers, the *Estado Novo* became less dictatorial, having little choice but to allow for a redemocratization process. Censorship was, naturally, a fulcral issue in Vargas' relationship with popular music, and thus coloured the portrayal of him and his regime. However, there were many positive developments instigated by Vargas, particularly his labour laws, and there can be little question that he did enjoy widespread popularity among the masses. As Jairo Severiano states: 'Muitas composições foram dedicadas ao presidente durante o período. Naturalmente, em todas elas só há lugar para o elogio, requisito sem o qual não passariam pelo crivo da censura. Seria injusto, porém, negar o fascínio da personalidade de Getúlio que, não obstante sua posição de ditador, deve ter sinceramente cativado diversos compositores. Sua simpatia se impunha mesmo sem a ajuda do Departamento de Imprensa e Propaganda e apesar dele'.<sup>105</sup>

In the end, the Second World War was to contribute to the downfall of the Vargas regime. At the beginning of 1945 the conflict was reaching its climax, and the *Estado Novo* suddenly lost the support of the Brazilian military, who began to fight amongst themselves to promote Vargas' successor. This weakening of the president's hold on the State apparatus was exploited by journalists and intellectuals to voice their demands for complete freedom of speech and democratic elections. As the year wore on Vargas' plans remained ambiguous. At times he seemed willing to retire to his native Rio Grande do Sul, at others he appeared to be encouraged to stay by his friends and supporters in the so-called 'queremista' movement (a title coined from the phrase 'Queremos Getúlio'). Much of the working class, who had been drawn into the government's populist pact, adhered to this movement. However, unlike in 1937, Vargas no longer enjoyed the support of the military, who were also committed to free elections. In August and September his popularity rose temporarily with the return of the expeditionary force from Europe, but the crisis gathered pace on 10

---

<sup>105</sup>Jairo Severiano, *Getúlio Vargas e a música popular* (Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1983), p.26.

October when he suddenly changed the electoral rules by bringing forward the date of the proposed state elections to 2 December. Fearing that he could do the same again, a group of army generals, under the leadership of Pedro Gois Monteiro, prepared to act. The military had become increasingly politicized since their involvement in the world conflict, where they had come into contact with Anglo-Saxon views on democracy and commerce. Having contributed to the defeat of totalitarian regimes in Europe they were now faced with the paradox of an authoritarian dictatorship at home. The *Estado Novo* could no longer survive in a post-war climate where democracy had triumphed over totalitarianism. Gois, as Minister of War, publicly promised to guarantee presidential elections, then resigned from his post, put military commands throughout Brazil on standby alert and made himself supreme commander of the Air Force and Navy. When Vargas refused to negotiate with the generals, Oswaldo Cordeiro de Farias, commander in the Brazilian expeditionary force, reluctantly took their ultimatum to the president. He assured Vargas that there would be no dramatic military intervention, and the President calmly agreed to stand down from the presidency, asking only to be flown to his family home of São Borja, in Rio Grande do Sul.

## Chapter Two : Ataúlfo Alves (1909-1969)

*Carioca* by default, Ataúlfo Alves de Sousa was born in the small town of Mirai in the Zona da Mata of the state of Minas Gerais, five hundred kilometres from the city of Belo Horizonte, on 2 May 1909, one of seven children born to Dona Matilde Alves de Sousa and her husband Severino, who passed on many of his musical skills to his son Ataúlfo. Ataúlfo's father was a well-known musician all over the region, a *violeiro* (someone who played the *viola*, a type of guitar) and a *repentista* (improviser). At eight years of age Ataúlfo improvised lyrics with his father, but he was only ten when his father died. He was then obliged to help his mother support the family, which he did by working as a milkboy and a porter at the railway station, amongst other jobs. As a result of financial difficulties he was only to complete some most basic schooling in the Grupo Escolar Dr. Justino Pereira. When he was eighteen he set off for Rio, accompanied by a doctor friend of his father, Afrânio Moreira de Rezende, whom he was to work for in his establishment at Rua da Assembléia, 34. Eventually, when he could no longer tolerate having to do the doctor's housework and being constantly watched over by him, he applied for another job. He had taught himself to decipher prescriptions and make them up and thus managed to be taken on as a pharmacist's assistant in the Farmácia do Povo, Rua São José, and despite the fact that he never obtained a licence he was recommended by many Rio doctors.

It was thanks to this job that he first came into contact with a young Carmen Miranda, a friend of the owner's two daughters, whom he sometimes had to take messages and errands to. By the end of the 1920s Ataúlfo was already involved in popular music. It was still only a hobby but he was a member of a group, performing samba and playing the *violão* (six-string guitar), the *cavaquinho* (small, four-string guitar of European origin) and the *bandolinzinho* (a kind of mandolin). Sundays were his samba days. He bought a radio and listened to the *marchas* which were competing for the forthcoming carnival. In 1928, at the age of nineteen he married Judite and the first of their four

children was born the following year. With a family to support, commercial success in carnival became all the more important. However, acclaim was not far off, and the black popular composer Alcebiades Barcelos, better known as Bide, is credited with having 'discovered' Ataúlfo. Familiar with his compositions, Bide introduced him to the RCA Victor record company in 1933. As luck would have it, Carmen Miranda herself was called on to pass opinion on his work. Recognizing him immediately, she chose his song 'Tempo perdido', which she recorded shortly after in 1934. This and 'Sexta-feira', a samba performed by Almirante, were the first two of his compositions to be recorded.

His first hit was to come the following year, entitled 'Saudades do meu barracão'. On arrival in Rio he had lived in the Rio Comprido area of the city, near the *bairro* of Estácio and thus a very important part of samba territory. He began to establish himself as a *sambista* in the Morro do Querosene hillside shantytown, where in 1930 he became director of harmony in the 'Fale Quem Quiser' samba *bloco* or carnival group. His first sambas were written alongside the other *bambas* or musicians of the *bloco* and performed by the group. The big names of samba at that time, including Lamartine Babo, Ismael Silva, Ari Barroso and João de Barro, used to congregate in the Café Papagaio, in Rua Gonçalves Dias. On the next rung down were the *sambistas* of the Café Belas-Artes, followed by those of the Café Opera in Praça Tiradentes. In no time at all Ataúlfo progressed from the Opera to the Belas Artes.

Once given a taste of life as a professional *sambista* he obtained even greater success in the 1930s, and in the carnivals of 1940 and 1941 with his sambas 'A mulher do seu Oscar' and 'O bonde São Januário', the latter epitomizing the new work ethic of the dutiful *operário* helping to build a better Brazil. Both of these songs were written in *parceria* with Cabo Wilson, better known as Wilson Baptista, whereas in the 30s it had been Bide who had collaborated with Ataúlfo in various sambas. Throughout his career he worked with many different *parceiros*, attracting more as he became more



famous. He had most successes when writing with Wilson Baptista but equally composed excellent sambas on his own. Despite his obvious talents for song-writing, many singers refused to record his material because they did not think it was stylistically suited to their voices. As a result of this Ataúlfo began to record them himself, and in 1941 he experimented with 'Leva meu samba', which proved to be a hit. Since his voice lacked power he needed to find a backing group. His famous 'Pastoras' were thus created, a group of very elegant female singers, originally Olga, Marilu and Alda, although the members changed many times during his career. Ataúlfo too was to adopt a very sophisticated, stylish image. He was known for his confident swagger or 'andar amalandrado' and in samba circles his nickname was 'o Urubu Malandro'.<sup>106</sup> However, he sought to distance himself in his lyrics from the marginal ethos of *malandragem* and to gain respectability. Not only was he one of the greatest writers and performers of samba, but he was also its elegant ambassador throughout the world, representing Brazil in the first International Festival of Black Art in Dakar in 1966. He even featured in Brazil's 'Best Dressed' list compiled by Ibrahim Sued, and was referred to as the most dapper *sambista*. Despite having no formal education he was a refined gentleman, always jovial and courteous, eloquent and communicative. Along with his 'Pastoras' he created a very slick image that appealed to a more middle-class audience in particular. Darwin Brandão says of him: 'Elegante, bem falante, pronunciando certo as palavras, cuidando sempre da concordância, o negro Ataúlfo é toda uma organização.'<sup>107</sup>

Although Ataúlfo became director of harmony for the *bloco* 'Fale Quem Quiser', he played no major role in the creation of the 'Deixa Falar' samba school, unlike Bide and Ismael Silva. His independent spirit and the unique quality of his compositions are attributed in part to his childhood in Minas Gerais which fused with his adoptive yet totally convincing *carioca* spirit. In the words of the musicologist João Máximo: '...

---

<sup>106</sup>Holanda, p.118.

<sup>107</sup>Darwin Brandão, 'Ataúlfo é sambista de verdade', *Manchete*, 21 January 1956, pp.46-49.

em matéria de estilo e temperamento artístico, Ataúlfo sempre foi independente. Ouviu o que os sambistas do Estácio faziam, mas não os copiou. Entrou para o rádio, passou a conviver muito de perto com os compositores brancos dos anos 30 e 40, mas não foi influenciado por eles. Suas composições são inconfundíveis. Pelo menos as mais representativas não podiam ter sido feitas por ninguém mais. Há nelas o sabor tipicamente carioca dos sambas que se faziam em meio de ano nas escadas, mas também um tempero interiorano, uma mineirice que lhe confere um caráter único, puro Ataúlfo.' His music has also been compared to a *mineiro* walking down a road, half pretending he does not want to go.<sup>108</sup> According to Darwin Brandão, however, Ataúlfo was a *carioca* in spirit: 'Ataúlfo é o próprio sambista carioca com sua ginga malandra, sua bossa de morro.'<sup>109</sup>

He resisted foreign influences in his work, shying away from the trend for anglicisms in lyrics and the encroachment of North American music fashions, especially prevalent in the 1940s, 50s and 60s. His songs often have a strong emotional intensity, sentimental content and poetic quality when focused on the theme of women and love. With the samba 'Ai, que saudades da Amélia...', written in 1941, he reached the zenith of his popularity, capturing the essence of samba in its treatment of the *cotidiano* with simplicity and humour, striking a chord in the *carioca* soul. Amélia was, in fact, the real-life washerwoman of the singer Aracy de Almeida, and Aracy's brother joked about her and her domestic skills with the *sambistas* that used to gather in the Café Nice. And so the samba was born which portrayed in a comic fashion the good, dedicated, subservient housewife, the 'ideal woman' of the macho man of the *povo*. The lyrics were in fact first written by Mário Lago but Ataúlfo changed them so considerably as he composed the accompanying music that they were barely recognisable, a fact which displeased Lago. Ataúlfo said of this samba: 'Em casa meti

<sup>108</sup>João Máximo, 'Um mestre que mereceu bem mais', *Jornal do Brasil*, 24 April 1984, p.1. The singer Aracy Cortes, hearing two or three of Ataúlfo's sambas during a rehearsal, said: 'Coisa engraçada os sambas desse crioulo. Parecem mineiro andando, devagar, sem pressa, cheio de ginga, mas sempre chegando ao lugar certo.'

<sup>109</sup>Brandão, p.46.

os peitos no samba. Mudei então alguns versos. Não o sentido. Uma ou outra palavra, trocando de lugar uma frase para melhor adaptar minha música.<sup>110</sup>

Ataúlfo Alves died on 20 April 1969 after an operation for a duodenal ulcer, leaving a priceless legacy of songs, many of which remain virtually unknown, overshadowed by his 'classics'. It is hoped that this study will bring greater exposure to the extensive, varied and enlightening output of this great *sambista*. I intend to identify the key features of his lyrics composed between 1930 and 1945, in an attempt to suggest how they developed to remain in tune with the evolution of samba as it was transformed from the essence of black popular culture, with a strong oppositional stance vis-à-vis the hegemony of the dominant classes, into a coopted symbol of national identity.

Ataúlfo Alves was one of the best-known and most commercially successful of his kind in the 30s and 40s. In spite of his popularity and prolific output (according to his son Ataulfinho he composed more than a thousand songs), no attempt has been made to produce a detailed, extensive examination of his work.<sup>111</sup> In a newspaper article written to commemorate the fifteenth anniversary of his death, the musicologist João Máximo wrote: 'Sambista da estatura de um Cartola, um Ismael Silva, um Nelson Cavaquinho, parece não disfrutar hoje, sobretudo entre os estudiosos da música popular, do mesmo prestígio daqueles três.'<sup>112</sup> It is the aim of this study to try to help redress this oversight.

The corpus of eighty sambas chosen for this study was taken from a total of one hundred and eighty-five sambas and *marchas*. The songs analysed include all those found in sheet music form which were written between the dates of 1930 and 1945. The precise number of sambas written by Ataúlfo in this period is impossible to ascertain, since many would never have been recorded or set down on sheet music,

---

<sup>110</sup>Brandão, p.49.

<sup>111</sup>Diana Aragão, 'Ataúlfo Alves 15 anos depois', *Jornal do Brasil*, 24 April 1984, p.1.

<sup>112</sup>Máximo, 'Um mestre que mereceu bem mais', p.1.

especially during his early career. The figure of over one thousand suggested by his son, although feasible, does not provide us with any further concrete evidence. In the sheet music archive in the Ministério de Educação e Cultura in Rio de Janeiro there were over three hundred and fifty entries for Ataúlfo, and although this collection is not exhaustive it does give some indication of his prolific output.

### The Discourse of the Samba Lyrics of Ataúlfo Alves

Of the eighty sambas studied here, the vast majority fall within the category of so-called *lírico-amoroso* discourse, concentrating on the trials and tribulations of relationships with the opposite sex, most frequently the abandonment of a heartbroken man by a heartless, often unfaithful, woman. Ataúlfo's depiction of women is highly conventional, and he portrays all three of the 'classic' stock types identified by Manoel Tosta Berlinck, namely the *malandra*, the idealized fantasy woman, and the domestic drudge.<sup>113</sup> The latter became synonymous with the character Amélia of his ultra-famous samba 'Ai, que saudades da Amélia...':

'Ai, que saudades da Amélia...', 1941, Ataúlfo Alves and Mário Lago

Nunca vi fazer tanta exigência  
 Nem fazer o que você me faz  
 Você não sabe o que é consciência,  
 Não vê que eu sou um pobre rapaz?...  
 Você só pensa em luxo e riqueza  
 Tudo que você vê você quer,  
 Ai, meu Deus! Que saudade da Amélia...

---

<sup>113</sup>Berlinck, pp.101-102. See the samba 'Você não tem palavra' of 1940, written by Ataúlfo Alves and Newton Teixeira, p.278, for an example of the *malandra* character, and see 'Rei vagabundo' of 1935, p.262, and 'A mulher dos sonhos meus' of 1941, p.281, for examples of idealized women and of hyperbolic descriptions of humble dwellings.

Aquilo, sim, é que era mulher.

Às vezes passava fome ao meu lado,

E achava bonito não ter que comer...

Quando me via contrariado,

Dizia:- meu filho, o que se há de fazer?...

Amélia não tinha a menor vaidade,

Amélia é que era mulher de verdade.

This masterpiece of explicitness and simplicity so captured the imagination of the *povo* that the name Amélia is still used in colloquial speech to refer to a long-suffering wife or girlfriend. The thematic and stylistic immediacy, the latter captured by the natural, uncontrived speech forms ('Ai! meu Deus!', 'achava bonito', 'meu filho, o que se há de fazer' etc.), and the comical devotion of the poor woman in question, conspire to create an affectionate caricature of the '*mulher brasileira*' that earned a place in popular consciousness in Brazil. This samba is something of an anomaly in Ataúlfo's work for the unaffected naturalness of its discourse. The sense of immediacy captured by the straightforward, 'no nonsense' language and the way he directly addresses his new lover, is, however, a hallmark of his songs. They often begin abruptly, addressing an imaginary interlocutor. One such example is the samba 'Mal agradecida' written in 1940 by Ataúlfo in *parceria* with Jardel Noronha, in which a slighted lover launches a bitter verbal attack on his errant *malandra* partner, and which begins with a brusque command in the opening line:

Vai, vai fingida

Mal agradecida

Que não reconhece

O bem que eu lhe fiz...

Often the opening lines of his songs convey movement and action, such as the samba 'Antes só do que mal acompanhado' of 1944, which begins:

Lá vem ela pedindo perdão do que fez...

Likewise, the samba 'Não irei lhe buscar' of the same year has a startling opening, with the deceitful *malandra* being kicked out of the house. Once again the immediacy of the event and the emotional reaction of the embittered *eu* are vividly evoked:

Arrume tudo que é seu, vá embora...

Ataúlfo's artistic personality is characterized by an absence of irony and of humour. In 1942, for example, he wrote a samba in defence of his famous creation Amélia entitled 'Represália', presumably written in response to someone poking fun at this character. Here he retaliates like Noel Rosa before him, whose samba 'Palpite infeliz' of 1935 was a counter-attack on Wilson Baptista's 'Conversa fiada', itself a riposte to Noel's 'Feitiço da Vila', all of which formed part of the famous samba polemic between these two *sambistas*. This samba by Ataúlfo stresses that Amélia is a symbol of the Brazilian woman and thus should not be derided:

'Represália', 1942, Ataúlfo Alves

Não, não está direito não!

Você não tem

A menor compreensão.

Você merece

Receber uma lição

Por dizer que a minha Amélia

Morreu de inanição.

Onde eu dizia

Que a coitada não comia

Era pura fantasia,

Era força de expressão.

Sua intenção foi de menosprezar

Esse amigo seu,

Chegando até a afirmar

Que Amélia morreu.

Sua ironia foi muito infeliz,

Porque Amélia é apenas

Simbolismo

Da mulher do meu país.

Here Ataúlfo presents this character in a very straightforward, ingenuous way. This is a far cry from the sarcastic backlashes of Noel, where the latter's incisive wit constitutes his most powerful weapon. Noel can afford to be more direct, can risk appearing rude and 'down-market' since he came from a respectable, middle-class background. When he does so, therefore, it is the result of a deliberate artistic choice on his part, and is often clearly for comic effect. He needs make no apologies for his outspoken behaviour. As far as Ataúlfo is concerned, on the other hand, no such ambiguity exists. His discourse must always be on its best behaviour. If he is unrefined, his working-class background means that he will be labelled as precisely that, his use of colloquial speech forms will be interpreted as unconscious, the only kind of language that he has access to. Ataúlfo seems to have taken the witty criticisms at face value and fails to respond in a similarly light-hearted manner, which would have been far more effective. Instead, in this naive, apologetic defence, he simply states the obvious, for example that Amélia did not really stop eating, and makes his symbolism obvious, displaying a complete lack of humour and inability to grasp or use irony.

Ataúlfo avoids the theme of *malandragem* and rarely portrays the *cotidiano*, concentrating instead on the acceptable subject matter of women and love. He steers clear of the *malandro* as both a source of inspiration and an artistic persona, rejecting the witty, ambivalent discourse that characterized the *samba malandro*, favoured by the likes of Geraldo Pereira and Noel Rosa. In total contrast to Noel, Ataúlfo is concerned with simple language as a fact of life and everyday expression, on the whole. The use each of these two *sambistas* makes of rhyme in their lyrics is particularly telling. Ataúlfo's work is characterized by run-of-the-mill rhyme schemes or bland non-rhymes. He often seems to construct his rhymes out of an obligation to the structure of his songs rather than out of a creative impulse, and his choice of rhyming pairs largely appears to be based on the most straightforward, often very predictable, options open to him. Unlike the sambas of Noel, with his extraordinary linguistic dexterity, and who thrives on comic, off-beat rhymes, Ataúlfo's rhymes are, by and large, uninspired, repetitive and dull. In the samba 'Fale mal, mas fale de mim', written circa 1944, for example, little thought seems to have been spared for the poor, easy rhymes, especially in the first verse:

'Fale mal, mas fale de mim', circa 1940, Ataúlfo Alves and Marino Pinto

Fale mal

Mas fale de mim

Não faz mal

Quero mesmo assim

Você faz cartaz pra mim

O despeito seu

Me põe no apogeu...

The obvious attempt at sophistication in the final line of this verse, with the sudden introduction of the pseudo-literary term 'apogeu', which contrasts sharply with the



banalities and relaxed, conversational tone of the rest of the verse, and in particular with the 'Brazilianized' positioning of the direct object pronoun ('me põe'), is a significant reflection of Ataúlfo's creative aspirations, which are commented on in more detail below. He also rhymes across conflicting registers of language, such as at the end of the first verse of the samba 'Leva meu samba (mensageiro)' of 1940, where he rhymes the onomatopoeic noun 'ais', appropriate only within the confines of romantic poetry, with the everyday expression 'Não posso mais', suitable only in informal speech. He writes in the only language that comes naturally to mind, thinking and composing by ear and not the written word. The rhyme in the final two lines of the samba 'Alma perdida' of 1944, written in partnership with Elpídio Vianna ('Fui mau demais/ Mas agora quero ser um bom rapaz') is a clear illustration of this in that it would only work in the Brazilian variety of spoken Portuguese. This is echoed in other sambas, such as 'Olha a saúde, rapaz!' of 1945 in which the 'mais/rapaz' rhyme is repeated three times.<sup>114</sup>

Although Ataúlfo's lyrics are defined by their simplicity and transparency on the whole, pseudo-poetic leanings can be seen when he deals with the theme of romantic love in particular. Such flowery discourse is a fitting accompaniment to this theme, and formed part of the convention itself. His efforts to create 'sophisticated' lyrics by drawing on techniques from erudite literature can be seen in the following samba:

'Diz o teu nome', 1941, Ataúlfo Alves and José Gonçalves

Diz o teu nome

Que eu desejo saber

Pela primeira vez

Que os meus olhos te viram

---

<sup>114</sup>In 'Faz um homem enlouquecer' of 1941, p.280, written by Ataúlfo and Wilson Baptista, a light-hearted tale of a cuckold driven mad by his faithless lover and her excuses, the 'Titia/Maria' and 'Iracema/cinema' rhyming pairs, although faultless from a technical point of view, are very trite, almost comically so.

Tenho imenso prazer em conhecer.

Tens quando quiseres

Tudo que é meu

O meu sobrenome

Depois do teu nome

Dar-te-ei um lar, *minha flor*

Pra fazer nosso ninho de amor.

The use of the grammatically complex future tense form here ('Dar-te-ei'), rarely used in speech even among the highly educated, as well as clichéd motifs ('meus olhos' and 'minha flor'), bear witness to Ataúlfo's desire to gain credibility as a *sambista*, vying for the middle-class audience alongside educated whites like Ari Barroso and Noel Rosa. In the same way, in the following samba, in which we see his clear anti-*malandro* stance, he incorporates snippets of poetic discourse ('Oh! sultão', 'Insone, a cantar', 'Na ilusão dos beijos viciosos/ E dos carinhos pecaminosos' etc.) in stark contrast to the snappy vernacular associated with the *samba malandro*:

'Boêmio', 1937, Ataúlfo Alves and J.Pereira

Boêmio,

Nos cabarés da cidade...

Buscas a felicidade

Na tua própria ilusão.

Boêmio,

A boemia resume

O vinho, o amor e o ciúme...

Perfume... desilusão...

Boêmio,

Oh! sultão, porque é que queres

Amar a tantas mulheres,  
 Se tens um só coração?...  
 Boêmio,  
 Pensa na vida um instante,  
 E vê que o amor inconstante  
 Só traz por fim, solidão...  
 Boêmio, que fica na rua,  
 Em noite de lua,  
 Insone, a cantar...  
 Na ilusão dos beijos viciosos  
 E dos carinhos pecaminosos,  
 Boêmio, tu vives sonhando  
 Com a felicidade,  
 Mas não és feliz...  
 Vives, boêmio, sorrindo e cantando,  
 Mas o teu sofrer, o teu riso não diz...

These lyrics are indicative of the absence of slang or 'street talk' in Ataúlfo's lyrics. In contrast to the middle-class *sambistas* who strove to recreate a supposed 'black speak' in order to be taken seriously as bohemian songwriters, the black composers of the *morros*, like Ataúlfo, were working in the opposite direction, trying to create a more refined, bourgeois discourse, to give kudos to their lyrics and to accommodate them for middle-class tastes. It is obvious that Ataúlfo's quest for commercial success led him to dodge the thorny issue of *malandragem*. Although the *malandro* very rarely features in his work, his reformed counterpart, the *malandro regenerado*, dutifully makes his presence felt from 1940 onwards, particularly between 1940 and 1941, reflecting Vargas' new work ethic and the quest to give the proletariat a positive, dignified self-image. This character is epitomized by the *eu* protagonist of the hit samba 'O bonde São Januário':

'O bonde São Januário', 1940, Ataúlfo Alves and Wilson Baptista

Quem trabalha é quem tem razão  
 Eu digo, e não tenho medo de errar  
 O bonde São Januário  
 Leva mais um operário  
 Sou eu que vou trabalhar.

Antigamente eu não tinha juízo  
 Mas resolvi garantir meu futuro  
 Vejam vocês:  
 Sou feliz vivo muito bem  
 A boemia não dá camisa a ninguém  
 E digo bem.

It would seem that Ataúlfo was swayed by the censorship constraints imposed by the DIP, and was eager to toe the official line. He wrote a spate of nationalistic, propagandist compositions, which extolled the virtues of the Brazilian nation, from 1940 to 1942. The highly *ufanista* 'Terra boa', written circa 1940, which praises Vargas without naming him in the final lines, is highly typical of this trend:

115

'Terra boa', circa 1940, Ataúlfo Alves and Wilson Baptista

Que terra boa  
 Para se ganhar o pão  
 Tem batucada,  
 Tem luar e violão  
 Terra da liberdade

---

<sup>115</sup>See also 'É negócio casar' of 1941, written by Ataúlfo Alves and Felisberto Martins, pp.82-83.

Onde o verso é um esporte,  
 Ai, por essa terra  
 Dou o meu peito à própria morte.

Terra que tem ferro e aço  
 Pra viver a eternidade.  
 Canta a ave no espaço  
 O hino da liberdade.  
 Tem lourinhas, tem morenas,  
 Desde o sul até o norte.  
 Ai, por essa terra  
 Dou o meu peito à própria morte.

Terra de Santos Dumont,  
 Carlos Gomes, Rui Barbosa,  
 Grande Duque de Caxias,  
 Castro Alves, Noel Rosa,  
 Tem ainda um grande homem...  
 Destemido e braço forte,  
 Ai, por essa terra  
 Dou o meu peito à própria morte.

In striking similarity to the Brazilian Modernist poets writing in the 1920s and 30s this samba gives value to the rather mundane aspects of life in Brazil, such as its moonlight, its mineral wealth and the clichéd blondes and brunettes from all over the nation, as well as to its popular musical production and famous sons from various fields. The hackneyed allusions to 'batucada', 'luar e violão' and 'morenas' are typical of this kind of stirringly nationalistic song, with its simple language, intended to strike a chord with the uneducated masses, and subtle appeal to national unity ('desde o sul

até o norte'). In the lines 'Canta a ave no espaço/ O hino da liberdade' there are echoes of Brazil's most famous poem, that symbolizes the nation's past and identity, 'Canção do Exílio' by the Romantic poet Antônio Gonçalves Dias (1823-1864).<sup>116</sup> Ataúlfo's 'quoting', however, is very vague, and it is doubtful that this is a conscious use of this image since he rarely includes learned references in his work. This process of simplification and banalisation is one of the hallmarks of his work, both in terms of its linguistic and its thematic content. What for Ataúlfo were probably just familiar ideas and expressions, with no deeper significance, create a view of life that has a childlike simplicity, and is also politically obliging.

It seems odd that the Duke de Caxias, patron of the Brazilian armed forces and detested by blacks for his conscription of former slaves to fight in the brutal Paraguayan war (1865-1870), should be revered here. However, the Paraguayan war and the figure of Caxias himself constituted a popular theme in the Carnival celebrations under the *Estado Novo*, as the musicologist José Ramos Tinhorão affirms.<sup>117</sup> The heroism and the memory of the blacks who perished during this conflict would presumably have been the justification for such a theme. The fact that, in this song, this list of supposed great national figures should end with the penniless, popular composer Noel Rosa himself, by now deceased, creates a rather kitsch effect. There was a spate of songs written about Noel after the great *sambista's* death in 1937, and he earned a place in popular consciousness alongside establishment figures like those included above. For Ataúlfo there would have been no incongruity in bringing these varied celebrities together in his samba, since they were all part and parcel of a Brazilian's 'culture'. The ostensible praise of Getúlio's fearlessness and strength could be interpreted as a reference to his resistance to relaxing the authoritarian control of his regime and to its repressive mechanisms. However, it

---

<sup>116</sup>'Minha terra tem palmeiras/ Onde canta o sabiá/As aves que aqui gorjeiam/Não gorjeiam como lá...'. It is interesting to compare and contrast this 'quoting' of Brazil's unofficial 'national poem' with that of Noel Rosa in the samba 'O orvalho vem caindo', pp.161-162, and with the echoes of it in Ari Barroso's 'Aquarela do Brasil', p.221.

<sup>117</sup>Tinhorão, *Música popular : um tema em debate*, p.84.

seems more likely that this song and others written in the same vein were the result of indirect cooption by the State.

Nevertheless, by 1942 the ambiguities of these apparently nationalistic songs were even more apparent, as we can see in Ataúlfo's samba 'Nós das Américas', written in that year. Here it is possible to perceive an allusion to Vargas and a call for democratization in the final lines:

Há um gigante  
 Neste continente  
 Que tem um chefe  
 Que mora no coração do seu povo  
 E o mundo novo  
 Há de saber  
 Que esse gigante  
 Sabe cumprir seu dever.

These *ufanista* sambas are frequently full of 'corny' hyperbole, blatantly hackneyed phrases and clichéd images. As the regime became more authoritarian the discourse of samba became more patriotic, and the device of hyperbole was increasingly employed. Sérgio Augusto, in his article 'Getúlio Vargas em versos e trovas', comments on the abundance of sambas of a highly nationalistic nature composed during the years of the New State and singles out the samba 'É negócio casar', written by Ataúlfo and Felisberto Martins in 1941, as an example:

'É negócio casar', 1941, Ataúlfo Alves and Felisberto Martins

Veja só!...

A minha vida como está mudada...

Não sou mais aquele

Que entrava em casa alta madrugada.

Faça o que eu fiz,

Porque a vida é do trabalhador,

Tenho um doce lar

E sou feliz com meu amor.

O Estado Novo

Veio para nos orientar,

No Brasil não falta nada,

Mas precisa trabalhar.

Tem café, petróleo e ouro

Ninguém pode duvidar

E quem for pai de quatro filhos

O Presidente manda premiar...

Sérgio Augusto states that this song '...pertence à colheita adubada pela ergolatria e pelo ufanismo em alta durante a ditadura estadonovista'. He calls Ataúlfo an opportunist for apparently toeing the line in 1941 and yet, only four years later in 1945, with the demise of the Vargas regime, criticising its failings and making fresh demands in the samba 'Isto é o que nós queremos' ('...leite, carne, pão, açúcar sem cartão, escolas, liberdade e progresso').<sup>118</sup> Obviously Ataúlfo was not alone in seemingly spouting pro-establishment propaganda in his songs when it best suited his career to do so. It is in this context that his use of seemingly ingenuous and simplistic exaggeration must be considered.

It is no coincidence that most of these propagandist songs were written after Brazil had declared war on the Axis powers on 21 August 1942, when rousing, nationalistic

---

<sup>118</sup>Sérgio Augusto, 'Getúlio Vargas em versos e trovas', *Folha de São Paulo*, 20 November 1983, p.68.



anthems were naturally most sought-after by the DIP. In 'Salve a Bahia', written in 1943, Ataúlfo reproduces a string of platitudes to create his appreciation of the city of Salvador da Bahia. As in the previous example, exaggerated regal qualities are attributed to the object of the eulogy; in this case the city itself is crowned queen of both pilgrimage and poetry:

'Salve a Bahia', 1943, Ataúlfo Alves

Bahia terra que tem candomblé

Bahia de preta do acarajé

Bahia tradicional do meu Senhor

Bahia terra que só dá doutor.

Cidade rainha da romaria,

Cidade do batuque de Sinhá,

Cidade rainha da poesia,

(Ai Bahia...)

Castro Alves nasceu lá...

Bahia foi quem primeiro rezou

A missa que batizou meu país,

Bahia terra que Rui consagrou,

(Ai Bahia...)

Ser baiano é ser feliz.

Allusions to the state of Bahia and, indeed, to Rui Barbosa can be found in the songs of many other popular composers, such as Sinhô who wrote the samba 'Fala meu louro' in 1920, poking fun at the Bahian senator, who is referred to as a 'papagaio louro': 'Papagaio louro/ do bico dourado/ Tu falavas tanto/ Qual a razão que vives calado.' Rui Barbosa had been, at the beginning of the 1920s, '...o comentário de todos os dias, a notícia permanente, a caricatura infalível nas admiráveis revistas de

sátira política do tempo', in the words of Edigar de Alencar.<sup>119</sup> Given that negative views were expressed about Rui Barbosa in song lyrics and in the press, Ataúlfo's veneration of him here is all the more conventional. This allusion to 'Rui' is a good illustration of Ataúlfo's attempts to incorporate learned references into his lyrics to add a touch of refinement. The reference is brought down to earth, however, by the familiar use of his first name only. Ataúlfo takes the idea of bringing in an erudite allusion, but true to form he simplifies the device itself, thus making it more in keeping with the rest of his discourse.

In spite of the intrinsically simplistic nature of his style, Ataúlfo evidently took care to ensure that elements of a semi-poetic nature were woven into his songs, often along with more natural features of lower-class, everyday discourse. In his book *MPB em pauta*, Fernando Sales cites an interview between Ataúlfo and a reporter, in the course of which the *sambista* showed the latter examples of his lyrics in their original version, and later, modified versions of the same songs. Sales states that these revised sambas contained 'modificações para melhor, dando assim uma perfeita idéia de como trabalha'. There can be no doubt that he tried to improve on his lyrics in order to give them a more elegant, literary style, and Sales illustrates this by comparing an original and a modified version of the first part of a samba, as follows:

Original version:

Ela foi embora

Antes do baile acabar

E a minha vida agora

É noite e dia procurar

O pé que tem a medida

Da sandália colorida

---

<sup>119</sup>Alencar, *Nosso Sinhô do samba*, p.33, p.53.

Amended version:

Procuro a dona da sandália colorida

Que ficou na minha vida

Que ficou no meu olhar.

Sei que ela está nessa louca multidão

Mas eu hei de encontrar

Para alegrar meu coração <sup>120</sup>

The use of the pseudo-literary future tense 'hei de...' in the revised version is especially interesting since it would rarely be used in speech, even amongst the educated, and would certainly be totally incongruous in colloquial speech.

Ataúlfo uses a variety of techniques in order to elevate his discourse, to give it greater finesse. A variety of popular sayings and set phrases can be found in his lyrics, for example, and are often the inspiration for a song, such as the 1944 samba 'Antes só do que mal acompanhado':<sup>121</sup>

'Antes só do que mal acompanhado', 1944, Ataúlfo Alves and Benedicto Lacerda

Lá vem ela pedindo perdão do que fez

Mas não posso lhe perdoar outra vez

Ela foi para mim

Tudo quanto sonhei

Mas foi também

Um golpe errado que eu dei.

---

<sup>120</sup>Fernando Sales, pp.31-32.

<sup>121</sup>Bia Borges notes that this is also a common feature of *samba-canção*. She suggests that these set expressions in *samba-canção* form a contrasting diction with more spontaneous, frank outbursts, what she terms a 'quebra lingüística'. Borges, p.75, p.89.

Vou descansar um pouco  
 Trabalhei como um louco  
 Sem nenhuma compensação  
 O meu lar está vazio  
 Mas eu lanço um desafio  
 A quem mudar minha opinião  
 Diz um velho ditado,  
 Antes só do que mal acompanhado.

Here he proudly acknowledges his use of a common proverb, in the penultimate line of the song ('Diz um velho ditado'). A similar use of ready-made sayings can be seen in the title and lyrics of the samba 'Aconteça o que acontecer' and of 'A mulher faz o homem', both of 1940. In the latter song Ataúlfo again explicitly points to his source of inspiration:

A mulher faz o homem  
 É o ditado quem diz...

He is more than willing to reveal the source of such material, virtually boasting about his use of well-known sayings. The recourse to these set phrases reflects his efforts to make his lyrics more cultured, however banal the source of his inspiration. In the samba 'Só me falta uma mulher' of 1942, he 'quotes' a popular poet, and his choice of the term 'poeta' is a reflection of the kudos he attached to these proverbial phrases:

...Eu já ouvi um poeta  
 Popular dizer:  
 'Que um homem sem mulher  
 Não vale nada'...

Among the most common examples of Ataúlfo's appropriation of the *saber dominante* to be found in his sambas is his use of literary devices. Again the majority of these aspiring erudite techniques are found in sambas of the *lírico-amoroso* type, dating right through from 1935 to 1944. Various examples of imagery in his work are worthy of mention. In the samba 'Laura' of 1944 the abandoned *otário* begs Laura to return and, in an effort to convey the extent of his emotional distress, calls on a poetic metaphor:

...Sem ela sou uma ave ferida,  
Caída, sem força para voar...

In 'Foi covardia o que eu fiz' of 1943, the reformed *malandro eu* of this song is full of remorse at having abandoned his perfect mate. He first draws on a religious metaphor, quite common in *samba-canção* in particular, in order to stress his love for her. However, he then switches metaphors and enters the world of the judiciary:

'Foi covardia o que eu fiz', 1943, Ataúlfo Alves

Foi covardia o que eu fiz  
Abandonando  
Aquele pobre infeliz.

Deus lhe ajude  
Dê-lhe vida, pão e luz,  
Enquanto eu vivo  
Carregando a minha cruz.

Fui culpado do tudo que aconteceu  
Sou um réu-confesso,

Pois o erro é todo meu.  
 Quando ela era sincera e leal  
 Não sei porque, me portei assim tão mal.

Mas não me canso  
 De falar a vida inteira  
 Aquilo, sim  
 É que era companheira.

The combination of these two divergent metaphors in close proximity gives the song a rather kitsch quality but fully serves Ataúlfo's purpose. The *eu* is desperate to convey the intensity and sincerity of his regret and penitence - what better way to do so than to call on the highest authority in the spiritual and lay worlds at one and the same time. By aligning himself with the two pillars of justice and thus implicitly with the values of law-abiding bourgeois society, he seeks to give credence to his emotional outpourings.

At times his use of extended metaphors is highly complex and skilful. In 'Errei, erramos', of 1938, the sphere of the law is once again alluded to, with terminology from this area being interwoven into the entire song. Again the *eu* of the samba wants to beg forgiveness for the failed love affair and chooses to use this elaborate, extended metaphor to say what is said so simply in other of Ataúlfo's songs. As suggested above, the choice of such imagery, the gravity of its associations and the sobriety of the language used, combine to substantiate the strength of his emotions. His ex-partner would find it hard to remain unimpressed by such eloquent, convincing manipulation of this baffling 'legalese' jargon:

'Errei, erramos', 1938, Ataúlfo Alves

Eu na verdade

Indiretamente sou culpado  
Da tua infelicidade  
Mas, se eu for condenado  
A tua consciência  
Será meu advogado  
Mas...  
Evidentemente  
Eu devia ser encarcerado  
Nas grades do teu coração  
Porque se sou um criminoso  
És também nota bem  
Que estás na mesma infração.  
Venho ao tribunal da minha consciência  
Como réu-confesso  
Pedir clemência  
O meu erro é bem humano  
É um crime que não evitamos  
Este princípio alguém jamais destrói  
Errei...erramos.

Likewise, the poetic device of personification is incorporated into various compositions, particularly those of the romantic, lyrical type. In 'Saudade dela' (date of composition unknown) Ataúlfo personifies his 'saudade' for a former lover and begins by giving it a direct command ('Vai, vai saudade'). This song is entirely constructed around the 'saudade', the inference being that his longing is so heartfelt and painful that it is physically palpable - it has come to life. Here he skilfully gives his longing such human qualities that it becomes a woman itself and ironically takes the place in his life left vacant by his ex-girlfriend:

Vai, vai saudade  
 À casa daquela ingrata  
 Que deixou você pra mim  
 Você vai dizer a ela  
 Que eu agora sou feliz  
 Que você está no lugar  
 Da mulher que não me quis...

It is interesting to see, however, how this literary device is given a characteristically 'no nonsense' treatment by Ataúlfo, by being incorporated into a brusque opening line, with its imperative verb form.<sup>122</sup> Sometimes simplicity of style is synonymous with immediacy and clarity in Ataúlfo's work, and the language he uses appeals to everyday experience. At other times, however, his solution to the problem of credibility is precisely the opposite, as he uses linguistic complexity and literary devices in order to convey the intensity of emotion, more in the manner of a *samba-canção*. In a sense the former is a proletarian, 'down-market' solution, in that it relies on the easily identifiable discourse of Rio's poor for its effectiveness. Conversely, the latter is a kind of bourgeois response, in which the clarity of the message is sacrificed in order to convey emotion with as much intensity as possible.

Self-referential elements in his work, although few in number, clearly illustrate the intellectual leanings of samba discourse in the 1930s and 40s, as they hint at an aspiration towards a kind of metalanguage within the lyrics. Such self-conscious allusions to the art of composing itself can be found in four songs in this corpus.<sup>123</sup>

<sup>122</sup>For further examples of his use of personification see 'Até breve' of 1936, p.263, in which the eyes and heart of the jilted male *eu* are brought to life, and 'Quando dei adeus', written circa 1939, p.269, in which human qualities are once again given to these parts of the body.

<sup>123</sup>One example is 'Meu pranto ninguém vê', of 1938, written in *parceria* with José Gonçalves, p.268, in which a very simple allusion is made to the writing and performing processes themselves. The most accomplished example of self-referential lyrics is 'Meu papel' ('tem que falar na mulher') of 1945, p.292, in which Ataúlfo directly admits to samba's preoccupation with women as its subject matter. He uses his reflections on the art of samba composition as his theme. The pseudo-intellectual use of a kind of metalanguage or self-conscious, self-referential motif here, is a more refined form of



'Assunto velho' of 1940 is based on an explicit reference to the predictable nature of samba lyrics themselves, and in a tongue-in-cheek way Ataúlfo pokes fun at their obsession with the theme of women and love, in doing so paradoxically falling into this trap himself. Here he seems unable to escape the pull of the trite and the familiar, and admits that he is still bound to produce it in order to abide by the tacit conventions of the genre. It seems that the art of composition itself is beyond his control, since he begins with good intentions of writing something original but cannot escape the attraction of this subject:

'Assunto velho', 1940, Ataúlfo Alves

Eu que procurava um assunto novo,  
 Pra fazer um verso do povo,  
 Sem falar no nosso amor,  
 Que castigo!  
 Falei num assunto antigo,  
 Sem querer, eu rimei com a minha dor,  
 Nosso amor.

Minha dor é o sinônimo de uma saudade  
 Saudade vem de amizade  
 E não é original.  
 E um assunto novo  
 Que eu queria escrever pro povo,  
 Sem eu querer, terminei banal.

Era minha intenção  
 Dizer nesta canção

---

the references made to samba production in earlier songs. This samba can also be seen as a summing up of Ataúlfo's attitude to his 'art'.

Tudo aquilo que o meu pobre peito não diz.  
 Mesmo não sendo verdade,  
 Dizia, embora mentindo,  
 Que passo a vida sorrindo,  
 Que vivo alegre e feliz.

Eu que pensava somente dizer novidade,  
 Mas contra a minha vontade,  
 A mulher veio à cena...  
 Eu, que nem pensava nisso,  
 Parece até que há feitiço  
 No papel, na tinta, e na minha pena.

The final two lines of the first verse are particularly clever. Here at the same time as mocking the trite, unimaginative nature of the rhymes used in this type of samba, he creates one himself, the obvious self-parody producing a humorous, ironic effect. This samba can be interpreted as a summing up of Ataúlfo Alves' whole ethos on samba writing. It constitutes a candid and humorous admission of his own creative limitations and holds a vital key to his artistic personality. Here he is recognizing that he is bound by convention to tackle the topic of love. He is also obliged to follow certain stylistic norms, such as predictable, tried-and-trusted rhymes and phrases, that 'não é original', as he confesses in 'Assunto velho'. He is writing 'pro povo', an audience which subconsciously expects and understands these rules. He acknowledges that in the process 'terminei banal'. He wants to express emotion so he calls on the standard, clichéd formula ('dor/amor/saudade/pobre peito'), with the odd touch of pseudo-erudition ('sinônimo/feitiço').

In his endeavours to be suave and sophisticated in his lyrics Ataúlfo not surprisingly sometimes comes unstuck. When attempts at elegance and erudition come into sharp

conflict with his natural plain-talking, the result is an intermingling of different styles and registers of language. Such juxtapositions are telling reflections of his aspirations to appeal to a wider audience by moulding his lyrics to the tastes of the educated classes. This is a true *malandro* response to the challenge and opportunities offered by the commercialization of popular music in the 1930s and 40s, in that he is drawing on snippets of 'upper crust' discourse for his own ends.

In the sambas by Ataúlfo looked at here, this clash of linguistic registers is most evident in those categorised as the *lírico-amoroso* type, which were written between 1937 and 1944 in general, as well as in those dealing with the figure of the reformed *malandro* between 1940 and 1943. For example, in 'Por amor ao meu amor' a heartbroken man, forced to leave his lover, but vowing to return, spouts everyday turns of phrase ('Se Deus quiser') and speech forms ('Vou ver se faço'), along with outpourings of a pseudo-literary type ('Embora o pranto inundasse os olhos meus') complete with the marked positioning of the possessive pronoun for poetic effect:

'Por amor ao meu amor', 1937, Ataúlfo Alves

Chorei porque

Tive que me despedir

Chorei de dor

Por amor ao meu amor

Se Deus quiser

E a sorte me ajudar

Você mulher

Breve venho lhe buscar

Vou ver se faço

Tudo para o nosso bem

Depois então

Levarei você também  
 Embora o pranto  
 Inundasse os olhos meus  
 Como sei que vou voltar  
 Não lhe digo adeus.

On occasion, these stylistic incongruities are more marked, as in 'Vem, amor!' of 1939, which begins quite conventionally, but in the fourth line the tone is changed brusquely:

'Vem, amor!...', 1939, Ataulfo Alves and Raúl Longras

Vem amor!  
 Reviver o nosso antigo lar  
 Vem amor!  
 Que a saudade é um horror...  
 É de amargar.  
 Vem amor!  
 Deixe o povo falar mal,  
 Não faz mal.  
 Eu, de novo, acabar nossa união  
 Não...  
 Isso não...

Duas lágrimas  
 Rolaram dos olhos meus.  
 Quando ouvi você dizer  
 Passe bem, adeus...

By rhyming the neutral noun 'amor' with the inelegant, slang expression 'é um horror', he puts his personal stamp on this song. He brings the lyrics down to earth abruptly, and the obvious question that poses itself here is whether the bathos in the 'amor/horror' rhyme is intentional or just unrefined, a half-baked attempt at literary sophistication. Similarly, the colloquial expression 'Não faz mal' and the repetitions of casual speech ('Não.../ Isso não...') contrast with the pseudo-poetic motif of the tears and the marked, literary positioning of the possessive pronoun contained in the following two lines ('Duas lágrimas/ Rolaram dos olhos meus').<sup>124</sup>

It would be a grave mistake, however, to criticize this unorthodox marrying of apparently conflicting styles. Far from being a weakness of such lyrics it is a highly innovative and unique characteristic of samba, which is very apt for the ambiguous status enjoyed by this genre in the 1930s. Caught somewhere between a form of grass-roots popular culture and commercially viable commodity it is not surprising that its discourse should be pulled in two opposing directions. Rather than contributing to the impoverishment of the genre, it is this very tension that is so intrinsic to the complex significance of these lyrics.

There are various instances of grammatical inaccuracies and inconsistencies in Ataúlfo's work. They are a reflection of the essentially oral process of composition he used, which was naturally vulnerable to the slips and deviances common in speech, even among the educated. In various sambas from this corpus there are errors of Portuguese in the lyrics. It is of course impossible to determine whether these were typographical slips made when producing the sheet music. One example of this kind

---

<sup>124</sup>A further example of this intermingling of divergent styles and registers of language in sambas on the topic of love can be found in 'Já sei sorrir', written in 1939 in *parceria* with Claudionor Cruz, p.268. An unusual song in that it deals with romantic love from a positive point of view, the errant lover having returned, it includes banal, almost comic elements ('Hoje vivo a gargalhar') and examples of everyday vernacular ('Graças a Deus'), alongside sophisticated literary devices such as the romantic metaphor in the final lines ('Porque tenho duas luas/ A iluminar os sonhos meus.../ Que são os lindos olhos seus'), complete with marked positioning of the possessive pronouns ('meus' and 'seus'), which creates an over-sentimental effect.

of mistake can be seen in the samba 'Pra esquecer uma mulher' of 1940. The sheet music analysed confuses the words 'mas' and 'mais', a common type of spelling error, stemming from the phonetic identity between these two words in Brazilian Portuguese. The fact that similar kinds of mistakes occur relatively frequently would seem to suggest that many were made by Ataúlfo himself at the time of writing, in spite of his conscious efforts to be correct and learned, both in his work and in his personal demeanour.

Inconsistent verb forms are found in several sets of lyrics, such as in 'Não irei lhe buscar' of 1944, in which an incorrect imperative form ('não chora') creeps in after accurate, formal, third person singular commands in the subjunctive mood ('arrume' and 'vá').<sup>125</sup>

'Não irei lhe buscar', 1944, Ataúlfo Alves

Arrume tudo que é seu, vá embora

Reconciliar, é caso perdido

A culpa é toda sua, não chora

Eu tenho o meu amor próprio ferido

No dia que a saudade me visitar

Morrerei de dor

Mas não irei lhe visitar.

Você me traiu,

Você me enganou,

Você me iludiu,

Você me magoou.

Eu sei que você condena o que eu falo

---

<sup>125</sup> The use of the indirect as opposed to the direct object pronoun, as in the title of this samba, occurs often and is discussed in more detail below.

Mas, só eu sei, quanto dói o meu caso.<sup>126</sup>

In other songs he changes verb forms half way through, such as in 'Ironia' of 1937, where in the second verse the female *eu* moves from addressing the imaginary male interlocutor as *você*, or perhaps referring to him in the third person, to addressing him directly in the familiar *tu* form:

...Sim foi o meu grande amor  
 E confesso por quem chorei,  
 Mas não me deste valor  
 Até hoje a razão  
 Não sei...<sup>127</sup>

It would seem that the subject pronouns *tu* and *você* and their corresponding verb forms were often a source of confusion for *sambistas*. In his book of recollections of the Café Nice in this era, the journalist Nestor de Holanda refers to an incident when Jorge Veiga, the head of a recording studio, had to correct the Portuguese of a samba which mixed together these two forms. However, during its recording the singer failed to remember the changes and sang 'você foste' to which Jorge shouted 'O *verbo é tu*'. Furthermore, when the singer sang the line 'Não consigo esquecer...' Jorge again offered his advice by stating '*Consigo*, não, Orlando. Quando se usa *tu*, é *contigo*...'.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup>Similarly, in 'Vem amor!...', of 1939, p.270, the informal *tu* command of the title and opening lines is followed by the more deferent third person forms 'Deixe' and 'Passe bem'.

<sup>127</sup>Further examples of discrepancies concerning the use of the imperative can be seen in the following line from the samba 'Você não tem palavra' of 1940, p.278: 'Olha pro relógio, veja a hora em que chegou...'. Here Ataúlfo confuses the *tu* and the *você* verb forms in the same line. These inconsistencies reflect a genuinely chaotic situation which still exists in Brazil around the issue of the use of the 'you' pronouns *você* and *tu*, their corresponding verb forms and possessive pronouns. In everyday spoken language the two sets may be interchanged at random, (eg. 'você vai a tua casa') indicating the lack of certainty surrounding their usage. In other words, the standard grammatical rule itself is still unclear to the majority of the population.

<sup>128</sup>Holanda, p.190.

The use of the indirect object pronoun where today Brazilians would use the direct object is very common in Ataulfo's work from this period. This is a particularly interesting feature since it could well be an over-correction, an over-zealous attempt to produce polished, flawless Portuguese for samba's more discerning audience. In 'Você não tem palavra' of 1940, for example, he writes 'Eu vou *lhe* abandonar', and in 'Não irei *lhe* buscar', as well as the incorrect '*lhe*' in the title, he writes 'Mas não irei *lhe* visitar'. These mistakes or over-corrections are a reflection of the way in which such poorly educated composers took on board techniques and devices that would add a bourgeois dimension to their work, seeking to create a sophisticated finished product that could compete with that of their more learned rivals for the expanding public. As Bia Borges states: 'O caráter formalmente defeituoso, aqui e ali, é a prova de que não existe domínio do jargão poético (complicado) que o artista está empregando, e que, portanto é exterior a ele. Jargão que contém normas, que nem Cartola, nem Nelson, nem nenhum sambista controla, nem poderia, ocupando a posição social que ocupam.' Borges also comments on the way in which such composers followed grammatical rules to the letter so as not to slip up, often creating very cumbersome constructions that would be dispensed with in erudite poetic discourse. She adds that Noel Rosa and Ismael Silva were adept at avoiding this tendency, producing more lifelike, everyday language.<sup>129</sup>

Such confusion over the use of the object pronoun was also very common. When Nestor de Holanda was asked by a female singer-songwriter called Dolores Duran to check her lyrics for grammatical errors, he pointed out the incorrect indirect object pronoun in the line 'Não deixe o mundo mau *lhe* levar outra vez'. He told her not to alter the lyrics, however, justifying the mistake as follows: 'Se você mudar para '*levá-lo*', terá de modificar a melodia. Pior que isso: quebrará a espontaneidade de versos tão belos. O povo diz isso, muito comumente. Os mestres gritam, porque o *lhe* é pronome pessoal....O erro tem sua razão no fato de julgarem que expressões especiais

---

<sup>129</sup>Borges, p.51, p.62.



de tratamento da terceira pessoa, como *você*, equivalem à segunda, em sentido. Não se justificaria em linguagem erudita. No seu samba, entretanto, até a regência imprópria é bonita.<sup>130</sup> In real life Ataúlfo would simply say 'Eu vou abandonar você' etc., but aware that this construction could be polished up stylistically, yet unfamiliar with the purist forms 'Eu vou abandoná-lo' or the highly complex 'Eu abandoná-lo-ei', both inappropriate and avoided in normal speech, he opts for a middle ground, an incorrect compromise.

At times Ataúlfo can appear to be very pedantic, striving to produce grammatically perfect constructions that a purist grammarian would be proud of, often creating very verbose lyrics in the process.<sup>131</sup> Bia Borges suggests that these lower-class *sambistas* actually used tautology, redundant expression, repetition and verbosity in order to ensure that their language had the desired results and that their message was conveyed with as much clarity as possible. She states: 'O medo de não ser compreendido leva o criador de uma linguagem a se repetir para assegurar o seu recado. O não domínio do jargão empregado leva esses sambistas a tomarem cuidado dobrado para não truncar o significado dos versos, às vezes bastante enrolado.'<sup>132</sup> Repetition, redundancy and pleonastic structures are other common features of Ataúlfo's work and often simply take the form of direct repetition of a lexical item, such as the adverb 'novamente' in 'Covardia' of 1938:

...Tenho medo francamente,  
De te encontrar novamente..  
E novamente te amar...

the verb 'destruir' in the flat 'Continúa', of 1940:

---

<sup>130</sup>Holanda, p.77.

<sup>131</sup>In the samba 'Diz o teu nome' of 1941, p.279, for example, he painstakingly reproduces the elaborate, purist future indicative tense form ('Dar-te-ei').

<sup>132</sup>Borges, p.68.

...Pra que procurar me destruir,  
 Se eu luto noite e dia pra viver.  
 Se você o faz, pra me destruir  
 Deve desistir e me deixar em paz...<sup>133</sup>

Reiteration of words and ideas is especially common in sambas of the *lirico-amoroso* type, where sentimental, clichéd nouns and verbs such as *saudade*, *chorar/rir*, *amor*, *esquecer/ lembrar*, *dor*, *sofrer*, *pranto* and *zombar* are repeated from song to song and often within the same composition, for example in 'Mas, que prazer!' of 1941:

'Mas, que prazer!', 1941, Ataúlfo Alves and Felisberto Martins

Que prazer  
 Tem você em zombar?  
 Quando vê meu pranto rolar.  
 Você ri, porque não sabe  
 A razão da minha dor  
 Quanto mais o tempo passa  
 Mais eu sinto  
 Saudades do meu primeiro amor.

Quem teve um amor  
 A quem sincero se entregou  
 Há de compreender  
 O meu sofrer.  
 E você  
 Vive sempre zombando de mim

---

<sup>133</sup>See also the repetition of the noun 'samba' and its corresponding verb 'sambar' in the final lines of 'Inimigo do samba' of 1943, p.286.

Quer me ver sofrendo

Constantemente assim.<sup>134</sup>

It would seem that Ataúlfo intends to reinforce his emotions via the constant repetition of their verbal labels like *dor*, *saudade* and *sofrer*, in order to convince his audience of his sincerity. Thus what appear to be negative, defective features of such songs do, in fact, have a positive function, whether intentional or not. Pleonasms become devices in themselves, that emphasize emotion. In other instances their use is more open to question, such as in the redundant incorporation of words such as *muito*, *mais*, *então*, *mas* and *também*, that have no obvious function and weigh down the lyrics at times.<sup>135</sup>

In conclusion, Ataúlfo's artistic personality is full of contradiction and contrast. On the one hand, his linguistic style is natural and uncomplicated, and his choice of vocabulary and grammatical structures is undeniably banal. Irony and parody rarely feature in his work, the exception that proves the rule being the self-parodic samba 'Assunto velho' of 1940. In most cases his trite turns of phrase and naive sentiments are what they seem. However, at times we also see Ataúlfo the aspiring poet and pseudo-intellectual, drawing on elements of learned, bourgeois discourse in an effort to glamorise the content of these songs and to gain wider commercial acceptance and success among the middle-class record-buying public and radio listeners. The ambiguities and paradoxes of register seen in many of his sambas provide a very telling reflection of broader socio-cultural phenomena at play during the 1930-1945 period. A unique discourse emerges, which combines raw, uneducated speech forms, hackneyed expressions and even grammatical inaccuracies, with elements of literary tradition, such as poetic imagery and devices. The flagrant stylistic juxtapositions that

---

<sup>134</sup>Similarly, the samba 'Ironia' of 1937, p.265, contains redundant elements, virtually repeating a line from the first verse in verse two ('Foi o meu grande amor-ô-ô' and 'Sim foi o meu grande amor').

<sup>135</sup>Borges, p.75.

result from such combinations are charged with socio-cultural significance. It is essential when evaluating Ataúlfo's work, and any other form of popular artistic production, to be constantly aware of our own education in erudite culture, and the specific criteria for evaluating such cultural forms that we have assimilated. When examining his work and that of other *sambistas* we must adjust our perspective accordingly. It is imperative to understand the social origins of both the artist and his audience, and never let value judgements distort our view of the artistic production in question.

The wider implications of Ataúlfo's lyrics are linked to the cultural issue intrinsic to the dubious, unstable nature of popular culture as a whole, and more specifically to samba in the 1930s and first half of the 40s. With the rise of the *meios de divulgação* and the appropriation of this genre by educated white musicians, samba was no longer the pure, untainted preserve of poor Afro-Brazilians, but neither was it an entirely democratized commodity for mass consumption. Lower-class black *sambistas* like Ataúlfo thus began to adopt many of the stylistic techniques of their social superiors, incorporating them into their own characteristic discourse. The resulting clash of styles, whether deliberate or not, is a direct reflection of the socio-cultural void between these two strata of Rio society, and of the efforts made by the poor to bridge this gap by climbing the professional ladder of the *sambista*. This is what Bia Borges terms the 'fratura significativa', '...uma linguagem de classe, fraturada em seu desejo de *rebuscar-se* e aproximar-se de um padrão que não é o seu.' However, her assertion that such composers were restricted to copying the techniques of their social superiors is quite inaccurate in the case of Ataúlfo Alves. She affirms: 'Limitam-se assim às possibilidades expressivas de uma classe aos padrões daqueles que já a dominam.'<sup>136</sup> Ataúlfo, and other black samba composers, did draw on the literary style of the middle classes, but they never abandoned their own discourse and the traditional themes of samba. Far from being restricted by this innovative adoption of apparently

---

<sup>136</sup>Borges, p.135.

alien techniques and language, they used them imaginatively, intermingling them with those of their own creation, and thus opening up many new artistic options.

Like any form of popular culture, *carioca* samba is inextricably linked to its social context. The dramatic shifts in social hierarchy and class structure that were taking place in Rio in the 1930s and early 40s are reflected in the ambiguities and antagonisms so intrinsic to Ataúlfo's discourse. Furthermore, unlike an example of erudite, literate culture, where we naturally expect to find a single, easily identifiable personality at work, it serves no purpose to search for absolutes and constants in Ataúlfo's work. It is his inconsistent, erratic style itself which is enlightening, since it gives us invaluable information concerning the social context in which he was writing, his own artistic and commercial aspirations, and, finally, the ambivalent, ever-changing role and status of samba itself in this era.

## Chapter Three : Noel Rosa (1910-1937)

Noel de Medeiros Rosa was born on 11 December 1910. His forename was chosen since Christmas was approaching and his father was fond of French culture and the French language. From an early age Noel showed an interest in music, stealing the keys to the family's piano and playing it in secret. He would confess to this and seek forgiveness by leaving messages for his family in the form of short poems. He was born into a middle-class family of changing fortunes, which experienced wealth in the coffee boom but also poverty, after Noel's father, Manoel, became bankrupt on more than one occasion. Noel thus learned to consider money as a necessary evil - *vil metal* as his father termed it. As a result Noel hated saving money and deplored avarice. However, his childhood was not an unhappy one, in spite of his physical defect, caused by the use of forceps during his birth, which gave him the appearance of having no chin and earned him the nickname of 'O Queixinho'. His love of pranks and dare-devil antics soon ensured that none of the other local children mocked him. Unlike his younger brother Hélio, who was considered to be a child prodigy by his family, Noel preferred the outside world to books. He loved the street and his *bairro* of Vila Isabel. He was, nevertheless, a very observant child, and was interested in people from all walks of life, a trait of character that would provide him with much raw material for his songs in later life.

Few *bairros* of Rio de Janeiro have such a diverse population as Vila Isabel had in the first forty years of the twentieth century. It was a place where varied social classes and races mixed together in the bars and streets. It was perhaps such an eclectic population because of the area's proximity to other *bairros* of very diverse types, such as affluent Tijuca, Andaraí, a working-class area where various factories were located, Engenho Novo, with its provincial air, Maracanã, the home of conservative families, and the *morros* of Mangueira and of Macacos. Vila Isabel was, consequently, a mixture of all these districts, and its inhabitants ranged from respectable professionals

to marginals. It also attracted occasional visitors, so-called *fauna itinerante*, like travelling salesmen and loan sharks, the latter mostly European immigrants, but collectively known as *judeus* or *turcos*, and some Portuguese.<sup>137</sup> Noel sensed the whole community's dependence on and fear of these immigrants. His own father resorted to borrowing from them in order to pay off his loans, and prejudice against them was widespread. In his sambas Noel drew heavily on his experiences in Vila Isabel, creating microcosms of life there. The villain of the piece is often the loan shark or *prestamista*.

At the age of thirteen Noel moved from a small day school in Vila Isabel, where he had been taught by family friends, to the Benedictine monastery of São Bento - a very solemn and austere school with military style discipline and high academic demands. Noel, however, was unwilling to adapt and give up his free and easy childhood. He was reared in a home where family sing-songs and poetry readings provided the evening entertainment. His mother taught him to play the mandolin. In these poorer suburbs, and in the shantytowns, especially where there was a black or *mestiço* population, the upper-class fashion for *estrangeirismos*, such as French and English poetry, European and North American dance styles, such as the waltz, polka and charleston, was unknown. Instead, in these communities samba ruled, and in the Zona Norte Brazilian poets took precedence. However, Vila Isabel fell between these two camps, between the simplicity of the poorer areas, and the snobbery of the upper-class districts. Noel was therefore exposed to all kinds of music and grew to love this variety. After learning to play the mandolin, he was given his first guitar lesson by his father. He gradually abandoned the mandolin and taught himself to play the guitar, which gave him a great sense of importance.

He was a rebellious pupil, forever playing tricks on and mimicking his teachers, and had no interest in his education. By the age of fourteen he was already smoking and

---

<sup>137</sup>Máximo and Didier, p.39.

drinking beer in the bars that he frequented. He was, nevertheless, a bright and creative teenager, and set up and ran a clandestine alternative school newspaper - *O Mamão* - a name with the kind of risqué double entendre that he loved, and which he incorporated into his songs in later life.<sup>138</sup> Noel was already mixing in varied circles, playing football on the *morros*, befriending tram drivers and frequenting O Cavaquinho de Ouro, in Rua da Alfândega, where famous popular guitarists like Sinhô and João Pernambuco met and played.

Noel's gift for writing poetry, albeit often of a spontaneous nature, was evident from an early age. When asked by his chemistry teacher to write all that he knew about the chemical bromide in a forty-minute test, he produced a correct answer written in perfect rhyming verse. As Máximo and Didier state: 'Métrica e rimas perfeitas, prosaico bromo transformado em poema.'<sup>139</sup> This was a foretaste of his ability to skilfully transform the most prosaic of subjects into samba lyrics.

Noel's interest in women began at a precocious age. He was intrigued by prostitutes when a young boy and had his first sexual encounter at the age of twelve or thirteen. By his fifteenth birthday he was frequenting brothels, a practice that continued throughout his life, and he claimed to feel at home among this marginal community. He befriended young prostitutes from the red-light district of Mangue. Later, when he was in his late teens, he met Clara, who had recently arrived in Vila Isabel with her family. From childhood sweetheart, she was to become perhaps his only true love.

From about the age of seventeen he began to show a fascination for the *malandro* character, and although he did not live entirely by the rules of *malandragem* himself, he accepted them and vaunted this lifestyle in his songs. He had several 'carne e osso' *malandros* among his friends and they often helped him out. He thus became very

<sup>138</sup>The term *mamão* could mean either someone being fed by a *mamadeira* or baby's bottle, or the fruit papaya, and was also a slang term for a homosexual.

<sup>139</sup>Máximo and Didier, p.69.



familiar with their world and gained a greater understanding of how it operated. In many ways Noel was the protagonist of his samba 'Malandro medroso' of 1930, in that he believed in the ethos of *malandragem* but was also somewhat afraid of its repercussions.

Vila Isabel was a centre of musical activity in the 1920s and 30s, and Noel's home soon became the meeting place for middle-class musicians, the pianist Nonô and Vicente Gagliano, as well as poor *sambistas* from the surrounding shantytowns. Together they would take part in serenades. The local *botequins* and street corners brought people together, and music constituted an effective leveller of social classes. The bar De Carvalho is thought to have been where Noel wrote many of his songs.<sup>140</sup> Carvalho, the owner, acted as a kind of agent for Noel, informing him of who wanted him to perform where and when. Although there was a contrast in Vila Isabel between the less well-off, long-standing inhabitants, and the wealthier new arrivals, the Boulevard or main street, where most of the bars were located, was a neutral zone. Consequently, all classes and races mingled freely there. Like other amateur musicians Noel would compose and perform in these bars, receiving payment in the form of beer and food bought by the customers. By the age of eighteen he was well-known in Vila Isabel as a guitarist and was frequently called upon to accompany singers. As well as producing its own musicians, Vila Isabel attracted others from outside, such as Lamartine Babo and Francisco Alves.

By 1929 there were five record companies in Brazil. All were eager to sign up new artists and approached amateur groups like Flor do Tempo, composed of middle-class young men, who asked Noel to join them. In 1929 he joined up with four of its members - Almirante, João de Barro, Álvaro Miranda and Henrique Brito - to form the Bando de Tangarás. All were from respectable, bourgeois families and gave themselves pseudonyms to conceal their identities, on the advice of Carlos Alberto

---

<sup>140</sup> *Diário de Notícias*, 15 February 1931, p.95.

Ferreira Braga, better known as João de Barro, the son of an industrialist. They decided to preserve their amateur status since it was still frowned upon to earn a living from music, although the radio and record industry were beginning to open up great opportunities for educated, young musicians. The Bando de Tangarás signed a recording contract with Parlophon and in 1930 launched their first hit entitled 'Na Pavuna', which brought together string instruments like the guitar and *cavaquinho*, and the percussion instruments used by the carnival *blocos*, such as the *tamborim* (a small drum) and the *bumbo* or *bombo* (a large drum), which were used to mark the rhythm of the processions in the Praça Onze by the first samba schools. Despite the misgivings of friends who believed that these percussion instruments were unsuitable for the medium of the gramophone record, this combination was a success.<sup>141</sup>

Unlike the other members of the group, who attended chic parties, Noel preferred to socialize with *malandros*, gamblers, factory workers and bohemians. He dressed eccentrically, in the style of the spiv, in his white suit, black shirt, pale tie and two-tone shoes. He did not care what people thought of him, and would wear whatever he felt like wearing, regardless of the occasion. This disregard for convention and eccentricity were also to manifest themselves in his lyrics. It was at this stage in his life that he began to compose seriously. Although the Bando de Tangarás had originally concentrated on the Northeastern musical styles that were very fashionable among similar groups at this time, like *emboladas*, Noel did not remain faithful to these regional styles, and he started to experiment with other popular musicians like Renato Murce. Noel began to establish his individuality as a songwriter, whilst still fluctuating between different genres and between his commitments to the band and his solo career. He found that the samba was the genre best suited to expressing both his own feelings as a fervent *carioca* and the everyday life of the city of Rio. He adopted the type of samba that originated in the Estácio de Sá district of the city, and had been

---

<sup>141</sup>José Ramos Tinhorão, 'Bando dos Tangarás trouxe para o rádio com 'Na Pavuna' o samba que era das ruas', *Jornal do Brasil*, 9 February 1962, p.5.

disregarded by record companies for many years because of its associations with marginality, both in its lyrics and as a result of the social status of its poor, black creators. Like Francisco Alves, Noel frequented these areas and recognized the talents of *sambistas* like Ismael Silva and Nilton Bastos, creators of the first samba school 'Deixa Falar' in Estácio de Sá in 1928. Noel's first solo hit, the samba 'Com que roupa?' of 1929, was revolutionary in that it was based formally on the sambas of Estácio and signified a break with convention by a middle-class musician. Sérgio Cabral states that Noel symbolized a new breed of educated composers of popular music, who looked to the *povo* for inspiration. He brought together in his lyrics information acquired from school and his readings, and the values of the masses.<sup>142</sup> Fifteen thousand copies of the record 'Com que roupa?' were sold, a figure rarely attained by Noel's contemporaries. A friend distributed copies of the sheet music in the streets, singing the samba to publicize it, and the song took over the city. It was also the first of his sambas to be used in the theatre, in a show called 'Deixa essa mulher chorar' starring Aracy Cortes. After this huge success Noel was pursued by famous singers and those in the world of radio.

After completing his *bacharelato* at school, thanks only to decree 19.404 of 14 November 1930, by which all students automatically passed on to the next stage of their education without sitting the relevant examinations, Noel narrowly passed the entrance examination for medical school. It was hoped that he would follow in the footsteps of his uncle, grandfather and great-grandfather, who were all doctors. However, Noel soon decided that he could not study medicine and write sambas at the same time, and he abandoned his university studies during his first year.

At this time Noel's romantic interests became increasingly complicated. He continued to court Clara, but also maintained a long-standing relationship with Josefina Teles

---

<sup>142</sup>Sérgio Cabral, 'Noel Rosa : 200 músicas em 26 anos, 4 meses e 23 dias de vida', *Cadernos de Opinião*, 2 (1972), 83-89 (p.85).

Nunes, better known as Fina, a factory worker from Vila Isabel and the inspiration for his samba 'Três apitos', written in 1933. The third woman in his life was Julinha, a worldly night club artist some ten years older than Noel. He managed to keep all three romances alive, yet his mother continued to prepare a modest trousseau for Clara, who still believed that she would be his bride. However, Noel was eventually forced into marrying a sixteen-year-old girl called Lindaura, who worked in a laundry in Vila Isabel, and whose mother had reported Noel to the police for kidnapping her daughter when she found out that they had spent the night together in a hotel. Nevertheless, Noel's womanizing was not tamed by matrimony, and he continued a liaison with Ceci (Juraci Correia de Morais), a beautiful night club hostess, who inspired his samba 'Dama do cabaré' of 1936.

Noel collaborated extensively with other *sambistas* and consciously sought out *parceiros* in the black community. Unlike Francisco Alves, who bought false *parcerias* in business transactions, Noel became integrated into this group and forged many friendships with Afro-Brazilian musicians. He became close friends with Cartola and adored the life in the shantytown of Mangueira, where he watched the rehearsals of the samba school. He also wrote many sambas in partnership with Ismael Silva, some of which were sold to Francisco Alves to help pay a debt for a Chevrolet car that Noel had bought from him. It was not unusual for Noel to sell lyrics that he had scribbled down on the back of a cigarette packet.<sup>143</sup>

By 1932 Noel's work was reaping considerable profits for the publishers of his sheet music. By 1933 the Bando de Tangarás had virtually disintegrated, with Almirante pursuing a very varied radio career. Noel recorded many of his own songs himself, since the electric recording system allowed even singers with the weakest voices to do so. His singing technique has been referred to as *meia voz*, a half spoken style, which suited the melody of many of his satirical sambas and the slower, more gloomy

---

<sup>143</sup>Nasser, *Parceiro da glória*, p.315.

*samba-canção*.<sup>144</sup> He was also performing constantly in cinemas, theatres, and on the radio, as well as in the recording studio. He became the star of the Programa Casé on the station Rádio Transmissora do Rio de Janeiro, owned by RCA Victor. He had no exclusive contract with any radio station, and was able to work on various shows. In his work for Parlophon he corrected the lyrics of other composers and even improved those of famous musicians. Many people wanted to be his musical *parceiro* and in 1933 he replaced the ill Lamartine Babo on a tour of southern Brazil with Francisco Alves and the Ases do Samba. No other popular musician of this period was as well-known as Noel Rosa.

In 1933 he produced about forty songs. This same year he fell ill and the first signs of tuberculosis appeared when he fainted during a show. He was subsequently coerced into marrying Lindaura and, at the beginning of 1935, they went to stay with his aunt in Belo Horizonte. However, Noel refused to rest there, and wrote lyrics into the early hours of the morning. On his return to Rio he continued to live intensely and rented a love-nest for himself and Ceci. On 3 May 1935 his father committed suicide in hospital, after treatment for depression. Throughout this year Noel continued his frenetic work schedule, in spite of his failing health, and performed on four of the fourteen radio stations in Rio, as well as giving many live performances. He wrote parodies for Almirante's radio show and two comic operas which he never heard broadcast, entitled 'O barbeiro de Niterói' and 'A noiva do condutor'. His career then developed into the cinema. He was the first musician to write to order for the Brazilian cinema. *Alô, alô carnaval*, which opened on 20 January 1936, was the first film to include his songs. In the carnival of that year Noel was the big name, and predominated in both the quantity and quality of his work, although not all his songs were newly written. He was still involved with the Programa Casé on the radio, but in 1936 he wrote very little new material, apart from songs for the film *Cidade mulher* set in Rio.

---

<sup>144</sup>Luiz Antônio Afonso Giani, *Noel Rosa : o coração do samba* (Rio de Janeiro: Sesc, 1987), p.13.

By now he had begun to seriously neglect his health and appearance. His physical defect had caused problems with his teeth and halitosis throughout his life, and as he became older he could scarcely open his mouth and found it hard to clean his teeth. He developed a strong dislike of eating in front of people. Despite the threat of tuberculosis reoccurring he refused to eat properly or rest, and persisted in spending his nights in the local bars. He also discovered that his wife was expecting a child, which she later lost in an accident. Progressively his lyrics became more melancholy. Ceci had started dating Mário Lago, a well-known musician, and Noel had ceased frequenting his old haunts in the bohemian district of Lapa, preferring to wander around the bars of Vila Isabel alone. As if he sensed death approaching, he sorted out his possessions, giving some to his friends, and collecting together his own press cuttings and theatre programmes.

For the carnival of 1937 Noel wrote no new songs, and the sambas that he wrote in this final stage of his life are marked by bitterness and self-pity, such as 'Só você' and 'Eu sei sofrer'. After two brief periods of rest outside Rio, in Nova Friburgo and Pirai, Noel was confined to his room in his mother's house in Vila Isabel, where he died, aged twenty-six, on 4 May 1937.

Noel Rosa played a decisive role in creating a new kind of popular music in Brazil. His sambas were written in a climate of great social, political and economic ferment, when there was no tradition of consumer music, and the radio and gramophone record were only just taking root. He wrote over two hundred melodies and/or sets of lyrics between the ages of sixteen and twenty-six, and undoubtedly sold many others just to hear them recorded or to earn a fast buck. Many of these false *parcerias* never acknowledged his contribution. In most cases he wrote both the music and the lyrics, and only about forty per cent of his output was written in collaboration with other

musicians.<sup>145</sup> In his lifetime he had fifty-six *parceiros*, which was more than any other composer in a comparable period of time. The samba was his favourite genre, and over seventy per cent of his compositions, whether solely of his authorship or written in *parceria*, were classified as sambas. However, many of these are difficult to categorize. Luiz Antônio Afonso Giani examines a sample of twenty recordings of his work, most dating from before his death and some sung by Noel himself, and discovers that only eight can be categorized by the 'classic', lively samba rhythm, with its emphasis on percussion and syncopation, and have the traditional humorous or satirical lyrics. The majority, he believes, would now be termed *samba de meio de ano* or *samba-canção*, and twelve of the sample have an average or slow tempo, more akin to this sub-genre of samba. Among these he cites 'O orvalho vem caindo' and 'Feitio de oração' both of 1933, and 'Dama do cabaré' of 1936. Nevertheless, Noel himself called them all simply sambas. Giani underlines the rich melodies and harmonies that Noel created and which are often overshadowed by his lyrics. He adds that the quality of his music is comparable with that of Ari Barroso and Lamartine Babo, who each produced little more than Noel in more than thirty-five years.

Women and love affairs constitute a major thematic strand in Noel's sambas, and he reproduces this convention with authenticity. He also draws on his own chequered and largely unhappy experiences of relationships with the opposite sex as a source of inspiration. He is, thus, overwhelmingly pessimistic in his portrayal of love and very critical in his representation of women. Máximo and Didier state that he did not believe that he could be loved and therefore saw love as deceit, lies, trickery and pretence. They calculate that less than half a dozen of all his songs deal with women and love in a positive way.<sup>146</sup> His lyrics deal with various aspects of romance, predominantly the deceitful nature of the opposite sex, domestic strife, often resulting from the latter and, ultimately the painful breakdown of a partnership, usually

---

<sup>145</sup>Giani, p.2.

<sup>146</sup>Máximo and Didier, p.229.

occasioned by a faithless woman's abandonment of her mate. The thematic emphasis of Noel's 'love sambas' is placed on the disintegration of romantic unions and the resulting heartache caused to the male *eu* of these songs. There is, without doubt, a heavy autobiographical content in many of his melancholy compositions, and the prevalence of pain and despondency, particularly in the sambas written in the final years of his life, mirrors closely his own frustrated attempts at finding true, long-lasting love. Moments of optimism and carefree expressions of his love are virtually non-existent.<sup>147</sup>

According to Okky de Souza, Noel was probably Brazil's most brilliant popular composer of all time, and translated the soul of Rio with the perceptiveness of a sociologist and the simplicity of a barstool philosopher. Noel, he affirms, revolutionized the lyrics of samba, which were formerly of little importance.<sup>148</sup> He was given the title of 'O Filósofo do Samba' by César Ladeira, a radio presenter, and, as a temporary member of the group *Gente do Morro*, Noel was introduced on stage as 'O Bernard Shaw do Samba'. The former title was to remain with him forever.

### The Discourse of the Samba Lyrics of Noel Rosa

Noel's genius can be attributed, in part, to the fact that he gave poetic status to the *vida cotidiana*, and he has often been referred to as a chronicler of everyday life. Máximo and Didier state that by 1931 almost all Noel's songs had the quality of a *crônica*. In their words: 'Cantar o seu bairro, a sua cidade, o seu país. Retratar os personagens que trafegam por aí, focalizar os episódios que testemunha, captar o espírito de tudo isso, eis o destino de Noel Rosa, poeta e cronista.'<sup>149</sup> For the purposes

---

<sup>147</sup>See 'Provei' of 1936, p.373, for a rare exception. In this samba he uncharacteristically claims to have met the woman of his dreams.

<sup>148</sup>Okky de Souza, 'As vozes e o génio', *Veja*, 25 December 1991, pp.90-91.

<sup>149</sup>Máximo and Didier, p.170.



of this study it was essential to establish exactly what this complex and amorphous concept of the spirit of the *crônica* really meant. The literary critic Antonio Candido, in his article 'A vida ao rés-do-chão', examines the tradition of newspaper *crônicas* in Brazil. He defines this as a characteristically Brazilian genre, which was adopted by a growing number of writers and journalists, such as Mário de Andrade, Manuel Bandeira and Carlos Drummond de Andrade in the 1930s.<sup>150</sup> He summarizes the genre as follows: '...pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas', and he says that it combines humour, everyday life, simple, even colloquial language, and, when properly executed, covert social criticism.<sup>151</sup> With this definition in mind, I have analysed with precision, and from various perspectives, how this *crônica* spirit manifests itself in Noel's work. Although he was not, of course, directly inspired by the newspaper *crônica*, his lyrics served a similar function within the realm of popular music, and he unconsciously abided by many of the genre's conventions. The unstructured nature of the ethos of the *crônica* is aptly conveyed by the choice of the verb *pegar* above, which implies a nonchalant selection of an apparently random mixed-bag of observations, anecdotes, events, characters and so on. It is this multifarious nature of the genre which makes a systematic analysis of it, and thus of its echoes in Noel's samba lyrics, particularly problematic.

Noel was the first *sambista* to draw attention to the lyrics of popular song, and any study of his work must focus on his linguistic approach to the conventional themes of sambas. His attitude to life itself is reflected in the style of his language, and the theme and form of his songs are inextricably linked. Furthermore, his acclaim as the 'Filósofo do Samba' was closely connected to the unconventionality of his style and his foregrounding of language itself. It seems fitting to begin this study of Noel as a

<sup>150</sup>The genre itself dates from far earlier and one of the greatest *cronistas* was the novelist Machado de Assis (1839-1908).

<sup>151</sup>Antonio Candido de Mello e Souza, 'A vida ao rés-do-chão', in *A crônica : o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, org. by the Setor de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa (Campinas: Editora da Unicamp, 1992), pp.13-22 (p.14).

*cronista do cotidiano* in the *botequim* - the street-corner bar, where Noel wrote many of his sambas and found much of his inspiration and personal enjoyment. The samba 'Conversa de botequim' of 1935 exemplifies Noel's inimitable treatment of the well-worn theme of *malandragem*:

'Conversa de botequim', 1935, Noel Rosa

Seu garçom, faça o favor  
 De me trazer depressa  
 Uma boa média que não seja requentada,  
 Um pão bem quente com manteiga à beça,  
 Um guardanapo  
 E um copo d'água bem gelada.  
 Fecha a porta da direita  
 Com muito cuidado  
 Que não estou disposto  
 A ficar exposto ao sol.  
 Vá perguntar ao seu freguês do lado  
 Qual foi o resultado do futebol.

Se você ficar limpando a mesa,  
 Não me levanto nem pago a despesa.  
 Vá pedir ao seu patrão  
 Uma caneta, um tinteiro,  
 Um envelope e um cartão.  
 Não se esqueça de me dar palitos  
 E um cigarro pra espantar mosquitos.  
 Vá dizer ao charuteiro  
 Que me empreste umas revistas  
 Um isqueiro e um cinzeiro.

Telefone ao menos uma vez  
 Para 34-4333  
 E ordene ao seu Osório  
 Que me mande um guarda-chuva  
 Aqui pro nosso escritório.  
 Seu garçom me empreste algum dinheiro  
 Que eu deixei o meu com o bicheiro,  
 Vá dizer ao seu gerente  
 Que pendure essa despesa  
 No cabide ali em frente.

Adopting the persona of the *malandro* here, Noel introduces innovations into the typical treatment of the theme by incorporating elements of everyday discourse and mundane aspects of daily life into the lyrics. He establishes himself as a silver-tongued spiv in the opening line, with the polite form of address to the lowly waiter, and with his choice of the respectful third-person command forms throughout. The immediacy is captured in this use of direct address, the colloquial speech form 'à beça' (heaps of), the banal nature of the objects requested (butter, a serviette, toothpicks etc.) and the inspired inclusion of the telephone number, which even fits into the rhyme scheme. Noel has a keen eye for the absurdities and the inherent tragi-comedy of life. Here the penniless *malandro*, who admits, euphemistically, to having 'left' all his money with the *bicheiro*, is paradoxically behaving like a wealthy gentleman, demanding impeccable service from a 'down-market', mosquito-ridden bar, which he ironically terms his 'office', presumably because he whiles away his time there in preference to going out to work. Noel gives status to the commonplaces of *carioca* life, such as football, the disreputable *jogo do bicho* and the figure of the *malandro* himself, which are all unofficial national institutions, albeit associated primarily with the poor, and controversial and marginalized in the case of the latter two. This samba epitomizes

Noel's iconoclastic approach to the lyrics of popular song, and clearly illustrates his 'off-beat' portrayal of the *cotidiano*, which combined attention to realistic but quirky details and unadorned language. Affonso Romano de Sant'anna comments that the rhyming techniques in this samba reinforce the ironic and musical sense of the 'text'. Some of the rhyming combinations are fairly straightforward, such as the 'depressa/ à beça' and 'Osório/escritório' couplings, but others are much more unusual, such as the 'vez/344333' rhyming pair, where the repetition of *três* reinforces a certain ironic harmony present in the 'tintureiro/charuteiro' 'cinzeiro/isqueiro' sequence.<sup>152</sup>

Noel's love of Rio's low-life and the *miúdo* is exemplified in his famous samba 'São coisas nossas' of 1932, written after Noel saw the first Brazilian 'talkie' *Coisas nossas*, which was first shown in 1931, and which prompted him to defend all that was truly Brazilian as opposed to imported from abroad, such as the talking cinema. In this song, the poverty and shabbiness of life are evoked by the references to the 'palhoça' (shack) and the hunger of the *malandro*, to parasitic loan sharks and conmen, who rub shoulders with newspaper sellers and tram drivers, and finally to ubiquitous skirt chasers:

'São coisas nossas', 1932, Noel Rosa

Queria ser pandeiro

Pra sentir o dia inteiro

A tua mão na minha pele a batucar

Saudade do violão e da palhoça,

Coisa nossa, coisa nossa.

O samba, a prontidão e outras bossas

São nossas coisas, são coisas nossas!

---

<sup>152</sup>Affonso Romano de Sant'anna, *Música popular e moderna poesia brasileira* (Petrópolis: Vozes, 1978), p.192.

Malandro que não bebe,  
 Que não come, que não abandona o samba  
 Pois o samba mata a fome,  
 Morena bem bonita lá da roça,  
 Coisa nossa, coisa nossa.

Baleiro, jornaleiro,  
 Motorneiro, condutor e passageiro,  
 Prestamista e vigarista  
 E o bonde que parece uma carroça,  
 Coisa nossa, muito nossa!...

Menina que namora  
 Na esquina e no portão  
 Rapaz casado com dez filhos, sem tostão,  
 Se o pai descobre o truque dá uma coça.  
 Coisa nossa, muito nossa!

Noel does not embellish reality, but portrays the seamier side of life with genuine fondness. The *bonde*, which first appeared in Brazil in the 1860s, was already the butt of jokes in the 1880s and 1890s.<sup>153</sup> Here the tram is lovingly mocked for being clapped out. In this one line ('E o bonde que parece uma carroça') the dualities inherent in *carioca* life are epitomized. The electrified tram, introduced into Brazil in 1892, was still the vehicle for physical mobility and supposed social advancement in the 1930s, since it transported Brazil's new urban workforce to their places of employment. In total contrast, the cart ('carroça') is a vestige of colonial, agrarian Brazil, yet is still

<sup>153</sup>See the *crônicas* by Machado de Assis in *A Semana*, 16 October 1892, and *Balas de Estalo*, 4 July 1893. Machado de Assis, *Obra completa*, 3 vols (Rio de Janeiro: Aguilar, 1962), III, pp.414-416 and pp.550-552.

very much in evidence. For the inhabitants of the *favelas* and working-class suburbs of Rio, the first-world trappings of the city have only a superficial effect on existence. Their tram is not gleaming and sprightly, but a rickety, old wreck. Oswald de Andrade's poem 'pobre alimária' (*Pau-Brasil*, 1925) hinges on this same juxtaposition of the modern and the colonial.<sup>154</sup>

'pobre alimária', Oswald de Andrade

O cavalo e a carroça  
 Estavam atravancados no trilho  
 E como o motorneiro se impacientasse  
 Porque levava os advogados para os escritórios  
 Desatravancaram o veículo  
 E o animal disparou  
 Mas o lesto carroceiro  
 Trepou no boléia  
 E castigou o fugitivo atrelado  
 Com um grandioso chicote

In this poem the first-world city is symbolized by the lawyers, their offices and the tram, but the tram is delayed by the horse and cart, vestiges of colonial times, which are stuck in the tram rails. In the words of Roberto Schwarz: 'De um lado, o bonde, os advogados, o motorneiro e os trilhos; do outro, o cavalo, a carroça e o carroceiro: são mundos, tempos e classes sociais contrastantes, postos em oposição.'<sup>155</sup> The similarities with Noel's observation ('E o bonde que parece uma carroça') are striking. In both cases, this duality inherent in urban Brazil in the 1920s and 30s is viewed with

<sup>154</sup> *Poesias reunidas de Oswald de Andrade*, ed. by Haroldo de Campos (São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966).

<sup>155</sup> Roberto Schwarz, 'A carroça, o bonde e o poeta modernista', in *Que horas são?* (São Paulo: Companhia das Letras, 1987), pp.11-28 (p.15).

affection and not in a totally negative light. This dichotomy is, in fact, the essence of Brazil. With respect to Oswald's poem, Schwarz says of this juxtaposition: 'Surpreendentemente, o resultado é valorizador: a suspensão do antagonismo e sua transformação em contraste pitoresco, onde nenhum dos termos é negativo, vem de par com a sua designação para símbolo do Brasil....'<sup>156</sup>

As we see in the samba 'São coisas nossas', the 'morena bem bonita' is an intrinsic facet of lower-class life, a rare thing of beauty among the squalor and the trite. She is a metaphor for the *morro*, with her dark colouring and lascivious good looks, and the blond ice-maiden epitomizes the artificial *cidade*, tainted with foreign influences. In the samba 'Leite com café' the *morena* is portrayed as the pride of the Afro-Brazilian community. Even for white-skinned Noel she is the ideal woman, and the insipid, would-be Hollywood blonde just makes him feel ill. The blonde tries to lure him away from his origins, just as bourgeois tastes try to impinge on authentic Brazilian music and dance forms. Here Noel alludes directly to the mulattoes of Brazil ('a nossa grande raça') who are portrayed as being the true Brazilians:

'Leite com café', 1935, Noel Rosa and Hervé Cordovil

A morena lá do morro

Cheia de beleza e graça

Simboliza a nossa grande raça

É cor de leite com café.

E a loura da cidade

Nunca foi nem é meu tipo

Perto dela eu sempre me constipo

De tão gelada que ela é.

A lourinha sobe o morro e desce

---

<sup>156</sup>ibid., pp.21-22.

Implorando sempre o meu amor  
 E, pensando em mim, se esquece  
 Que a mulher que se oferece  
 Perde todo o seu valor.

Foi no samba que encontrei socorro  
 Para a minha sorte tão mesquinha  
 Eu prefiro ser cachorro  
 Da morena lá do morro  
 Do que dono da lourinha.

In his sambas Noel's home *bairro* of Vila Isabel, rather than the Brazilian nation as a whole, is revered with patriotic vigour. 'Na Pavuna', written in 1929 by Almirante and Homero Dornellas, started this trend for songs which praised the different districts of the city. Pedro Bloch says of Noel's veneration of his home suburb of Vila Isabel: 'Querendo cantar um bairro, Noel logrou cantar a cidade, o Brasil, o mundo. Vila Isabel é o nome simbólico do bairro de cada ser humano sobre a face da Terra. É o encantamento da infância, da pedra do chão, da goiabeira ou de uma árvore de qualquer latitude. Sendo brasileiríssimo, Noel consegue empolgar todos os corações.'<sup>157</sup> In this same article, Bloch cites Noel himself: 'A idéia mais original é sempre expressa por gestos e palavras comuns.' João Antônio says, in his article 'Noel Rosa : um poeta do povo', that Noel knew how to capture the essence of the city of Rio and was also able to give his work a universal appeal, creating 'poetry' that was far richer than the rather primitive and empirically-based lyrics of most of his contemporaries. He was 'capaz de ridicularizar o formal, o sacrossanto e o vigente' but likewise 'de se enternecer diante do feio, do burlesco'.<sup>158</sup> Araci de Almeida best knew how to capture the cadence of his songs and the bitterness and drama that are

<sup>157</sup>Pedro Bloch, 'O Rio de Noel', *Manchete*, 10 April 1965, pp.114-117.

<sup>158</sup>João Antônio, 'Noel Rosa : um poeta do povo', *Revista civilização brasileira*, 8 (1966), 262-277 (p.267).



often beneath the surface of his lyrics. Antônio stresses that Noel had a deep love for the *povo* but had no socialist leanings or political awareness to speak of. He distinguishes Noel's lyrics from those of even the most respected popular musicians of the day, for the absence of set phrases included to achieve an instant aesthetic effect, stating that in Noel's work everything is honest, legitimate and in keeping. His patriotism is tinged with an implicit critique, unlike the *sambas-de-exaltação*<sup>159</sup> or what Antônio terms the 'nervosismo apatriotado da grossa maioria dos nossos compositores de música popular'.<sup>160</sup>

The glorification of the city's poorer quarters forms part of Noel's *valorização* of the mundane. The *bairro* and the *morro* are presented in direct opposition to the bourgeois *cidade*. The former are associated with authenticity, traditional customs and values, whereas the latter is seen as a fickle, alien community, tainted by the adoption of foreign cultural influences. It is interesting to note the similarities with Cândido Portinari's painting *O Morro* of 1933, in which the monochrome skyscrapers of inner-city Rio are depicted in contrast to the shantytown, with its vitality and wealth of earthy shades. The *morro* was also a favourite theme for the Modernist poets in the 1930s. Carlos Drummond de Andrade's 'Morro de Babilônia', for example, pays tribute to the life of this humble community:<sup>161</sup>

'Morro da Babilônia', Carlos Drummond de Andrade

À noite, do morro

descem vozes que criam o terror

<sup>159</sup>The term *samba-de-exaltação* was coined to describe the brand of highly patriotic sambas that proliferated after the implantation of the *Estado Novo*. Ari Barroso was the most famous creator of this sub-genre of samba, and examples of its *ufanista* discourse can be seen in chapter four.

<sup>160</sup>Antônio, 'Noel Rosa : um poeta do povo', p.274.

<sup>161</sup>Carlos Drummond de Andrade, *Alguma Poesia* (Belo Horizonte: Pindorama, 1939). In this poem, first published in 1937, Drummond sees the *morro* and samba from above, from the privileged position he enjoyed as a member of the educated middle class. It is interesting to note that both Drummond and Portinari were fascinated with the bohemian district of Lapa and often spent time there. Holanda, p.168.

(terror urbano, cinquenta por cento de cinema,  
e o resto que veio de Luanda ou se perdeu na língua geral).

Quando houve revolução, os soldados se espalharam no morro,  
o quartel pegou fogo, eles não voltaram.

Alguns, chumbados, morreram.

O morro ficou mais encantado.

Mas as vozes do morro

não são propriamente lúgubres.

Há mesmo um cavaquinho bem afinado

que domina os ruídos da pedra e da folhagem

e desce até nós, modesto e recreativo,

como uma gentileza do morro.

Paralleling this fashion in the Arts, Noel fiercely defends the *morro* and its creativity, and criticizes the *cidade* for its affectation, and its love of foreign languages and imported cultural products, as we see in the following samba:

'Não tem tradução', 1933, Noel Rosa

O cinema falado

É o grande culpado

Da transformação

Dessa gente que sente

Que um barracão

Prende mais que um xadrez.

Lá no morro, se eu fizer uma falseta,

A Risoleta

Desiste logo do francês e do inglês.

A gíria que o nosso morro criou  
Bem cedo a cidade aceitou e usou.  
Mais tarde o malandro deixou de sambar  
Dando pinote  
E só querendo dançar o fox-trot!

Essa gente hoje em dia  
Que tem a mania  
Da exibição  
Não se lembra que o samba  
Não tem tradução  
No idioma francês.  
Tudo aquilo que o malandro pronuncia,  
Com voz macia,  
É brasileiro, já passou de português.

Amor, lá no morro, é amor pra chuchu  
As rimas do samba não são 'I love you'.  
E esse negócio de 'alô, alô, boy',  
'Alô, Johnny'  
Só pode ser conversa de telefone.

Noel comments here on the effects that the introduction of the talking cinema in Brazil in 1931 had on middle-class habits. Máximo and Didier state that from 1929 to 1931 the talking cinema left its mark on virtually all aspects of life in urban Brazil, but especially fashion. Women copied the dress, hairstyles and make-up of US screen sirens like Jean Harlow, and men styled their moustaches in the manner of Ronald Colman. Record companies like Odeon and Victor released songs from North

American films, either in their original form or translated into Portuguese.<sup>162</sup> In a reassertion of Brazilian artistic originality, Noel explicitly praises the *gíria* of the *malandro* and the *morro*, which has now been adopted by the *cidade*. He underlines Brazil's linguistic independence from Portugal, which was achieved, he says, not by the learned *cidade* but by the humble *morro*. Furthermore, he deftly draws on this creative argot himself ('xadrez', the clink or slammer; 'fazer uma falseta', to do a dirty trick; 'voz macia', the smooth-talking of the *malandro*), thus demonstrating its richness and utility. By bringing together typically Brazilian colloquial expressions and anglicisms/code-switches into English in rhyming pairs ('Dando pinote', literally 'playing his guitar' but also a slang term for 'tripping up', and 'fox-trot'; 'pra chuchu', piles of, and 'I love you') he ingeniously pokes fun at this incongruous use of the English language in urban Rio. Noel thus mocks the contemporary fashion for singing in English and the use of anglicisms in everyday life, two consequences of the popularity of talking films from the US. The code-switches into English that appear in the final verse can only be 'conversa de telefone', that is, the speech of the affluent, disloyal city dwellers.<sup>163</sup>

In this samba the uneducated practitioners of samba and *malandragem* confront the learned middle classes, versed in foreign languages. Slang terms borrowed from academic terminology such as *ser bacharel* (to be good or skilled at something), are often used in Noel's work. Such terms effectively contrast the values held by the 'down-market', peripheral areas of the city on the one hand, and the affluent, central districts, on the other. In the former, samba is the most prestigious activity to be involved in, and is the only vehicle for achieving fame and fortune. Conversely, the middle classes placed paramount importance on formal education, as a vehicle for perpetuating their social and financial well-being. This strategy was in total conflict

<sup>162</sup>Máximo and Didier, p.242.

<sup>163</sup>*Chuchu* was also a common nickname for Getúlio Vargas and features in many popular songs from the 1930s, such as 'Chuchu', 'Monólogo do Chuchu' and 'As mágoas do Chuchu', all of which were recorded by the Eldorado studios for a programme to commemorate the fiftieth anniversary of the constitutionalist movement. Severiano, *Getúlio Vargas e a música popular*, p.16.

with the *sambista's* ethos and lifestyle of *malandragem* and *jeitinho*, the latter being the notion of evading the law and official channels through a crafty, often slightly shady, fiddle or ruse. Use of this imagery can be seen in the opening lines of Noel's samba 'O X do problema' of 1936:

Nasci no Estácio

Eu fui educada na roda de bamba

E fui diplomada na escola de samba

Sou independente, conforme se vê...

The essence of the discourse of the *malandro* lies in its ambivalence and incongruity. Like the *malandro* himself, it combines elements of both the *morro* and the *cidade* and mixes the vernacular of the lower classes with the erudition of the educated middle classes, thus maintaining the spiv's credibility in his own community and enabling him to save his neck when forced to explain his actions to those in positions of authority, namely the police. As well as donning the disguise of the spiv, Noel also writes '*malandramente*', emulating the characteristic eloquence of this figure in these two conflicting registers of language. The *malandro's* voice is an ubiquitous presence in his work since it was, in reality, so closely bound up and identified with that of Noel himself. Noel's samba 'Filosofia', written in 1933, can be considered to be a summing up of his whole ethos on life and his view of society, both inextricably linked with those of the *malandro* myth: '...Nesta prontidão sem fim,/ Vou fingindo que sou rico,/ Pra ninguém zombar de mim...' and 'Vou vivendo neste mundo/ Sendo escravo do meu samba,/ Muito embora vagabundo...'.<sup>164</sup> The real-life *malandros* invented their own lingo, creating a kind of underworld code. Noel is able to juxtapose the *cotidiano lingüístico*, such as colloquialisms, slang and even grammatical errors, with learned terms and allusions, elegant poeticisms and intellectual word games.

---

<sup>164</sup>See also 'Esquina da vida' of 1933, written in *parceria* with Francisco Queirós Mattoso, p.339 for another indication of Noel's philosophy on life.

Noel, like the *malandro*, relies on linguistic flexibility and quick wit, and to some extent is also a point of contact between two social classes. Both have the ability to dupe the inhabitants of the *morro*, Noel with his puns and erudite allusions, and yet can equally delude and exploit the wealthy folk of the *cidade* by baffling them with their incomprehensible argot. Noel thrives on puns, word games and learned references. The latter are almost always given a 'no nonsense' treatment, such as in the following lines from the samba 'Contraste' of 1933:

...Tu tens tanta falsidade,  
 Já vendeste tanta gente,  
 Que eu creio ser verdade  
 Que Judas foi teu parente!

This Biblical allusion to Judas is directed at a deceitful woman and is incorporated into this song in a very simple way.<sup>165</sup>

The samba 'Tipo zero' of 1933 is an excellent example of Noel's fondness for word play. Here one specific linguistic element, in this case the pun, becomes the *raison d'être* of an entire song. Noel constructs a piece of verbal slapstick around the repetition of the word *tipo* with its various meanings (person/guy; type/kind).<sup>166</sup>

'Tipo zero', 1934, Noel Rosa

Você é um tipo que não tem tipo

<sup>165</sup>Similarly, the reference to Pontius Pilate in the samba 'Positivismo' of 1933, written in *parceria* with Orestes Barbosa, p.346, who is thought to have written the lyrics with the exception of the final verse, is given an equally banal treatment: 'A verdade, meu amor, mora num poço/ É Pilatos, lá na Bíblia, quem nos diz/ E também faleceu por ter pescoço/ O autor da guilhotina de Paris...'

<sup>166</sup>For another example of a samba which incorporates many double meanings see 'O pulo da hora' of 1931, p.316, especially the inspired pun in the lines '...Com este pulo da hora/Já deu o pulo da onça...', where the pounce of the jaguar could also refer to the leap forward of the clocks to 11 o'clock from 10 o'clock.

Com todo tipo você se parece  
 E sendo um tipo que assimila tanto tipo  
 Passou a ser um tipo que ninguém esquece  
 (Tipo zero...não tem tipo!)

Quando você penetra num salão  
 E se mistura com a multidão  
 Esse seu tipo é logo observado  
 E admirado todo mundo fica  
 E o seu tipo não se classifica  
 E você passa a ser um tipo desclassificado.

Samba's original creators, the uneducated, semi-literate blacks of Rio's poorer quarters, unintentionally incorporated inaccuracies of grammar and kitsch stylistic inelegancies into their songs. Noel elevates these features to the status of a poetic tradition in themselves, and deliberately brings them into his lyrics. As a result of his background and formal education these slips are not perceived as having been unwittingly committed, and he therefore has free rein to employ them as a creative element in his work. Noel exploits the malleability of both the thematic and formal constants of samba lyrics in order to produce something more innovative, and to capture an added dimension of everyday life. In certain sambas he reproduces the typical turns of phrase and errors of the *malandro's* speech with great authenticity. He has a keen ear for the peculiarities of casual, unrefined spoken language and is well-versed in popular sayings and the *gíria* of the shantytown. His samba 'Só você' begins with a proverbial phrase 'Quanto mais se vive, mais se sabe', and many of his songs are full of everyday expressions.<sup>167</sup> The uniqueness of Noel's work stems from his ability to take these normal features of samba to absurd lengths. The following samba

---

<sup>167</sup>In his *embolada* 'Perna bamba' of 1930, Noel exaggerates the use of slang terms and the spoken word to such an extent that the samba becomes virtually unintelligible and thus turns into a parody of itself.

exemplifies how he convincingly recreates the discourse of the *malandro* but creates something new out of the standard use of such speech forms in samba lyrics:

'Mulata fuzarqueira', 1931, Noel Rosa

Mulata fuzarqueira,  
 Artigo raro,  
 Que samba e dá rasteira  
 Que passa as noite inteira em claro  
 Não quer mais saber  
 De preparar as gordura  
 Nem cuidar mais das costura.  
 O bom exemplo já te dei  
 Mudei a minha conduta  
 Mas agora me aprumei.

Mulata fuzarqueira da Gamboa  
 Só anda com tipo à-toa  
 Embarca em qualquer canoa!  
 Mulata fuzarqueira da Gamboa  
 Embarca em qualquer canoa!

Mulata vou contar  
 As minhas mágoa  
 Meu amô não tem erre  
 Mas é amô debaixo d'água!  
 Não gosto de te ver  
 Sempre a fazer certos papel  
 A se passar pros coronel...  
 Nasceste com uma boa sina



Se hoje andas bem no luxo  
É passando a beiçolina!

Mulata tu tem que te preparar  
Pra receber o azar  
Que algum dia há de chegar  
Aceita o meu braço  
E vem entrar nas comida  
Pra começar outra vida  
Comigo tu podes viver bem,  
Pois aonde um passa fome  
Dois pode passar também.

Here Noel brings together several well-observed aspects of lower-class vernacular, such as the failure to pluralize nouns and their accompanying adjectives ('as noite inteira', 'as gordura', 'das costura', 'minhas mágoa' etc.), the use of argot ('coronel' - mug, sucker, 'beiçolina' - pout), the incorrect mixing of second person subjects with third person verb forms ('Mulata tu tem que te preparar') and the tendency to chop off the end of words ('meu amô'). However, this last trait of relaxed speech is taken to comic lengths in the lines:

Meu amô não tem erre  
Mas é amô debaixo d'água!

He comments directly on this linguistic trait here, as well as reproducing it, with the use of this humorous reference to someone mouthing the word *amor* underwater and thus being unable to convey the final 'r' sound by the movement of lips alone. This

ingenious twist to this common feature of samba discourse is indicative of Noel's powers of observation and his love of outlandish approaches to convention.<sup>168</sup>

Noel's imagination was evidently captured by language, especially by its incongruities and inherent humour. The status he gives to language in his lyrics is an intrinsic aspect of his mould-breaking recreation of true Brazilianness, however odd and unexpected. The rich creative potential offered by rhyme seems to have particularly fascinated him. When he died he left a dictionary of rhymes which was given to the singer Marília Baptista, and in the margin of which Noel had scribbled snippets of lyrics. He delighted in combining rhyming pairs which brought together conflicting types of language. Often he chooses an absurd, nonsensical word in order to comply with the rhyme scheme and then tries to justify it according to the sense of the particular set of lyrics. These 'loony' rhymes create a sense of immediacy or urgency, as if he has grabbed the first suitable word that springs to his mind. He obeys the rules of formal suitability but disregards those of stylistic propriety or semantic aptness. The preservation of the rhyme scheme is paramount and meaning is relegated to a position of secondary importance.<sup>169</sup>

Noel plays with the funny similarities and surprises of language and pokes fun at poetic canons. He asserts the freedom of the *sambista* to disregard such constraints and push forward their boundaries. He tugs at the edges of convention in a quest for

<sup>168</sup>Noel created various examples of isomorphism or metalanguage, that is songs in which he deals with language itself, or in which the subject matter is the form of the lyrics themselves and vice versa, such as 'Gago apaixonado' of 1930, p.302, and 'É preciso discutir' of 1931, p.308. Jorge Caldeira says of the latter: 'A disputa não é apenas o tema de 'É preciso discutir' ... ela determina também a organização formal da letra...'. Caldeira, p.61.

<sup>169</sup>His comic *marcha* of 1932 'Palpite', and the fox-trot 'Virgulino do cassino' also contain eccentric choices of rhyming pairs. In the former, for example, the humble district of Rio, Catumbi, a samba stronghold, is contrasted with the 'high culture' of Carlos Gomes' opera *O Guarani*. The resulting rhyme underlines the opposition, as formal similarity clashes with semantic incongruity with hilarious consequences. In the latter he brings together bizarre rhymes such as 'pai/Paraguai/cai/ai!'. Noel often affectionately 'quotes' himself, drawing on the same rhyming pairs. The 'palpite/meningite' pairing found in 'Palpite' is used again in the *marcha* 'Você por exemplo' of 1933, and the 'pai/Uruguai' rhyme is also used in the *samba-canção* 'Finaleta' from the comic opera 'A noiva do condutor' of 1935. This could also be a subtle form of self-parody, an admission of lapses of inspiration.

greater creativity. His use of rhyme evolved during his years as a *sambista*, progressing from a straightforward technique copied from poetic templates in order to respect tradition, to a highly complex system of connotational meanings and comic effects. In one of his earliest known compositions, the elegiac 'Queixumes' or 'Meu sofrer' of 1930, written in partnership with Henrique Brito, and when Noel was only nineteen years old, his rhyme scheme is very much 'on its best behaviour'. This is arguably the only composition of Noel's which clearly falls within the confines of the *lirico-amoroso* sub-category, and in it there is none of his characteristic 'off-beat' spontaneity. The end-line rhymes are predictable and conspire to create a classic example of this sentimental, melodramatic type of song. The 'Queixumes/ciúmes' and 'abrolhos/olhos' pairings in this song are well-worn choices, and unlike in many of his later songs there is no underlying ironic intent in these rhymes:

'Queixumes' ('Meu Sofrer'), *canção*, 1930, Noel Rosa and Henrique Britto

Sem estes teus tão lindos olhos,

Eu não seria sofredor

Os meus ferinos abrolhos

Nasceram do nosso amor.

Eu hoje sou um trovador

E gosto até de assim penar,

Vou te dizer os meus queixumes:

Ciúmes tenho do seu olhar.

Quero sempre te ver bem junto a mim,

Por que te esquivas, assim, coração

De uma paixão?

O teu olhar traz alegria

Mas também traz o amargor,

Sem ele então não viveria

Vida não há sem dor.

Just three years later, in the third verse of his archetypal *samba malandro* 'Capricho de rapaz solteiro', of 1933, his love of outrageously inappropriate rhyming pairs is made apparent as he brings in a ridiculous reference to a deep-sea diver's suit ('escafandro') to rhyme with the omnipresent 'malandro', a noun difficult to find a rhyme for. This strange mismatch of terms creates a perfect rhyme and Noel then attempts to adapt the sense of the lyrics to accommodate it:

...Antes de descer ao fundo  
 Perguntei ao escafandro  
 Se o mar é mais profundo  
 Que os idéias do malandro...<sup>170</sup>

A particularly innovative feature of Noel's rhymes is his ability to marry words from foreign languages with Portuguese words. As we see in 'Não tem tradução' of 1933, quoted above, this stylistic technique is sometimes used to underline the absurdity of rejecting Brazilian Portuguese in favour of foreign tongues in songs and other aspects of everyday life, and incongruous code-switches into foreign languages are spouted alongside typical Brazilian vernacular. Often the foreign 'imports' he uses are already totally assimilated into Brazilian Portuguese. In the opening lines of 'Dama do cabaré' of 1936 he includes the French loan words 'cabaret', 'champagne' and 'soirée'. The latter is used in Brazilian Portuguese to mean an evening dress, the *chique* connotations reflecting the self-image of the *malandra* cabaret hostess he is addressing here. This French loan is effortlessly rhymed with the pronoun 'você':

---

<sup>170</sup>See also the 'escaramuça/carapuça' rhyme in the samba 'Vitória' of 1932, p.333, for a similar choice of unusual nouns, which have a rather amusing rhyming sound, and represent contrasting registers of language, the former being a semi-erudite term (skirmish), the latter part of a colloquial expression ('aceitar a carapuça' - to take the hint personally).

Foi num cabaré da Lapa  
 Que eu conheci você  
 Fumando cigarro,  
 Entornando champagne no seu soirée...<sup>171</sup>

Often he contrasts the typically Brazilian with a foreign import, such as in the following lines from the samba 'Este meio não serve' of 1936, in which a famous Italian wine finds itself rhymed with a fictional admiral (a rhyme only possible in Brazilian Portuguese) and alongside a district of Rio's affluent Zona Sul, which itself is rhymed with Zion, the hill on which Jerusalem stands and the city of God in Christian belief:

...As sobrinhas do almirante  
 Já saíram do Sion  
 Vão tomar vinho chianti  
 Lá pras bandas do Leblon...

Noel finds these rhymes amusing, as is evidenced in the recording he made of his samba 'Positivismo' of 1933 (September 1933, Columbia no.22240). In this original version the first time Auguste(o) Comte is mentioned his name is pronounced with a French accent, but the second time Noel exaggerates a typical Brazilianized version of his name to rhyme it with the Brazilian pronunciation of 'base'. Comte and his doctrine soon lose prestige and sophistication by becoming Brazilianized in this way.

---

<sup>171</sup>See also the 'sandwich/maxixe' combination in the final verse of the samba 'Você é um colosso', p.360. The following lines from his *marcha* 'Você, por exemplo' of 1933 give proof of his keen ear for the oddities of language: '...Quanto barbado que jejua mais que o Gandhi./ Você, por exemplo... Você, por exemplo,/ Não tem barba grande!....' This humorous and irreverent rhyming of the name of the world-famous Indian religious leader with the adjective 'grande' is only possible in Brazilian Portuguese. See also the 'château/enganou' and 'pince-nez/vê' rhyming pairs in 'Vai haver barulho no chatô' of 1933, p.352.

A similar feature can be found in some of Cole Porter's lyrics, for example his song 'You're the Top' in which he rhymes the word 'top' with the line 'You're *de trop*'.

Noel delights in the inherent comedy of this ultimate incongruity of pairing off words from different languages yet leaving the rhyme scheme intact. He picks up on the peculiarities of the Portuguese he hears spoken around him and the traditions of rhyme in samba lyrics are upturned by his imaginative combinations, where a poetic technique is applied to the most prosaic and unsophisticated of subjects, which include a telephone number in the following lines from the samba 'Conversa de botequim' of 1935:

...Telefone ao menos uma vez  
Para 34-4333...

and the date (in fact Brazilian Independence Day) in the samba 'Cordiais saudações' of 1931:

...Podendo, manda-me algum...  
Rio, 7 de setembro de 31!

Jomard Muniz de Britto aligns Noel's use of rhyme with that of the Modernist poets of the 1920s and 30s, stating: 'Modernismo, apesar e acima das rimas - elementos da mais direta comunicação com o público. Rimas por musicalidade, muito mais do que por associações de palavras. Modernismo na medida em que o compositor tinha consciência dele, de quanto é necessária a 'completa liberdade' e de como existem influências em nossa cultura.'<sup>172</sup>

Vila Isabel, a working-class suburb of northern Rio, eager to gain respectability, is venerated in Noel's work, and is particularly praised for being a samba stronghold, where the spirit of *malandragem* thrives.<sup>173</sup> Noel was not alone in his glorification of

<sup>172</sup>Jomard Muniz de Britto, *Do modernismo à bossa nova* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966), p.119.

<sup>173</sup>See 'Eu vou pra Vila' of 1930, p.301.

his home. The popular composer Euclides Silveira, known as Quidinho, for example, wrote many sambas in praise of the district where he was raised, Aldeia Campista. In 1930 the two musicians joined forces and geographical allegiances in the samba 'Bom elemento':

'Bom elemento', *batucada*, 1930, Noel Rosa and Euclides Silveira (Quidinho)

Entrei no samba,

Os malandros perguntaram

Se eu era bamba

No bater do tamborim

E o batuque

Eles logo improvisaram,

Eu dei a cadência assim:

Meu bem, o valor dá-se a quem tem

A Vila e a Aldeia não perdem pra ninguém

(O que é que tem?)

Meu bem, o valor dá-se a quem tem

A Vila e a Aldeia não perdem pra ninguém

Com violência

Enfrentei a batucada,

A harmonia

Do meu simples instrumento

Fez toda a turma

Ficar muito admirada

Porque sou bom elemento.

This could not be a more direct response by two white young men to the attacks and doubts of black *sambistas*. Here they stress that both their *bairros* can produce great samba, in this case a percussion-based *batucada*, favoured by the musicians of the *morro*, and a form that neither of them was accustomed to writing. Obviously, this praise for the *bairro* was not unique to Noel, but his exploitation of the theme's full potential sets him aside from his contemporaries. Several of his sambas employ elaborate imagery to give a new twist to this topic. In the rather self-conscious samba 'Meu barracão' of 1933 he underlines the strong emotional bond that links the *eu* to his home, in this case the hillside shantytown of Penha, which is an area of Rio that often features in his work, and that of his contemporaries such as Ari Barroso.<sup>174</sup> The reason for the importance given to this area was the very popular church situated there, where the *povo* would go to fulfil *promessas*. The intensity of the *eu*'s feelings is such that the ramshackle dwelling comes alive. The personified home becomes his lover and in desperation, after his absence for a year in the city, comes in search of him:

'Meu barracão', 1933, Noel Rosa

Faz hoje quase um ano

Que eu não vou visitar

Meu barracão lá da Penha

Que me faz sofrer

E até mesmo chorar

Por lembrar a alegria

Com que eu sentia

O forte laço

De amor que nos unia.

Não há quem tenha

---

<sup>174</sup>See, for example, 'De qualquer maneira' written by Noel and Ari in 1933, p.337.



Mais saudades lá da Penha  
 Do que eu - juro que não!  
 Não há quem possa  
 Me fazer perder a bossa  
 Só a saudade do barracão.

Mas veio lá da Penha  
 Hoje uma pessoa  
 Que me trouxe uma notícia  
 Do meu barracão  
 Que não foi nada boa:  
 Já cansado de esperar,  
 Saiu do lugar.  
 Eu desconfio  
 Que ele foi me procurar...

Similarly in 'Feitiço da Vila', of 1934, a love song dedicated to Vila Isabel, the personification of the *bairro's* talents gives the samba an exaggeratedly surreal quality. The standard of samba that Vila Isabel produces is so high that it brings nature alive, and even affects the movements of the sun and moon. Noel leaves his unmistakable stamp on these lyrics, however, by combining these romantic images with the characteristic speech forms of the suburbs ('bacharel', 'bamba', 'Sol, pelo amor de Deus') and these, in turn, with a more formal register of language ('Meus senhores,...'). Noel is eager to give his brand of samba and his home respectability, and thus disassociates them from the witchcraft of the Afro-Brazilian cults, intrinsically bound up with life in the *favelas*. His samba, he stresses, is a 'decent spell'. It is interesting to note that the sub-title of this samba is 'Feitiço sem farofa', a spell without manioc flour, one of the elements of the *despachos* or *ebós*, the casting of

magic spells, which form an important part of these Afro-Brazilian cults.<sup>175</sup> In Vila Isabel, Noel stresses, the charm is without *farofa* and candles, the latter also being used in *macumba* or black magic.

The *morro* and the *bairro* are portrayed with genuine devotion and respect, at the same time as being described in unflattering detail. As well as allusions to poverty and exploitation, the violence and criminal injustice of these deprived areas are evoked.<sup>176</sup> The *malandro* and the *sambista* are persecuted on the *morro*, and the life of *malandragem* brings with it frequent spells in a police cell. In contrast, in the *Avenida*, where the well-off perform their samba during carnival, similar debauched behaviour to that of the inhabitants of the *morro* is considered acceptable, and even desirable. The *malandro*, who, by nature of his ambivalent status and quick wit, has access to both the *morro* and the *cidade*, ultimately opts for the former as the better place to live. Noel emphasizes the simple aspects of the life of the poor, especially its lack of pretence and affectation. Often he reinforces his message with the use of prosaic language and colloquialisms, and underlines the hypocrisy and superficiality of up-town fashions. The following samba centres on a *malandro* who, realizing the error of his ways, has returned to the lowly suburb after living in the city:

'Voltaste (pro subúrbio)', 1934, Noel Rosa

Voltaste novamente pro subúrbio,

Vai haver muito distúrbio,

Vai fechar o botequim.

Voltaste e o despeito te acompanha

E te guia na campanha

Que tu fazes contra mim.

<sup>175</sup> Corn, flour and palm oil are mixed together and flung in the direction of the person to be cursed.

<sup>176</sup> See 'Se a sorte me ajudar', written circa 1934, p.358.

O guarda, que apitava ressonando,  
Anda alerta envergando  
O seu capote de lã.  
Voltaste pra fabricar defunto,  
Para fornecer assunto  
Aos diários da manhã.

Voltaste novamente sem dinheiro,  
Tapeando o açougueiro  
Que não tem golpe de vista.  
Voltaste com um cão muito valente  
Que só tiras da corrente  
Quando chega o prestamista.

Voltaste pra mostrar ao nosso povo  
Que não há nada de novo  
Lá no centro da cidade.  
Voltaste demonstrando claramente  
Que o subúrbio é ambiente  
De completa liberdade.

Voltaste, mas falhou o teu projeto,  
Não te dou o meu afeto,  
Quando eu quero eu sou ruim.  
Voltaste confessando sem vaidade  
Que a tua liberdade  
É viver bem preso a mim.

The suburb is associated with violence and deprivation, and the *malandro* is exposed as a cowardly bully by the female *eu* of this song. However, in its favour, the suburb is a place of freedom and is unpretentious, as reflected in the unglamorous places and people that are mentioned, such as the 'botequim', 'açougueiro' (often a Portuguese immigrant and therefore the butt of endless jokes based on his legendary stupidity and gullibility), the 'defunto' and the 'prestamista'.

Noel's renown as a chronicler of daily life stems, to a large extent, from his ability to capture the trivial social changes that were witnessed by his community and their reactions to them. He exposes the contradictions of the Brazil he saw around him, and focuses on the silly, trifling details of politics to stress how nothing important changed after the revolution of 1930. In his so-called *samba fonético* 'Picilone' of 1931, for example, he pokes fun at the government via a satirical attack on the controversial Acordo Ortográfico signed in that same year by the Academia Brasileira de Letras and the Academia de Ciências de Lisboa, which was later converted into a decree by the Brazilian government. Noel selects one aspect of this agreement - the substitution of the letter 'i' for 'y' in the Portuguese alphabet. The lyrics are deliberately farcical and the tone is derisory:

'Picilone', 1931, Noel Rosa

Yvone! Yvone!

Eu ando roxo pra te dizer um picilone!

Já reparei outro dia

Que o teu nome, ó Yvone,

Na nova ortografia

Já perdeu o picilone.

É pra ganhar simpatia

Que todo mundo se abaixa  
 Pra te fazer cortesia  
 Com os olhos fora da caixa.

Tem uma vida folgada,  
 Não faz mais nada a Yvone,  
 Até já tem empregada  
 Para atender telefone.

Cansei de andar só de tanga,  
 Já perdi a paciência,  
 Fui te encontrar na Kananga<sup>177</sup>  
 Mas não me deste audiência.

He uses the term 'picilone', a colloquial alternative for *ípsilon* (the letter 'y'), which reflects the tendency in conversational Brazilian Portuguese to insert a vowel between consonant clusters (giving, for example, pronunciations like *adivogado* and *abissurdo* for *advogado* and *absurdo* respectively), and slang expressions like 'só de tanga' (literally 'in a loin cloth' but used in contemporary Rio street-talk to mean 'in poverty'), and, in doing so, stresses the divide between the official language of Brazil, that this accord was trying to regulate, and true Brazilian Portuguese, as spoken by the majority of the population, complete with its vernacular.<sup>178</sup> Such official measures as this seem pointless, and we are casually reminded of the financial hardships of Rio's lower classes, a grave problem that remains unsolved as the government occupies itself with time-wasting bureaucracy.

---

<sup>177</sup>The name of a dance and carnival club in Rio.

<sup>178</sup>In this era the slang term *picilone* also meant praise or flattery. Máximo and Didier, p.176.

A similar attitude to the language of Brazil and the assertion of Brazil's linguistic autonomy from European Portuguese can be seen in the work of some of the Modernist poets, such as the following poem from Oswald de Andrade's *Pau-Brasil* of 1925:

'pronominais', Oswald de Andrade

Dê-me um cigarro

Diz a gramática

Do professor e do aluno

E do mulato sabido

Mas o bom negro e o bom branco

Da nação Brasileira

Dizem todos os dias

Deixa disso camarada

Me dá um cigarro.

Here Oswald underlines the same disparity between the official and the de facto language of Brazil that Noel hints at in his samba 'Picilone' referred to above, and both acknowledge that the language of Brazil is, in reality, far more flexible and inventive than that of the purist grammarians.

Likewise, in 1931 Noel wrote two sambas that deal with President Vargas' decision of that year to put all the clocks forward in Brazil by one hour - 'O pulo da hora' and 'Por causa da hora'. In both cases the lyrics are little more than humorous gibberish and illogical reasoning, but veiled references are made to Brazil's dire economic difficulties, as we see in an amended version of 'O pulo da hora', which was not recorded but which Noel noted down in his own notebook of lyrics. Such nonsensical lyrics form part of Noel's insistent mockery and sceptical attitude towards the

pompous obscurantism of the ruling elite.<sup>179</sup> His genuine playfulness in such songs belies the fact that he is all too aware of the current social and political situation. Often such examples of linguistic agility serve to conceal or detract from allusions to topical events which are quite erudite by samba's standards and contribute to his unorthodox inventiveness.

'O pulo da hora', 1931, Noel Rosa

Que horas são?

Eu venho agora

Saber a hora

Que o ponteiro está marcando

No relógio da senhora.

O meu relógio

É de ouro brasileiro

Trabalha bem sem a corda,

Sem ter vidro nem ponteiro.

Em minha casa

Surgiu hoje uma briga,

Meu credor usa a moderna

E eu adoto a hora antiga.

O carioca

Perdeu a calma e a paz:

A hora pulou pra frente

E a nota pulou pra trás.

---

<sup>179</sup>Similarly, in the *marcha* 'Seu Jacinto' of 1933, Noel toys with Vargas' appeal to the nation to *apertar o cinto*, and the song begins 'O que eu sinto e não consinto/ É seu cinto se afrouxar/ Seu Jacinto aperta o cinto/ Bota as calças no lugar...'. The play on the homophones 'sinto' and 'cinto' here makes a mockery of the President's words.

Mas eu agora  
 Já gostei desse brinquedo,  
 Para me vingar da hora  
 Janto três horas mais cedo.

Verse two opens with an apparent outburst of patriotic pride, but the image of Brazil is soon deflated as we learn that the clock/watch in question is really useless and worthless. Similarly, in the final verse Noel uses an ironic play of contrasts to allude to the nation's high rate of inflation, in the lines:

A hora pulou pra frente  
 E a nota pulou pra trás

Noel voices a widespread lack of respect for and lack of faith in the new regime. He hints at social inequality but only beneath these tongue-in-cheek, comic attacks on the establishment. Noel himself had a personal disdain for authority and red tape, but this contemptuous attitude is equally an important trait of the character of the *malandro*, the embodiment of the concept of *jeitinho*. The *malandro* realizes that the 'powers that be' will never help him or his social class, but he is content to flout their control by means of his nonconformist lifestyle.<sup>180</sup>

Noel's attitude to the Vargas regime was scathing, but his opinions were always concealed beneath light-hearted ridicule. Noel once said that he wrote the hilarious samba 'Gago apaixonado', in which he imitates the stammer of his friend Manuel Barreiros, during one of the nights of civil disturbances that followed Vargas

---

<sup>180</sup>Roberto Da Matta says: '...os malandros preferem reter *para si* sua força de trabalho e suas qualificações. O vadio, assim, é aquele que não entra no sistema com sua força de trabalho, e fica flutuando na estrutura social, podendo nela entrar ou sair ou, ainda, a ela transcender. A astúcia, por seu turno, pode ser vista como um equivalente do *jeito* (ou do *jeitinho*) como um modo estruturalmente definido de utilizar as regras vigentes na ordem em proveito próprio, mas sem destruí-las ou colocá-las em causa.' Da Matta, p.226.



becoming head of the provisional government.<sup>181</sup> This may have been one of his 'tall stories', but is indicative of his feigned insouciance vis-à-vis politics. According to Máximo and Didier, no one really took an interest in politics in the milieu of popular musicians, and even if they wrote songs vaguely making fun of politicians, very few, with the exceptions of Mário Lago and Alberto Ribeiro, openly discussed politics seriously.<sup>182</sup> Noel certainly wanted to cultivate an image of indifference towards such matters, in keeping with his laid-back *malandro* approach to life. However, this pose was pure pretence and he was acutely aware of society's predicament, and subtly reveals his contempt for Brazil's political mismanagement through his ostensible lack of interest in it.<sup>183</sup>

Noel's irreverent stance in relation to authority manifested itself early in life. He delighted in parodying the melody of the Brazilian national anthem when he was a teenager, and he set his own lyrics to it.<sup>184</sup> He was obliged to alter the opening melody of his samba 'Com que roupa?' of 1929 because of its close similarity to the *hino nacional*. The lyrics of this samba deal with the poverty of the so-called '*Brasil de tanga*', and announce the demise of *malandragem* as a viable alternative lifestyle. Brazil's economic situation had been aggravated by the Wall Street Crash of that year, which threatened the economies of the whole world, and left Brazil in a particularly precarious position. These lyrics could be replaced with those of the national anthem, without altering the original melody. Since Noel would have run the risk of arrest by the censors had he recorded it, he was forced to change some of the notes in the opening section. In an interview which appeared in the *Diário de Notícias* on 15 February 1931, Noel tried to deny the existence of any critique behind the lyrics of this samba, claiming '...não tive em mira fazer alusão ao povo, que, apesar de tudo, sei

---

<sup>181</sup> Máximo and Didier, p.166.

<sup>182</sup> *ibid.*, p.431.

<sup>183</sup> It is interesting to note the parallel with Machado de Assis, who began many of his most subversive *crônicas* by claiming to know nothing about politics.

<sup>184</sup> Máximo and Didier, p.84. The lyrics of the national anthem of Brazil were composed by Osório Duque Estrada, the music by Francisco Manuel da Silva.

que ainda tem roupa e faço votos que continue a tê-la em profusão...'. However, Noel was well-known for playing tricks on journalists and for being deliberately obtuse and ironical when interviewed. In 1929 Noel remarked to his uncle Eduardo Corrêa de Azevedo: 'Um samba que acabo de fazer. É sobre o Brasil. O Brasil de tanga.'<sup>185</sup> Yet in a later interview in the magazine *Carioca* dated 18 July 1936 he states with relation to this song: 'Não gosto desta música. Foi feita em 1930, sobre o momento político brasileiro, onde os partidos se apresentavam e se desfaziam porque não tinham 'roupa' para aparecer. E saiu o estribilho que todo o Rio cantou...'.<sup>186</sup> Such self-contradiction bears witness to Noel's play-acting and his intentionally ambivalent stance. The political connotations of these lyrics, despite Noel's half-hearted statements to the contrary, were recognized beyond the milieu of popular music, and journalists cashed in on the popularity of the samba, publishing articles criticizing the administration and political life in general. Maurício de Lacerda wrote a long article with the same title as the song, in which he adopted the same metaphor to deal with the political uncertainties following the 1930 revolution.<sup>187</sup>

Humour is a typically *carioca* way of responding to and dealing with serious issues, trivializing them until their gravity is attenuated. Thus, for Noel, the Brazilian economic crisis of the early 1930s becomes a source of comedy and an excuse to ridicule authority with the characteristic irreverence of the *malandro*. Noel stated at the end of 1932: 'Antes, a palavra samba tinha um único sinônimo: mulher. Agora já não é assim. Há também o dinheiro, a crise. O nosso pensamento se desvia também para esses gravíssimos temas.'<sup>188</sup>

Noel's tongue-in-cheek critiques of the ruling elite are not confined to his own lifetime, as we see in his samba 'Quem dá mais?' of 1930, also entitled 'Leilão do

<sup>185</sup> Máximo and Didier, p.158.

<sup>186</sup> Jorge Maia, 'A história triste das melodias bonitas', *Carioca*, 18 July 1936, p.41.

<sup>187</sup> Máximo and Didier, p.158.

<sup>188</sup> *O Globo*, 31 December 1932, quoted by João António in *Noel Rosa*, p.97.

Brasil', in which he imitates the speech patterns of an auctioneer. One of the lots to come under the hammer is:

...um violão que toca em falsete,  
 Que só não tem braço, fundo e cavalete,  
 Pertenceu a dom Pedro, morou no palácio,  
 Foi posto no prego por José Bonifácio...

Here he gently pokes fun at Brazil's 'heritage' - in this case a useless guitar, which José Bonifácio (1763-1838), the Brazilian statesman and champion of Independence, was forced to put up for sale. He implies that even in 1822, when Brazil gained its independence from Portugal, the country was in dire financial straits. In an off-the-cuff fashion Noel acknowledges that Brazil has always been in debt to others, and that the nation inherited a legacy of economic mismanagement.

Noel's allusions to political events are few and far between and are casually interwoven with more conventional themes like *malandragem*. In his samba 'Escola de malandro' of 1932, for example, he mentions the revolution of 1930 in the second verse:

'Escola de malandro', 1932, Noel Rosa, Orlando Luiz Machado and Ismael Silva

A escola do malandro  
 É fingir que sabe amar  
 Sem elas perceberem  
 Para não estrilar...  
 Fingindo é que se leva vantagem  
 Isso, sim, é que é malandragem  
 (Quá, quá, quá, quá...)

Oi, enquanto existir o samba  
 Não quero mais trabalhar  
 A comida vem do céu,  
 Jesus Cristo manda dar!  
 Tomo vinho, tomo leite,  
 Tomo a grana da mulher,  
 Tomo bonde, automóvel,  
 Só não tomo Itararé

Oi, a nega me deu dinheiro  
 Pra comprar sapato branco,  
 A venda estava mais perto,  
 Comprei um par de tamanco.  
 Pois aconteceu comigo  
 Perfeitamente o contrário:  
 Ganhei foi muita pancada  
 E um diploma de otário.

Whilst extolling the virtues of this lifestyle of idleness and roguery, Noel makes an impromptu reference to the battle of Itararé. During the revolution of 1930 the government troops spent almost three weeks in Itararé, south of São Paulo, defending it from the revolutionary forces. After some minor skirmishes a second battle was announced, known as the 'maior do século' in the predictions of the newspapers that supported the rebels. The entire nation was full of a sense of expectation but no battle took place. The following day Washington Luís was deposed, and before the first shot could be fired, deputy Glicério Alves crossed the lines waving a white flag and asked Paes de Andrade to surrender. The government troops capitulated.<sup>189</sup> In this archetypal *samba malandro* Noel makes the theme his own by incorporating this

---

<sup>189</sup>Máximo and Didier, p.276.

satirical aside aimed at the pre-1930 regime, and with the ironic twist in the final three lines of the song, where he humorously contrasts his own physical beatings from his long-suffering girlfriend with the non-existent war wounds of these government troops.

Noel's infrequent political comments are subtle and usually incongruous. In his samba 'Quem não dança' of 1932, ostensibly written in the improvised style of the *partido alto*, with its simple rhyme scheme and senseless, random ideas, he introduces a clever play on words:

'Quem não dança', 1932, Noel Rosa

Quem não dança, quem não dança

Pega na criança

Quem não dança, quem não dança

Pega na criança.

Você é um contrapeso

Que não entra na balança.

Veja se carrega pedras

Enquanto você descansa.

Quando peço mais amor

Quero menos confiança.

Não pretendo andar no luxo

Toilette é lá na França.

Eu sou muito liberal

Mas não uso aliança.

Por qualquer mil e quinhentos

Você faz uma lambança.

O juiz apita sempre

Mas nem sempre a linha avança.

The terms 'liberal' and 'aliança' superficially refer to a liberal, open-minded person and a wedding ring, respectively. However, these terms had obvious political connotations, since Vargas' political party was the Aliança Liberal. In other sambas Noel broaches a political issue but conceals it beneath the acceptable subject matter of women and love affairs, which invariably have failed him. In 'Samba da boa vontade' of 1931, the title and opening line satirize Vargas' well-known appeals for sacrifices and good-will from his people. Noel begins by seemingly addressing a woman, but these could equally be the words of Vargas himself. In the second verse he includes obvious allusions to money, but still in the context of a personal relationship. In the third verse, however, he refers to Brazil as a nation, and in verse four attacks its adoption of a capitalist system, which Noel considered to be a means for allowing the rich to become richer, whilst the lower classes are being cajoled into going without for the sake of the nation:

'Samba da boa vontade', 1931, Noel Rosa and João de Barro

- Campanha da boa vontade!

Viver alegre hoje é preciso,

Conserva sempre o teu sorriso,

Mesmo que a vida esteja feia

E que vivas na pinimba,

Passando a pirão de areia

Gastei o teu dinheiro  
Mas não tive compaixão  
Porque tenho a certeza  
Que ele volta à tua mão.  
Se ele acaso não voltar,  
Eu te pago com sorriso  
E o recibo hás de passar  
(Nesta questão solução sei dar)

Neste Brasil tão grande  
Não se deve ser mesquinho  
Quem ganha na avareza  
Sempre perde no carinho  
Não admito ninharia  
Pois qualquer economia  
Sempre acaba em porcaria  
(Minha barriga não está vazia)

Comparo o meu Brasil  
A uma criança perdulária  
Que anda sem vintém  
Mas tem a mãe que é milionária  
E que jurou, batendo o pé,  
Que iremos à Europa  
Num aterro de café  
(Nisto eu sempre tive fé).

In the final two lines Noel uses a witty pun to deride the decision taken by Vargas, pressurized by Brazil's coffee producers, to either burn or dump in the sea around three million sacks of coffee which they were unable to sell. Literally, the 'aterro' (landfill) will supposedly lead to future economic prosperity like that enjoyed in Western Europe, but figuratively, this mountain of coffee would bridge the ocean dividing the two continents. Noel's use of *gíria* in this samba ('na pinimba' - an alternative form of the colloquial expression *pinima*, meaning a bad thing or fatal occurrence, contrasting registers in the rhyming pairs ('economia/porcaria'), sarcastic asides ('Minha barriga não está vazia') and simple similes, such as comparing Brazil to a penniless child with a wealthy mother, brings home the reality of the consequences for the uneducated poor of these economic policies. Noel is concerned with political matters only in so far as they infringe on everyday existence. His down-to-earth linguistic treatment of complex issues such as this mirrors his ostensibly uncomplicated, simplified view of politics, which are seen from the standpoint of the underdog, and thus he concentrates on the real-life, concrete effects of political decisions.

The myth of *malandragem* is central to Noel's work, both as an important thematic strand and as a filter through which many of his songs must be viewed. The theme and the discourse of the *malandro* are inherent in the *crônica* spirit of many of his sambas. The *malandro's* attitude to life, like Noel's own, is philosophical at a grass-roots level, and like Noel the spiv jeers at convention, as is fittingly symbolized by his white suit against his black skin. Noel consciously adopted the world-view and typical expressions of the *malandro* in order to give his sambas credibility. As a white, lower-middle-class *sambista* he seeks to make the myth itself more respectable, to make samba a 'feitiço decente' ('Feitiço da Vila', 1934), yet often adopts the guise of the *malandro* himself, to comply with a tacit rule of his trade.<sup>190</sup> His attitude to the ethos

---

<sup>190</sup> See 'Conversa de botequim' of 1935, p.363, and 'Vou te reparar I' of 1930, p.305, for examples of Noel adopting the persona of the wise-cracking, macho spiv.



of *malandragem* is consequently ambiguous, ranging from whole-hearted approval to overt criticism, and he constantly shifts within the convention, exploring it to its limits. The *malandro* lies at the heart of the tension in Noel's work since he is both mockery incarnate, like Noel himself, and yet is an established motif and typical of the samba genre, just as Noel abides by certain traditions of his 'art'. In his samba 'Cadê trabalho?', written circa 1932, for example, Noel dons the *malandro* persona, and with this figure's characteristic wit, outlines his aversion to work and love of gambling, twisting logic to justify his lifestyle and suggesting that society's priorities are at fault for wasting his obvious talents:

'Cadê trabalho', circa 1932, Noel Rosa and Canuto

Você grita que eu não trabalho,

Diz que eu sou um vagabundo.

Não faça assim, meu bem!

Pois eu vivo ativo neste mundo

À espera do trabalho

E o trabalho não vem.

Quando eu me sinto bem forte

Vou procurar um baralho,

Mas fico fraco e sem sorte

Se vejo ao longe o trabalho.

Se conversa adiantasse,

Eu seria conselheiro.

Se fraseado vingasse,

Não andava sem dinheiro.

Acordei com pesadelo,

Quase que o chão escangalho

Com dores no cotovelo

Por sonhar com o trabalho!  
 Trabalho é meu inimigo,  
 Já quis me fazer de tolo:  
 Marcando encontro comigo,  
 O trabalho deu o bolo

Noel does, on occasion, condemn outright the *malandro's* play ethic, and espouses the counter-culture of *regeneração* or moral reform. For example, he wrote the samba 'Fui louco', with the black *sambista* Bide, which shows the reformed spiv's repentance for his former existence. This in itself reveals a political savvy and awareness that Noel tries to conceal. His political comments appear to be almost accidental and spur-of-the-moment yet he was obviously conscious of political constraints on a personal level:

'Fui louco', 1933, Noel Rosa and Alcebiades Barcellos

Fui louco, resolvi tomar juízo,  
 A idade vem chegando e é preciso.  
 Se eu choro, meu sentimento é profundo,  
 Por ter perdido a mocidade na orgia.  
 Maior desgosto do mundo!

Neste mundo ingrato e cruel,  
 Eu já desempenhei meu papel  
 E da orgia então  
 Vou pedir minha demissão.

Felizmente mudei de pensar  
 E quero me regenerar.  
 Já estou ficando maduro

E já penso no meu futuro.

Máximo and Didier claim that neither Noel or Bide really believed in this reaction against *malandragem* and the tone of these lyrics would seem to be very tongue-in-cheek, given Noel's respect for this ethos elsewhere.<sup>191</sup> However, Noel's approach to the well-worn character of the *malandro* is often refreshingly non-conformist, and he gives a new angle on this clichéd subject. This is exemplified in his linguistic treatment of this theme in his samba 'Cabrocha do Rocha':

'Cabrocha do Rocha', date of composition unknown, Noel Rosa and Sílvio Caldas

Eu tenho uma cabrocha

Que mora no Rocha

E não relaxa.

Sei que ela joga no bicho,

Que dança maxixe,

Que dá muita bolacha.

Tenho um filho macho

Com cara de tacho

E além disso é coxo.

Ele me fez de capacho,

Qualquer dia eu racho

Este carneiro mocho.

At first sight this song is a nonsensical display of linguistic acrobatics, revolving around the alliterative repetition of a single phoneme [ʃ]. When Noel and Sílvio Caldas recorded it they overemphasized this sound, ridiculing the way that real-life *malandros* spoke. However, as well as being a funny virtuoso piece, this samba is a

---

<sup>191</sup>Máximo and Didier, p.205.

clear example of how Noel takes the idea of the mythical *malandro*, but reworks it, exploiting all its potential. He replaces myth with realistic detail. It is this undercurrent of realism which differentiates him from the vast majority of popular songwriters working in the 1930s. Noel's fame as a *cronista do cotidiano* was based, to a large extent, on the realism of his depiction of daily life. This distinctive approach is evident in his portrayal of the figure of the *malandro*, which, unlike that of his contemporaries, does not simply rely on clichés, such as this figure's passion for gambling and womanising, and his aversion to work.

Noel recreates life in Rio's poorer quarters with affection and honesty, and in various sambas he exposes the truth behind the *malandro's* seemingly idyllic existence, creating social documents of the squalor and degradation that such a lifestyle entailed, albeit attenuated with heavy irony and comic touches. The *malandro's* eternal bravado is replaced by candid admissions of his foibles. The following two sambas illustrate this alternative approach to this subject:

'Malandro medroso', 1930, Noel Rosa

Eu devo, não quero negar,  
 Mas te pagarei quando puder,  
 Se o jogo permitir,  
 Se a polícia consentir  
 E se Deus quiser...  
 Não pensa que eu fui ingrato,  
 Nem que fiz triste papel,  
 Hoje vi que o medo é um fato  
 E eu não quero um pugilato  
 Com teu velho coronel.

A consciência agora que me doeu

Eu evito a concorrência  
 Quem gosta de mim sou eu!  
 Neste momento, eu saudoso me retiro,  
 Pois teu velho é ciumento  
 E pode me dar um tiro.

Se um dia ficares no mundo,  
 Sem ter nesta vida mais ninguém,  
 Hei de te dar meu carinho,  
 Onde um tem seu cantinho  
 Dois vivem também...  
 Tu podes guardar o que eu te digo  
 Contando com a gratidão  
 E com o braço habilidoso  
 De um malandro que é medroso,  
 Mas que tem bom coração.

Noel's *malandro* is made to appear more human here. True to form he is wily and silver-tongued, prone to clashes with the forces of law and order and not averse to gambling and borrowing money to make ends meet. Nevertheless, his mask slips a little, exposing his fear in the face of his woman's jealous partner. In giving this character more believable qualities which to some extent demythify him, the spiv is portrayed in a more sympathetic light. He is man enough to admit his failings, and self-preservation is always his priority. Noel does not seek to destroy the myth but rather to underline an important aspect of the spiv's personality, that is, his ability to avoid trouble wherever possible, to *dar um jeito*. Noel affectionately mocks the myth itself here and in the following samba:

'O orvalho vem caindo', 1933, Noel Rosa and Kid Pepe

O orvalho vem caindo,  
 Vai molhar o meu chapéu  
 E também vão sumindo  
 As estrelas lá no céu...  
 Tenho passado tão mal:  
 A minha cama é uma folha de jornal!  
 (Do Diário Oficial)

Meu cortinado é o vasto céu de anil  
 E o meu despertador é o guarda-civil  
 (Que o salário ainda não viu!)

A minha terra dá banana e aipim,  
 Meu trabalho é achar quem descasque por mim  
 (Vivo triste mesmo assim!)

A minha sopa não tem osso nem tem sal,  
 Se um dia passo bem, dois e três passo mal  
 (Isto é muito natural!)

In this samba the *malandro* is demythified and Noel exposes the deprivation of his lifestyle, as well as satirizing the establishment with humorous remarks. The final lines of each verse, noted down in parenthesis, were known as *breques* or spoken asides, often improvised during a live performance, and in Noel's case, frequently sarcastic comments on life. The first two examples in this samba are aimed at ridiculing the authorities, with the implication that this establishment broadsheet has no greater function than to provide a warm cover for the homeless, and that civil servants are not paid on time. Noel uses the hackneyed poetic image of the 'céu de anil' (indigo sky), which is often used to rhyme with 'Brasil' in Brazilian poetry and song - a kind of

'moon in June' tradition.<sup>192</sup> This poetic cliché is juxtaposed with the third person singular form of the verb *ver* in the preterite tense, to create the 'Brasil/viu' rhyming pair, which would only be feasible in spoken Brazilian Portuguese. This contrast of linguistic styles underlines the clash between official patriotism and the grim poverty endured not only by the idle *malandro*, but also by law-abiding civil servants. In the following line ('A minha terra dá banana e aipim') there are echoes of the opening lines of the ultra-famous highly patriotic poem 'Canção do Exílio' written by the Romantic poet Antônio Gonçalves Dias (1823-1864):<sup>193</sup>

'A minha terra tem palmeiras  
Onde canta o sabiá...'

This kind of intertextuality is also used by some of Brazil's Modernist poets. Oswald de Andrade and Carlos Drummond de Andrade both rework this classic poem in the poems 'Canto do regresso à pátria' ('Minha terra tem palmares/Onde gorjeia o mar...') and 'Nova Canção do Exílio' respectively. In the case of this samba, all that Brazil's supposedly beautiful and fertile land can offer are bananas and manioc, two cheap staples of the diet of the poor (hence the expression *à preço de banana* - dirt cheap), and this must surely be a comment on the economic plight of the nation in the 1930s. On the surface the *malandro* here appears to be boasting about his decadent life, but, beneath the irony and humour, it is obvious that the anti-hero of the *morros* has a meagre existence, and, furthermore, that despite the stirring rhetoric of the national anthem and patriotic literature, the governing elite is totally ineffectual. Noel

---

<sup>192</sup>In the *Hino Nacional* the *céu* is an important motif. The first verse begins: 'Ouviram do Ipiranga às margens plácidas/ De um povo heróico o brado retumbante/ E o sol da liberdade em raios fúlgidos/ Brilhou no céu da Pátria nesse instante/ Se o penhor dessa igualdade/ Consequimos conquistar com braço forte/ Em teu seio, ó Liberdade/ Desafia o nosso peito a própria morte/ Ó Pátria amada, idolatrada, salve! salve!/ Brasil, um sonho intenso, um raio vivido/ De amor e de esperança à terra desce/ Se em teu formoso céu, risonho e límpido/ A imagem do Cruzeiro resplandece...' and the second verse opens with the lines: 'Deitado eternamente em berço esplêndido,/ Ao som do mar e à luz do céu profundo...'

<sup>193</sup>Compare this 'quoting' of this famous poem with its echoes in Ataúlfo Alves' samba 'Terra boa', circa 1940, pp.79-80, and in Ari Barroso's 'Aquarela do Brasil' of 1939, p.221.

ingeniously takes two of the most patriotic components of Brazilian culture and totally undercuts their symbolic value by revealing the reality of life in lower-class Rio in the 1930s.<sup>194</sup>

A debunking of national mythology and iconography can be seen in many of Noel's sambas. The so-called *samba epistolar* 'Cordiais saudações' of 1931, which takes the form of a letter, written by the impecunious *malandro eu*, requesting repayment of a loan of ten *mil-réis*, in an effort to fend off a grasping money-lender, again referred to simply as 'um judeu', provides a fitting illustration of this facet of his work:

'Cordiais saudações', 1931, Noel Rosa

(Cordiais saudações!)

Estimo que este maltraçado samba,

No estilo rude da intimidade,

Vá te encontrar gozando saúde

Na mais completa felicidade

(Junto dos teus, confio em Deus)

Em vão te procurei

Notícias tuas não encontrei

Eu hoje sinto saudades

Daqueles 10 mil-réis que eu te emprestei.

Beijinhos no cachorrinho,

Muitos abraços no passarinho,

Um chute na empregada,

---

<sup>194</sup>Gilberto Vasconcelos, in *Música popular : de olho na fresta*, states: 'O poeta de Vila Isabel, esse 'berço dos folgados', não se limita a colher os aspectos meramente anedóticos a fim de caracterizar as 'coisas nossas'. Ao lado do 'bonde que parece uma carroça', do namorinho de portão de 'rapaz casado', ou de outro *flash* do cotidiano carioca, ele põe o dedo na ferida, nomeia a miséria. Esta, de resto, foi sempre um prato cheio para o malandro, como se perdê-la de mira fosse sinal de idiotice. Quase todo mundo, em maior ou menor escala, a ela está sujeito, inclusive o próprio.' Gilberto Vasconcelos, p.104.



Porque já se acabou o meu carinho.

A vida cá em casa está horrível,  
Ando empenhado nas mãos de um judeu.  
O meu coração vive amargurado  
Pois minha sogra ainda não morreu  
(Tomou veneno e quem pagou fui eu)

Sem mais, para acabar,  
Um grande abraço queira aceitar  
De alguém que está com fome,  
Atrás de algum convite pra jantar.  
Espero que notes bem  
Estou agora sem um vintém.  
Podendo, manda-me algum...  
Rio, 7 de setembro de 31!  
(Responde que eu pago o selo...)

Here Noel, in *malandro* guise, imitates the appropriate register and letter-writing formalities of the educated middle classes (such as the use of the deferent present subjunctive form 'queira aceitar', comic false politeness in his good wishes for the debtor and even his pet animals, the latter referred to in affectionate diminutive forms) but, true to form, combines such elegance with a typical, 'down-market' slang expression of the *morro* ('Um chute', a term taken from football terminology and thus intimately linked with the poor), and a common saying ('sem um vintém'). The letter ends in a formal manner, with the inclusion of the address and date. The date in question is, significantly, 7 September, the 'Dia da Pátria', when a military parade is held to commemorate the granting of Brazil's Independence, forming part of a week of celebratory activities. The anthropologist Roberto Da Matta draws a distinct

dichotomy between this formal celebration and *Carnaval* in Brazil. They are the two longest Brazilian rituals in terms of duration and yet one is the antithesis of the other.<sup>195</sup> With this tongue-in-cheek allusion to the 'Dia da Pátria', and all that it represents, within a form of popular culture intrinsically linked to this celebration's antithesis, Carnival, Noel derides the pomp and ceremony of the elite's 'event of the year' in which the military must symbolically express their respect for authority and national emblems like the Brazilian flag and the Republic's arms.

In the samba 'Positivismo' or 'Araruta' of 1933, music by Noel and lyrics by Orestes Barbosa (except for the final verse, written by Noel), the Positivist philosophy of the mathematician Auguste Comte (1798-1857), adopted by the Republican regime in Brazil, is the target of ridicule. The Positivist motto of 'ordem e progresso', which appears on the Brazilian flag, is transplanted into the realm of affairs of the heart in the third verse. Once more the traditional symbols of the Brazilian nation are exposed as hollow and meaningless, imitations of European traditions which have no relevance in the real Brazil:

O amor vem por princípio, a ordem por base,  
 O progresso é que deve vir por fim.  
 Desprezaste esta lei de Augusto Comte  
 E fostes ser feliz longe de mim.

Noel's lyrics are characterized by their total insouciance over whether they comply with or contravene convention. He may often call into question a convention by overstating and banalizing it, as is sometimes true of his depiction of *malandragem*,

---

<sup>195</sup>The '*Dia da Pátria*' is a day-time ritual centred on a highly ordered and hierarchical military file-past, organized by the establishment and legitimized by laws and decrees. Carnival, on the other hand, is held at night, night and day being completely inverted, is organized by private bodies like the *escolas de samba* who do not parade in an orderly fashion, the order of appearance being dictated by a *sorteio público* or draw, and thus hierarchy is overturned by free competition on equal terms. The former outwardly expresses bourgeois individuality and social distance whereas the latter symbolizes intimacy and the collectivity of the poor masses. Da Matta, pp.41-49.

but this exaggeration, and not the demythification of the theme in itself, is his principal goal. Many of his songs that deal with women and love take their lead from the well-established stereotype of the wanton, greedy and faithless *malandra*, and Noel gives ample evidence of his skill in employing this convention and in combining it with his personal experience.<sup>196</sup> At times he simply spouts the image of the treacherous *malandra* in passing, as in the opening lines of 'Quem dá mais?' of 1930:

Quem dá mais...

Por uma mulata que é diplomada

Em matéria de samba e de batucada

Com as qualidades de moça formosa

Fiteira, vaidosa e muito mentirosa...?

Similarly, in many of his sambas about a failed relationship Noel reproduces the habitual association made by *sambistas* between women and financial exploitation, with the heartless *malandra* fleecing the unsuspecting, naive *otário eu*.<sup>197</sup>

However, it is Noel's unconventional approach which characterizes the majority of his sambas on the subject of women and love. The representation of this theme in his lyrics relies on a strong undercurrent of realism and departs from the norm of stereotypical depictions of women and flowery, pseudo-poetic discourse. Noel's love songs break with tradition precisely because they are anti-romantic on the whole. Their lyrics are unpoetic and often take their inspiration from unsophisticated everyday language. An excellent example is his so-called *samba-anatômico* 'Coração', of 1931, in which he brings together details of the physiognomy of the heart with its well-known symbolic connotations as a source of romantic love and passion. The age-

<sup>196</sup>See 'Dama do cabaré' of 1936, p.369, for a clear illustration of the *malandra* type. In this case Noel models the protagonist on his 'real life' lover Ceci.

<sup>197</sup>See 'Só pra contrariar' of 1932, p.331, 'Nega' of 1931 written in *parceria* with Lamartine Babo, p.313, and 'A razão dá-se a quem tem' of 1933, written with Ismael Silva and Francisco Alves, p.349, for examples of this recurring image of the money-grabbing *malandra*.

old allusion to the heart is given a uniquely comic treatment, with Noel combining references to the organ's functions, in semi-scientific language, and the unexpected inclusion of the unglamorous 'casa de correção' or reformatory and the prosaic methylene blue (a mild antiseptic and biological stain), alongside the literary device of personification, the latter parodying this common feature of love songs. This humour of the incongruous can be found in many of his sambas, as we see here. It is interesting to note that Carlos Drummond de Andrade uses methylene blue to evoke Brazil's sky in the poem 'Casamento do céu e do inferno' from *Alguma poesia* (1939), which begins:

No azul do céu de metileno  
 a lua irónica  
 diurética  
 é uma gravura de sala de jantar...

Drummond draws an ironic contrast here between this unexpected image and the hackneyed *céu de anil*.<sup>198</sup>

'Coração', 1931, Noel Rosa  
 Coração, grande órgão propulsor,  
 Transformador do sangue venoso em arterial  
 Coração, não és sentimental,  
 Mas entretanto dizem que és o cofre da paixão.  
 Coração, não estás do lado esquerdo,  
 Nem tampouco do direito,  
 Ficas no centro do peito, eis a verdade.  
 Tu és pro bem-estar do nosso sangue

---

<sup>198</sup>This humour of the incongruous can also be found in the lyrics of Cole Porter, who incorporated the prosaic and anti-romantic, such as brand names, into love songs.

O que a casa de correção  
É para o bem da humanidade.

Coração de sambista brasileiro  
Quando bate no pulmão  
Faz a batida do pandeiro.  
Eu afirmo, sem nenhuma pretensão,  
Que a paixão faz dor no crânio,  
Mas não ataca o coração.

When he does deal with the subject of love in a more established, literary style, he transforms this conventional approach itself by overplaying it, as can be seen in the samba 'Silêncio de um minuto' of 1935:

'Silêncio de um minuto', 1935, Noel Rosa

Não te vejo nem te escuto  
O meu samba está de luto.  
Eu peço o silêncio de um minuto,  
Homenagem à história.  
De um amor cheio de glória  
Que me pesa na memória.

Nosso amor cheio de glória,  
De prazer e de ilusão,  
Foi vencido e a vitória  
Cabe à tua ingratidão.  
Tu cavaste a minha dor  
Com a pá do fingimento  
E cobriste o nosso amor

Com a cal do esquecimento.

Teu silêncio absoluto

Me obrigou a confessar

Que o meu samba está de luto,

Meu violão vai soluçar.

Luto preto é vaidade,

Neste funeral de amor,

O meu luto é a saudade

E saudade não tem cor.

This tour de force of extended metaphor, in which Noel constructs his *desabafo* around images of death and funerary tradition, is inspired by the classic analogy between physical and emotional death. The use of religious imagery was very common in samba lyrics written in this era. In addition, the influence of romantic literature on such sambas was noticeable.<sup>199</sup> However, the potential of this death imagery is fully explored here and becomes more expressive as a result of its over-use; the samba itself and Noel's guitar are the bereaved parties, and the ex-lover is the grave-digger, armed with deceit as her spade. Noel manipulates this pseudo-poetic device with great skill and the lyrics are not at all macabre or melodramatic. As he infers in the final line, his feelings cannot be truly expressed in words, and elaborate images are useless to try to describe such intense emotions. This line encapsulates Noel's attitude to the romantic, rather contrived, literary language traditionally used in sambas of the *lírico-amoroso* type, and he tacitly admits to the limitations of the *sambista* and his 'art'. Noel's way of conveying sentiment is precisely the opposite. He looks to concrete detail and to the mundane, such as banal yet paradoxically imaginative allusions to the act of grave digging and even to the shovel used for this purpose. Noel picks out a particular convention or technique, such as the use of

---

<sup>199</sup>Matos, *Acertei no milhar*, pp.131-134.

imagery, but makes it his own. He deliberately takes the conventions of his 'art' too literally, whether the intention is to undermine the thematic or formal cliché or to simply make it more relevant to the popular genre in which he is working.

Unlike most of his contemporaries Noel rejected the predictable thematic clichés and the exhausted stock portrayals of life and people, in favour of an avant-garde discourse and depictions of the world around him which had a more factual base. In his samba 'Três apitos', for example, he recreates one of his girlfriends in language which makes her palpably real, and broaches the subject of the new female factory worker:

'Três apitos', 1931, Noel Rosa

Quando o apito

Da fábrica de tecidos

Vem ferir os meus ouvidos

Eu me lembro de você

Mas você anda

Sem dúvida bem zangada

E está interessada

Em fingir que não me vê.

Você que atende ao apito

De uma chaminé de barro

Porque não atende ao grito tão aflito

Da buzina do meu carro?

Você no inverno

Sem meias vai pro trabalho

Não faz fé com agasalho

Nem no frio você crê  
 Mas você é mesmo  
 Artigo que não se imita  
 Quando a fábrica apita  
 Faz reclame de você.

Sou do sereno,  
 Poeta muito soturno  
 Vou virar guarda-noturno  
 E você sabe porquê  
 Mas você não sabe  
 Que enquanto você faz pano  
 Faço junto do piano  
 Estes versos pra você.

Nos meus olhos você lê  
 Que eu sofro cruelmente  
 Com ciúmes do gerente impertinente  
 Que dá ordens a você.

Forever with his finger on the pulse of *carioca* life, Noel rejects the thematic norms used by other *sambistas*, and adopts a refreshingly down-to-earth approach to the subject of women here, in keeping with their shifting status and new roles in society in the 1930s. In this samba, inspired by a girl by the name of Fina (Josefina Teles Nunes), a factory worker in the textile industry in Noel's home suburb of Vila Isabel, and the object of his affections, he begins with the amusing admission that the factory hooter reminds him of her. It could hardly begin with a more unflattering comment, and the tone is set for a very prosaic portrayal of the girl in question. The song is full of references to the commonplace sights and sounds of Rio's industrial districts, such



as the factory chimney, the hooter, and the sound of his car horn as he tries to attract her attention. She is no romantic heroine but the victim of precarious economic circumstances, who cannot afford to buy stockings to wear on a cold winter's day, it is implied. It is not, however, Noel's intention to offend or mock her. Rather he seeks to woo her with this unexpected approach. He rejects the jaded, unconvincing discourse of more traditional love sambas, in favour of a 'warts and all' evocation of love and romance in the unglamorous context of Vila Isabel. By combining realism with humour and the language of everyday, lower-class life, his sentiments seem far more sincere than the trite eulogies of female stock types favoured by his contemporaries.

Several of Noel's sambas contain references to domestic strife and disturbances or take the form of one side of a verbal altercation between two partners.<sup>200</sup> In 'Vai haver barulho no chatô' of 1933, for example, the male *eu*, cheated by his partner, warns of an imminent slanging-match, which may even lead to his arrest. This theme forms part of Noel's candid evocation of the *cotidiano* of the poor, uneducated masses. Domestic difficulties and the loutish behaviour of the macho *malandro* types were, for Noel, a valid element of this recreation of everyday life on the *morro*. The battered wife forms part of the myth of the *morro*. This is illustrated by the inclusion of the figure in the stock depiction of the shantytowns and their inhabitants in the samba 'De qualquer maneira' of 1933 by Noel and Ari Barroso.<sup>201</sup> We are told by the *malandro eu* that he is going to Penha to pray to his patron saint, another commonplace allusion in samba lyrics from this period. We then learn that, a month earlier, this saint was able to cure a 'mulata' who had been assaulted, presumably by her lover.

<sup>200</sup>See 'Vou te ripar I' of 1930, p.305, for a clear illustration of his reiteration of this established thematic convention. Contrast, however, his stance in the samba 'Por você sou capaz', p.295, which superficially extols the virtues of *malandragem*, and in which Noel turns around the whole issue of domestic violence, saying that to win over the woman in question he is capable of liking a good thrashing himself. Furthermore, in the samba 'Nem com uma flor' of 1933, p.345, a rare sentimental celebration of women, Noel directly speaks out against the use of physical violence against women, in the opening and final lines: '...Na mulher não se dá nem com uma flor/ Seja feia ou bonita, sincera ou fingida.../...Quem bate na mulher ofende a natureza.'

<sup>201</sup>See p.337.

However, Noel did not content himself with reiterating these predictable approaches to this topic. He pursues all the avenues that the myth has to offer. In the hilarious samba 'Mulher indigesta' of 1932, for example, we are told by the male *eu* that the *malandra* figure in question, who will not fall in love and exploits men financially,

...Merece um tijolo na testa...

and that

...O que merece é entrar no açoite...

In this samba the alliterative repetition of the [t] phoneme in the third line of the chorus, which is sung at several intervals in Noel's recording of this song, incongruous anglicisms from the world of football ('center-half' and 'chutar'), popular turns of phrase ('entrar no açoite' - literally to enter in the whip, and a slang expression meaning to get a good hiding) and the hilarious, quirky comparison in the second verse ('Ela é mais indigesta do que prato/ De salada de pepino à meia-noite') are more important to Noel than the subject matter itself. His powers of observation, so central to the *cronista*, are evidenced by the latter image, and form an integral part of his virtuosity:

'Mulher indigesta', 1932, Noel Rosa

Mas que mulher indigesta!

(Indigesta!)

Merece um tijolo na testa.

Esta mulher não namora

Também não deixa mais ninguém namorar

É um bom center-half pra marcar  
 Pois não deixa a linha chutar.

E quando se manifesta  
 O que merece é entrar no açoite  
 Ela é mais indigesta do que prato  
 De salada de pepino à meia-noite.

Esta mulher é ladina  
 Toma dinheiro, é até chantagista  
 Arrancou-me três dentes de platina  
 E foi logo vender no dentista.

His genius lies in his ability to call on the formal elements of his lyrics to reinforce the subject matter and this is exemplified in the fox-trot 'Você só mente' of 1933. The witty play on words in the title, coupled with the ingenious repetition of the 'mente' morpheme in the chorus and verse two (primarily in the form of adverbs ending in 'mente') creates an idiosyncratic display of verbal fireworks:

'Você só mente', 1933, Noel Rosa and Hélio Rosa

Não espero mais você,  
 Pois você não aparece  
 Creio que você se esquece  
 Das promessas que me faz...  
 E depois vem dar desculpas  
 Inocentes e banais.  
 É porque você bem sabe  
 Que em você desculpo  
 Muita coisa mais...

O que sei somente  
 É que você é um ente  
 Que mente inconscientemente,  
 Mas finalmente, não sei por quê  
 Eu gosto imensamente de você.

E invariavelmente,  
 Sem ter o menor motivo,  
 Em um tom de voz altivo,  
 Você quando fala, mente  
 Mesmo involuntariamente.  
 Faço cara de contente,  
 Pois sua maior mentira  
 É dizer à gente  
 Que você não mente.

The amusing effect is strengthened by the repetition of this morpheme and the resulting end-line rhymes, and even internal rhymes in the chorus. The song reaches its humorous climax in the final three lines, with the ultimate irony that this woman's greatest lie is that she claims to always tell the truth. Here Noel vaunts his linguistic prowess for its own sake, and typically of him, uses the established idea of lying women as a play-thing, an excuse to create a funny variation on a trite motif.

The use of irony is common in Noel's sambas on this theme. Like the Cretan liar, Noel often undercuts the force of his condemnation of women by calling into question the trustworthiness of the plaintiff. In 'Mentiras de mulher', for example, the *malandro eu* claims that the women's wagging tongues have given him an undeserved bad reputation. The discourse and quick wit are unmistakably those of the spiv, whose

lifestyle hinges on the 'horror ao batente' that he ostensibly denounces here. He thus gives himself away as a smooth-talking conman:

'Mentiras de mulher', 1931, Noel Rosa

São mentiras de mulher,  
Pode crer quem quiser...

Que eu tenho horror ao batente,  
Que não sou decente,  
Pode crer quem quiser.  
Que eu sou fingido e malvado  
E até sou casado  
São mentiras de mulher.

Quando no reino da intriga  
Surge uma briga  
Por um motivo qualquer,  
Se alguém vai pro cemitério  
É porque levou a sério  
As palavras da mulher.

Esta mulher jamais se cansa  
De fazer trança,  
Na mentira é um colosso.  
Sua visita tão cacete,  
Escrevi no gabinete:  
'Está fechado para almoço.'

Esta mulher, de armar trancinha,

Ficou magrinha,  
 Amarela e transparente.  
 Quando vai ao ponto marcado  
 De um encontro combinado  
 Dizem que ela está ausente.

Once again he takes the theme to absurd lengths, stating that one particular woman creates so much mischief that she has worn herself out, lost weight and become almost invisible. The irony of the *malandro's* words and the humour of the ridiculous in the final verse are more important to Noel here than the well-worn subject matter itself.

The paradoxes of the Cretan liar tradition are echoed in the samba 'Com mulher não quero mais nada', where the *eu* states that words and oaths mean nothing in love, and are no guarantee of the truth ('Amar jurando nunca foi jurar amando'). He then, however, goes on to swear himself ('eu juro que o amor não dá futuro'), and 'unwittingly' destabilizes the credibility of all his claims. The formal symmetry in the line 'Amar jurando nunca foi jurar amando' serves to reinforce the idea of deceit and pretence. The infinitive and gerund simply switch position, yet this has radical consequences for the meaning. Despite their formal similarity these two structures represent antagonistic modes of behaviour. The male ideal of 'jurar amando', where the semantic emphasis falls on the verb in the gerund form, is similar in appearance to the insincere 'amar jurando', just as a woman's meaningless protestations of love could be misinterpreted as the real thing. The perfect balance in this line thus underlines the contrast between the male's ideal and the female's response, and how convincing the latter's imitation of the former can be.

This technique is further developed in the song 'Tudo pelo teu amor' from the comic operetta 'A noiva do condutor', in which the dishonest character Joaquim tries to convince Helena of his earnestness, saying:

...Por que desconfiar de mim, Helena?  
 Por que me maltratar assim, morena?  
 Juro pela falsidade das mulheres  
 Que faço tudo aquilo que quiseres...

Swearing an oath on the falsehood of women is the crowning irony, and adds a further new twist to this samba theme of the duplicity of women.

Noel often employs a play of contrasts in his sambas which pour scorn on the female sex. They are often used in such lyrics to convey the paradoxes of love and the duplicity of women. The oxymoron is an apt linguistic representation of the untrustworthy semblance perfected by females and the contrast between their feigned emotions and underlying intentions. In 'Eu sei sofrer' of 1937, an acerbic attack on women written as Noel, in the final months of his life, became increasingly embittered by the failures in his love life, he piles on the agony, recounting the enormous suffering that women have caused him, and claiming that no one has experienced more pain than he has. His bitterness and cynicism are encapsulated in the sarcastic juxtaposition of 'sofrer' and 'prazer' in the following line, which is underlined by the internal rhyme:

Sofrer foi o prazer que Deus me deu...

This technique is also used in the second verse of the samba 'Nuvem que passou' of 1932:

...A mulher mente brincando  
 E às vezes brinca mentindo;  
 Quando ri está chorando  
 E quando chora está sorrindo...

The formal/syntactic/rhythmic symmetry contained in each two-line parallelism belies the semantic contradictions of these lines. However, the balanced antithesis ultimately emphasizes the paradoxes of meaning, with the formal structure mirroring the superficial and deceptive nature of women, who are also skilled at adopting a hypocritical external appearance.

In the true *crônica* spirit, Noel places more emphasis on his formal treatment of the tradition of women and romantic love, and of that of *malandragem*, than on the content of the themes themselves. He plays with both of these conventional themes, and his social class and skin colour distance him sufficiently from the real-life *malandro* to enable him to poke fun at his mythical lifestyle. In any *crônica* the 'serious' events of life are not portrayed as being particularly serious at all, but are merely excuses for the author to explore his creative skills and imagination. In Noel's lyrics it is the language that he uses to deal with a given subject that is paramount. His genius lies in his ability to rework and breathe life into an exhausted theme by drawing on the peculiarities of daily life and of the language of ordinary Brazilians. He delves into the myriad artistic opportunities presented by language, from puns to learned references, from slang and spoken forms to the subtleties of rhyme. By foregrounding the linguistic dimension he draws attention to himself as a lyricist, instead of to the semantic content of his lyrics. The *cronista* is, by nature, an exhibitionist, who is able to create something out of nothing, and Noel takes the most stock topics but transforms them into novel creations.<sup>202</sup>

<sup>202</sup>Machado de Assis, in a *crônica* in *A Semana*, 10 July 1892, encapsulated his craft as follows: 'Eu, quando vejo um ou dois assuntos puxarem para si todo o cobertor da atenção pública, deixando os outros ao relento, dá-me vontade de os meter nos bastidores, trazendo à cena tão-somente a arraia-



There can be no doubt that Noel was an exceptionally gifted lyricist and that the complexity of his lyrics differentiates him from all other *sambistas* of the same era. Although many of his contemporaries dealt with the *dia-a-dia* in their songs, none did so with the panache and comic genius of Noel. His work has many similarities with the newspaper *crônica* and displays all the features outlined in Antonio Candido's definition of the genre, namely keen observation of day-to-day *miudezas*, which epitomize the beauty and strength of the nation however lowly, and covert social and political commentary, attenuated with a liberal dose of humour, all delivered in authentic lower-class vernacular. As well as this *crônica* quality, his lyrics reveal an attitude to Brazilian life and society that centres on the unorthodox and often on the polemical. It is the same view as that expressed by some of the Modernist poets, to a certain extent, but in Noel's case the contradictions and uniqueness of the nation are seen from below and not above, and they are portrayed with much more wit. The obvious parallels between elements of Noel's work and that of these poets writing in the 1930s reflect the impact of the rapid changes in both politics and social structure that took place in this decade, which brought about a reassessment of what it meant to be Brazilian.

Underpinning Noel's depiction of the *cotidiano* is an assertion of the true Brazil, the flip-side of which is, of necessity, a rejection of the phoney symbols of an imagined Brazilian identity based on European templates. Thus icons and emblems of a mythical national consciousness like the national anthem, an example of patriotic Romantic poetry, the formal military celebrations to commemorate Independence, and the motto

---

miúda, os pobres ocorrências de nada, a velha anedota, o sopapo casual, o furto, a facada anônima, a estatística mortuária, as tentativas de suicídio, o cocheiro que foge, o noticiário, em suma.

É que eu sou justo, e não posso ver o fraco esmagado pelo forte. Além disso, nasci com certo orgulho que já agora há de morrer comigo. Não gosto que os fatos nem os homens se me imponham por si mesmos. Tenho horror a toda superioridade. Eu é que os hei de enfeitar com dois ou três adjetivos, uma reminiscência clássica, e os mais galões de estilo. Os fatos, eu é que os hei de declarar transcendentais; os homens, eu é que os hei de aclamar extraordinários' and he adds 'Daí o meu amor às chamadas chapas...'. (The term 'chapas' refers to ordinary places or *lugares comuns*).

on the Brazilian flag, are replaced by authentic cultural products of the humble *povo*, such as the *botequim*, the *jogo do bicho*, football, samba, the ethos of *malandragem* and *jeitinho prontidão*, the *favela/morro/palhoça/barracão*, the *morena bem bonita*, the absurdities of daily life and of bureaucracy and politics, the peculiarities of Brazilian Portuguese and the speech and vernacular of the uneducated, the insipid diet of the poor, even wife-beating and the factory girl of the industrializing nation. Noel elevates these commonplaces of everyday existence to the status of foci of local pride. He considers the question of identity at a national level, but he concentrates on the lower-class black and mixed race community of Rio's *favelas* and lowly suburbs. It is such a community that lies at the heart of the real Brazil, since its black and *mestiço* inhabitants are a reflection of Brazil's colonial past, and their culture, in the broadest sense of the term, has evolved naturally out of a set of historical and social circumstances peculiar to Brazil, and is untainted by any artificially imposed identity. He sees national identity in alternative, unofficial terms, a kind of 'anti-identity'. In Noel's work the mundane is not glamorized or idealized from a position of social or intellectual distance, but is portrayed with objectivity, a 'warts and all' realism that is recorded by a man who lived and breathed the low-life that he so affectionately captured.

## Chapter Four : Ari Barroso (1903-1964)

Ari Evangelista de Rezende Barroso was born into a highly respectable, white, middle-class family in the town of Ubá, Minas Gerais, on 7 November 1903. The son of João Evangelista Barroso, a trained lawyer and local politician, and Angelina de Rezende Barroso, he was orphaned in 1911. His mother died at the age of twenty-two, officially from a heart attack but possibly from tuberculosis, a taboo disease at the beginning of this century, which Ari contracted without being aware of it. His father, a bohemian who enjoyed playing the guitar and singing *modinhas* (a type of popular song accompanied by the guitar) in his youth in Belo Horizonte, died just two months later. Ari was then raised by his maternal grandmother, who wanted her grandson to become a priest and encouraged him to become a sacristan, and his aunt, whose influence on him was the greater since she taught him how to play the piano. (It is said that she made him practise the scales with a saucer on the back of his hands). When he was twelve he began to help his aunt Ritinha give piano lessons. He would also take it in turns with her to accompany the silent movies at the local cinema, for which he was paid five *mil-réis* per night. Even before his fourteenth birthday Ari was performing works by Chopin, Beethoven, Wagner and other classics.

Ari was, by his own admission, a tiresome child. He had a particular fascination for the circus, creating his own shows for his family. He was equally keen on football, playing in defence for a local team with success, despite his short-sightedness, which forced him to wear glasses from an early age. He had many friends but did not neglect his studies for his boyhood antics. He attended the Externato Mineiro of Cícero Galindo, where he completed his primary education, and later the *ginásios* (secondary schools) of São José and Rio Branco. He was expelled from the latter for escaping from the boarders' dormitory to go to a dance. He was only thirteen years old at the time yet decided to take a break from his studies. He went to work as a shop assistant, but returned to his studies after just six months. He then enrolled in the

*ginásio* of Viçosa, where he sat four examinations, and he spent a year in that town. He did not return the following year, however, and started at the *ginásio* of Leopoldina. After only four days he was expelled, on this occasion for getting drunk with a classmate.

In 1920 Ari set off for Rio, at the age of seventeen. A broken engagement led him to pack his bags and move away from Ubá. On the advice of an old friend of his father's, he sat the entrance examination to study law at the Universidade do Rio de Janeiro, and went to live in a string of guest houses. Despite having arrived in the capital with a considerable amount of money from an inheritance, Ari soon spent it on bohemian night life and fashionable clothes. To earn a living he decided to play the piano in the cinemas of the city, accompanying the silent films as he had done back home, and combined this with studying law. He played in the Cinema Íris from midday to six pm, and then in the Odeon, on the corner of the Rua Sete de Setembro, from eight pm until ten pm. In the entrance to the Odeon, the well-known popular musician Pixinguinha also played the piano, and it was there that Ari first performed many of his compositions. He also played in the entrance to the Teatro Carlos Gomes from 1923.

It is thought that the first song that Ari ever wrote was 'De longe', a *cateretê* (traditionally the accompaniment to a rural dance form of African origin) written in 1918 and later adapted into a samba and recorded by Carmen Miranda in 1932 under the title 'Nosso amô veio dum sonho'. His early lyrics were inspired by the *cotidiano*, such as the samba 'Dá uma folga', which he wrote in the spare pages of his driving licence in 1924 and which comments directly on the fashion of women dressing like men. In the 1920s he became recognized as one of the best jazz pianists in Rio, and was a fan of the top international pianists of this genre whom he listened to on record. He travelled to other parts of the country as a member of various dance bands, and in Vitória, the capital of Espírito Santo, he met Noel Rosa whose work he greatly

admired. The two joined forces with the singer Sílvio Caldas and put on shows in the local cinemas. Sílvio Caldas was to become Ari's favoured male singer and recorded many of his compositions.

Ari finally resumed his law studies and graduated on 31 January 1930, in the same group of students as Mário Reis, who was to become one of the most famous singers of popular music in the 1930s and 40s. Ari never practised law, preferring to pursue a career in popular music. As a university student Ari supported Getúlio Vargas' political party Aliança Liberal. He took part in demonstrations in the run up to the presidential elections of 1930, and helped lead a meeting in the Teatro Fênix as a member of the Comitê Central dos Universitários Liberais, attended by members of parliament. Ari was elected general secretary of the group's campaign committee, and when Vargas arrived in power he was nominated to form part of the reception committee. He also contributed to the music of a theatre revue written to celebrate Vargas' victory entitled 'O Barbado' (a reference to the deposed and bearded Washington Luís). He composed songs for another pro-revolution theatre production called 'Brasil maior' of 1930.

Ari's links with the theatre began in 1927, when he started to write music for shows. Luís Peixoto chose two of his compositions, 'Vamos deixar de intimidade' and 'Vou à Penha', to feature in one of his productions, and was drawn to Ari's unorthodox style, noted for its rhythmic quality and the way it captured the sounds of various instruments on the piano, so different from that of Sinhô, the most famous songwriter and pianist of that era. Luís Peixoto went on to commission many pieces of music from Ari, who spent five years writing music for the Teatro Recreio. These included some of his most famous works, such as 'Dá nela', 'No rancho fundo', 'No tabuleiro da baiana' and 'Faceira'. Ari wrote 'No rancho fundo' in *parceria* with Lamartine Babo, and thus this partnership was established. Ari wrote the song 'Bahia' to feature in a show by Afonso de Carvalho. He also participated in the shows themselves, as a

comedian who, with a group of others, was in charge of entertaining the audience before the show proper began. Ari wrote music for twenty-six revues and one operetta called 'Malandragem'. He was also leader and conductor of the orchestra of the Teatro Alhambra company, which visited the north of Brazil and Buenos Aires. In May 1931 he became a member of the SBAT, the Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

Ari's relationship with his future wife Ivone began in 1925 when she was just thirteen years old. Her middle-class family disapproved of her twenty-two-year-old boyfriend, largely because of the age difference and his determination to pursue a career in popular music. Their courtship lasted for about three years, and they were devoted to each other throughout that period. Ari was, by all accounts, jealous and possessive, and when he was travelling he would miss her terribly, becoming angered by the lack of letters that he received from her. The ups and downs in his love life evidently provided inspiration for many of his compositions, such as the samba 'O correio já chegou' and the melancholy 'Por tua causa', and his rather conservative attitude towards women can be seen in his lyrics. There were rumours linking Ari to other women, some of them famous, throughout his married life, and the song 'Risque' was allegedly composed after one of his mistresses left him for another man. Nevertheless, he cultivated the image of a respectable family man.<sup>203</sup>

In 1930 Ari won a competition organized by the Casa Edison record company with his *marchinha* 'Dá nela', and this was to mark a turning point in his musical career, as well as earning him enough money to marry Ivone later that year. He greatly admired the syncopated rhythms of the *samba de morro*, especially the work of Geraldo Pereira and Ataúlfo Alves, and spoke out against the encroaching influence of US styles and instruments on Brazilian music. He was perhaps the first Brazilian popular musician to treat music as a profession. When the general climate was bohemian and

---

<sup>203</sup>Cabral, *No tempo de Ari Barroso*, p.406.

largely scornful of professionalization, Ari worked extremely hard to survive and to guarantee fair copyright payments for composers. In 1932 his musical career took off, and in December of that year alone, three of his songs were recorded by the Victor label, and in the *Diário Carioca* of 14 January 1933 an interview with him was published, in which he was referred to as 'o compositor que impressiona o Rio, no momento'. He remained in close contact with his fellow composers and popular singers, generally in the bars and cafés they frequented, the recording studios and the Urca casino. Ari wrote in *parceria* with Almirante, Lamartine Babo, and with Noel Rosa on three occasions, as well as with Luís Peixoto.

It was Renato Murce who introduced Ari to the radio in 1932. They met at the Casa Edison record company and Murce invited him to present the programme 'Horas do outro mundo' on Rádio Phillips, and to accompany the singers on the piano. From there Ari went to Rádio Mayrink Veiga, but soon moved on to São Paulo in 1936, where he worked for Rádio Kosmos as a comedian. In that same year he entered his *marcha* 'Paulistinha querida' in a carnival music competition. Despite its popularity during the carnival, and deliberately dealing with a subject close to the hearts of *paulistas*, namely the revolution which took place in São Paulo in 1932, it was awarded only second place. Ari adopted the guise of a Brazilian *malandro* in this new job as comic, and starred in the programme 'Hora H' which was very popular in São Paulo. In 1937 he returned to Rio to work for Rádio Cruzeiro do Sul, once again as *humorista*, but his radio career was soon to take a new twist. He took over the management of Cruzeiro do Sul's sports shows and covered all the football matches he could. He used a harmonica to signal that a goal had been scored, and his fame was such that he was put in charge of providing the commentary for the footage sent back to Brazil from the 1938 World Cup in Italy. In addition, from 15 March 1939 he became head of the sports page in the newspaper *O Jornal*. His football allegiances fluctuated in his early life but he was to become an ardent supporter of the Rio team

Flamengo until his death. In his own words: 'Ser Flamengo é para mim uma função biológica, uma imposição da Natureza, um estado de alma.'<sup>204</sup>

The talent contests directed by Ari first appeared in 1937, on Rádio Cruzeiro do Sul. At that time a bell sounded to signify that a contestant had failed and should stop performing, but Ari later became famous for the gong which was used for the same purpose. This practice began after he took his famous show to Rádio Tupi in 1939. Some of the people who passed through the programme went on to gain fame in their own right, such as the singer Ângela Maria, whom Ari advised to study music. His talent shows had a considerable impact on the radio and theatre in Brazil. His attitude to the contestants in the *calouros* was condescending and often rude, and many were angered by his dismissive attitude towards their acts. Luiz Gonzaga, for example, who went on to become a well-known performer of *sertanejo* songs, was treated dismissively by Ari in one of his shows, a sign perhaps of the latter's limited taste and sense of superiority. The humour generated by these shows, however, was largely due to Ari's behaviour, and he became very popular among the general public. On one particular occasion, he was greatly vexed by a contestant who stated that he would perform a *sambinha* and proceeded to sing 'Aquarela do Brasil', complete with mistakes in the lyrics. Ari's pet-hate was the fact that many participants did not know who had written the songs they chose to perform, often attributing them to the people who sang them on record. He does not appear to have liked any criticism of his work, and the fact that he chose to boycott the Rio carnival music competition after failing to be the panel's choice in 1941, is perhaps an indication of his arrogance. He believed that his victory was proven by the success and popularity he continued to enjoy among the *povo*.<sup>205</sup>

---

<sup>204</sup>Nasser, *Parceiro da glória*, p.78.

<sup>205</sup>Luciana, I, p.269.



Ari had a hectic working schedule, and by all accounts managed to fit his songwriting into the spare moments between his radio broadcasts and sports commentaries. According to Dalila Luciana, he had strange habits when it came to composing, and would sometimes get up in the middle of the night and transform short series of notes into gentle melodies at his piano. She also recounts an anecdote about how he and his favourite *parceiro*, Luís Peixoto, were inspired to write a samba one night whilst walking through the central Rio district of Cinelândia. They searched for somewhere to be able to compose, and managed to gain access to the attic of a theatre (later called the Teatro Serrador) where there was an old piano. It was there that the samba 'Na batucada da vida' was written.<sup>206</sup> Ari was a prolific songwriter and the exact extent of his output is unknown, although between 1930 and 1945 it has been estimated that he wrote well over two hundred songs, many of them sambas but also waltzes, fox-trots, *samba-canções*, and *marchas*, in addition to the songs that he composed for the theatre.<sup>207</sup>

Ari was criticized by *mineiros* for praising Bahia in the lyrics of his songs and failing to give credit to his homeland of Ubá. There can be no doubt that Ari fell in love with Bahia on his first visit there in January 1929. In his own words: 'Eu é que me descobri na Bahia. Os seus ritmos, os seus candomblés, suas capoeiras, sua gente, em geral, foram uma revelação para mim. Fiquei de tal modo impressionado que o jeito foi exteriorizar a minha admiração através da música.' On arrival in Salvador he visited the Igreja do Bonfim and was overwhelmed by the miraculous cures that had supposedly been performed by Nosso Senhor do Bonfim. In a letter to Ivone he stated: 'Saí da igreja com o coração alegre, por ter podido cumprir essa obrigação.' Salvador da Bahia provided him with endless inspiration but, as Sérgio Cabral points out, he lacked a thorough knowledge of Bahian folklore which led him to wrongly call

---

<sup>206</sup>Luciana, I, pp.181-182.

<sup>207</sup>Moraes, pp.112-121.

the region 'terra do jongo' in the samba 'Bahia'.<sup>208</sup> He drew a great deal of inspiration from his visits to Salvador da Bahia, including the cries of the street vendors that he heard there, and he incorporated many Afro-Brazilian themes and motifs into his song lyrics. However, despite his first-hand experience of the city, Ari still portrayed life there in conventional terms, relying on the stock images with which it was associated in the popular imagination. According to José Ramos Tinhorão, Ari openly admitted that he consulted the works of the folklorist Luís da Câmara Cascudo in order to find information for his songs.<sup>209</sup>

Ari participated in the celebrations organized as part of the 'Dia da Música Popular' in 1939, and Carmen Miranda caused a sensation performing his song 'Boneca de piche'. Carmen and her sister Aurora recorded many of his sambas, and Carmen in particular became a good friend of his. This was also the year when his ultra-famous samba 'Aquarela do Brasil' was first performed. It was sung by Araci Cortes in the revue 'Entra na faixa' at the Teatro Recreio on 16 June, but went unnoticed. It was first recorded by Francisco Alves on 18 August for Odeon Records. The patriotism of the lyrics of this samba is obvious but Sérgio Cabral does not see any political propaganda in it, despite the fact that the DIP were encouraging 'positive lyrics' that praised the nation, the family and work.<sup>210</sup> In fact, the DIP tried to cut the line 'Terra do samba e do pandeiro' for being 'depreciativo' about Brazil. Ari was forced to visit the censors and managed to retain these words.

Ari had a deep affection for his *pátria* and was proud of the fact that he had made Brazil famous throughout the world through his most famous songs like 'Aquarela do Brasil'. In the words of his daughter Mariúza: 'Como músico eu acho que foi formidável pelo fato de ter feito uma *Aquarela do Brasil*. Nesta melodia conseguiu

---

<sup>208</sup>Cabral, *No tempo de Ari Barroso*, p.43, p.113. The *jongo* is a type of dance, accompanied by drums, from the states of Minas Gerais and Espírito Santo.

<sup>209</sup>Tinhorão, *Música popular : teatro e cinema*, p.214.

<sup>210</sup>Cabral, *No tempo de Ari Barroso*, pp.179-180.

retratar todo o espírito de brasilidade que tinha e, fazendo este hino à sua terra, que ele adorava, transmitiu para a pauta o sentimento do povo, seus costumes, tendo exprimido nestes compassos várias nuances do Brasil. Do Brasil brasileiro...

Era um homem que gostava da sua terra e da sua gente, de uma maneira tal, que tentou e conseguiu nesta música dizer TUDO que desejava, numa apoteose de civismo que é a AQUARELA'.<sup>211</sup> This samba became known as the '*segundo hino nacional*'.

Ari cooperated with the Vargas regime throughout its fifteen-year existence. A selection of his songs, including 'Aquarela do Brasil', were used in the show 'Joujoux e balangandans' performed at the Teatro Municipal in June and July 1939, which was aimed at raising funds for the social works of Brazil's first lady, Darci Vargas. Similarly, on 12 October of the same year, Ari appeared in the Teatro Municipal in a show dedicated to the Brazilian navy on the official 'Dia do Mar'. 'Aquarela do Brasil' and 'Na Baixa do Sapateiro' were performed alongside the National Anthem and the overture from Carlos Gomes' opera 'O Guarani'. In 1941 Ari took part in the fourth anniversary celebrations of the *Estado Novo*. It would seem that from his student days onwards Ari remained a *getulista*, and supported the regime out of a conviction which was born even before the revolution of 1930. He would have been inspired by the State's brand of *ufanista* nationalism, so akin to his own patriotic zeal, and this, combined with his conservative views and susceptibility to cliché, the two main characteristics of his lyrics, made him the ideal spokesman for the regime, both at home and abroad. Tárík de Souza points out the contradictions in Ari's patriotism and political persuasion, calling him 'brasileiríssimo e paradoxal'. Although Ari introduced the *samba-exaltação*, which boosted the Vargas regime's image, he also took on the State when the occasion arose.<sup>212</sup> Above all, his stance vis-à-vis the regime seems to have been pragmatic. Antônio Risério calls him: '...um oportunista genial, nascido em

---

<sup>211</sup>Luciana, I, p. 156.

<sup>212</sup>Tárík de Souza, *O som nosso de cada dia* (Porto Alegre: L&PM, 1983), p.28.

contexto propício', who pursued public recognition more than any of his contemporaries and whose main concern was to have a long and memorable musical career.<sup>213</sup>

Ari first came into contact with Walt Disney at the end of 1941. The famous cartoonist was visiting Brazil with a view to making a full-length feature film about the country. It was thought that cartoons with Latin American characters would be beneficial as part of the US president Roosevelt's 'Good Neighbour Policy' towards the continent, the ultimate aim of which was to establish Latin American support for US policies in the world conflict that was brewing. Thus, the Coordinator for Inter-American Affairs for the Roosevelt Administration, Nelson Rockefeller, suggested to the State Department that it should pay for a visit to Brazil by Disney and his team, and give 300,000 US\$ towards the production of a film with a Latin-American theme. During a visit to the Grande Hotel, Belém, Disney heard North American music being played by a quartet. He asked his host Celestino Silveira if he could hear some Brazilian music and the band began to play 'Aquarela do Brasil'. The following day the two of them caught a plane to Rio and Disney was transfixed by the scenery as they flew over Amazonia. During a stop in Barreiro, in the *sertão* of the state of Bahia, Disney saw a collection of brightly coloured birds, including parrots, in the airport, and started to play with them as he hummed the tune he had heard the night before. In Rio he began to make plans for the film that was to be called 'Alô, amigos', the protagonist of which would be a parrot called Zé Carioca, who would appear *gingando* (swaggering) to authentic Brazilian sambas. This was to be Disney's first contribution to the 'Good Neighbour Policy'. When the time came to select the music for the film Disney remembered the tune he had heard in Belém and Silveira tried to track down Ari as soon as they arrived in Rio, without success. The two finally met

---

<sup>213</sup>Antônio Risério, 'Notas para uma antropologia de ouvido', *Folha de São Paulo*, 28 December 1985, p.40.

for the first time at a cocktail party given by Disney in the Hotel Glória during this same visit.

Although Disney's visit to Brazil had been 'commissioned', he had been genuinely interested in going to Brazil for some time, and the inspiration he derived there developed spontaneously. On his return to his studios in Burbank, he said to waiting reporters: 'Tudo já está assentado. O Brasil é uma terra maravilhosa. Muitos nos ajudaram. Músicos, historiadores, gente do Governo, artistas, enfim, tornaram-se os amigos que eu precisava. Ali tudo já estava pronto para ser absorvido por nós: música, paisagem, humorismo, alegria e colorido. Que mais poderia ser criado? O papagaio já existia em espírito, nós apenas lhe daremos forma e animação!'.<sup>214</sup> The film was a huge success and 'Aquarela do Brasil', renamed simply 'Brazil' by Disney, became well-known all over the world as a result. The original version was recorded by Aloísio Oliveira, but many other famous singers like Bing Crosby also recorded it.<sup>215</sup> Disney went on to use Ari's music in the film 'Os três cavaleiros' ('The Three Caballeros'), including the samba 'Os quindins da Iaiá', sung by Aurora Miranda. Before this song was performed in the film, there was a prologue introducing the city of Salvador da Bahia, and Ari's samba 'Na Baixa do Sapateiro' was chosen as the background music, in preference to Pixinguinha's 'Carinhoso'. 'Os três cavaleiros' was the first full-length feature film to combine cartoon characters such as Donald Duck, an Argentinian horse and Zé Carioca, with real people in the shape of Aurora Miranda. Ari became a household name in the US overnight. When Orson Welles visited Brazil he insisted on meeting the writer of 'Aquarela do Brasil'.

Ari finally accepted one of the many invitations to go to the US in 1944. He went to write music for a film called 'Brazil' from the Republic studios, and composed the

---

<sup>214</sup>Luciana, I, p.274. The source of this quotation is a biography on Ari Barroso written in Portuguese, hence this quotation has been translated into Portuguese from the original English.

<sup>215</sup>According to Dalila Luciana, forty-six different versions were recorded in Egypt alone. Luciana, I, p.266.

samba 'Rio' as a result. He spoke very little English and felt very frustrated by his inability to communicate. He thus spent a lot of time at the home in Hollywood of Carmen Miranda, which was always full of Brazilians and the food and music of his homeland. He spent so much time in Carmen's company during his visits to the US that rumours reached Brazil that the pair had married. Later that year Ari was asked to produce music for the film 'Três garotas de azul' ('Three Little Girls in Blue') by Twentieth Century Fox. He thus returned to the US and earned a thousand dollars a week for eight months. He became rich in Hollywood, and his attitude to his work was characteristically professional.<sup>216</sup> In the words of Gilberto Souto: 'Recordo muitos momentos, passados com ele, quando percebi o seu amor ao trabalho, o cuidado em apresentar somente o que de melhor pudesse produzir, a sua honestidade profissional.'<sup>217</sup> Unfortunately, the film was never made, possibly due to the intervention of the censors of the *Estado Novo* since it was to have portrayed three grasping Brazilian prostitutes, and the music Ari composed for it was never heard. He made a third visit to North America in 1948, to compose music for a Broadway musical initially named 'O trono da Amazônia' but the director went bankrupt and the show was shelved. English versions of his songs featured in several other films, such as 'That Night in Rio', 'The Gang's All There' and 'Copacabana'.<sup>218</sup>

Ari became very famous in the USA and was fêted in Hollywood for his professionalism, musical skill and rich, memorable melodies. In a letter to Ivone, written during one of his visits there, he stated: 'Quando sou apresentado a qualquer pessoa como autor do 'Brazil', há um espanto geral e logo chovem abraços e pedidos de autógrafos. Uma maravilha. Digo mais - sou tão popular aqui como aí e com uma vantagem: meu nome é admirado e respeitado.'<sup>219</sup> Twentieth Century Fox, for

---

<sup>216</sup>Between 1938 and 1941, 18,000 copies of the record of his samba 'Na Baixa do Sapateiro' were sold in Brazil, for example, and 55,000 in the USA. Luciana, I, p.242.

<sup>217</sup>Luciana, I, p.253.

<sup>218</sup>Chris McGowan and Ricardo Pessanha, *The Billboard Book of Brazilian Music : Samba, Bossa Nova and the Popular Sounds of Brazil* (Middlesex: Guinness Publishing, 1991), p.12.

<sup>219</sup>Luciana, I, p.325.

example, showed their appreciation for his work by arranging a ticket for him to attend the Academy Awards Oscar ceremony in 1944. Ari himself received an award of merit for outstanding achievement from the Academy of Motion Picture Arts and Sciences on 31 December 1944 for his samba 'Rio de Janeiro', from the sound track to the film 'Brazil'. He did not receive an Oscar, as several Brazilian journalists wrongly reported. Ari thought that he enjoyed greater prestige among musicians in the US than at home. 'Conseguiu ali em Hollywood a posição que sempre lhe negaram na sua terra. Os valores natos não possuem um lugar ao sol. Basta, porém, adquirir um gabarito em outras terras e pronto! A turma de 'casa', a turma patricia abre os braços, ansiosa para receber o sucesso estrangeiro...na nossa terra, seus compatriotas esqueciam de divulgar o seu nome. Talvez invejosos de tão grande feito...Causava inveja a todos os compositores americanos, mas uma inveja diversa da que sentiam seus colegas brasileiros, pois a inveja dos outros músicos era uma inveja louvativa.'<sup>220</sup> It was thanks to Ari that samba became an export commodity.

In 1947 Ari was voted in as a councillor on Rio city council, and two of his personal campaigns involved the building of the Maracanã stadium in preparation for the 1950 World Cup, for which he did some of the match commentaries, and the payment of copyright dues to musicians. His political career was, however, full of disappointment. In the 1950s Ari continued to perform live and took his band on tour in Uruguay and Argentina in 1955. His fiftieth birthday celebrations were attended by the then Minister of Justice Tancredo Neves and a host of other celebrities, and in the Rio carnival of 1955 the theme for the decorations in the centre of the city was Ari's most famous compositions. In the same year he was awarded the Order of Merit by the government in the Palácio do Catete, and also wrote a column in the newspaper *O Jornal* which proved him to be a great *cronista* of *carioca* night life. In June 1956 he returned to Bahia to receive the title of 'Cidadão Baiano' for promoting the state and its capital via his music. He was also voted the fifth most important composer in the

---

<sup>220</sup>Luciana, I, pp.326-327.

world by the US magazine *Fair-Play*. Throughout the 1950s, he set various night club shows to music, such as 'Banzo-aîê', and in 1957 a show dedicated to Ari's life was staged at the Night and Day night club in Rio, entitled 'Mr. Samba', which included many of his most famous songs. On 6 January 1958 he officially became a 'Cidadão Carioca' in recognition for having sung about numerous districts of the city of Rio. In the late 1950s he also returned to the television with great success and he became head of sports for TV Tupi.

Ari was, by all accounts, a simple family man, with traditional views. Ivone remained a devoted wife throughout his life, who took care of the family whilst Ari enjoyed Rio's bohemian night life and travelled abroad. He loved playing with his two children, and later his grandchildren, and in the words of his wife, he was 'bom chefe de família, bom esposo e pai'.<sup>221</sup> He had a patriarchal attitude, and was something of a moralist, being most critical of his loved ones. Most descriptions of his personality point out his shyness, superficial irritability, and his sense of humour. Often his bad temper would be nothing more than an ironic façade to enable him to have some fun at someone else's expense. He appears to have taken his work and himself very seriously, as is evidenced in a letter he wrote to Ivone from Hollywood, stating that he could not miss all the opportunities that were now open to him: 'Você deve e precisa reconhecer que todas as minhas loucuras, todos os meus desatinos, tudo o que faço de ruim e de errado, justifica-se com o que sou: um artista, um homem diferente dos outros, um predestinado, talvez.'<sup>222</sup> In spite of his huge commercial success he was obliged to work to support his family throughout his life, and never became rich, largely due to the unfair system of copyright payments to musicians, against which he fought so vehemently. He earned enough to have a three-storey house built overlooking the beaches of Leme and Copacabana, to buy a car, and to educate his children. He was a devoted Catholic and has been described as having been 'preocupado com a

---

<sup>221</sup>ibid., p.19.

<sup>222</sup>ibid., p.326.



imortalidade, ciumento de sua glórias'.<sup>223</sup> When asked why he believed so strongly in God, he would reply 'para fazer este Mundo só um Deus mesmo!'.<sup>224</sup> This did not prevent him from having a great fear of death, according to his son Flávio Rubens. Ari's health began to fail in 1961. The official line was that he was suffering from hepatitis but in fact he had acute cirrhosis of the liver. Despite this he continued to drink alcohol and enjoy Rio's night spots. After various spells in hospital and periods of recovery, he finally died on 9 February 1964, carnival Sunday. 'Aquarela do Brasil' was played by the saxophonist Souza Lima at his funeral the following day, and the then president of Brazil, João Goulart, sent an official representative. Among the many compliments and homages paid to Ari both before and after his death, critic Sylvio Tulio Cardoso referred to him as 'o mais completo, o mais universal dos nossos compositores, a mesma significação de Villa Lobos na música erudita'.<sup>225</sup>

#### The Discourse of the Samba Lyrics of Ari Barroso

In general, the lyrics of Ari Barroso's sambas are straightforward and unpretentious, particularly those that he wrote in the early 1930s, which are characterized by unadorned, spoken language forms, a limited lexical range and easy rhymes. He tends to imitate casual speech and the turns of phrase typical of the *povo*, but does not stray far into their inventive *gíria*, incorporating just a few typical slang expressions. The use of simple, unmarked, everyday language is a feature of the work of *sambistas* from this era, as can be seen in the works of Ataúlfo Alves, and Ari successfully abides by a tacit convention of the genre, to create accessible and entertaining lyrics. In 'Amnistia!' of 1933, for example, in which we see a manual worker begging a policeman to release him from his cell so that he can join in the carnival celebrations, the imaginary *eu's* speech contains abbreviated forms ('seu dotô' for 'seu doutor', a

---

<sup>223</sup>Tárik de Souza, p.27.

<sup>224</sup>Luciana, I, p.77.

<sup>225</sup>Tárik de Souza, p.29.

deferential form of address, and 'tá me esperando'), the common slang expression 'no batente' (manual labour), and prosaic detail ('a prestação'):

'Amnistia!', 1933, Ari Barroso

Amnistia!

Amnistia!

Nos três dias de folia.

Seu dotô

Não faça isso por favor

Na prisão,

Basta só meu coração.

Passo a vida no batente

Ali rente

Somente

Porque sei que o trabalho é natural.

Seu dotô quer ir s'embora

É hora

Lá fora

Começou minha festa, o carnaval.

Meu amor tá me esperando,

Chorando,

Passando

Um pierrot que comprei a prestação

Seu dotô por piedade

É maldade

Esta grade

Separar de mim, o meu coração.

Authentic proverbial phrases and sayings form part of this evocation of working-class discourse. In 'O correio já chegou' of 1933, for example, the abandoned *eu*, awaiting a letter from his lover, cites an old adage and takes pride in acknowledging his source:

...Longe dos olhos  
 Longe do coração  
 É o ditado mais certoiro  
 Deste mundo de ilusão.<sup>226</sup>

The samba 'Duro com duro' of 1934 provides us with a variety of examples of 'down-market' techniques such as this. It begins with the familiar, affectionate form of address ('Meu bem'), includes two popular maxims ('...há mal que vem pra bem' and '(Pois) duro com duro/ Não faz bom muro'), and the colloquial expression 'Seria um horror'. In this context the conventionally poetic phrase 'Nem devo escravizar meu coração' sounds out of place. The rhyme scheme is uncomplicated, the choice of easy, full rhymes being typical of his work:

'Duro com duro', 1934, Ari Barroso

Meu bem tudo acabado  
 Cada um para seu lado  
 Nosso amor não nos convém  
 Você o que pensa faz  
 E eu também não fico atrás  
 É sabido que há mal que vem pra bem.

---

<sup>226</sup>Ataúlfo Alves makes similar use of ready-made sayings, see pp.86-87. Noel Rosa also uses proverbs and set phrases, but distorts them to create a comic effect. In 'Malandro medroso' of 1930, p.302, for example, the *malandro eu* spouts the commonplace phrase 'se Deus quiser' but does so to create ironic linguistic acrobatics: 'Eu devo, não quero negar/ Mas te pagarei quando puder/ Se o jogo permitir/ Se a polícia consentir/ E se Deus quiser...'.

Em plena liberdade  
 Viveremos à vontade  
 Sem mentira e humilhação  
 Ser feliz na aparência  
 Eu não quero ter a paciência  
 Nem devo escravizar meu coração.

Sei que você tem prazer  
 Vendo alguém padecer  
 Eu também sou assim  
 De maneira que a nossa união  
 Seria um horror não me digas que não  
 Pois duro com duro  
 Não faz bom muro.

His earlier lyrics can be quite repetitive in their choice of conversational phrases, and the commonplace expression *vou-me embora*, for example, crops up in many of his songs from the beginning of the 1930s, often in the opening line. The samba 'Por conta do boneco', published in the *Jornal de Modinhas* on 21 April 1931 begins:

Eu vou te deixar, eu vou m'embora  
 Não quero mais saber de ti...

In the same way, in the samba 'Eu vou pro Maranhão' of 1933 the *eu* states:

Eu vou  
 Eu vou  
 Pro Maranhão  
 Pra deixar o meu amor na mão.

Eu vou m'embora  
Carregadinho de saudade...

Speech forms typical of everyday conversation feature throughout his work, such as the diminutive form here ('carregadinho'), which he uses again in the final lines of 'Diz que dão, dão' of 1944, along with two other ubiquitous spoken exclamations ('Ai, meu Deus' and 'quem me dera'):

...Tem um par amoroso  
Aconchegadinho  
Ai, meu Deus, quem me dera ter um carinho  
Ai, meu Deus, como é bom  
Ai, meu Deus, como é bom viver assim.

Ari skilfully brings together a selection of linguistic features associated with familiar speech, thus complying with the unwritten rules of the samba genre. However, a distinctive feature of his work is the imitation of the sounds and patterns of speech. In a variety of his songs he introduces cries and interjections, often with an onomatopoeic quality designed to evoke the sounds of musical instruments, singing or chanting. He vividly portrays the sights, and more imaginatively, the sounds and rhythms of a samba gathering in several sambas, including 'A batucada começou' of 1940, which begins:

Ô, ô, ô, ô, ô  
A roda de samba formou  
A batucada começou...

and 'Na Baixa do Sapateiro', a *samba-jongo* of 1937, which begins:

Ai, o amô, ai, ai  
 Amô, bobagem que a gente não explica, ai, ai  
 Prova um bocadinho, oi  
 Fica envenenado, oi  
 E pro resto da vida  
 É um tal de sofrê  
 O la-rá, o le-rê  
 Oi, Bahia, ai, ai...

In the samba 'Eu gosto de samba' of 1940 Ari evokes both the noises produced by the percussion instruments used to accompany samba, namely the *cuíca*, tambourine and small drum, and the rhythms of the dance and accompanying interjections of 'ai' in the final four lines:

'Eu gosto de samba', 1940, Ari Barroso

Eu gosto de samba  
 Até parece muamba,  
 Feitiço, despacho ou mandinga,  
 Eu estremeço toda  
 Num samba de roda  
 Que ginga, que ginga,  
 Ai, ai.

Eu nasci tropical  
 Nesta terra ideal  
 Eu sou brasileira  
 Enfesada  
 E no meu corpo moreno

Circula o veneno

Da batucada.

Oi a cuíca Hum, hum, hum, hum

Oi o pandeiro Tche, tche, tche, tche,

O tamborim Pa, pa, pa, pa.

Brasil

Quem fala

Fala da mágoa

Porque o samba mexe com a gente

Ou não mexe?

Deliciosamente, ai!

Malevolentemente, ai!

Maliciosamente, ai!

Assustadoramente, ai!

This highly original recreation of musical sounds paradoxically serves to underline the uninventive nature of the language of Ari's lyrics as a whole. Viewed in their entirety, they are relatively unimaginative and reflect Ari's conventional attitude to his work. This is best exemplified by comparing and contrasting his lyrics with those of Noel Rosa. Ari rarely employs the shockingly prosaic language favoured by Noel, preferring to stick to uncontroversial representations of classic themes and characters. The exception that proves the rule, however, is the samba 'Camisa amarela' of 1939, which deals with a typical scene of everyday life on the *morro*, namely the romantic dalliances of a *malandro* during Carnival, but does so in highly realistic detail:

'Camisa amarela', 1939, Ari Barroso

Encontrei o meu pedaço na Avenida

De camisa amarela  
 Cantando a 'Floribela', oi a 'Floribela'<sup>227</sup>  
 Convidei-o a voltar pra casa em minha companhia  
 Exibiu-me um sorriso de ironia  
 Desapareceu no turbilhão da Galeria  
 Não estava nada bom  
 O meu pedaço na verdade estava bem mamado  
 Bem chumbado  
 Atravessado  
 Foi por aí cambaleando  
 Se acabando  
 Num cordão  
 Com um reco-reco na mão  
 Mais tarde o encontrei num café zurrapa  
 Do Largo da Lapa  
 Folião de raça  
 Bebendo o quinto copo de cachaça.

Voltou às sete horas de manhã,  
 Mas só na quarta-feira  
 Cantando a 'Jardineira', oi a 'Jardineira'  
 Me pediu ainda zonzo um copo d'água  
 Com bicarbonato  
 Meu pedaço estava ruim de fato  
 Pois caiu na cama e não tirou nem o sapato  
 E roncou uma semana  
 Despertou mal humorado  
 Quis brigar comigo

---

<sup>227</sup>'Floribela' and 'Jardineira' were two famous carnival songs.



Que perigo!  
 Mas não ligo  
 O meu pedaço me domina  
 Me fascina  
 Ele é o tal  
 Por isso não levo a mal  
 Pegou a camisa, a camisa amarela  
 Botou fogo nela  
 Gosto dele assim  
 Passou a brincadeira  
 Ele é pra mim!

This samba is a masterpiece of realism. The idiosyncratic portrayal of the wayward spiv is unusually prosaic, detailed and humorous. Ari creatively brings him to life, rather than drawing heavily on the conventional language and allusions used to depict this character. In the first verse, for example, he is shown chatting up a woman, ignoring his nagging girlfriend, and staggering around in a drunken lurch from the carnival procession to a sleazy bar in Rio's then bohemian, night-life and red-light district. The realism of the second verse is particularly effective and comical, as we see the *malandro* reduced to a humble, pathetic figure, barely recognizable as the dapper, 'smoothy' of the day before. The abundance of authentic slang terms ('meu pedaço' - my fella; 'mamado' - disappointed; 'chumbado' - drunk; 'atravessado' - angry, irritated; 'café zurrapa' - 'down-market' bar, 'zurrapa' meaning poor quality wine or plonk), the very concrete reference to bicarbonate of soda, the familiar hang-over cure, the banal mention of the man's dizziness, his bad temper and his snoring, and the two references to the flashy, yellow shirt itself, create an immediacy that is conspicuous by its absence in Ari's lyrics as a whole. The portrayal of the long-suffering, current girlfriend here is humiliating but the humour inherent in her naivety

and devotion to a no-good play-boy prevents us from taking it all too seriously.<sup>228</sup> Ari could almost be 'quoting' Noel in this song, since similarities can be seen between the techniques which he uses here and those associated with Noel's style, such as the use of everyday, mundane images and allusions. There is a striking similarity between the reference to bicarbonate of soda here and Noel's allusion to the chemical methylene blue in the samba 'Coração' of 1931.<sup>229</sup> The vital difference lies, however, in the fact that Ari's banal reference serves to reinforce the realism of the scene, whereas Noel playfully uses his prosaic allusion to create a tongue-in-cheek comic effect ('Viajou a procurar de norte a sul/ Alguém que conseguisse encher-lhe as veias/ Com azul de metileno/ Pra ficar com sangue azul'). 'Camisa amarela' has all the vividness of Noel's greatest songs, but lacks the latter's linguistic playfulness. It is significant that Ari chose Aracy de Almeida, Noel's good friend and favoured female singer, to record this song. Most of Ari's compositions for women were recorded by Carmen Miranda, whom Noel did not rate so highly.

There appears to be a degree of imitation, conscious or otherwise, of Noel's style by Ari. At times this even takes the form of the exact repetition of certain phrases, such as the slang term 'pra chuchu' in Ari's samba 'Batuca nêga' of 1944, which also appears in Noel's 'Não tem tradução' of 1933.<sup>230</sup> On the whole, Ari's emulation of working-class discourse is less subtle than Noel's, and the lexical range and variety of Ari's lyrics are much narrower. It is highly revealing that the samba 'De qualquer maneira' of 1933, written by Ari in *parceria* with Noel, should have the richest lyrics of all Ari's compositions in terms of both their thematic and linguistic portrayal of Rio's *dia-a-dia*. This song is something of an exception within Ari's work, and Noel's influence is immediately obvious, particularly as regards its linguistic content. It is one

---

<sup>228</sup>Compare Ataúlfo Alves' samba 'Ai, que saudades da Amélia...', pp.71-72, which gives a similarly humorous and affectionate depiction of a long-suffering woman.

<sup>229</sup>See p.307 for the entire lyrics of this samba.

<sup>230</sup>See p.344.

of the few compositions by Ari to contain a self-referential element, evidence perhaps of a more self-conscious approach ('Vai cantar meu samba prosa...').

'De qualquer maneira', 1933, Ari Barroso and Noel Rosa

Quem tudo olha...quase nada enxerga

Quem não quebra se enverga

A favor do vento

Eu não sou perfeito

Sei que tenho de pecar

Mas arranjo sempre jeito

De me desculpar...

Eu lá na Penha agora vou estifa

Mas não vou como um caiffa

Que foi lá desacatar

Mas a força falha

Ele teve um triste fim

Agredido a navalha

Na porta de um botequim!

Para ver a minha santa Padroeira

Eu vou à Penha de qualquer maneira.

Faz hoje um mês que fui naquele morro

E a Jú-Jú pediu socorro

Lá da ribanceira

Toda machucada

Saturada de pancada

Que apanhou de seu mulato

Por contar boato

Meu coração bateu a toda pressa  
 E eu fiz uma promessa  
 Pra mulata não morrer  
 Pela Padroeira  
 Ela foi bem contemplada  
 Levantou do chão curada  
 Saiu sambando fagueira!

Eu vou à Penha de qualquer maneira  
 Pois não é por brincadeira  
 Que se faz promessa  
 E...o tal mulato  
 Para não entrar na lenha  
 Fez comigo um contrato  
 Pra sumir da Penha  
 Quem faz acordo não tem inimigo  
 A mulata vai comigo  
 Carregando o violão  
 E com devoção  
 Junto à santa milagrosa  
 Vai cantar meu samba prosa  
 Numa primeira audição.

Here the archetypal *malandro eu* spouts a variety of slang expressions ('jeito' - skill, knack; 'estifa' - elegant or well-dressed, probably from the English 'stiff'<sup>231</sup> ie. formal and affected, like the typical spiv should be, 'cafifa' - pimp; 'entrar na lenha' - to be beaten up etc.), the commonplace usage of a singular noun for a plural concept ('saturada de pancada', 'contar boato'), and well-worn references to the 'navalha',

---

<sup>231</sup>Máximo and Didier, p.185.

'botequim', gossiping women and domestic violence. These lyrics are enriched by the topical allusion to popular Catholic customs, namely the fact that the *eu* prays to his patron saint to cure the injured woman, and then vows to go to the famous church of Penha, on a hillside on the outskirts of Rio, to pray, and makes the mulatto promise to do the same. Nevertheless, the *cotidiano* represented in this song is far removed from the 'warts and all' evocations created by Noel in sambas like 'Conversa de botequim' and 'O orvalho vem caindo'.<sup>232</sup> This is not one of Noel's greatest songs and the two geniuses of Ari and Noel do not appear to be compatible. The following line from Ari's 'Eu vou pro Maranhão' aptly sums up this artistic incompatibility and is quite unintentionally ironic: 'Nosso gênio não combina'.

There is, in general, a watering down of street vernacular and *gíria* in Ari's work. He does not capture the authentic discourse of the *morro* or of the *malandro*, unlike Noel. As shown below, Ari's emulations of 'black speak' draw on totally different sources. The samba 'Cabrocha inteligente', written in 1933, is another exception which seems to prove a rule, and in it Ari uses some of the typical slang expressions associated with the *morro*:

'Cabrocha inteligente', 1933, Ari Barroso

Que cabrocha inteligente

Vive chorando

Se lastimando

Mas leva o dinheiro todo da gente.

Tem diploma de sabida

A cabrocha é novidade

Sabe temperar a vida

Com astúcia e falsidade.

---

<sup>232</sup>See p.363 and p.346.

Durante o dia  
 Está vestida de chita  
 Mas de noite rasga seda  
 Muita prosa e muita fita.

The eponymous heroine of this samba is a gold-digging, deceitful *malandra*, and the *gíria* that Ari uses to portray her is in keeping with the speech of this mythical woman herself. She has a 'diploma de sabida' (ie. she is very street-wise), she 'é novidade' (meaning she is troublesome)<sup>233</sup>, and she 'rasga seda/ Muita prosa e muita fita' (she flatters and fawns over people, has the 'gift of the gab' and is all show).<sup>234</sup>

Romantic turns of phrase and pseudo-erudite discourse constitute an important facet of Ari's linguistic conservatism. Poetic clichés predominate in his sambas which deal with love, and such flowery language based on literary templates is highly appropriate for sentimental, nostalgic depictions of affairs of the heart, and for the rose-tinted, unrealistic view of life that permeates his more optimistic love songs. He uses imagery and learned language to successfully complement the thematic content of such songs, which centre on human emotions which have traditionally found their expression in the excesses of language in more formal literature, particularly Romantic poetry. In the so-called *samba estilo* entitled 'Inquietação', of 1935, used in the film 'Favela dos meus amores', the *eu* reflects with bitterness on the deceit and suffering that love and women cause. In an attempt to convey the depth of his feelings Ari turns to the tried and trusted technique of using pseudo-literary language, incorporating erudite terms (such as 'escravisar', 'abismo', and 'despençar' - to fall from a great height) and a 'sophisticated' metaphor ('Nas asas brancas da ilusão'). The latter cleverly conjures up

---

<sup>233</sup>According to the *Novo dicionário da gíria brasileira*, 'novidade' means either 'dificuldade, embaraço, oposição, contenda, intriga' or 'irregularidade, encrenca'. Manuel Viotti, *Novo dicionário da gíria brasileira*, 3rd edn (Rio de Janeiro and São Paulo: Tupã, 1957), p.306.

<sup>234</sup>According to the *Dicionário da gíria brasileira*, 'rasgar seda' is a slang term for 'bajular' (to fawn over, flatter etc.). Euclides Carneiro da Silva, *Dicionário da gíria brasileira* (Rio de Janeiro: Bloch, 1973), p.174.

an image of a dove in flight and is both an apt and elegant representation of the way that we lose control of our rationality when in love:

'Inquietação', 1935, Ari Barroso

Quem se deixou escravizar  
 E no abismo despencar  
 De um amor qualquer ,  
 Quem no acesso da paixão  
 Entregou o coração  
 A uma mulher  
 Não soube o mundo compreender  
 Nem a arte de viver  
 Nem mesmo de leve pode perceber  
 Que o mundo é sonho, fantasia  
 Desengano, alegria  
 Sofrimento, ironia.

Nas asas brancas da ilusão  
 Nossa imaginação  
 Pelo espaço vai...  
 Vai...  
 Vai...  
 Sem desconfiar  
 Que mais tarde cai  
 Para nunca mais voar.

Similarly, the *samba estilo* 'Tu' of 1934 begins with a string of poetic metaphors inspired by the conventions of Romantic literature. The equation of the colour of the

woman's lips with that of coral, and the imaginative contrast of the prosaic 'engaste' (setting or mount) with the adjective 'sensual' are particularly creative:

Teu olhar  
 É um sonho azul!  
 Teu sorriso  
 Uma promessa louca!  
 Teus lábios  
 Duas jóias de coral  
 No engaste sensual  
 De tua boca!...

Stock poetic images and motifs can be found in numerous songs, such as the well-worn allusion to 'meu sabiá' in the following lines from 'Pra machucar meu coração' of 1943:

Tá fazendo ano e meio, amor  
 Que nosso lar desmoronou  
 Meu sabiá  
 Meu violão  
 E uma cruel desilusão  
 Foi tudo que ficou...

The image of the *sabiá* (thrush), a favourite songbird in Brazil, recurs throughout Brazilian literature, and is used as a symbol of the nation. The best-known illustration of this is in the Romantic poet Gonçalves Dias' ultra-famous poem 'Canção do Exílio', referred to earlier, which begins:

A minha terra tem palmeiras



Onde canta o sabiá...

It also features in poems by several of the Modernist poets, such as Oswald de Andrade and Carlos Drummond de Andrade.<sup>235</sup>

Similarly, the metaphor of the injured bird in the following lines from the samba 'Sentinela alerta!' is an established image:

...Sou qual pássaro ferido, caído, perdido  
Por dois olhos que de maus me abandonaram...<sup>236</sup>

Ari brings together a gamut of conventions associated with Romantic poetry in the samba 'Sonho de amor' of 1944, using hackneyed references to 'um violão', 'o luar' and 'a brisa do mar', a sentimental metaphor ('As flores seriam estrelas lá do céu'), exclamations (complete with past subjunctive and synthetic pluperfect verb forms) ('Ah! se eu pudesse acreditar/ Ah! se tudo o que dizes fora verdade'), and the personification of the emotion of happiness ('Morando conosco a felicidade!')

'Sonho de amor', 1944, Ari Barroso

Uma casinha pequena...

Um violão...lá fora o luar...

Nós dois...mais ninguém!...

A tua cara morena...

Uma canção...a brisa do mar...

Nós dois...mais ninguém!...

Longe da vida enganosa da cidade

Perto do céu e mais perto

---

<sup>235</sup> See pp.161-162 for details of similar allusions found in Modernist poetry.

<sup>236</sup>This image also appears in the following lines from the samba 'Laura', of 1944, by Ataúlfo Alves: '*Sem ela sou uma ave ferida/ Caída, sem força para voar...*', p.290.

Da felicidade  
 Não deves me despertar  
 Quero sonhar...um sonho que tem  
 Nós dois...mais ninguém!...

Ah! se eu pudesse acreditar  
 Ah! se tudo o que dizes fora verdade  
 Como seria bonita a nossa vida  
 Morando conosco a felicidade!  
 Ah! nos canteiros do nosso jardim  
 As flores seriam estrelas lá do céu,  
 Nos teus cabelos um brinco de luar  
 Ah! meu amor  
 Deixa-me sonhar!...

In 'E o samba continúa', a *batucada* (a percussion-based samba) written in 1934, the literary device of personification ('a lua...intrigada' and 'o trovão') is used alongside slang expressions ('matriculado' and 'enfizado', meaning skilled at, and frenetic or agitated, respectively):

'E o samba continúa', *batucada*, 1934, Ari Barroso and Lamartine Babo

Em Deodoro  
 Mesmo na rua onde eu moro  
 Tem um samba enfizado  
 De pessoal matriculado  
 E a lua espia no céu intrigada  
 O passo da batucada  
 Que em Deodoro é assim  
 Olha o pandeiro...

Olha a cuíca...

O omelê...

E o samba continúia até o sol nascê!

O samba

Também tem organização

Só entra lá quem tem

Quem tem cartão

Se acaso a polícia chegar pra ver

O samba continúia até o sol nascer.

O samba

Na hora de romper o dia

Em vez do sino tem

Tem bateria

Se acaso o trovão lá no céu gemer

O samba continúia até anoitecer.

Here the personification of nature, the moon and thunder adds an air of mystery to the scene, reinforcing the idea of samba's captivating quality when performed on the *morro*. This device is used by Ari in other songs, such as 'Na virada da montanha' of 1935, in which the deserted, broken home becomes a jilted lover herself, mirroring the suffering of one of her previous inhabitants:<sup>237</sup>

Pobre casa abandonada

Além...

---

<sup>237</sup>Compare 'E o samba continúia' with Noel Rosa's samba 'Feitiço da Vila' of 1934, written in *parceria* with Vadico, in which nature is brought to life by the enchanting samba of Vila Isabel, p.214. Similarly, there are echoes of Noel's samba 'Meu barracão' of 1933, p.343, in Ari's 'Na virada da montanha'; in both songs the humble shack is personified and becomes a spurned female lover.

No alto...

Sozinha, sem ter lá ninguém...

Tristonha

Caindo...ao ver os prédios da cidade...

Ó velha casa!

Sombra eterna da saudade...<sup>238</sup>

Ari's use of imagery is at its most powerful, however, when he moves away from the constraints of poetic convention and, instead, looks to everyday experience for his inspiration. The banality of the source of the image makes the latter more accessible and fitting. In the samba 'Na parede da igreijinha' of 1944, the female *eu* bemoans the departure of her *malandro* lover, and we learn that she has crossed his name off a church wall with a piece of coal. She states:

...Risquei o nome dele a carvão porque

Carvão é a cor da saudade...

This 'no frills' image is very reminiscent of Noel's 'saudade não tem cor' from the samba 'Silêncio de um minuto' of 1935, and is something of an anomaly in Ari's work. Both convey, simply yet vividly, the ineffable nature of this feeling of longing for a loved one who has departed, and yet paradoxically evoke the emptiness caused by this emotion. Ari's image is still, nevertheless, far closer to reality than Noel's inspirational notion. This lack of complexity and absence of affectation are more fitting for the discourse of the imaginary *eu* of this and other songs than erudite, literary techniques. However, the use of this type of technique is very rare in Ari's work, and he is very

---

<sup>238</sup>See also 'Sentinela, alerta!' of 1934, p.392, where love itself is personified as the enemy of the unsuspecting sentry, that could creep up on him at any time. One momentary slip could result in death, but in this case emotional death not physical as one would expect. This image is highly original.

rarely anti-poetic in the way that Noel is with his deliberate use of prosaic language and conflicting registers of language.

The conventionality and the conservatism of the language used in Ari's songs are paralleled in the thematic content of his work. His sambas are noted, above all, for their overt patriotism and *ufanismo*, that is their corny, boastful treatment of life in Brazil. The lyrics are characterized by their clichéd themes and traditional viewpoint, especially his work from the late 30s and early to mid 40s. He is widely credited with having invented, or at least made his own, the sub-genre of *samba-exaltação*, with his romantic, idealized depictions of 'meu Brasil brasileiro'.<sup>239</sup> As Sérgio Cabral says "Brasil Brasileiro' sempre foi com Ari Barroso".<sup>240</sup> His view of his homeland centres on well-worn images and ideas taken from Brazil's literary and popular culture. Hyperbolic eulogies of the nation as a whole, and of the city of Salvador da Bahia in particular, predominate in the samba lyrics that he wrote between 1939 and 1945. In 'Aquarela brasileira' (later renamed 'Aquarela do Brasil') of 1939, we see Ari's brand of *ufanismo* at its height. This song heralded Ari's *fase de exaltação*. According to Dalila Luciana, Ari wrote these lyrics in praise of his beloved Brazil because he was tired of songs about the bars, the *cachaça*, and the promiscuity of Rio's poorer quarters. Instead he wanted to write a song that '...seria um hino à beleza da sua Pátria, ressaltando a Bahia, que, para Ari, era o lugar mais bonito e mais inspirador do Brasil. Era música para o mundo todo admirar...'.<sup>241</sup>

'Aquarela brasileira', *samba estilizado*, 1939, Ari Barroso

Brasil

Meu Brasil brasileiro

Meu mulato inzoneiro

---

<sup>239</sup>This sub-genre of samba is also referred to as *samba-de-exaltação*, *samba-cívico* and *samba-apoteose*.

<sup>240</sup>Cabral, *No tempo de Ari Barroso*, p.101.

<sup>241</sup>Luciana, I, p.266.

Vou cantar-te nos meus versos

Ô Brasil, samba que dá

Bamboleio, que faz gingá

Ô Brasil, do meu amor

Terra do Nosso Senhor

Brasil!

Brasil!

Pra mim...

Pra mim...

Ô abre a cortina do passado

Tira a mãe preta do serrado

Bota o rei congo no congado

Brasil!

Brasil!

Deixa cantar de novo o trovador

À merencória luz da lua

Toda canção do meu amor...

Quero ver a sá dona caminhando

Pelos salões arrastando

O seu vestido rendado

Brasil!

Brasil!

Pra mim...

Pra mim...

Brasil terra boa e gostosa

Da moreninha sestrosa

De olhar indiscreto

Ô Brasil, verde que dá  
 Para o mundo se admirá  
 Ô Brasil do meu amor  
 Terra do Nosso Senhor,  
 Brasil!  
 Brasil!  
 Pra mim...  
 Pra mim...

Ô esse coqueiro que dá côco  
 Oi onde amarro a minha rede  
 Nas noites claras de luar  
 Brasil!  
 Brasil!  
 Ô oi essas fontes murmurantes  
 Oi onde eu mato minha sede  
 E onde a lua vem brincá  
 Oi, esse Brasil lindo e trigueiro  
 É o meu Brasil brasileiro  
 Terra de samba e pandeiro  
 Brasil!  
 Brasil!  
 Pra mim...  
 Pra mim...

This world-famous samba and tour de force of patriotic pride begins with what became the 'classic', albeit semi-tautologous phrase 'Meu Brasil brasileiro', which is repeated in the final verse. It is significant that the first aspect of the *Brazilian nation* to be introduced is the mulatto, used to symbolize the nation as a whole, the 'Meu'

serving to reinforce the idea of racial harmony and equality, as well as to objectify the figure. The mulatto is, however, 'inzoneiro' (a colloquial term referring to a liar or a gossip)<sup>242</sup>, reiterating the established caricature of the half-caste spiv. Afro-Brazilian culture, in the form of samba itself, is then revered, the movements that the music inspires, and the terms 'bamboleio' (a swing or a wobble) and the verb 'gingá' (to swagger) themselves, again intimately associated with the irresistible *mulata* and swaggering *malandro*. Samba is portrayed as a focus of national as opposed to class or racial pride. Brazil is an uncomplicated land, an innocent paradise created by God. The simple expression of religious faith ('Terra do Nosso Senhor'), (possibly also a reference to the Igreja do Nosso Senhor do Bonfim in Salvador, that so impressed Ari on his first visit there) is repeated in the third verse, but in the final verse is replaced by 'Terra de samba e pandeiro', reinforcing the value of black culture to Brazil as a whole. The second verse opens with a poetic metaphor ('a cortina do passado') which contrasts with the very Brazilian verb 'botar' used in the third line. The poeticism of this second verse is maintained, however, via his use of the uncommon adjective 'merencória' (melancholy) later. Traditional images of colonial Brazil are then called on, such as that of the black wet-nurse, and the 'rei congo'.<sup>243</sup> Ari then evokes the aristocratic side of colonial Brazil, in the form of the nostalgic flash-back to a time of moonlit serenades of love and the elegant ladies of the *casa-grande* or plantation house. His choice of the term 'sá dona' is interesting since it was a way of addressing the lady of the house deemed to be characteristic of black slave speech, a corruption of 'senhora dona'. Ari creates a highly romanticized vision of Brazilian history, very

<sup>242</sup>It is worthy of note that the term *inzoneiro* was not a common slang term, and when Francisco Alves recorded this samba he mistakenly sang the invented word *rizoneiro* instead. This is a clear illustration of Ari's recreation of a stylised vernacular, as opposed to the real-life argot of the *povo*, employed so skilfully by Noel Rosa. According to José Ramos Tinhorão, Ari was never an outstanding lyricist and was criticized for his easy rhymes, such as 'inzoneiro/brasileiro', and banalities like 'coqueiro que dá côco'. Tinhorão, *Música popular : teatro e cinema*, p.212.

<sup>243</sup>The so-called king, queen and imaginary court of the Congo have been traditionally worshipped by blacks in the North East of Brazil since the time of slavery. The coronation of the 'kings of the Congo' was carried out by blacks at the church of Nossa Senhora do Rosário in the seventeenth century, and was celebrated by a procession, dancing and simulated warfare. 'O Rei de Congo' was also commonly represented in Portugal, particularly in the church of Nossa Senhora do Rosário in Oporto. Luis da Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*, 6th edn (São Paulo: Itatiaia, 1988).



much in keeping with the designs of the myth-mongers of the *Estado Novo*, who sought to eradicate from the media any reference to the harsh realities of the nation's past.

Ari's evocation of the lives of the white elite in this samba is surprising, and is reminiscent of aspects of the novels of Northeastern writers like José Lins do Rego, whose semi-autobiographical novel *Menino de engenho* (1932) portrays life on a sugar plantation seen through the eyes of the son of the plantation owner.<sup>244</sup> The examination of regional life, particularly that of the North East, as an authentic source of national inspiration was likewise a feature of the Modernist poets. Ari appears to be influenced by this vogue for writing about the North East, Bahia in particular, which was seen as the 'real Brazil'. When questioned about his preference for this city as a theme, he replied: 'Porque, incontestavelmente, a Bahia é um recanto de tradições e brasilidade, constituindo, assim, um motivo folclórico interessantíssimo'.<sup>245</sup> The obsessive treatment of this city in Brazilian writing was satirized by Carlos Drummond de Andrade in the poem 'Bahia' from the section 'Lanterna Mágica' of *Alguma Poesia* (1930):<sup>246</sup>

#### VIII - BAHIA

É preciso fazer um poema sobre a Bahia...

Mas eu nunca fui lá.<sup>247</sup>

Ari makes the nation female by introducing the noun 'terra', and his use of the adjective 'gostosa' to describe the land, in the first line of verse three, is somewhat

<sup>244</sup>José Lins do Rego, *Menino de engenho*, 35th edn (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984).

<sup>245</sup>Luciana, I, p.316.

<sup>246</sup>Carlos Drummond de Andrade, *Alguma Poesia* (Belo Horizonte: Pindorama, 1930).

<sup>247</sup>It is interesting to note that Noel Rosa also deals with the theme of Bahia in his samba 'Na Bahia' of 1936, p.372, although in a characteristically light-hearted way ('...Aonde foi que Jesus pregou sua filosofia?! Na Bahia! Na Bahia!...').

unusual, since it is more commonly linked to a sexually attractive woman, or tasty food. The frame of reference of the term 'gostosa' seems to extend to the classic *mulata* temptress who appears in the next line ('moreninha sestrosa'). Typically of Ari's *sambas-de-exaltação*, this song relies heavily on the Brazilian popular imagination, more specifically on the institutionalized myth of a land peopled by lazy but astute mulattoes and their wily female counterparts. His vision of Brazil is clearly akin to that of the white oligarchy of colonial times, and is dominated by romanticising condescension. In the fourth verse, Ari adopts a fictional persona and becomes a Northeasterner, hanging up his hammock, once again in the romantic moonlight, and drinking from a murmuring spring. These rather well-worn images combine with such banalities as that contained in the line 'Ô Brasil, verde que dá' of the third verse, and the opening line of the fourth verse ('Ô esse coqueiro que dá côco') to create a trite, over-sentimental and ingenuous representation of Brazil. It is interesting to note that Ari used virtually the same images in the song 'Minha terra tem', written for the musical 'Vai com fé' of 1932 ('...Tem coqueiro que dá côco/ Onde estendo a minha rede...').<sup>248</sup> It is said that when he wrote 'Aquarela brasileira', in his home in Leme in the presence of his wife and brother-in-law, the latter, an engineer, said to him 'Ari? Não está casando na música. Você já viu coqueiro dar outra coisa?', to which Ari became very angry and promptly sat at his piano and wrote the melody for 'As três lágrimas', as if to prove himself.<sup>249</sup> This is a fertile land of plenty, in sharp contrast to Noel's Brazil that 'dá banana e aipim', two cheap staples of the diet of the poor.<sup>250</sup> Like the omnipresent moonlight in the song, Ari casts a flattering glow on his Brazil. He takes his lead here from the templates of Romantic literature, always a favourite among Brazilians, and there are obvious echoes in this and other songs, as mentioned above, of the 'national' poem 'Canção do Exílio' by Gonçalves Dias. In the final lines of this samba, however, he reminds us that the true Brazil is 'trigueiro' (dark or swarthy), giving credit to the blacks and mulattoes for creating a national symbol

<sup>248</sup>Cabral, *No tempo de Ari Barroso*, p.123.

<sup>249</sup>Luciana, I, p.265.

<sup>250</sup>From 'O orvalho vem caindo', of 1933, written by Noel Rosa and Kid Pepe, p.346.

of identity in the form of samba. His attitude to 'black' Brazil is highly conservative and reflects the State's appropriation of 'black' culture, especially samba, to represent the nation as a whole.

The samba 'Rio de Janeiro' ('Isto é o meu Brasil'), of 1944, written for the film 'Brazil' produced by Republic Pictures, and recorded in the United States, equally epitomizes the concept of the *samba-de-exaltação*. Its simplistic language and ideas, naive, stock descriptions of the landscape, flora and fauna, straightforward rhymes and syntax, lexical repetition ('grandeza/beleza'), a mix of colloquial and poetic language ('louco de saudade' in contrast to 'Tange as cordas', for example), the personification of Brazil, and references to popular religion, all conspire to create an uncomplicated vision of Brazil that has little to do, in fact, with the then capital. The sub-title of this song is far more appropriate, since the lyrics deal with an imagined, Utopian Brazilian nation, in keeping with the ideas and intentions of the image-makers of Hollywood, who were only too happy to reinforce the myths of the Vargas regime:<sup>251</sup>

'Rio de Janeiro' ('Isto é o meu Brasil'), 1944, Ari Barroso

Para cantar a beleza,

A grandeza

De nossa terra,

Basta ser bom brasileiro

Mostra ao mundo inteiro

Tudo que ela encerra, Brasil.

Ô nossas praias são tão claras,

Nossas flores são tão raras

---

<sup>251</sup>According to João Máximo, this song was originally recorded in English ('Give in and give Rio a chance, you'll see what Rio does to you...'). He believes that Ari's *fase de exaltação* was his least creative, and that his earlier sambas in particular were of far greater quality. João Máximo, 'Ary Barroso 20 anos depois', *Jornal do Brasil*, 9 February 1984, p. 1.

Isto é o meu Brasil.

Ô nossos rios, nossas ilhas e matas

Nossos montes, nossas lindas cascatas

Deus foi quem criou, ô, ô,

Ô, ô, minha terra brasileira,

Ouve esta canção ligeira

Que eu fiz quase louco de saudade;

Brasil,

Tange as cordas dos teus violões

E canta o teu canto de amor

Que vai fundo nos corações.

Para sentir a grandeza,

A beleza do meu país,

Basta uma só condição:

É ser brasileiro e ter coração,

Rio de Janeiro...

Ô nossas flores são tão raras

Nossas noites são tão claras

Isto é o meu Brasil.

Ô esses montes, essas ilhas e matas

Essas fontes, estas lindas cascatas

Isto é o meu Brasil, ô, ô

Minha terra brasileira,

Ouve esta canção ligeira

Que eu fiz quase louco de saudade;

Brasil,

Tange as cordas dos teus violões

E canta o teu canto de amor  
Que vai fundo nos corações.

Ari calls the true Brazil 'moreno', yet the substance of the land he portrays has little to do with the true culture and experiences of black Brazilians. The following samba is a clear illustration of how he employs 'black Brazil' as a symbol of the nation and a focus of patriotic pride, yet romanticizes both samba and its creators with his use of trite, ingenuous images and pseudo-poetic language (for example in the lines 'Nesta canção toda de sol e luar/ Brasil! grande como o céu e o mar!...' and 'Vai ver/ O coqueiral todo a gingar/ Vai ouvir teus pássaros cantar/ À luz das madrugadas!'):

'Brasil moreno', 1941, Ari Barroso and Luís Peixoto

Samba, ô ô  
Samba, ô ô  
Samba, meu Brasil moreno  
Ouve quanta harmonia  
Vai no batuque do sereno  
Meu Deus!  
Samba, ô ô  
Samba, ô ô  
Samba, bate o teu pandeiro,  
Nesta canção toda de sol e luar  
Brasil! grande como o céu e o mar!...

Vai, vai ouvir o teu sertão,  
Pontear o violão  
Vai ver, como te bate o coração...  
Vai ver  
O coqueiral todo a gingar

Vai ouvir teus pássaros cantar  
 À luz das madrugadas!  
 Oh! Brasil  
 Quebrando nas quebradas  
 Teu samba  
 Todo o mundo há de escutar!

The samba 'Na Baixa do Sapateiro', written in 1938, although dealing with a fictitious story, takes its inspiration from the simple church of Rosário da Baixa do Sapateiro, situated on the Ladeira do Pelourinho in Salvador, and also known as the Rosário dos Pretos because of its popularity among the black population of the city. It is significant that Ari should chose a humble church associated with poor blacks out of the hundreds of churches in Salvador, as this reflects his desire to be identified with black Brazilians and thus with authentic Brazilian culture.

In other songs Ari clearly adopts the fictitious persona of a black Brazilian. In 'Faixa de setim' of 1940, to give one illustration, Bahia is venerated and allusions to elements of black Brazilian culture abound, such as the local Catholic beliefs and customs of the *povo*, the forms of address used by black slaves towards their masters and the white women of the *casa-grande* (Iaiá and Ioiô), the loving, black wet-nurse of the plantation, and the lower town of the city of Salvador, itself synonymous with black Brazilians. Salvador da Bahia is portrayed as the nation's birthplace in many of these patriotic sambas and Afro-Brazilian cultural products and religious beliefs, naturally intimately linked to this city, which was the main port of entry for African slaves in colonial times, are used as symbols of Brazil as a whole. Ari wrote this samba as a tribute to the Senhor do Bonfim, and when he finished writing the lyrics he said to his wife: 'Será que já paguei minha promessa? Esgotei todos os temas em homenagem ao santo. Está na hora de parar'.<sup>252</sup>

---

<sup>252</sup>Luciana, I, p.316.

'Faixa de setim', 1940, Ari Barroso

Bahia

Terra de luz e amor

Foi lá onde nasceu

Nosso Senhor!

Bahia!

De Iaiá e de Ioiô

Da Mãe Preta carinhosa

Que no berço me embalou...

Quando eu nasci na cidade baixa

Me enrolaram numa faixa

Cor de rosa de setim...

Quando eu cresci

Dei a faixa de presente

Pra pagar uma promessa

Ao meu Senhor do Bonfim!

Pedi que me abrisse o caminho

Da felicidade!

Pedi que me desse um carinho

Pra minha mocidade!

Sou feliz!...

Ninguém mais feliz que eu!

Bahia

Senhor do Bonfim me atendeu!...

These stock references to aspects of Bahian culture are used over and over again in Ari's work. It is important to note, however, that Ari created idealized, patriotic

depictions of colonial life and its legacies from the early 1930s onwards, long before the nationalistic fervour of the *Estado Novo* began to exert an influence on song lyrics. In 'Terra de Iaiá' of 1931, for example, Ari incorporates typical allusions to the black wet nurse, the church of Nosso Senhor do Bonfim, *Iaiá* and *Ioiô*, Bahian food and typical Afro-Brazilian dishes ('Zorô/ Canjiquinha, acazá/ Quingombô'), and attractive *baianas*, thematic constants which reappear in his later work, from the beginning of the 1940s in particular:

'Terra de Iaiá', 1931, Ari Barroso

Quem quiser conhecer  
 O Brasil brasileiro, meu bem  
 Tem que uma vez ir à Bahia, se tem!  
 Ver o batuque assim  
 Ver o Senhor do Bonfim  
 Mamãezinha  
 Que morreu  
 Muita vez me ensinou  
 Que na Bahia de Iaiá  
 De Ioiô  
 Foi que o Brasil nasceu.

Zorô  
 Canjiquinha, acazá  
 Quingombô  
 Pra Iaiá  
 E Ioiô  
 A baiana é feiticeira  
 Tem todo o xodó da brasileira  
 Amor



Diferente daqui é o de lá  
 Doce amor de Iaiá  
 Meu bom Senhor do Bonfim  
 Guarda uma baiana para mim.

In the *marcha* 'Cena de senzala' of 1941 he evokes the slave quarters of a colonial plantation and draws heavily, as he does elsewhere, on the myths of plantation life and of the supposedly paternalistic and benevolent slave system instituted by the Portuguese in the Tropics. Echoes can be heard here of the concept of Luso-Tropicalism, the theory that the colonization of Brazil was essentially a harmonious process, due to the absence of racial prejudice on the part of the Portuguese and their tolerant attitude towards the culture of the African slaves, developed by Gilberto Freyre in his seminal work *Casa-grande e senzala* of 1933.<sup>253</sup> The central figure of this song is that of a nostalgic but placid Pai João, who calls out for his home town of Luanda (Angola) and is consoled by music performed on African, indigenous and European percussion instruments and dances his samba with pride.<sup>254</sup> The use of the invented verb 'respostá' (derived from the noun 'resposta'), instead of the correct 'responder', in the line 'Vem me respostá', is an example of Ari's use of an established device to evoke the discourse of illiterate blacks, discussed in more detail below:

'Cena de senzala', *marcha*, 1941, Ari Barroso and George André

Zambumba de bombo  
 Bater de ganzás  
 Cantiga com caracaxás  
 E o negro gritou:  
 Loanda, Loanda

---

<sup>253</sup>Gilberto Freyre, *Casa-grande e senzala* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1933).

<sup>254</sup>The *caracaxá* is a percussion instrument from Angola. The *ganzá* is type of indigenous maraca or shaker from the North East of Brazil. The *bombo* is a large drum, common in Portugal, and used in Brazilian carnival.

Onde é que tu estás?...

O dia findando

A noite vem vindo

O sol se escondendo

E a lua surgindo

E o negro, onde está?

Batucando na Senzala

Até se cansar

E pela noite a dentro

Só se ouve o lamento

Do negro a chamar:

Loanda, Loanda

Vem me respostá...

Na Senzala grande

O canto vai crescendo

Negro tá sambando

E o batuque tá fervendo.

A noite vai findando

O dia vem raiando

E o negro não pára de cantá.

The Modernist poet Jorge de Lima (1895-1953) incorporated emulations of slave speech and evocations of the slave experience into his *negrista* poems, such as 'Essa negra fulô' of 1928 ('Ó Fulô! Ó Fulô!/ (Era a fala da Sinhá)/ - Vai forrar a minha cama/ pentear os meus cabelos/ vem ajudar a tirar/ a minha roupa, Fulô!...')

figure of Pai João appears in the poem 'A voz que vem de longe' of 1930.<sup>255</sup> Like Jorge de Lima, who although a mulatto himself, treated the negro theme in a patronizing, conservative way, Ari relies on stock images and an imaginary 'black speak' to depict the supposed 'slave experience'.

All the sambas referred to above are uncontroversial and paint a glowing, illusory picture of life in Brazil. They are, at times, reminiscent of the *saudoso* tone of the sociologist Gilberto Freyre's *Casa-grande e senzala*, referred to above, which looked back with a degree of sentimentality on Brazil's colonial system and aristocratic past. Ari latches onto safe, standard symbols to conjure up clichéd images. He is not interested in giving realistic depictions of the Brazil of the 1930s and 40s, in contrast to the trends in erudite literature in this period.<sup>256</sup> Ari takes on the Northeastern thematic that appeared in literature in the 1930s, but represents it in a caricatured way, far removed from the documentary quality of the regionalist novels of this decade. It is significant that the songs quoted above, and other similar examples, tend to date from the late 1930s and early to mid 40s. Whereas in his earlier songs simplicity of theme and form is the common denominator, in these later sambas the style and subject matter are clearly hackneyed and conservative, and are geared to selling records to a 'respectable', essentially white, middle-class public, and to complying with the wishes of the image-makers of both the *Estado Novo* and Hollywood.

---

<sup>255</sup>This poem begins: 'Lá vêm pés marchando/ lá vêm mãos pra frente/ lá vem Pai João/ não!! Lá vem a negrinha/ que apanhou da Sinhá...'. Jorge de Lima, *Obra completa*, org. by Afrânio Coutinho, 4 vols (Rio de Janeiro: Aguilar, 1958), I, p.944.

<sup>256</sup>According to Antonio Candido, the 1930s witnessed a growing interest in and awareness of the North East of Brazil and the black Brazilian among intellectuals and artists. In non-fiction academics began to probe the concept of '*a realidade brasileira*' and to reinterpret the nation's past. Social and religious preoccupations permeated the literature of this period, especially the regional novel of the North East, by authors such as Graciliano Ramos and Rachel de Queirós. Antonio Candido de Mello e Souza, 'A revolução de 1930 e a cultura', in *A educação pela noite e outros ensaios* (São Paulo: Ática, 1987), pp.181-198.

Ari sometimes touches on the physical exploitation inflicted on African slaves, but always does so within the safe confines of his bland, romantic depictions of Brazilian history. In his samba 'Terra seca' of 1944, for example, he deals explicitly with the hardships endured by the blacks through the mouthpiece of an imaginary captive and he imitates the uneducated speech forms of the slaves, simply by incorporating three accepted features of their speech, namely the non-pluralisation of nouns ('as mão'; 'estes rio'; 'estes mata'), the corrupted, deferent form of address associated with negro slaves ('meu sinhô' for 'meu senhor'), and simplified pronunciation ('trabáia' for 'trabalha'; 'véio' for 'velho'; 'nêgo' for 'negro'; 'suó' for 'suor' etc.). Gilberto Freyre identifies and explains the effects that the African slaves had on the Portuguese language in Brazil. In addition to adding new lexical items such as *batuque*, *cachimbo*, and *candomblé*, they shortened the infinitive form to give, for example, *mandá* instead of the purist form *mandar*, brought the object pronoun before the verb (*mi deixe* etc.), and simplified consonant clusters (giving *muler* and *coler* as opposed to *mulher* and *colher*).<sup>257</sup>

'Terra seca', 1944, Ari Barroso

O nêgo tá moiado de suó

Trabáia, trabáia, nêgo

Trabáia, trabáia, nêgo.

As mão do nêgo tá que é calo só

Trabáia, trabáia, nêgo

Trabáia, trabáia, nêgo

Ai meu sinhô, nêgo tá véio

Não aguenta!

Essa terra tão dura, tão seca, poeirenta...

---

<sup>257</sup>Gilberto Freyre, *The Masters and the Slaves : A Study in the Development of Brazilian Civilization*, trans. by Samuel Putnam (New York: Alfred A. Knopf, 1946), pp. 345-348. (This is the English translation of *Casa-grande e senzala* referred to in footnote 253).

Trabáia, trabáia, nêgo  
 Trabáia, trabáia, nêgo  
 O nêgo pede licença pra falá  
 Trabáia, trabáia, nêgo  
 O nêgo não pode mais trabaiá

Quando nêgo chegou por aqui  
 Era mais vivo e ligeiro que o saci  
 Varava estes rio, estas mata, estes campo sem fim  
 Nêgo era moço, e a vida, brinquedo pra mim

Mas esse tempo passou  
 Essa terra secou...ô ô  
 A velhice chegou e o brinquedo quebrou...  
 Sinhô: nêgo véio tem pena de tê-se acabado  
 Sinhô, nêgo véio carrega este corpo cansado.

This was Ari's favourite composition, and in one of many written notes made to himself, he said of it: '...pretende descrever a tragédia do negro em luta contra as asperezas da terra. Drama atual, imenso, visível a olho nu', and Dalila Luciana states that he was inspired to write about scenes of slavery after seeing blacks working hard in the fields of the interior when he was returning, by train, from a trip in 1944. He was angered by the cruelty of the *senhores* of the plantations, and felt a tenderness towards the indefatigable slaves of colonial times who overcame their suffering to create music and dance.<sup>258</sup> It is perhaps surprising that a song with such trite lyrics should be Ari's personal favourite, but this also indicates that his patriotism, conventionality and fondness for cliché were genuine, and not merely consequences of the political climate.

---

<sup>258</sup>Luciana, I, p.297, p.308.

This caricatured imitation of spoken language forms associated with illiterate, black Brazilians is another facet of Ari's use of cliché, in this case linguistic.<sup>259</sup> He draws on the stock representation of blacks and their culture, reiterating the stereotypes developed via literature and popular culture since colonial times. At times he draws together a collection of words of African etymology, such as in the samba 'Eu gosto de samba' of 1940, in which he casually lists names of Afro-Brazilian cult practices, and repeats terms and notions associated with Afro-Brazilian culture almost by rote, giving his songs credibility and lending authenticity to the words of the black *sambista eu*. Further examples can be seen in 'Bahia imortal' of 1945, 'Terra de Iaiá' of 1931, 'Batuca nêga' of 1942, and 'No tabuleiro da baiana' of 1936 in which Ari lists dishes perfected by the black women of Bahia, as well as cult practices brought by African slaves. It seems as if Ari was keen to ensure that samba's black creators and fans identified with him by distancing himself from his comparatively privileged and educated background and adopting the persona of the black Brazilian.

Ari's eulogies of black Brazil are full of references to the mulatto, who is venerated as the quintessential Brazilian, the epitome of *brasilidade*, an embodiment of the nation's glorious colonial past and racial harmony. Ari is especially full of admiration for mulatto women, and their mythical sensuality and lasciviousness. In his patriotic samba 'Isto aqui o que é?' of 1940, the black male *eu* begins by extolling the virtues of the Brazilian people, with their love of song and happy-go-lucky nature, but then comments specifically on 'uma raça', his own, proud and unwilling to conform. The *eu* then concentrates his attentions on the 'morena boa' and her physical attributes and dancing skills:

---

<sup>259</sup>In her study of the techniques used in the North American television series 'Roots II' to create 'Black English Vernacular' (BEV), Carolyn Anderson notes that the recreation of the dialect was inaccurate and was limited to two syntactic variants, copula and auxiliary verb deletion. In the same way, Ari tries to invent an imaginary black vernacular based on a very narrow range of the supposed linguistic features of the Portuguese spoken by slaves in colonial times. Carolyn Anderson, 'Black Talk on Television : a Constructivist Approach to Viewers' Perceptions of BEV in Roots II', *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 4 (1983), 181-195.

'Isto aqui o que é?', 1940, Ari Barroso

Isto aqui - ô ô

É um pouquinho de Brasil, Iaiá

Deste Brasil que canta e é feliz

Feliz

Feliz

É também um pouco de uma raça

Que não tem medo de fumaça, ai, ai

E não se entrega não

Olha o jeito nas cadeiras que ela sabe dar

Olha o tombo nos quadris que ela sabe dar

Olha o passo de batuque que ela sabe dar

Olha só o remeleixo que ela sabe dar

Morena boa

Que me faz chorar

Põe a sandália de prata

E vem pro samba sambar.

The well-worn idea of the *mulata* temptress frequently emerges in his lyrics. In his ultra-famous 'Aquarela brasileira', quoted in full above, he mentions the 'moreninha sestrosa/ De olhar indiscreto'. Allusions to 'morenas bonitas' abound in Ari's later work in particular, such as in the opening line of the samba 'Diz que dão, dão' of 1944:

As morenas bonitas do meu rincão

Diz que dão, dão, dão...

An amalgam of the two dominant forces that shaped Brazil's history, the white European and black African, the *mulata* is the symbol of the nation and her beauty is a reflection of Brazil itself. Teófilo de Queiroz Júnior traces the evolution of this myth through Brazilian literature, and finds elements of it present in the work of the poet Gregório de Matos (1636?-1696). He also examines the presence of the *mulata* in the lyrics of popular carnival song, and states that 'Quem inventou a mulata?' by Ernesto de Souza, which was performed in the carnival of 1903, was the first to include a direct reference and tribute to this stock type. By the 1920s and 30s she was established as irresponsible, amoral, irresistible, envious and irreverent. She was used as a symbol of 'Brazilianness', just as the native indian was in the Indianist movement in literature. 'O patriotismo musical - 'de anil' para rimar com Brasil - faz da mulata um símbolo de brasilidade que a literatura romântica havia atribuído à nativa, com o indianismo'. Many of the descriptions of her in song lyrics draw on the established conventions of erudite literature and non-fiction, such as placing her at the top of the hierarchy of aesthetic-sexual value put forward by Gilberto Freyre ('Branca é branca/ Preta é preta/ Mas a mulata é a tal...' from the *marcha* 'A mulata é a tal' of 1948 by João de Barro and Antônio de Almeida) and likening her skin colour to that of cinnamon. Queiroz Júnior suggests that the continual reiteration of black stereotypes helped perpetuate the marginalization of black Brazilians, and that blacks themselves unconsciously contributed to this, reinforcing the stereotypes that had been originally designed to prejudice them.<sup>260</sup>

The numerous overt references to the body and sexuality of mulatto women constitute a feature of Ari's lyrics which differentiates them from those of other *sambistas* writing in this era. An undercurrent of *machismo* permeates much of his work, and forms part of his conventional, even somewhat reactionary personality. On the whole, women remain nameless in his songs and are defined, instead, in terms of their racial

---

<sup>260</sup>Teófilo de Queiroz Júnior, 'Fundamentos da persistência do estereótipo de mulata : contribuições do carnaval', in *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira* (São Paulo: Ática, 1975), p.69, p.73.



type and physical appearance. In 'Quando a noite vem chegando' of 1933, to illustrate this point, the love of the *eu*'s youth is simply referred to as 'uma cabrocha que eu tinha', who subsequently jilted him. In many of his sambas the gyrating hips and shaking thighs of dancing *morenas* are referred to, and the half-caste woman is portrayed as having immense sexual power which totally entrances the male spectator. In the samba 'Maria' we learn, for example, that 'No remelexo/ A baiana é tentação', and in 'Bahia imortal' of 1945 we are presented with the ubiquitous '...lindas baianas/ Faceiras mexendo os quadris...' and with '...As cadeiras mexendo...', and these faceless sex objects are set against a back-drop of a masculine land ('Bahia que nasceu/ Cresceu forte e varonil...'). His sambas stand out from those of many of his contemporaries because of the explicit references to the sexual attractiveness of women and the emphasis he puts on their physical form. The following lines from his samba 'Por causa da cabôca' of 1935 are a clear illustration of this peculiarity of his lyrics:

...E quando  
 Ela na rede adormece  
 E o seio moreno esquece  
 De na camisa ocultar  
 As rolas  
 As rolas também *morenas*  
 Cobrem-lhe o colo de penas  
 Pra ela se agasalhar...<sup>261</sup>

In the highly original 'Samba de gelatina', written for Aracy Cortes in the revue 'Concurso de beleza', Ari combines references to the erotic *mulata* with a prosaic reminder of the flipside of the fantasy woman of the male bigot, namely the innocent

---

<sup>261</sup>See also the samba 'Maria', of 1932, p.383, for an allusion to the act of procreation in the lines: '...E quando eu morar contigo/ Tu hás de ver que perigo/ Que isso vai ser, ai! meu Deus!/ Vai nascer todos os dias/ Uma porção de Marias/ De olhinho da cor dos teus, Maria!// Maria!'

virgin. The protagonist is a mulatto woman who is frenetically dancing samba and stirring passions. Her body is implicitly likened to a shaking jelly, which in turn is explicitly compared to the bosom of a young maiden. Overt references are made to the physical attributes of both women - the innocent virgin's breasts drawn in opposition to the *mulata's* agile and enticing hips:

'Samba de gelatina', 1930, Ari Barroso

Treme, treme

Requebrando

Treme, treme

Rebolando

Mulata vai devagar

Com tanta malemolência

Mulata, tenha paciência

Pode quebrar.

Canjica de milho verde

Polvilhada com canela

Tremelicando no prato

Como seio de donzela

Mexo, mexo, remeleixo

Requebrando meus quadris

Ai que gelatina assim

Juro que eu nunca fiz.

A traditional, narrow-minded view of women can be seen in the following lines from Ari's samba 'Na Piedade', an evocation of a samba gathering in the Rio district of

Piedade, in which the male ideals of a nurturing mother figure and a sex goddess are rolled into one:

...E a cozinheira  
 Pra pegá também o dela  
 Vai mexendo co' as cadeiras  
 Quando mexe nas panelas...

His representation of women is strikingly sexist, although he is conservative in the topics that he chooses, never dealing with controversial issues like wife-beating, preferring to concentrate on seemingly flattering depictions of sexually intoxicating *mulatas*. The *mulata* siren is synonymous with the astute *malandra*, and Ari represents this mythical character in many of his songs. In accordance with the conventions of samba lyrics from this era, love is portrayed as man's downfall, a source of pain and economic exploitation, and often we see the collapse of the home when the faithless *malandra* deserts her partner. These self-centred *malandras* seem all the more contemptible for shattering the peace and tranquility of the cosy *lar*. This idea of the physical disintegration of the home reflecting the emotional breakdown of the spurned, male lover was well-established in samba discourse, but takes a further twist in the samba 'Se Deus quiser' of 1939, written by Ari in *parceria* with Alcyr Pires Vermelho, in which the *eu* tells us that he actually tore down and set fire to his own *barracão* and sold his guitar off cheap ('Já pus abaixo e queimei/ O meu barracão/ Já foi vendido barato/ O meu violão...').<sup>262</sup>

A distinctive feature of Ari's treatment of the theme of women and romantic love is the recurrent concept of *vingança* and divine retribution for misdeeds, the latter always perpetrated by women. Many of these songs, which appear to be full of self-

---

<sup>262</sup>Ari also attacks the stereotypical female gossip in such songs as 'Vai tratar da tua vida!' of 1931, p.382, and 'É mentira, oi!' of 1932, p.382.

pity and bitterness, nevertheless contain a hint of optimism in their final lines, which is founded on this belief in the meting out of just deserts. A clear illustration of this can be seen in the samba 'Pobre esfarrapada', a tale of an exploited *eu* who provided material wealth for the ex-lover who subsequently turned her back on him. In the face of apparent adversity the male *eu* concludes:

...Mas teu destino está traçado  
 Hei de te ver algum dia  
 Só, sem ninguém, sem amor  
 E com um sorriso nos lábios direi:  
 'Eu já esqueci a minha dor.'

In the same way, in 'Quando a noite vem chegando' of 1933, the male *eu* looks back on his youth and remembers a 'cabrocha' who left him. But in spite of his feelings of acrimony and sadness he finally states:

...Mas eu tenho esperança, amor  
 Que algum dia  
 Voltará minha alegria  
 Pois o castigo  
 Sempre tarda mas não falta  
 E não se mata uma ilusão  
 Assim à toa, não.<sup>263</sup>

This notion of revenge and the settling of scores is most directly conveyed in the aptly entitled 'Vingança' of 1938, a so-called *samba garapa*.<sup>264</sup>

<sup>263</sup>See also 'É pra frente que se anda' of 1935, p.394, which, as the title suggests, portrays a duped *eu* who is, nevertheless, unwilling to lie and cheat like women do and who looks positively towards the future.

<sup>264</sup>'Garapa' is a popular term used to mean a 'coisa boa' or 'certa'.

'Vingança', *samba garapa*, 1938, Ari Barroso and Alcyr Pires Vermelho

Jurei

Me vingar de quem zombou de mim...

Meu amor não se humilha assim...

Vingança!

Escuto a voz da consciência...

Que me pede vingança

Sem clemência!

Nosso amor quando nasceu

Era tão feliz

Tudo o que você pediu

Eu fiz

Eu fiz, você pagou com a ingratidão

Vingança!

Vingança!

Tenho em brasa o meu coração.

Here the wronged man pours scorn on his fickle 'ex' and swears revenge, with the repeated exclamations ('Vingança!') and pseudo-learned terms ('Sem clemência!' and 'em brasa') serving to reinforce his threat. Even when love, and therefore life, turn sour, there is always a note of optimism in Ari's concluding lines. Divine retribution befalls those who cheat on their lovers and, by implication, those who do not stray from the path will be rewarded. Although Ari uses the sphere of affairs of the heart in which to voice his belief in *vingança*, just punishment and reward, this provides a fitting analogy for the benefits that could result from hard work, or conversely, the poverty that could stem from laziness and an unwillingness to cooperate with the Vargas regime's work ethic.

Unlike most of his contemporaries, Ari does not often deal with the character of the *malandro*. The absence of the theme of *malandragem* partially explains the infrequent use of *morro* vernacular in his lyrics, and must also be a consequence of his support for Vargas and his work ethic, as well as his eagerness to succeed as a professional musician. He does portray the figure of the wily *malandra*, as shown above, but she is merely an element of his conventional *machista* attitude in general. In 'Viver assim não é vida' of 1938, for example, the patronizing male *eu* reprimands a wayward *malandra* for her 'unfeminine' antics ('A orgia/ Nunca deu pão a ninguém/ Escute meu bem/ Deixe a orgia/ Procure um batente qualquer/ Orgia não é pra mulher...'). Ari's readiness to court the establishment and to toe the official line is evidenced in his attitude to the *malandro's* aversion to hard work. In several songs he alludes to the virtues of honest toil, through the mouthpiece of the compliant manual worker. The following lines from his samba 'Amnistia!' of 1933 are a clear illustration of his position vis-à-vis the theme of *malandragem*:

...Passo a vida no batente  
 Ali rente  
 Somente  
 Porque sei que o trabalho é natural...

Similarly, in 'Foi de madrugada' of 1936 a jilted male *eu* says:

...Agora eu passo  
 No batente noite e dia  
 Para ver se trabalhando  
 Combato um pouco a nostalgia...

Ari's rejection of the theme of *malandragem* is not surprising, given the patriotism and pro-establishment stance that permeates most of his work. It is significant that there are very few comments made in his lyrics about the poverty endured by the lower classes in the 1930s and 40s. Occasionally, the *eu* of a song will admit to being 'sem grana' ('E a festa Maria?' of 1938), but these asides are little more than aspects of everyday life and conversation, and add a touch of authenticity and colour. Tongue-in-cheek references are made to the 'pobre funcionário' ('Gira' of 1931), and the hard-working manual worker of 'Amnistia!' of 1933 states that he bought his carnival costume in instalments ('Um pierrot que comprei a prestação'), but apart from these cursory comments life is presented as being rather idyllic and problem-free.

Popular religion is a recurrent motif in Ari's sambas, and constitutes one of the most characteristic features of his representation of daily life. His lyrics are peppered with allusions to God and to the Catholicism of the people, as well as to Afro-Brazilian cult practices. Even in sentimental love songs, such as the so-called *samba saudoso* entitled 'Maria', of 1932, he writes:

...Maria!

De olhos claros, cor do dia

Como os do Nosso Senhor...

Such passing references abound in his *ufanista* sambas, such as the so-called *samba-fantasia* called 'Rio de Janeiro' of 1944, examined in depth above, in which Ari says:

...Ô nossas praias são tão claras

Nossas flores são tão raras

Isto é meu Brasil

Ô nossos rios, nossas ilhas e matas

Nossos montes, nossas lindas cascatas

Deus foi quem criou ô ô...

In addition to the commonplace veneration of the church of Nosso Senhor do Bonfim, where a procession of faithful culminates every January, often seen in his patriotic glorifications of Salvador da Bahia, Ari seeks to show the religious convictions of the most humble Brazilians, whose everyday discourse is full of references to the Catholic faith. Antonio Candido explains how Catholicism and God became very popular again in the 1930s, and were closely linked with right-wing politics.<sup>265</sup> It would seem to be no coincidence that Ari continually asserted his own religious devotion and that of the *povo* through his lyrics, and was also an ardent supporter of the Vargas regime. The *povo* are portrayed as being contented with their lot, grateful for all that God has given them. This is a logical extension of Ari's blatant, pro-establishment rhetoric in his *sambas-de-exaltação*. He presents the working-class Brazilians as law-abiding, God-fearing individuals, and does not seek to expose the reality of their lives. The following verse from the samba 'Eu nasci no morro' is a good example of this:

'Eu nasci no morro', 1945, Ari Barroso

Não tenho queixas da vida

Nem de ninguém que nasceu feliz

Pois cada um de nós neste mundo

Tem o destino que Deus nos deu

Não adianta chorar

Não adianta se revoltar...

Ari Barroso was a traditional, Catholic, family man, and a consummate professional musician. The impact of his conservative values, both social and political, and his pragmatic approach to his career can be seen in the lyrics of his sambas, which are characterized by their simplicity and conventionality of theme and form. Ari abided by

---

<sup>265</sup>Candido de Mello e Souza, 'A revolução de 1930 e a cultura', p.188.



the unwritten rules of the samba genre, to create fine examples of the established norms, such as the use of poetic language in sambas of the *lírico-amoroso* type, and of ready-made, spoken language forms in his portrayals of the *dia-a-dia*. Only very occasionally did he stray from this 'safe' treatment of traditional topics, inching towards the unexpected realism and spontaneity perfected by Noel Rosa. Ari's great skill lay in his exploitation of existing clichés, both linguistic and thematic. It was a totally new departure for the thematic content of samba lyrics to use the templates of erudite literature, particularly the stock images of Romantic poetry and the Northeastern thematic that flourished in the 1930s in both poetry and the novel. As a respectable, white celebrity, he played a key role in enhancing the image of the Brazilian nation, both at home and abroad. The lyrics that he wrote during the *Estado Novo* period clearly reflect the attempts made by the State's propaganda machine to extol the virtues of Brazil and to invent a single, unifying national identity. Ari's own patriotic zeal complemented the nationalistic drive of the political regime and was thus given free reign by the censors of the DIP. His lyrics glorify Brazil's past, papering over racial tensions and social and economic inequalities, and they emphasize the idea that all Brazilians are united by a common, uncontroversial history, and religious faith. By relying heavily on cliché, as we have seen, Ari reinforces myths such as those of racial harmony, the absence of injustice, the easy-going nature of the Brazilian character, and the prosperity and beauty of the Brazilian nation. Not only was he the ideal vehicle for disseminating the propaganda of the Vargas regime, but he also played right into the court of the myth makers of Hollywood, drawing on his love for his *pátria* to create lasting, grandiloquent depictions of the picture-postcard Brazil that the USA, in the context of the Good Neighbour Policy, was only too keen to publicize. There is no question that he developed samba lyrics in a new direction, influenced by changing tastes among the record-buying public, by the image makers of both the New State and Hollywood, but most importantly by his own moral values, ideological leanings and patriotic fervour.

## Conclusion

In the course of this thesis I have analysed in detail the discourse of the lyrics of sambas written by three of the best-known *sambistas* of the 1930s and 40s. I have identified the main thematic and linguistic features of these lyrics, which, as a form of popular culture, cannot be separated from their socio-political context. After 1930 samba developed in line with the reformulation of the class structure in the city of Rio. A product of the *carioca* proletariat, mostly of Afro-Brazilian descent, samba was, however, defined by the socio-economic rather than racial background of its first creators. Consequently, the genre could be easily assimilated by lower-middle-class whites, unlike its virtual contemporary, jazz, in the USA, whose white performers were considered inauthentic imitators.<sup>266</sup> Paradoxically, although social divisions had been accentuated by changes in the physiognomy of the city introduced from the beginning of the century, resulting in the alienation of the emerging social groupings, class divisions became increasingly blurred throughout the 1930s, largely due to continued urbanization and industrialization. I would argue that the commercialization of popular music, within this wider context of industrialization, played a crucial role in both reflecting and reinforcing these social changes.

Having outlined the cultural background to the samba genre and the historical context of the Vargas era in the Introduction, I have sought to show how the language used in samba lyrics from this period was influenced by society at large. Furthermore, the discourse of the lyrics was affected by the relationship between their creator and the target audience, just as verbal interaction is controlled by the relationship between speaker and hearer. In the 30s samba was adapted for middle-class tastes, previously satisfied by North American music, particularly jazz, giving rise to the sentimental lyrics of the *samba-canção* and orchestrated samba like 'Aquarela do Brasil'. So-called *orquestradores* were employed by record companies to polish up 'popular'

---

<sup>266</sup>Tinhorão, *Música popular : um tema em debate*, pp.44-45.

sambas before they were recorded on disc. The evolution of both the musical aspects and the lyrics was directly linked to the notion of ascension up the social ladder. *Bourgeois* samba differed from its *proletarian* forerunner in that it emphasized melody rather than rhythm, and added more complex harmonies and more sophisticated lyrics.<sup>267</sup> The former was perfected by 'upwardly mobile' *sambistas*, such as Ataúlfo Alves, Noel Rosa and Ari Barroso, all of whom belong to this first generation of professional composers born of the radio and record industries. The different types of samba that co-existed in this period reflected the respective social groupings and aspirations of their creators. In reaction to the growing 'sophistication' of samba in this era, the lesser-known *sambistas* of the *morros* and poor districts of the city, such as Geraldo Pereira, made their samba more syncopated, creating the sub-genre of *samba-de-breque*, with its often satirical lyrics, which was not designed for commercialization.

In the Introduction it was necessary to establish the tacit conventions of samba lyrics in general in order to appreciate the extent to which the three songwriters in question respected these unwritten rules. I would argue that there is a direct correlation between their compliance with tradition and the degree to which they were willing to be coerced by authority. If we accept that any form of popular culture is a means of negotiation between dominant and subaltern groups, it can be seen how samba lyrics from this era were a vehicle for establishing a musician's stance in relation to the power structure of the Vargas regime. Although Ataúlfo, Noel and Ari can all be seen as examples of the new breed of professional musicians, their lyrics differ significantly. The differences between the linguistic style of these three *sambistas* provide telling indications of their respective social positions.

Ataúlfo, who started out as a musician in the poor shantytowns of Rio, was to epitomize the ambitious, pragmatic, poor black *sambistas* of the 1930s, and in many

---

<sup>267</sup>McGowan and Pessanha, p.33.

ways his response to the wealth of opportunities open to popular musicians for the first time in this era was that of the streetwise *malandro* himself. Yet, in order to be acceptable for middle-class tastes he steered clear of the ethos of *malandragem* in his lyrics, preferring instead to write sambas with safe romantic themes. The discourse of his lyrics is charged with socio-cultural significance in that the antagonisms created by his use of pseudo-erudite motifs and poetic devices alongside the plain-talking and simple language which came to him naturally, directly reflect the unstable status of samba itself in this period. Ataúlfo sought to gain kudos from the inclusion of learned turns of phrase and 'sophisticated' techniques, and as we have seen, took great pains to polish up his lyrics for a more discerning audience and to compete with educated white *sambistas*. The blatant clashes of linguistic register and rather kitsch effects that sometimes stem from his endeavours are important reminders of the tension within the genre as a whole. They also reflect his uncertain, shifting identity; like many poor blacks in the 30s he was unsure of his place within a society whose structure was rapidly changing.

Noel Rosa, like no other popular musician, was instrumental in foregrounding the lyrics of samba and elevating the status of popular music as a whole. He explored the potential of language to the full, and pushed the frontiers of convention to their limits. Although a lower-middle-class white, Noel remained fascinated by Rio's poorer quarters and low life, especially the underworld of *malandragem*. No other popular musician has captured the prosaic realities of the *cotidiano* with such wit and powers of observation. Like the ambiguous spiv himself, he associated freely with both the *morro* and the *cidade*, and his lyrics bear witness to his fluency in their contrasting frames of discourse: the complex *gíria*, colloquialisms and even grammatical slips of the inhabitants of Rio's shantytowns, and the skilful word play and learned allusions of the educated bourgeoisie. The incorporation of such linguistic contrasts into his lyrics is self-conscious and both registers are cleverly intertwined. Noel's education, social class and personal eccentricity enabled him to play around with samba's unspoken

rules, both thematic and linguistic, to create highly original lyrics. Unlike Ataúlfo, who made every effort to abide by the rules in order to gain respectability and acceptance, Noel was a loner, a 'one off', who cocked a snook at authority via his unwillingness to conform and who had a total disregard for economic success. His attitude to tradition mirrored his antagonistic position with respect to the political regime, and his popularity stemmed from his unique genius, which ensured that he was appreciated in spite of his scathing attitude towards the ruling elite, and reluctance to espouse its ideals. Noel captured the essence of what it meant to be Brazilian in this era with a graphic, often unflattering, realism. Although his alternative version of national identity contradicted the official line and may not have been tolerated by the censors after 1937, it was far more relevant to the average Brazilian than the platitudinous patriotism of Ari Barroso.

Unlike Noel, Ari thrived on convention and cliché, and his use of trite themes and hackneyed language mirrored his willingness to conform and comply with the propaganda mongers of the *Estado Novo* and Hollywood. His cooption by the Vargas government as a mouthpiece for mythologizing the nation, both at home and abroad, was facilitated by his genuine patriotism and belief in the regime. Ari represents the antithesis of Ataúlfo, in that he was a highly respected, university-educated, white musician and media celebrity, whose main artistic concern was to create lyrics which would ensure his acceptance as an authentic *sambista* among as wide an audience as possible. To this end, Ari strove to emulate an imagined, stylised 'black speak' or adopted the persona of the Afro-Brazilian in many of his sambas, in direct opposition to Ataúlfo's efforts to '*branquear*' his lyrics. The Brazil that Ari depicted, however, is far removed from the real *cotidiano* of the lower classes. He avoided polemical topics and prosaic slang expressions. Instead, he capitalized on the political mood of the era and reworked many of the myths of the popular imagination, deftly incorporating images from Romantic poetry and the North Eastern literary thematic into his lyrics. His version of the nation's identity is inextricably bound up with that of the State's

image makers; it is an artificial, glamorised, phoney *brasilidade*, which reflected the increasing cooption of popular culture, particularly music, by the *Estado Novo*, and was also symptomatic of the transformations of the samba genre and its creators over this fifteen-year period.

## Bibliography

This bibliography is divided into five sections, three covering specific sources on each of the composers studied, a section covering works on Brazilian popular music in general, and a section on other sources that were consulted in the preparation of this thesis. Each of the five sections is subdivided, listing firstly books, and secondly articles from journals, from edited books and from newspapers, as well as other sources such as unpublished dissertations and theses, conference papers and record sleeve notes.

1. ATAÚLFO ALVES:Articles:

Aragão, Diana, 'Ataulfo Alves 15 anos depois', *Jornal do Brasil*, 24 April 1984, p.1

Brandão, Darwin, 'Ataulfo é sambista de verdade', *Manchete*, 21 January 1956, pp.46-49

Máximo, João, 'Um mestre que mereceu bem mais', *Jornal do Brasil*, 24 April 1984, p.1

Sleeve notes to LP record 'Ataulfo Alves', no.7 in the series 'História da música popular brasileira' (São Paulo: Edição Quinzenal, Abril Cultural, 1970)

2. NOEL ROSA:Books:

Almirante (Henrique Foréis Domingues), *No tempo de Noel Rosa*, 2nd edn (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977)

Antônio, João, *Noel Rosa* (São Paulo: Abril Educação, 1982)

Caldeira, Jorge, *Noel Rosa : de costas para o mar*, 3rd edn (Brasília: Brasiliense, 1987)

Chediak, Almir, *Songbook : Noel Rosa*, 3 vols (Rio de Janeiro: Lumiar, 1991)

Giani, Luiz Antônio Afonso, *Noel Rosa : o coração do samba* (Rio de Janeiro: Sesc, 1987)

Máximo, João, and Carlos Didier, *Noel Rosa: uma biografia* (Brasília: Linha Gráfica, 1990)

Pacheco, Jacy, *O cantor da Vila* (Rio de Janeiro: Edições Minerva, 1958)

Pacheco, Jacy, *Noel Rosa e sua época* (Rio de Janeiro: G.A.Penna, 1955)

Articles:

- Antônio, João, 'Noel Rosa : um poeta do povo', *Revista Civilização Brasileira*, 8 (1966), 262-277
- Bloch, Pedro, 'O Rio de Noel', *Manchete*, 10 April 1965, pp.114-117
- Cabral, Sérgio, 'Noel Rosa, 200 músicas em 26 anos, 4 meses e 23 dias de vida', *Cadernos de Opinião*, 2 (1972), 83-89
- Lopes, Gilberto da Cunha, 'Dama do cabaré admite que foi pivô da polêmica', *O Fluminense*, 4 May 1987, p.1
- Maia, Jorge, 'A história triste das melodias bonitas', *O Carioca*, 18 July 1936, pp.40,41,56
- Rangel, Lúcio, 'Noel Rosa : letra e música', *Manchete*, 26 December 1953, p.62
- Rego, José Lins do, 'Noel Rosa pede um biógrafo', *Diretrizes*, 24 April 1941
- Sales, Herberto, 'O parceiro esquecido de Noel', *O Cruzeiro*, 4 September 1954
- Silveira, Joel, 'Não quero choro nem vela', *Diretrizes*, 4 September 1941
- Souza, Okky de, 'As vozes e o gênio', *Veja*, 25 December 1991, pp.90-91
- Tinhorão, José Ramos, 'Bando dos Tangarás trouxe para o rádio com 'Na Pavuna' o samba que era das ruas', *Jornal do Brasil*, 9 February 1962, p.5
- 'Noel Rosa : o jovem e inspirado compositor de sambas, disse ao Diário de Notícias 'com que roupa' irá brincar no Carnaval', *Diário de Notícias*, 15 February 1931, p.12
- 'Noel Rosa, o 'philósofo' do samba, fala a 'A Pátria' sobre as suas últimas produções que vae apresentar no Carnaval de 1935', *A Pátria*, 4 January 1936, p.6

3. ARI BARROSO:Books:

- Cabral, Sérgio, *No tempo de Ari Barroso* (Rio de Janeiro: Lumiar, 1994)
- Luciana, Dalila, *Ary Barroso... 'um turbilhão!'*, 3 vols (Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1970)
- Moraes, Mário de, *Recordações de Ari Barroso* (Rio de Janeiro: Funarte, 1979)
- Souza, Tárík de, *O som nosso de cada dia* (Porto Alegre: L&PM, 1983), pp.27-30



Articles:

Máximo, João, 'Ary Barroso 20 anos depois', *Jornal do Brasil*, 9 February 1984, p.1

*Boletim da SBACEM*, no.64, February 1964, pp.9-21

4. BOOKS AND ARTICLES ON BRAZILIAN POPULAR MUSICBooks:

Alencar, Edigar de, *O carnaval carioca através da música*, 5th edn, 2 vols (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985)

Alencar, Edigar de, *Clareza e sombra na música do povo* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984)

Alencar, Edigar de, *Nosso Sinhô do samba* (Rio de Janeiro: Funarte, 1981)

Alvarenga, Oneyda, *Música popular brasileira* (São Paulo: Duas Cidades, 1982)

Alves, Henrique L., *Sua excelência o samba* (São Paulo: Símbolo, 1976)

Appleby, David P., *The Music of Brazil* (Austin: University of Texas Press, 1983)

Barbosa, Orestes, *Samba : sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, 2nd edn (Rio de Janeiro: Funarte, 1978)

Borges, Bia, *Samba-canção : fratura e paixão* (Rio de Janeiro: Codecri, 1982)

Britto, Jomard Muniz de, *Do modernismo à bossa nova* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966)

Cabral, Sérgio, *ABC do Sérgio Cabral : um desfile dos craques da MPB* (Rio de Janeiro: Codecri, 1979)

Cabral, Sérgio, *As escolas de samba : o quê, quem, como, quando e por quê* (Rio de Janeiro: Fontana, 1974)

Cabral, Sérgio, *No tempo de Almirante : uma história do rádio e da MPB* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990)

Caetano, Pedro, *54 anos de música popular brasileira : o que fiz, o que vi*, 2nd edn (Rio de Janeiro: Pallas, 1988)

Carvalho, Luiz Fernando Medeiros de, *Ismael Silva : samba e resistência* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1980)

- Efegê, Jota, *Figuras e coisas da música popular brasileira*, 2 vols (Rio de Janeiro: Funarte, 1978-1980)
- Efegê, Jota, *Figuras e coisas do carnaval carioca* (Rio de Janeiro: Funarte, 1982)
- Guimarães, Francisco, *Na roda do samba*, 2nd edn (Rio de Janeiro: Funarte, 1978)
- Holanda, Nestor de, *Memórias do Café Nice : subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro*, 2nd edn (Rio de Janeiro: Conquista, 1970)
- Lago, Mário, *Na rolança do tempo*, 2nd edn (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976)
- Lira, Mariza, *Brasil sonoro* (Rio de Janeiro: A Noite, [n.d.])
- Matos, Cláudia, *Acertei no milhar : malandragem e samba no tempo de Getúlio* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982)
- McGowan, Chris, and Ricardo Pessanha, *The Billboard Book of Brazilian Music : Samba, Bossa Nova and the Popular Sounds of Brazil* (Middlesex: Guinness Publishing, 1991)
- Muniz Jr., J., *Do batuque à escola de samba : subsídios para a história do samba* (São Paulo: Símbolo, 1976)
- Muniz Jr., J., *Sambistas imortais : dados biográficos de 50 figuras do mundo do samba*, vol 1 (1850-1914) (São Paulo: Impres, [1976(?)])
- Nasser, David, *Parceiro da glória : meio século na MPB* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1983)
- Perrone, Charles A., *Letras e letras da música popular brasileira*, trans. by José Luiz Paulo Machado (Rio de Janeiro: Elo, 1988)
- Perrone, Charles, A., *Masters of Contemporary Brazilian Song : MPB 1965-1985* (Austin: University of Texas Press, 1989)
- Rangel, Lúcio, *Sambistas e chorões* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1962)
- Riotur, *Memória do carnaval* (Rio de Janeiro: Oficina do Livro, 1991)
- Sales, Fernando, *MPB em pauta* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1984)
- Sant'anna, Affonso Romano de, *Música popular e moderna poesia brasileira* (Petrópolis: Vozes, 1978)
- Severiano, Jairo, *Getúlio Vargas e a música popular* (Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1983)

Tinhorão, José Ramos, *História social da música popular brasileira* (Lisbon: Caminho, 1990)

Tinhorão, José Ramos, *Música popular : do gramofone ao rádio e TV* (São Paulo: Ática, 1981)

Tinhorão, José Ramos, *Música popular : mulher & trabalho* (São Paulo: Senac, 1982)

Tinhorão, José Ramos, *Música popular : os sons que vêm da rua* (Rio de Janeiro: Tinhorão, 1976)

Tinhorão, José Ramos, *Música popular : teatro e cinema*, (Petrópolis: Vozes, 1972)

Tinhorão, José Ramos, *Música popular : um tema em debate*, 2nd edn (Rio de Janeiro: JCM Editores, [n.d.])

Tinhorão, José Ramos, *O samba agora vai...: a farsa da música popular no exterior* (Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969)

Tinhorão, José Ramos, *Os sons dos negros no Brasil : cantos, danças, folguedos - origens* (São Paulo: Art, 1988)

Tinhorão, José Ramos, *Pequena história da música popular : da modinha ao tropicalismo*, 4th edn (São Paulo: Art, 1986)

Vasconcelos, Ary, *Panorama da música popular brasileira*, 2 vols (São Paulo: Livraria Martins, 1964), II

Vasconcelos, Gilberto, *Música popular : de olho na fresta* (Rio de Janeiro: Graal, 1977)

#### Articles:

Aratanha, Mário de, 'Brasil : caleidoscópio de sons', *O Correio da Unesco*, 5 (1991), 11-15

Araújo, Ari, 'O samba e o negro no Brasil', *Estudos Afro-asiáticos*, 8-9 (1983), 242-246

Augusto, Sérgio, 'Getúlio Vargas em versos e trovas', *Folha de São Paulo*, 20 November 1983, p.68

Berlinck, Manoel Tosta, 'Sossega leão! : algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular', in *Contexto* (São Paulo: Hucitec, 1976), pp. 101-114

Bloch, Pedro, 'Pedro Bloch entrevista Ismael Silva', *Manchete*, 20 June 1964, pp.88-91

Cabral, Sérgio, 'Getúlio Vargas e a música popular brasileira', in *Ensaio de opinião*, (Rio de Janeiro: Inúbia, 1975), pp. 36-41

Castelo, Martins, 'O samba e o conceito de trabalho', *Cultura Política*, 2 (1942), 174-176

Castelo, Martins, 'O samba e o trabalho', *Vamos Ler!*, 275 (1941), 47

Heitor, Luiz, 'Música em discos', *Revista Brasileira de Música*, 6 (1939), 129-139

Kubik, Gerhard, 'Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil : A Study of African Cultural Extensions Overseas', *Estudos de Antropologia Cultural*, 10 (1979), 1-67

Matos, Cláudia, 'O malandro no samba : de Sinhô e Bezerra da Silva', in *Notas musicais cariocas*, ed. by João Baptista M. Vargens (Petrópolis: Vozes, 1986), pp.35-60

Matos, Cláudia, 'Seu Getúlio vem' (unpublished course essay submitted as part of the Master's programme in Brazilian Literature, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1978)

Matos, Cláudia, 'Singular e/ou plural : uma reflexão sobre o estudo das literaturas menores e sua possível contribuição para uma nova historiografia', *34 Letras*, 4 (1989), 120-133

Oliven, Ruben George, 'A mulher faz e desfaz o homem', *Ciência Hoje*, 37 (1987), 55-62

Pereira, João Baptista Borges, 'O negro e a comercialização da música popular brasileira', *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 8 (1970), 7-15

Risério, Antônio, 'Notas para uma antropologia de ouvido', *Folha de São Paulo*, 28 December 1985, p.40

Sandroni, Carlos, 'O feitiço decente', *Opus*, 2.2 (1990), 21-29

Sandroni, Carlos, 'Panorama et évolution de la musique populaire brésilienne' (conference paper given at the Fête du Brésil, at La Garde, 13 June 1992)

Severiano, Jairo, in interview, Leblon, Rio de Janeiro, 9 September 1991

Silva, Egidio de Castro e, 'O samba carioca', *Revista Brasileira da Música*, 6 (1939), 45-48

Sodré, Muniz, 'O território do samba', *Estudos Afro-asiáticos*, 8-9 (1983), 239-240

Tinhorão, José Ramos, and Sergio Cabral, 'Estácio foi escola de samba : Ismael era o professor e Francisco Alves só assinava o nome', *Jornal do Brasil*, 2 February 1962, p.5

Tinhorão, José Ramos, 'Nos anos de ouro nos auditórios', *Jornal do Brasil*, 1 May 1977, pp.28-33

Tota, Antônio Pedro, 'A glória artística nos tempos de Getúlio', *Isto É*, 2 January 1980, pp.46-47

Vianna, Hildegardes, 'Nascimento e vida do samba', *Revista Brasileira de Folclore*, 35 (1973), 49-59

*Jornal de Modinhas*, 8 January 1931; 19 August 1931; 24 June 1932; 22 November 1932

*A Modinha*, October 1935; September 1942; December 1943; February 1944

*Phonarte*, no.37 (1930), pp.2-7

*Revista da Música Popular*, October 1954 - February 1995; September - December 1955; April 1956; June 1956

*Voz da Mocidade*, 22 January 1932; 18 February 1933

## 5. OTHER SOURCES CONSULTED

### Books:

Andrade, Carlos Drummond de, *Alguma Poesia* (Belo Horizonte: Pindorama, 1930)

Assis, Joaquim Maria Machado de, *Obra completa*, 3 vols (Rio de Janeiro: Aguilar, 1962), III

Augusto, Sérgio, *Este mundo é um pandeiro : a chanchada de Getúlio a JK* (São Paulo: Schwarz, 1989)

Barros, Olavo de, *A Lapa do meu tempo 1909-1914* (Rio de Janeiro: Pongetti, 1968)

Beaugrande, Robert-Alain de, and Wolfgang Ulrich Dressler, *Introduction to Text Linguistics* (London: Longman, 1981)

Bello, José Maria, *A History of Modern Brazil 1889-1964*, trans. by James L. Taylor (Stanford, CA: Stanford University Press, 1968)

Bourne, Richard, *Getúlio Vargas of Brazil 1883-1954 : Sphinx of the Pampas* (London: Charles Knight, 1974)

Brookshaw, David, *Race and Colour in Brazilian Literature* (Metuchen, NJ and London: The Scarecrow Press, 1986)

- Burns, E. Bradford, *A History of Brazil*, 2nd edn (New York: Columbia University Press, 1980)
- Campos, Haroldo de, ed., *Poesias reunidas de Oswald de Andrade* (São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966)
- Carone, Edgard, *O Estado Novo 1937-1945* (Rio de Janeiro: Difel, 1977)
- Cascudo, Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro*, 6th edn (São Paulo: Itatiaia, 1988)
- Costa, Nelson, *Rio através dos séculos : a história da cidade no seu IV centenário* (Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1965)
- Cruls, Gastão, *Aparência do Rio de Janeiro*, 2 vols (Rio de Janeiro: José Olympio, 1949), II
- Dias, Antônio Gonçalves, *Poesia*, 5th edn, ed. by Maximiano de Carvalho e Silva (Rio de Janeiro: Agir, 1969)
- Dicionário da gíria brasileira* (Rio de Janeiro: Bloch, 1973)
- Edmundo, Luiz, *O Rio de Janeiro do meu tempo*, 2 vols (Rio de Janeiro: Conquista, 1957)
- Ellmann, Mary, *Thinking about Women* (London: Virago, 1979)
- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda, *Novo dicionário da língua portuguesa*, 2nd edn (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986)
- Freud, Sigmund, *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, trans. by James Strachey, 3 vols (Harmondsworth: Penguin Books, 1974), I
- Freyre, Gilberto, *Casa-grande e senzala* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1933)
- Freyre, Gilberto, *The Masters and the Slaves : A Study in the Development of Brazilian Civilization*, trans. by Samuel Putnam (New York: Alfred A. Knopf, 1946)
- Gambini, Roberto, *O duplo jogo de Getúlio Vargas : influência americana e alemã no Estado Novo* (São Paulo: Símbolo, 1977)
- Giacomini, Sônia Maria, *Mulher e escrava : uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil* (Petrópolis: Vozes, 1988)
- Gilbert, Sandra, and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic : The Female Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven, Conn. and London: Yale University Press, 1979)
- Gledson, John, *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade* (São Paulo: Duas Cidades, 1981)

- Goldwasser, Maria Julia, *O palácio do samba : estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira* (Rio de Janeiro: Zahar, 1975)
- Goulart, Silvana, *Sob a verdade oficial : ideologia, propaganda e censura no Estado Novo* (São Paulo: Marco Zero, 1990)
- Hoggart, Richard, *The Uses of Literacy : Aspects of working-class life, with special reference to publications and entertainments* (London: Chatto and Windus, 1957)
- Lima, Jorge de, *Obra completa*, org. by Afrânio Coutinho, 4 vols (Rio de Janeiro: Aguilar, 1958), I
- Martins, Luís, *Noturno da Lapa* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964)
- Mathias, Herculano Gomes, *Getúlio Vargas* (Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983)
- Matta, Roberto Da, *Carnavais, malandros e heróis : para uma sociologia do dilema brasileiro* (Rio de Janeiro: Zahar, 1979)
- Moreira, Sônia Virginia, and Luiz Carlos Saroldi, *Rádio Nacional : o Brasil em sintonia* (Rio de Janeiro: Funarte, 1984)
- Murce, Renato, *Bastidores do rádio : fragmentos do rádio de ontem e de hoje* (Rio de Janeiro: Imago, 1976)
- Nascentes, Antenor, *A gíria brasileira* (Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1953)
- Nasser, David, *A vida trepidante de Carmen Miranda* (Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966)
- Nosso século 1930 1945 : a era de Vargas* (São Paulo: Abril Cultural, 1982)
- Novo dicionário da gíria brasileira*, 3rd edn (Rio de Janeiro: Tupã, 1957)
- Paezzo, Sylvian, *Memórias de Madame Satã* (Rio de Janeiro: Lidador, 1972)
- Pinto, L.A. Costa, *O negro no Rio de Janeiro : relações de raças numa sociedade em mudança* (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1953)
- Pratt, Mary Louise, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington and London: Indiana University Press, 1977)
- Pring-Mill, Robert, *'Gracias a la vida' - The Power and Poetry of Song : The Kate Elder Lecture 1* (University of London: Department of Hispanic Studies, 1990)
- Queiróz Júnior, Teófilo de, *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira* (São Paulo: Ática, 1975)

Rego, José Lins do, *Menino de engenho*, 35th edn (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984)

Renwick, Roger de V., *English Folk Poetry : Structure and Meaning* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1980)

Rodrigues, Ana Maria, *Samba negro, espoliação branca* (São Paulo: Hucitec, 1984)

Rowe, William, and Vivian Schelling, *Memory and Modernity : Popular Culture in Latin America* (London: Verso, 1991)

Sayers, Raymond S., *The Negro in Brazilian Literature* (Denver: The Bell Press, 1956)

Sharpe, Sue, *Just Like a Girl : How Girls Learn to be Women* (Harmondsworth: Penguin, 1976)

Smith, Barbara Herrnstein, *On the Margins of Discourse : The Relation of Literature to Language* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1978)

Sodré, Muniz, *O terreiro e a cidade : a forma social negro-brasileira* (Petrópolis: Vozes, 1988)

Spender, Dale, *Man-made Language* (London: Routledge & Kegan Paul, 1980)

Stubbs, Michael, *Discourse Analysis : The Sociolinguistic Analysis of Natural Language* (Oxford: Basil Blackwell, 1983)

Van Dijk, Teun A., *Discourse and Literature* (Amsterdam: John Benjamins, 1985)

Van Dijk, Teun A., *Text and Context : Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse* (London: Longman, 1977)

Villaverde, Cirilo, *Cecilia Valdés; or, La loma del ángel : novela de costumbres cubanas* (Mexico City: Porrúa, 1972)

*Working Papers in Cultural Studies* (University of Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies, Spring 1971-). (From volume number 6 onwards the title of this journal reads *Cultural Studies*)

#### Articles:

Adamo, Sam C., 'The Broken Promise : Race, Health and Justice in Rio de Janeiro 1890-1940' (unpublished doctoral dissertation, University of New Mexico, 1983)

Anderson, Carolyn, 'Black Talk on Television : a Constructivist Approach to Viewers' Perceptions of BEV in Root II', *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 4 (1983), 181-195



- Ferreira, Jorge Luiz, 'A cultura política dos trabalhadores no primeiro governo Vargas', *Estudos Históricos*, 6 (1990), 180-195
- Fry, Peter, 'Feijoada e 'soul food' : notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais', in *Para inglês ver : identidade e política na cultura brasileira* (Rio de Janeiro: Zahar, 1982)
- Menezes, Eduardo Diatahy B. de, 'Elitelore versus folclore, ou de como a cultura hegemônica tende a devorar a cultura subalterna', *Cadernos*, 17 (1982), 9-14
- Oliven, Ruben George, 'The Production and Consumption of Culture in Brazil', *Latin American Perspectives*, 40.2 (1984), 103-115
- Pereira, João Baptista Borges, 'O negro no rádio e na televisão brasileira', *Estudos Afro-asiáticos*, 8-9 (1983), 188-192
- Pires, Alves, 'Olhar(es) sobre o modernismo brasileiro II', *Brotéria*, 129.6 (1989), 531-546
- Schwarz, Roberto, 'A carroça, o bonde e o poeta modernista', in *Que horas são?* (São Paulo: Companhia das Letras, 1987), pp.11-28
- Shepherd, John, 'Popular Music in University Departments' (paper given at the UK conference of the International Association for the Study of Popular Music, University College Salford, 1992)
- Souza, Antonio Candido de Mello e, 'Dialética da malandragem : caracterização das Memórias de um sargento de milícias', *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 8 (1970), 67-89
- Souza, Antonio Candido de Mello e, 'A revolução de 1930 e a cultura', in *A educação pela noite e outros ensaios* (São Paulo: Ática, 1987), pp.181-198
- Souza, Antonio Candido de Mello e, 'A vida ao rés-do-chão', in *A crônica : o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, org. by the Setor de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa (Campinas: Editora da Unicamp, 1992), pp.13-22
- Velloso, Mônica Pimenta, 'As tias baianas tomam conta do pedaço : espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro', *Estudos Históricos*, 6 (1990), 207-228
- 'A bruxaria : uma casa de feitiçaria invadida pela polícia...', *Correio da Manhã*, 20 February 1916, p.1
- 'As atividades culturais do DIP', *Cultura Política*, 20 (1942), 207-216
- 'Contra os capoeiras', *Revista Ilustrada*, no.464 (1887), p.7
- 'As nódoas do Rio : os bairros parasíticos dos morros', *Revista da Semana*, 15 January 1916, p.1

## Appendix:

## Section One : Sambas by Ataúlfo Alves written between 1930 and 1945

**'Sexta-feira'**, 1933, Ataúlfo Alves

Vai mulher  
 Vai levar  
 Meu nome na macumba  
 Pra fazer teu candomblé,  
 Mas a sorte  
 Vai virar  
 E o teu feitiço  
 Não é certo me pegar  
 Vai, vai, vai.

Eu sei  
 Que sexta-feira  
 Levaste minha camisa  
 Na mesa do candomblé;  
 O meu corpo é fechado  
 Teu feitiço  
 Com franqueza não me pega,  
 Pai Xangô é quem não quer.  
 Eu  
 Que na macumba  
 Levaste um lencinho branco  
 Mandaste me amarrar:  
 Pai Xangô é do bom  
 Oh meu guia  
 Antes que rompesse o dia  
 Tudo ele foi desmanchar.

**'Tempo perdido'**, 1933, Ataúlfo Alves

Mesmo derramando lágrimas  
 Eu não te posso perdoar.  
 Chega o que tenho sofrido,  
 Todo o meu tempo perdido,  
 Nunca mais eu quero amar.

Hoje vivo procurando  
 Esquecer tua maldade.  
 Vou viver no abandono  
 Pra fazer tua vontade  
 Apesar de ser sincera  
 Tu me fizeste chorar  
 Não faz mal, segue o destino.  
 O mundo vai te ensinar.

**'Choro'**, 1935, Ataúlfo Alves and Roberto Martins

Choro, com saudade de você

Choro, e rancinho de sapê!

Anda...

É meu coração quem chama!

Todo mundo anda dizendo, ô...

Que você já não me ama!

Ouve o que eu vou dizer, meu bem:

Você manda no meu coração,

Manda no meu amor também,

Pra você fiz, um samba-canção.

Meu coração está, amor

Transbordando de tanta saudade...

Só por você eu tenho dor.

Você manda em minha vontade.

**'Não posso resistir'**, 1935, Ataúlfo Alves

Não posso resistir a saudade

Em me lembrar

De um ente que adoro.

Eu sinto fugir-me a mocidade

Eis a razão porque choro.

O meu coração está ferido

Teu amor me foi fingido

Me negaste teu carinho

Pois não cansarei

De procurar um outro alguém

Para não viver sozinho.

Hoje vivo triste e desprezado

Recordando o meu passado

E a tua ingratidão

Só quem ama sabe quanto dói

Uma saudade

E a dor de uma paixão.

**'Rei vagabundo'**, 1935, Ataúlfo Alves and Roberto Martins

Lá em Mangueira tem um castelo

O mais belo que há neste mundo

Tem uma deusa que é minha rainha

Onde sou o rei vagabundo.

Tem uma escola de samba

Linha de frente

Tem um passado feliz

Que orgulha a gente  
 Tem morenas faceiras  
 No morro tudo é belo  
 Mangueira já construiu castelo.

Quem subir lá em Mangueira  
 Bem há de ver  
 Como o samba é cantado  
 Com mais prazer  
 Quando o sol vem raiando  
 Eu fico a meditar  
 Porque o samba vai terminar.

**'Até breve!'**, 1936, Ataúlfo Alves and Christóvão de Alencar

'Até breve!' você disse ao deixar o nosso lar...  
 'Até breve!' respondi, quase sem poder falar...  
 E depois desse 'Até breve' muito tempo já passou...  
 'Até breve!' 'Até breve!...' e você nunca mais voltou!...

...E você nunca mais voltou ao nosso lar,  
 Deixando esta saudade em seu lugar...  
 Meu amor, nosso amor já tinha raiz:  
 Sem você nunca mais serei feliz!...

Os meus olhos estão cansados de chorar  
 E perguntam se você vai voltar...  
 Eu não sei responder, mas meu coração  
 Bate forte no peito .... e diz que 'não!'...

**'Você não sabe, amor'**, 1936, Ataúlfo Alves and Alcebiades Barcellos

Você não sabe, amor,  
 Quanto eu lhe quero bem  
 Eu não pensei em você me abandonar  
 Por outro alguém.

Não sei o mal que eu fiz  
 Para você me deixar  
 Sofrendo assim.  
 Minha alegria morreu  
 Desde o dia em que você esqueceu de mim.

Você jurou - não cumpriu...  
 E um dia partiu...  
 Chorei de dor.  
 Mas os seus beijos de amor,  
 Hão de me acompanhar pra onde eu for.

**'Boêmio'**, 1937, Ataúlfo Alves and J.Pereira  
 Boêmio,

Nos cabarés da cidade...  
 Buscas a felicidade  
 Na tua própria ilusão.  
 Boêmio,  
 A boemia resume  
 O vinho, o amor e o ciúme...  
 Perfume... desilusão...  
 Boêmio,  
 Oh! sultão, porque é que queres  
 Amar a tantas mulheres,  
 Se tens um só coração?...  
 Boêmio,  
 Pensa na vida um instante,  
 E vê que o amor inconstante  
 Só traz por fim, solidão...  
 Boêmio, que fica na rua,  
 Em noite de lua,  
 Insone, a cantar...  
 Na ilusão dos beijos viciosos  
 E dos carinhos pecaminosos,  
 Boêmio, tu vives sonhando  
 Com a felicidade,  
 Mas não és feliz...  
 Vives, boêmio, sorrindo e cantando,  
 Mas o teu sofrer, o teu riso não diz...

**'Foi você'**, 1937, Ataúlfo Alves and Roberto Martins

Quem bateu na minha porta  
 Foi você  
 Quem levou tudo que eu tinha  
 Foi você  
 Quem depois me abandonou  
 Por outro alguém  
 Isso não se faz e você fez meu bem.

Foi você que fez promessa  
 Seu amor até me deu  
 Mas, depois fugiu depressa  
 E bem cedo me esqueceu.  
 E a causa dessa mágoa  
 Que essa gente sempre vê  
 Nos olhos rasos d'água  
 Eu confesso foi você.

Foi você que francamente  
 Só chegou pra me enganar  
 E não fez papel decente  
 Quando quis me abandonar  
 Foi você que foi embora

Sem me dar satisfação  
É você que vem agora  
Implorar o meu perdão.

**'Ironia'**, 1937, Ataúlfo Alves, Mário Nielcem and Alcebiades Barcellos

Ironia, ironia  
Era só o que dizia  
O moreno que amei  
E por quem tanto chorei,  
Se chorei foi porque  
Foi o meu grande amor - ô - ô  
E não esqueço um só dia  
Embora tenha sido tudo  
Ironia.

Sim foi o meu grande amor  
E confesso por quem chorei,  
Mas não me deste valor  
Até hoje a razão  
Não sei.

**'Mulher fingida'**, circa 1937, Ataúlfo Alves and Alcebiades Barcellos

Vai, mulher fingida,  
Me deixa sossegar,  
Dá um jeito em tua vida  
Porque  
Já é demais o meu penar.

Não vou chorar  
Por perder tua amizade  
Não vou reclamar  
Nem sentir saudade  
Porque assim  
Fico livre de um amor  
Que me martirisou  
Pois se tu não vais eu vou...

Eu não gostei  
Do teu modo de viver  
Me contrariei  
Com teu proceder  
Porque alguém  
Que não sabe há de pensar  
Que tu não és ruim,  
Quando nunca foi assim...

**'Por amor ao meu amor'**, 1937, Ataúlfo Alves

Chorei porque  
Tive que me despedir

Chorei de dor  
 Por amor ao meu amor  
 Se Deus quiser  
 E a sorte me ajudar  
 Você mulher  
 Breve venho lhe buscar

Vou ver se faço  
 Tudo para o nosso bem  
 Depois então  
 Levarei você também  
 Embora o pranto  
 Inundasse os olhos meus  
 Como sei que vou voltar  
 Não lhe digo adeus.

**'Quem bate?'**, 1937, Ataúlfo Alves and Max Bulhões

Quem bate  
 Pela porta da frente  
 Se é de casa, pode chegar  
 Quem bate  
 Pela porta do fundo  
 Se é do samba, venha sambar.

Eu fui criada  
 Numa escola de samba  
 Por isso mesmo  
 Não tenho medo de bamba  
 Sou do batuque  
 Sei dizer num tamborim  
 E as morenas lá de cima  
 Todas elas são assim.

E lá no morro  
 Quando é noite enluarada  
 Se ouve samba  
 Até alta madrugada  
 Cantos dolentes  
 De quem sofre igual a mim  
 Pois, quem ouve, bem se lembra  
 De um amor que teve fim!...

**'Rainha da beleza'**, 1937, Ataúlfo Alves and Jorge Faraj

Essa tua formosura,  
 Ó vaidosa criatura,  
 Algum dia vai findar...  
 Vai findar  
 E acabada, envelhecida,  
 No crepúsculo da vida,

Sem conforto, vais chorar...  
Vais chorar...

Com as tuas mãos mimosas,  
Hoje vais colhendo rosas,  
A gargalhar...  
Sem perceber que os espinhos  
Florescem pelos caminhos,  
Por onde hás de voltar...

Quando a tua realeza,  
Ó rainha da beleza,  
Chegar ao fim,  
Hás de lembrar, com saudade,  
A nossa felicidade,  
E então pensarás em mim...

**'Covardia'**, 1938, Ataúlfo Alves and Mário Lago

Eu quero que nunca mais me apareças,  
Eu quero até que me esqueças  
Que eu já esqueci a tua voz  
Deixa-me só, por piedade,  
Feliz na minha saudade,  
Lembrando o que houve entre nós.

Aquela velha loucura,  
Que só nos trouxe amargura,  
Não quero mais reviver.  
Não fique no meu caminho.  
Procura um outro carinho  
Nesse teu novo querer.

Só não quero que tu penses  
Que é porque a outro pertences  
Que eu busco em vão te evitar.  
Tenho medo francamente,  
De te encontrar novamente...  
E novamente te amar.

**'Errei...erramos!'**, 1938, Ataúlfo Alves

Eu na verdade  
Indiretamente sou culpado  
Da tua infelicidade  
Mas, se eu for condenado  
A tua consciência  
Será meu advogado  
Mas...  
Evidentemente  
Eu devia ser encarcerado



Nas grades do teu coração  
 Porque se sou um criminoso  
 És também nota bem  
 Que estás na mesma infração.

Venho ao tribunal da minha consciência  
 Como réu-confesso  
 Pedir clemência  
 O meu erro é bem humano  
 É um crime que não evitamos  
 Este princípio alguém jamais destrói  
 Errei...erramos.

**'Meu pranto ninguém vê'**, 1938, Ataúlfo Alves and José Gonçalves

Canto  
 Pra fingir alegria  
 Canto  
 Pra esquecer nostalgia  
 Aquela ingrata é culpada  
 Do meu sofrer não ter mais fim  
 E a malvada ainda acha  
 Quem tem o direito  
 De zombar de mim.

Faço do verso uma arma pra me defender  
 Tenho meu pinho que ajuda a enganar-me o sofrer  
 Pra ninguém zombar  
 Pra ninguém sorrir  
 É só no coração que eu sei chorar  
 O pranto meu ninguém vê cair.

**'Já sei sorrir'**, 1939, Ataúlfo Alves and Claudionor Cruz

Eu que chorava  
 Hoje vivo a gargalhar  
 Porque você  
 Já voltou ao seu lugar  
 Eu que era triste  
 Já sei sorrir  
 Enfim já terminou  
 Meu pranto  
 E assim com você minha vida  
 É sublime é prazer  
 É feliz meu viver.

Não canto mais pelas ruas  
 Tristonho graças a Deus  
 Porque tenho duas luas  
 A iluminar os sonhos meus...  
 Que são os lindos olhos seus.

**'Quando dei adeus'**, circa 1939, Ataúlfo Alves and Wilson Baptista

Tudo eu fiz  
 Pra sorrir quando dei adeus  
 Mas os olhos meus  
 Coitados  
 Tiveram pena  
 Do meu pobre coração  
 Chorei, não nego, não.

De outra vez que meu amor partir  
 Juro que não vou me despedir  
 E tem gente tão fingida  
 Que ri na despedida.

**'Quem é você...'**, 1939, Ataúlfo Alves and Dunga

Quem é você pra me fazer sofrer  
 Quem é você pra me fazer chorar  
 Se você pensa que eu acredito em amor  
 Fique sabendo que a cigana lhe enganou.

Do ovo tiro a clara e bebo a gema  
 Você é muito teimosa, mas eu sou o tira tema  
 Por bem eu vou a pé até ao Japão  
 Mas por mal nem de avião, coração.

**'Quem mandou você errar'**, 1939, Ataúlfo Alves and Augusto Garcez

Quem mandou você errar?  
 Quem mandou - ô - ô  
 Quem mandou você não pensar?  
 Quem mandou - ô - ô  
 Você foi pra orgia  
 Se esqueceu da obrigação  
 Só voltou no outro dia  
 E, por isso eu lhe deixei de mão!...

Você bem vê que não fica bem  
 Só chegando em casa  
 Na hora que o padeiro vem  
 E, ainda quer me convencer  
 Que faz assim  
 Porque gosta muito de mim

**'Reminiscências'**, *samba-pot-pourri*, 1939, Ataúlfo Alves

Pelo amor que eu tenho a ela  
 Qual será meu fim?  
 Sei que é covardia chorar,  
 Então eu canto  
 Pra fingir alegria...

Eu, que era triste,  
 Já sei sorrir  
 E o pranto meu ninguém vê cair...

Eu que jurei me vingar  
 Do que ela me fez  
 Mas ela veio  
 E falou chorando:  
 'Venho ao tribunal de minha consciência  
 Como réu-confesso  
 Pedir clemência...'  
 E eu não pude dizer que não,  
 Porque o amor é mais amor  
 Depois da separação...

**'Sei que é covardia...mas...'** ('Pois é!'), 1939, Ataúlfo Alves and Claudionor

Cruz  
 Sei que é covardia  
 Um homem chorar  
 Por quem não lhe quer.

Não descanso um só momento,  
 Não me sai do pensamento  
 Essa mulher...

Que eu quero tanto bem  
 E ela não me quer.

Outro amor  
 Não resolve a minha dor!  
 Só porque,  
 O meu coração,  
 Já não quer  
 Outra mulher...  
 (Pois é!)<sup>268</sup>

**'Vem, amor!...'**, 1939, Ataúlfo, Alves and Raul Longras

Vem amor!  
 Reviver o nosso antigo lar  
 Vem amor!  
 Que a saudade é um horror  
 É de amargar.  
 Vem amor!  
 Deixe o povo falar mal,  
 Não faz mal.

---

<sup>268</sup>The lyrics in parenthesis are spoken aside or *bregues*, which were often improvised during a performance and often had a satirical slant. The term itself is thought to come from the English word break.

Eu, de novo, acabar nossa união  
 Não...  
 Isso não...

Duas lágrimas  
 Rolaram dos olhos meus.  
 Quando ouvi você dizer  
 Passe bem, adeus...

**'Você me deixou'**, 1939, Ataúlfo Alves and Armando Marçal

Você me deixou  
 Para sempre acabou  
 Nossa amizade  
 Seja feliz, vá em paz  
 Por você nunca mais  
 Hei de chorar nem sentir saudade.

Não quero que pense  
 Que faz diferença  
 A sua ausência para mim.  
 Gosto de você não estou negando  
 Mas nem tanto assim  
 Como está pensando.

**'Aconteça o que acontecer'**, 1940, Ataúlfo Alves and Felisberto Martins

Aconteça o que acontecer  
 Mas eu vou buscar você  
 Não me importa em ouvir alguém dizer  
 Que eu fui lhe procurar  
 Nada tenho a ver com ninguém  
 Pois eu gosto é de você  
 Para que eu fazer  
 O meu coração padecer  
 Não eu não sei porque.

Que bem me importa  
 Deixa a Candinha falar  
 O que eu não posso é assim continuar  
 Mentindo que sou feliz  
 Mentindo que sei sorrir  
 Já é demais eu cansei de fingir.

**'Assunto velho'**, 1940, Ataúlfo Alves and Wilson Falcão

Eu que procurava um assunto novo,  
 Pra fazer um verso do povo,  
 Sem falar no nosso amor,  
 Que castigo!  
 Falei num assunto antigo,  
 Sem querer, eu rimei com a minha dor,

Nosso amor.

Minha dor é o sinônimo de uma saudade.  
Saudade vem de amizade  
E não é original.  
E o assunto novo  
Que eu queria escrever pro povo,  
Sem que querer, terminei banal.

Era minha intenção  
Dizer nesta canção  
Tudo aquilo que o meu pobre peito não diz.  
Mesmo não sendo verdade,  
Dizia, embora, mentindo,  
Que passo a vida sorrindo,  
Que vivo alegre e feliz.

Eu que pensava somente dizer novidade,  
Mas contra a minha vontade,  
A mulher veio à cena...  
Eu que nem pensava nisso,  
Parece até que há feitiço  
No papel, na tinta e na minha pena.

**'O bonde São Januário'**, 1940, Ataúlfo Alves and Wilson Baptista  
Quem trabalha é quem tem razão  
Eu digo, e não tenho medo de errar  
O bonde São Januário  
Leva mais um operário  
Sou eu que vou trabalhar.

Antigamente eu não tinha juízo  
Mas resolvi garantir meu futuro  
Vejam vocês:  
Sou feliz vivo muito bem  
A boemia não dá camisa a ninguém  
E digo bem.

**'Continúa'**, 1940, Ataúlfo Alves and Marino Pinto  
Continúa assim falando,  
Pois você está me inspirando,  
Dando armas sem querer  
Pra melhor poder me defender  
As suas palavras são os argumentos meus,  
É melhor deixar-me na santa paz de Deus.

Pra que procurar me destruir,  
Se eu luto noite e dia pra viver.  
Se você o faz, pra me destruir

Deve desistir e me deixar em paz.

**'Cuidado com essa mulher' ('Manda essa mulher embora')**, 1940, Ataúlfo Alves and Antônio Almeida

Há muito tempo que o meu santo me dizia,  
E a cigana cansou de me avisar:  
Cuidado com essa mulher  
Que ela vai te abandonar.  
Eu fui um bobo  
Em não querer acreditar...

Agora vejo  
O santo tinha razão,  
E a cigana foi sincera  
Quando leu a minha mão.  
Essa mulher não te quer,  
Essa mulher não te adora,  
Essa mulher não te ama  
Manda essa mulher embora.

**'É um 'quê' que a gente tem'**, 1940, Ataúlfo Alves and Torres Homem

É, é, é,  
É um 'quê' que a gente tem...

Para ter lugar no samba  
É preciso um certo jeito...

É, é, é,  
É um 'quê' que a gente tem...

Muita gente diz que é bamba  
Quem é bom já nasce feito.

É, é, é,  
É um 'quê' que a gente tem...

Meu samba verde-amarelo  
Já cantei por todo o mundo,  
Houve muito bate-fundo  
Com os meus balangandans.  
Mas agora volto novamente  
A cantar alegremente  
Pra vocês amigos fans.

Quem tem boca vai a Roma,  
Sentimento não comenta,  
Pretensão e água benta  
Cada um toma o que quer  
Ser do samba é um privilégio

Não se aprende no colégio  
E nem é para um qualquer.

**'Eu não sou d'aqui (sou de Niterói)',** circa 1940, Ataúlfo Alves and Wilson

Baptista  
Eu não sou daqui  
Eu sou de Niterói  
Sinto muito mas não posso  
Aceitar o seu amor.  
Na terra de Araribóia  
É que eu tenho quem me quer,  
Passe bem, seja feliz  
Até quando Deus quiser.

Gosto de dar-me o respeito  
Seu moço, preste atenção.  
Do outro lado da baía  
Empenhei meu coração.  
Vou-me embora,  
Até loguinho,  
Por favor, não leve a mal  
Estou em cima da hora...  
A barca deu o sinal...

**'Falei demais, (errei)',** circa 1940, Ataúlfo Alves and Claudionor Cruz

Errei em dizer uma dor que eu senti  
Errei sim, em dizer que foi ela que amei  
Falei demais  
Em dizer que quando ela foi eu chorei  
Eu errei.

Agora mando este samba em meu lugar  
À casa dela dizer o sofrimento meu  
Se ela quiser voltar  
O nosso amor não morreu  
Quem gosta de mim é ela  
Quem gosta dela sou eu.

**'Fale mal, mas fale de mim',** circa 1940, Ataúlfo Alves and Marino Pinto

Fale mal  
Mas fale de mim  
Não faz mal  
Quero mesmo assim  
Você faz cartaz pra mim  
O despeito seu  
Me põe no apogeu.

Minha diretriz ainda é tratar  
Do meu lado sem entanto

Atrasar o de ninguém  
 E razão você não tem  
 Para ser meu inimigo  
 De outra feita  
 Venha aprender comigo  
 Meu conselho  
 É um espelho pra você, amigo!

**'Leva meu samba (mensageiro)'**, 1940, Ataúlfo Alves

Leva meu samba  
 Meu mensageiro  
 Esse recado  
 Para meu amor primeiro.  
 Vá dizer que ela é  
 A razão dos meus ais!  
 Não. Não posso mais!

Eu que pensava  
 Que podia lhe esquecer...  
 Mas qual o quê  
 Aumentou o meu sofrer.  
 Falou mais alto  
 No meu peito, uma saudade  
 E para o caso não há força de vontade.  
 Aquela samba  
 Foi para ver se comovia  
 O seu coração...  
 Onde eu dizia!  
 Vim buscar o meu perdão!

**'Mal agradecida'**, 1940, Ataúlfo Alves and Jardel Noronha

Vai, vai fingida  
 Mal agradecida  
 Que não reconhece  
 O bem que eu lhe fiz...  
 Olhe o castigo  
 Pense neste amigo  
 Que lhe quer ver feliz.

Quero tão somente  
 Melhorar o seu viver,  
 Mas é tudo inutilmente  
 Não sabe me agradecer  
 Tudo que eu faço  
 É apenas pra nós dois  
 Pode ir embora  
 Mas não vá se arrepender depois.

**'A mulher do seu Oscar'**, 1940, Ataúlfo Alves and Wilson Baptista



Com que cara,  
 Eu vou voltar pro seu Oscar  
 Eu sei que a vizinhança vai me reprovar  
 Abafei de porta-bandeira  
 Todo mundo dizia:  
 Que morena faceira!...  
 O meu bloco fez furor  
 Mas perdi um grande amor.

Que injustiça,  
 Não quiseram interpretar!  
 O bilhete que eu deixei,  
 Pra entregar ao meu Oscar...  
 Onde eu dizia:  
 Vou-me embora pra orgia.  
 Era pro samba,  
 Sem segunda intenção.  
 Orgia de luz; de riso e alegria  
 Minha gente...(Parei!...)  
 Fui condenada injustamente.

**'A mulher faz o homem'**, 1940, Ataúlfo Alves and Roberto Martins

A mulher faz o homem  
 É o ditado quem diz.  
 Sempre fui um descrente no amor,  
 Desprezei a mulher que me quis.  
 Sendo assim eu irei procurar  
 Um amor que me faça feliz.

Vou sorrir, vou cantar,  
 Quando achar quem me queira bem.  
 Hei de ter alegria em meu olhar...  
 Hei de ser bem feliz com alguém...

**'Papai não vai'**, circa 1940, Ataúlfo Alves and Wilson Baptista

Bateu à porta e falou : não volto mais.  
 Deixando todo o futuro para trás  
 Eu fiquei soluçando  
 Mais um lar se desfaz  
 E uma criança gritando:  
 - Papai!  
 Papai não vai!...

De madrugada ele veio me acordar  
 Oh! doce amada eu não pude suportar  
 Ficou gravado no meu subconsciente  
 Papai não vai!...Que eu ouvi desse inocente.

**'Positivamente, não!'**, 1940, Ataúlfo Alves and Marino Pinto

Vivo triste, muito triste em desventura,  
 Com o peito em febre  
 E o coração cansado de sofrer.  
 Vejo na minha vida apenas amargura  
 Todos vêem,  
 Só tu é que não queres ver.  
 Eu bem sei que fiz mal em confessar  
 Mas meu coração está cansado de chorar.  
 Tu bem sabes que por ti vivo a sofrer  
 E só por maldade finges não me compreender.

Será que não te dói a consciência  
 Encurtar uma existência,  
 Destruindo uma ilusão?  
 Ai! será  
 Que não te dói o coração?  
 Não sei, mas positivamente, não!

**'Pra esquecer uma mulher'**, 1940, Ataúlfo Alves and Claudionor Cruz

Eu vou, eu vou  
 Navegar por outros mares  
 Vou viver em outras terras  
 Pra esquecer uma mulher

Eu gosto tanto dela  
 E ela não me quer.

Eu vou mais não digo a ninguém pra onde vou  
 Não posso continuar sofrendo assim  
 Quero ver se esta malvada não há de chorar  
 Como eu chorei  
 No dia em que se lembrar de mim.

**'Sim, sou eu'**, 1940, Ataúlfo Alves

Sim, sou eu  
 Vim buscar o meu perdão  
 Perguntei ao coração  
 Se podia lhe esquecer,  
 Ele então me respondeu  
 Não! Não pode ser  
 Já é demais o meu sofrer.

Me doeu a consciência, mulher  
 Perdão pelo que eu fiz  
 Outro amor, o meu coração não quer;  
 Só você pode me fazer feliz,  
 Bem feliz.

**'Terra boa'**, circa 1940, Ataúlfo Alves and Wilson Baptista

Que terra boa  
 Para se ganhar o pão  
 Tem batucada,  
 Tem luar e violão  
 Terra da liberdade  
 Onde o verso é um esporte,  
 Ai, por essa terra  
 Dou o meu peito à própria morte.

Terra que tem ferro e aço  
 Pra viver a eternidade.  
 Canta a ave no espaço  
 O hino da liberdade.  
 Tem lourinhas, tem morenas,  
 Desde o sul até o norte.  
 Ai, por essa terra  
 Dou o meu peito à própria morte.

Terra de Santos Dumont,  
 Carlos Gomes, Rui Barbosa,  
 Grande Duque de Caxias,  
 Castro Alves, Noel Rosa,  
 Tem ainda um grande homem...  
 Destemido e braço forte,  
 Ai, por essa terra  
 Dou o meu peito à própria morte.

'Você é o meu 'xodó', circa 1940, Ataúlfo Alves and Wilson Baptista  
 Se não é verdade o que eu vou confessar  
 Eu peço a Deus pra me castigar

Eu não quero ganhar um pão pra comer  
 Se eu não passo noite e dia  
 Com pensamento em você.

Eu já disse o que eu sinto  
 Você é meu xodó  
 Você sabe que eu não minto  
 Tenha pena, tenha dó  
 Não sei porque  
 Você vive reclamando que eu sou ruim.  
 Ainda acabo me aborrecendo  
 Pra não duvidar de mim.

'Você não tem palavra', 1940, Ataúlfo Alves and Newton Teixeira  
 Você não tem palavra,  
 Falou-me que ia ao cinema  
 E foi dançar.  
 Olha que o sol já está de fora,

Cinema não acaba a essa hora.  
 Se assim continuar  
 Eu vou lhe abandonar.

Mariazinha,  
 Você tem que me escutar,  
 Os filhos da Candinha  
 São danados pra falar  
 Olha pro relógio, veja a hora em que chegou  
 Tenha a paciência  
 Mas, onde foi que andou?...

**'Ai! que saudades da Amélia...'**, 1941, Ataúlfo Alves and Mário Lago

Nunca vi fazer tanta exigência  
 Nem fazer o que você me faz  
 Você não sabe o que é consciência,  
 Não vê que eu sou um pobre rapaz?...  
 Você só pensa em luxo e riqueza  
 Tudo que você vê você quer,  
 Ai, meu Deus! Que saudade da Amélia...  
 Aquilo, sim, é que era mulher.

Às vezes passava fome ao meu lado,  
 E achava bonito não ter que comer...  
 Quando me via contrariado,  
 Dizia:- meu filho, o que se há de fazer...  
 Amélia não tinha a menor vaidade,  
 Amélia é que era mulher de verdade.

**'Alegria na casa de pobre'**, 1941, Ataúlfo Alves and Abel Netto

Alegria na casa de pobre é o pandeiro...  
 Lá no terreiro,  
 A batucar.  
 Mandando embora a tristeza,  
 Que a natureza,  
 Fez de presente  
 Só o samba é ...  
 O prazer da gente.

Não me incomodo  
 Em ser pobre não senhor,  
 O que eu quero é muito samba  
 Pra cantar pro meu amor  
 Mas, se um dia a memória fracassar...  
 Nesse caso eu vou chorar  
 De tristeza eu vou chorar!...

**'Diz o teu nome'**, 1941, Ataúlfo Alves and José Gonçalves

Diz o teu nome

Que eu desejo saber  
 Pela primeira vez  
 Que os meus olhos te viram  
 Tenho imenso prazer em conhecer.

Tens quando quiseres  
 Tudo que é meu  
 O meu sobrenome  
 Depois do teu nome  
 Dar-te-ei um lar, minha flor  
 Pra fazer nosso ninho de amor.

**'É negócio casar'**, 1941, Ataúlfo Alves and Felisberto Martins

Veja só!...  
 A minha vida como está mudada...  
 Não sou mais aquele  
 Que entrava em casa alta madrugada.  
 Faça o que eu fiz,  
 Porque a vida é do trabalhador,  
 Tenho um doce lar  
 E sou feliz com meu amor.

O Estado Novo  
 Veio para nos orientar,  
 No Brasil não falta nada,  
 Mas precisa trabalhar.  
 Tem café, petróleo e ouro  
 Ninguém pode duvidar  
 E quem for pai de quatro filhos  
 O Presidente manda premiar...

**'Faz um homem enlouquecer'**, circa 1941, Ataúlfo Alves and Wilson Baptista

Desta vez qual será  
 A desculpa que ela  
 Virá me trazer  
 Fui à casa da Titia  
 Fui visitar a Maria  
 Já não pode ser  
     (Veja você)  
 Se uma mulher assim  
 Não faz um homem enlouquecer.

Pergunte a Dona Iracema  
 Se não fomos ao cinema  
 É o que ela vai dizer  
     (Veja você)  
 Sempre é uma explicação  
 Sempre ela tem razão  
 E o que eu hei de fazer

Uma mulher assim...oi  
Faz um homem enlouquecer.

**'Mas, que prazer!'**, 1941, Ataúlfo Alves and Felisberto Martins

Que prazer  
Tem você em zombar?  
Quando vê meu pranto rolar.  
Você ri, porque não sabe  
A razão da minha dor  
                                (A minha dor)  
Quanto mais o tempo passa  
Mais eu sinto  
Saudades do meu primeiro amor.

Quem teve um amor  
A quem sincero se entregou  
Há de compreender  
O meu sofrer.  
E você  
Vive sempre zombando de mim  
Quer me ver sofrendo  
Constantemente assim.

**'A mulher dos sonhos meus'**, 1941, Ataúlfo Alves and Orlando Monello

Tenho tudo que andava procurando enfim,  
Tenho o meu doce lar  
E um amor que gosta muito de mim.  
Encontrei a mulher dos sonhos meus  
Graças a Deus!...

Um doce lar,  
Que prazer!...  
Que alegria!...  
Alguém que me sabe amar  
Isso mesmo é que eu queria...  
Um violão pra tocar pro meu amor,  
Teve fim a solidão  
Teve fim a minha dor.

**'Não quero opinião de mulher'**, 1941, Ataúlfo Alves and Newton Teixeira

Vai, vai te embora e me deixa em paz  
O que eu quero é alegria  
Muito samba e nada mais...

                                Nada mais!

Vai, eu não quero me contrariar  
Foi no samba que eu me fiz, foi  
E no samba hei de me acabar.

Não adianta me aconselhar

O samba não vou deixar  
 Pode falar quem quiser  
 Eu não quero opinião de mulher.

**'Noutros tempos, era eu'**, 1941, Ataúlfo Alves

Noutros tempos

Era eu

Seu amor

Constante.

Seu poeta,

Seu cantor,

Seu Romeu

Tudo enfim

Era eu!

Hoje em dia

Só me resta

Fantasia

Desse amor.

Mas ainda guardo

Como algo de divino

Seu retrato pequenino

Junto ao meu leito de dor.

Choro sim, choro sim por meu amor

Pouco me interessa se alguém rir da minha dor

Sou sincero, em amor não sei mentir.

Eu sou diferente dessa gente

Que não cansa de fingir.

Violão que acompanha o pranto meu

Sabe o que sinto por alguém que me esqueceu,

Violão amigo

Sempre a me consolar

Sei que aquela ingrata

Muito breve há de voltar

Ao nosso lar.

**'Chorar pra quê?'**, 1942, Ataúlfo Alves and Alcides Gonçalves

Chorar, chorar pra quê

Se aquela mulher

Não merece as minhas lágrimas

Foi-se embora por querer

Me deixou na solidão

Feriu de morte

O meu coração sem razão.

Eu bem sei que ela sabe

Que a culpa toda lhe cabe

Por tudo que aconteceu

Ai! Ai! meu Deus!...

Eu gostava tanto dela  
 Mas, fui traído  
 Com uma grande ingratidão  
 Meu irmão.

**'Nós das Américas'**, 1942, Ataúlfo Alves

Nós não queremos  
 Nada dos outros  
 Mas no que é nosso  
 Ninguém põe a mão.  
 Nós democratas  
 Nós das Américas  
 Somos unidos  
 E salve a nossa união.

Há um gigante  
 Neste continente  
 Que tem um chefe  
 Que mora no coração do seu povo  
 E o mundo novo  
 Há de saber  
 Que esse gigante  
 Sabe cumprir seu dever...

**'Quem mandou Iaiá'**, 1942, Ataúlfo Alves and Roberto Martins

Quem mandou Iaiá  
 Quem mandou  
 Quem mandou  
 Não me avisar  
 Quem mandou você ao samba  
 Quem mandou sapatear...

Quem mandou Iaiá formosa  
 Quem mandou você errar  
 Vou tirar a sua prosa  
 Também sei contrariar  
 E depois fique dizendo  
 Que sou mau não sei porque  
 Todo mal que estou querendo  
 É gostar só de você...

**'Represália'**, 1942, Ataúlfo Alves

Não, não está direito não!  
 Você não tem  
 A menor compreensão.  
 Você merece  
 Receber uma lição  
 Por dizer que a minha Amélia  
 Morreu de inanição.



Onde eu dizia  
 Que a coitada não comia  
 Era pura fantasia,  
 Era força de expressão.

Sua intenção foi de menosprezar  
 Esse amigo seu,  
 Chegando até a afirmar  
 Que Amélia morreu.  
 Sua ironia foi muito infeliz,  
 Porque Amélia é apenas,  
 Simbolismo  
 Da mulher do meu país.

**'Sim...foi ela'**, 1942, Ataúlfo Alves and Darcy Oliveira

Sim foi ela  
 Quem me deu a tábua de salvação.  
 Sim, foi ela  
 Quem me fez chorar na canção.  
 Sim, foi ela  
 Que me fez sorrir e sofrer.  
 Sim, sim foi ela  
 Mas, mesmo assim eu não posso esquecer.

Foi ela quem me ensinou  
 A regra do bom viver  
 Foi ela, não devo esconder.  
 Mas hoje  
 Que o nosso amor se acabou  
 Também foi ela,  
 Foi ela que me abandonou.

**'Só me falta uma mulher'**, 1942, Ataúlfo Alves and Felisberto Martins

Eu tenho uma casa  
 Tenho jóias de valor,  
 Tenho dinheiro no banco  
 Só me falta uma mulher.  
 Vou me casar  
 Quero ter a minha amada  
 Eu já ouvi um poeta  
 Popular dizer:  
 'Que um homem sem mulher  
 Não vale nada'.

Eu tenho tudo  
 Que se possa imaginar.  
 Um automóvel  
 De soberba qualidade.  
 Pra completar esta felicidade

Pra completar esta felicidade  
 Falta o melhor  
 Que é a minha doce amada  
 'E um homem sem mulher  
 Não vale nada'.

**'Desta vez não'**, 1943, Ataúlfo Alves and Alcides Gonçalves  
 Queira desculpar-me  
 Grande amigo,  
 Desta vez seu pedido,  
 Veio em má ocasião  
 Desde o mês passado,  
 Lá em casa, tem mais um  
 Criadinho à sua disposição.

Minha vida agora  
 É bem diferente  
 Tenho que pensar  
 No futuro dessa gente  
 Ao contrário, amigo  
 Eu até pensei  
 Em lhe pedir algum daquele antigo  
 Que outrora lhe emprestei.

**'Ela não quis'**, circa 1943, Ataúlfo Alves  
 Tudo eu fiz  
 Para ver essa mulher feliz  
 Mas mesmo assim  
 Ela se esqueceu de mim  
 Partiu sem pensar,  
 Que depois...  
 É maior o sofrimento  
 Pra nós dois.

Quando a saudade  
 Bater na sua porta  
 Será bem tarde,  
 Bem tarde, 'Inez é morta'  
 Por isso é bom  
 Pensar enquanto é cedo  
 Separação não é nenhum brinquedo.  
 (Tudo eu fiz...)

**'Eu não sabia'**, 1943, Ataúlfo Alves and Jorge de Castro  
 Juro que estou inocente  
 Eu não sabia  
 Que essa mulher lhe pertencia  
 Além de tudo  
 Foi um simples cumprimento

Não há razão  
Pra tanto aborrecimento.

Escute aqui  
Ouça bem meu camarada  
Mulher séria não enxerga,  
Não fala, nem ouve nada  
Dessa maneira  
Você vai fazer asneira  
Pela sua companheira  
Que afinal...  
Não é tão boa assim.  
Meu grande amigo  
Tenha mais calma  
E vai por mim.

**'Foi covardia o que eu fiz'**, 1943, Ataúlfo Alves  
Foi covardia o que eu fiz  
*Abandonando aquela pobre infeliz.*

Deus lhe ajude  
Dê-lhe vida, pão e luz,  
Enquanto eu vivo  
Carregando a minha cruz.

Fui culpado do tudo que aconteceu  
Sou um réu-confesso,  
Pois o erro é todo meu.  
Quando ela era sincera e leal  
Não sei porque, me portei assim tão mal.

Mas não me canso  
De falar a vida inteira  
Aquilo, sim  
É que era companheira.

**'Inimigo do samba' ('Tem que saltar o meu cadáver')**, 1943, Ataúlfo Alves  
and Jorge Castro  
Pra você que é inimigo  
Número um do samba brasileiro,  
Pra você matar o samba  
Tem que me matar primeiro.  
Mesmo assim depois de morto,  
Ainda lhe darei trabalho...  
Morre o homem, fica a fama,  
E com a fama lhe atrapalho...  
(pois bem)

Destruir não é grandeza

Me desculpa, meu senhor...  
 Construir é que é nobreza,  
 É ter arte e ter valor...  
 Você fala, o ano inteiro,  
 Mal do samba sem cessar...  
 Mas no mês de fevereiro... (cá pra nós)  
 Você samba até cansar  
 De sambar...

(pois bem)

**'Leonor'**, 1943, Ataúlfo Alves and Djalma Mafra  
 Vai por favor, vai, saudade  
 Vai dizer a Leonor  
 Dizer que o meu coração,  
 Já perdeu toda razão,  
 Não suporta mais a dor.  
 Já apelei pro meu samba  
 Que fala melhor do que eu  
 Mas, creio até que aquela mulher  
 Me esqueceu.

Ai meu Deus! eu não mereço,  
 Padecer como padeço,  
 Por causa dessa mulher.  
 Quanto mais o tempo passa,  
 Mais aumenta essa desgraça,  
 De querer quem não me quer.

**'Me deixa sambar' ('Chegou a hora')** 1943, Ataúlfo Alves and Nelson  
 Trigueiro  
 Mandei a mágoa embora,  
 O Degas vai sambar,  
 Chegou, chegou a hora  
 Eu hoje quero me acabar...

Me deixa, me deixa sambar  
 Eu hoje quero me acabar...

Se eu for pensar na vida  
 Posso até enlouquecer,  
 Até amanhã querida  
 Só volto depois que o sol romper.

Me deixa, me deixa sambar  
 Eu hoje quero me acabar.

**'Salve a Bahia'**, 1943, Ataúlfo Alves  
 Bahia terra que tem candomblé  
 Bahia da preta do acarajé

Bahia tradicional do meu Senhor  
Bahia terra que só dá doutor.

Cidade rainha da romaria,  
Cidade do batuque de Sinhá,  
Cidade rainha da poesia,  
(Ai Bahia...)  
Castro Alves nasceu lá...  
Bahia foi quem primeiro rezou,  
A missa que batizou meu país,  
Bahia terra que Rui consagrou,  
(Ai Bahia...)  
Ser baiano é ser feliz.

**'Alma perdida'**, 1944, Ataúlfo Alves and Elpídio Vianna

Já paguei todo o mal que lhe fiz  
Volte pra casa e será bem feliz.  
Sem você minha vida  
É vida que não tem vida  
Eu sou uma alma perdida.

Por favor vem ouvir meus ais  
Meu sofrimento é demais... é demais!

A ingratidão que eu fazia  
Ela não merecia  
Às vezes, ela sorria  
Para não chorar...  
Por isso eu venho  
Procurar me retratar  
Fui mau demais  
Mas agora quero ser um bom rapaz.

**'Antes só do que mal acompanhado'**, 1944, Ataúlfo Alves and Benedicto

Lacerda  
Lá vem ela pedindo perdão do que fez  
Mas não posso lhe perdoar outra vez  
Ela foi para mim  
Tudo quanto sonhei  
Mas foi também  
Um golpe errado que eu dei.  
(Lá vem a mulher)

Vou descansar um pouco  
Trabalhei como um louco  
Sem nenhuma compensação  
O meu lar está vazio  
Mas eu lanço um desafio  
A quem mudar minha opinião

Diz um velho ditado,  
Antes só do que mal acompanhado.

**'Atire a primeira pedra'**, 1944, Ataúlfo Alves and Mário Lago

Covarde sei que me podem chamar  
Porque não calo no peito esta dor,  
Atire a primeira pedra, ai, ai, ai,  
Aquele que não sofreu por amor.

Eu sei que vão censurar  
O meu proceder  
Eu sei, mulher,  
Que você mesma vai dizer  
Que eu voltei pra me humilhar  
Ai, mas não faz mal  
Você pode até sorrir,  
Perdão foi feito pra gente pedir.

**'Como é seu nome?'**, 1944, Ataúlfo Alves and Marino Quintanilha

Não me leve a mal,  
Mas como é seu nome?  
Eu conheço alguém  
Que parece com você  
Tem a sua cor  
Tem o seu olhar  
A mesma cadência  
Que você tem no andar.

Você, francamente,  
É uma tentação  
Faz até a gente  
Esquecer da obrigação  
Você está fingindo  
Que não está me ouvindo  
Mas estou notando  
Que você está sorrindo.  
Não posso ficar  
Nesta confusão  
Você está fazendo  
Padecer meu coração.

**'Dinheiro pra festa'**, 1944, Ataúlfo Alves and Marino Quintanilha

Você agora, finge que não me conhece,  
É dos tais que não paga e se aborrece  
É por isso que todo o mundo detesta  
Emprestar dinheiro pra luto ou pra festa...

Realmente, a ninguém isto convém  
Perde-se o dinheiro

E se perde o amigo também.

Sua falta de palavra  
 Veio ensinar-me a viver  
 Paga o justo por aquele  
 Que não cumpriu seu dever.  
 Nem a juro eu empresto  
 Mais um cruzeiro a ninguém  
 Perde-se o cruzeiro  
 E se perde o amigo também.

**'Laura'**, 1944, Ataúlfo Alves  
 Há quanto tempo que não vejo a minha Laura...  
 Meu Deus do céu onde é que Laura está?  
 Se ela é a que eu posso desejar,  
 Não sei porque nós vivemos a brigar.

Laura, ó Laura  
 Volte pra casa  
 Pro meu coração sossegar.

Sem ela sou um errado na vida  
 Que vive sem rumo a caminhar...  
 Sem ela sou uma ave ferida,  
 Caída, sem força para voar.

Laura, ó Laura  
 Volte pra casa  
 Pro meu coração sossegar.

**'Não irei lhe buscar'**, 1944, Ataúlfo Alves  
 Arrume tudo que é seu, vá embora  
 Reconciliar, é caso perdido  
 A culpa é toda sua, não chora  
 Eu tenho o meu amor próprio ferido  
 No dia que a saudade me visitar  
 Morrerei de dor  
 Mas não irei lhe visitar.

Você me traía,  
 Você me enganou,  
 Você me iludiu,  
 Você me magoou.  
 Eu sei que você condena o que eu falo  
 Mas, só eu sei, quanto dói o meu caso.

**'Quero o meu pandeiro' ('São quatro dias')**, 1944, Ataúlfo Alves and Mário Lago  
 Trabalho o ano inteiro

Pra ver seu bem-estar  
 Mas no mês de fevereiro  
 Quero meu pandeiro  
 E quero ir pra sambar.

Eu já deixei em casa o dinheiro do pão  
 Da fantasia pra Gurisada brincar  
 Mas quero o samba  
 Já cumpri com a obrigação  
 São quatro dias, você não pode zangar.

'Ana', 1945, Ataúlfo Alves, Orlando Monelo, Antônio Elias and J.Gomes

Faz uma semana  
 Que eu não vejo a minha Ana  
 Meu Deus do céu  
 O que foi que aconteceu  
 Ela saiu na quarta-feira passada  
 Muito mal humorada  
 Inda não apareceu.

Ana, oh! Ana  
 Eu não a vejo  
 Tá fazendo uma semana.

Presentemente  
 Ninguém sabe onde ela está  
 Inutilmente  
 Vivo sempre a procurar  
 Quem descobrir  
 Onde está essa mulher  
 Venha me dizer  
 Pra findar o meu sofrer.

Ana, oh! Ana  
 Eu não a vejo  
 Tá fazendo uma semana.

'Capacho', 1945, Ataúlfo Alves and Mário Lago

Que importa que digam que eu me rebaixo  
 Que digam que fui covarde na dor  
 Quem ama sabe que virá capacho  
 Mas sabe que vale tudo no amor  
 (Que importa que digam)

Mandei bilhete  
 Ela não me respondeu,  
 Telefonei,  
 Ela não atendeu,  
 Não suportando fui mesmo em pessoa



Pedir perdão, pelo mal que lhe fiz.  
 Ela voltou, a vida agora é boa  
 Fui parte fraca  
 Não faz mal, estou feliz.

**'Meu papel' ('Tem que falar na mulher')**, 1945, Ataúlfo Alves and Oswaldo França

Meu papel é divertir o povo  
 Com os versos que componho,  
 Trago sempre assunto novo  
 Pra quem sabe ter um sonho!  
 Isso não é coisa pra qualquer,  
 Apesar de eu sempre falar na mulher!

Para se fazer um samba,  
 De sentido popular,  
 Se dança na corda bamba,  
 Para o povo consagrar!  
 É por isso que eu digo  
 Melhor do que outro qualquer,  
 Pra fazer versos pro povo  
 Tem que falar na mulher!

**'Olha a saúde, rapaz!'**, 1945, Ataúlfo Alves and Roberto Roberti

Olha a saúde, rapaz!  
 Quando ela vai,  
 Não vem mais...  
 Essa mulher foi embora  
 Porque não te adora,  
 Não te quer mais  
 Olha a saúde, rapaz!

Não adianta teimar,  
 A saúde ainda está  
 Em primeiro lugar!  
 Põe este copo de lado  
 E pensa no futuro,  
 Não bebas mais  
 Olha a saúde, rapaz!

## Section Two : Sambas by Noel Rosa written between 1930 and 1937

**'Amar com sinceridade'**, date of composition unknown, Noel Rosa

Amar com sinceridade  
 Não há quem consiga uma só vez  
 Pode haver muita amizade  
 Mas há sempre falsidade  
 Como outrora Judas fez!

De ingratidão  
 Já estou farto e inteirado  
 E meu pobre coração  
 Vive sempre amargurado  
 Não tenho sorte com amor  
 Vivo sem felicidade  
 Torturado pela dor de uma saudade

Sinceridade  
 Toda a gente desconhece  
 A cruel realidade  
 É amar por interesse  
 Mas todo o bem dura pouco  
 Todo mal tem sempre fim  
 As mulheres quero bem longe de mim<sup>1</sup>

**'Cabrocha do Rocha'**, date of composition unknown, Noel Rosa and Sílvio Caldas

Eu tenho uma cabrocha  
 Que mora no Rocha  
 E não relaxa.  
 Sei que ela joga no bicho,  
 Que dança maxixe,  
 Que dá muita bolacha.

Tenho um filho macho  
 Com cara de tacho  
 E além disso é coxo.  
 Ele me fez de capacho,  
 Qualquer dia eu racho  
 Este carneiro mocho.

**'Com mulher não quero mais nada'**, date of composition unknown, Noel Rosa and Sílvio Pinto

Com mulher não quero mais nada  
 Minha sina está traçada  
 Neste mundo que me causa horror  
 O que me faz ficar doente

---

<sup>1</sup>The layout of these song lyrics is taken from Máximo and Didier, *Noel Rosa : uma biografia*.

É mulher na minha frente  
A fazer enredos de amor

Eu tenho fama de filósofo amador  
Quem diz que ama nunca sabe o que é o amor  
Amar jurando nunca foi jurar amando  
E é por isso que eu juro  
Que o amor não dá futuro.

**'É difícil saber fingir'**, date of composition unknown, Noel Rosa

É difícil  
Saber fingir, meu bem  
Mas você tirou patente  
Privilégio que ninguém tem.  
É capaz  
De beber um litro de perfume  
Só pra fingir  
Que está louca de ciúme.

Não hei de me admirar  
Se algum dia  
Você se atirar no meio da baía  
Pondo a família  
Em grande agitação  
Só por fingimento,  
Pura tapeação!

**'Eu não preciso mais do seu amor'**, date of composition unknown, Noel Rosa

Eu não preciso mais do seu amor,  
Mas posso precisar do seu favor  
A minha fuga tem o seu porquê:  
Disseram que eu dependo de você.

Em troca do amor que eu jurei  
Ganhei quatro paredes pra morar  
O que você me deu eu aceitei  
Mas não pedi nem fiz você me dar.  
Não nego que você me dava almoço  
Jantar e mata-bicho como quê  
Agora estou com a corda no pescoço  
Disseram que eu dependo de você.

Eu sei que você tem dinheiro à beça  
Mas isso quase nada me interessa  
Desejo que seu dinheiro cresça  
Cresça e no meu bolso apareça.  
Eu vou deixar sua companhia  
Sem cerimônia e sem fazer chiquê  
Talvez na minha nova moradia

Não digam que eu dependo de você.

**'Por você sou capaz'**, date of composition unknown, Noel Rosa

Por você fico cego, surdo e mudo  
 Por você eu passo fome até morrer  
 Por você sou capaz de tudo  
 Até o trabalho sou capaz de experimentar  
 Pra conhecer

Eu não sou mau rapaz  
 Não procuro brigar  
 Por você sou capaz  
 De gostar de apanhar!

Eu padeço demais  
 Sem me desabafar  
 Por você sou capaz  
 De aprender a chorar!

Meu avô que odiava  
 Esses jogos de azar  
 Por você arriscava  
 Um tostão no milhar!

**'Quem parte não parte sorrindo'**, date of composition unknown, Noel Rosa

Quem parte não parte sorrindo,  
 Sorrindo talvez eu queira te esquecer  
 E tenha o grande prazer de te dizer  
 Que não vou sentir nenhuma dor  
 Sem teu amor.

Quem parte não parte chorando  
 Na frente de quem não quer bem  
 E eu choro somente quando  
 Quem fica saudades tem.  
 Quem parte só parte sorrindo  
 Na frente de quem não convém  
 Saber que quem ri vai fingindo  
 Não ter amor a ninguém.

**'Saí do presídio'**, date of composition unknown, Noel Rosa

Saí agora mesmo do presídio  
 E já cumpri a pena de homicídio  
 Do qual não fui autor  
 (Meu Deus do céu, que horror!  
 Lá dentro faz calor)  
 Nas grades da prisão eu já sabia  
 Que o nosso grande amor você traía  
 Eu aturei suas afrontas

Mas vou acertar nossas contas.

Você foi má  
 Nunca mais conseguirá  
 Calcular a imensa dor  
 Mas vai ter sempre na lembrança  
 Que o prazer de uma vingança  
 É maior do que qualquer amor

Não esqueci a ingratidão  
 E resolvi acabar com o meu grande mal  
 Se o meu plano não falhar  
 A 'assistência' vai levar  
 Seu esqueleto ao hospital

**'Com que roupa?'**, 1929, Noel Rosa<sup>2</sup>

Agora vou mudar minha conduta  
 Eu vou pra luta,  
 Pois eu quero me aprumar.  
 Vou tratar você com força bruta  
 Pra poder me reabilitar,  
 Pois esta vida não está sopa  
 E eu pergunto: com que roupa?

Com que roupa eu vou  
 Pro samba que você me convidou?  
 Com que roupa que eu vou  
 Pro samba que você me convidou?

Agora eu não ando mais fagueiro,  
 Pois o dinheiro  
 Não é fácil de ganhar.  
 Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro  
 Não consigo ter nem pra gastar,  
 Eu já corri de vento em popa  
 Mas agora com que roupa?

Eu hoje estou pulando como sapo  
 Pra ver se escapo  
 Desta praga de urubu.  
 Já estou coberto de farrapo,  
 Eu vou acabar ficando nu,  
 Meu terno já virou estopa  
 E eu nem sei mais com que roupa

---

<sup>2</sup>Although this samba was written in 1929 it was included in this study because of its popularity and the importance of its lyrics in indicating Noel's scathing attitude towards the powers that be.

**'Faz de conta que eu morri'**, 193?, Noel Rosa and Henrique Gonzalez

Faz de conta que eu não vivo,  
 Faz de conta que eu morri,  
 Que eu me encarrego de sumir.  
 Faz de conta que a saudade,  
 Essa dor que nos invade,  
 Já deixou de existir.

Amar deve ser para nós um divertimento  
 E não o eterno ciúme que traz sofrimento.  
 Desiste de me procurar,  
 Não quero escutar.  
 Declarações de amor,  
 Pois de tanto chorar  
 Minha fisionomia já mudou de cor.

Não quero lembrar esse mal que nos perseguiu,  
 Nem quero lembrar uma jura que não se cumpriu.  
 Não debes mais telefonar  
 Mandando me chamar  
 Porque não dou consulta  
 A quem escreve carta  
 Sem botar o selo pra eu pagar a multa.

**'João Teimoso'**, 193?, Noel Rosa

Tenho mais o que fazer,  
 Não discuto com teimoso,  
 Não posso perder meu tempo.  
 O meu tempo precioso  
 É para viver  
 Tenho mais o que fazer!

João Teimoso é seu nome  
 Dorme em pé naquela rede  
 Dá bebida a quem tem fome  
 Dá comida a quem tem sede

Foge das meninas boas  
 Diz que prefere as coroas  
 Quando começa não pára  
 Este cara cismou com a minha cara

**'Não morre tão cedo'**, 193?, Noel Rosa

Você não morre tão cedo,  
 Você não morre tão cedo...  
 Juro que, neste momento,  
 Pensava nesta sua pessoa,  
 Tão boa, tão boa,  
 Que até dormindo perdoa.

Você sentiu agora com certeza  
 A dor que sinto no meu coração  
 E veio pra matar minha tristeza  
 E veio pra me dar o seu perdão.

Chegando exatamente no momento  
 Em que a gente pensa o que não diz,  
 Você adivinhou meu pensamento  
 Você já perdoou tudo o que fiz.

Você mostrou que tem bom coração  
 Sabe que eu estou sem a razão,  
 Mas vem me dar o seu perdão...  
 Você não trata a gente com desdém  
 Não guarda ódio de ninguém  
 E paga sempre o mal com o bem.

**'No baile da Flor-de-Lis', 193?, Noel Rosa**

No baile da Flor-de-Lis  
 Quem dançou pediu bis  
 Mas acabou-se o que era doce  
 Quem comeu, regalou-se  
 Quem não comeu, suicidou-se.

Quando a música parou  
 O mestre-sala gritou:  
 'Cavalheiros ao buffet!'  
 E o tal doce de coco  
 Que era bom mas era pouco  
 Não chegou para você.

Acabando o que era doce  
 Uma voz manifestou-se  
 E a sala fez tremer:  
 'Esperamos por dinheiro  
 E que cada brasileiro  
 Cumpra com seu dever!'

Encontrei muito funil  
 A chorar junto ao barril  
 Quando o chope se esgotou  
 Houve a tal pancadaria  
 Com a qual se anuncia  
 Que o baile terminou.

**'Para atender a pedido', 193?, Noel Rosa**

Para atender a pedido  
 Tudo o que eu tenho sofrido

Eu preciso esquecer  
 Pois é preciso esquecer  
 Pra poder te perdoar  
 Antes de te visitar.

Deves te acostumar  
 A fazer o que eu mandar  
 E a me respeitar  
 Fica estabelecido  
 Que não mentes nunca mais  
 Para atender a pedido.

Antes de esquecer  
 O teu triste proceder  
 Que me fez padecer  
 Eu já tinha me convencido  
 Que havia de voltar  
 Para atender a pedido.

**'Que orgulho é este?'**, 193?, Noel Rosa and Alfredo Lopes Quintas

Que orgulho é este?  
 Você já nem se lembra mais  
 Já esqueceu o meu nome  
 Eu sou aquele que matou a sua fome

Nunca vi coisa tão certa  
 O orgulho também tem seu fim  
 Quando a sua fome aperta  
 Você vem procurar por mim

**'Suspiro'**, 193?, Noel Rosa and Orestes Barbosa

Suspiro, anseio secreto  
 Revelação de um afeto  
 Gemer que ninguém traduz.  
 Suspiro, triste recado  
 De um coração ansiado  
 Na desventura da cruz.

Suspiro, voz da desgraça  
 Voz da alegria que passa  
 Dando lugar ao sofrer.  
 Suspiro, o peito se cala  
 Na dor que tanto apunhala  
 E não se pode dizer.

Suspiro, que crueldade!  
 Tem que nascer da saudade  
 Enquanto o amor quiser.  
 Eu já dei mais de mil giros



E a fonte dos meus suspiros  
É sempre a mesma mulher.

**'Verdade duvidosa'**, 193?, Noel Rosa

Deus vê tudo e tudo sabe,  
Mas não sabe calcular  
A hipocrisia que cabe  
Dentro deste teu olhar.

Nem com meu ciúme nego,  
Tens razão, estou convencida,  
Pois tu também vives cego  
Às mentiras desta vida.

Sofreste por mim cantando,  
Zombaste de mim chorando,  
Apenas pra me enganar.  
Mas vou perguntar aos sábios  
Se a mentira nos teus lábios  
É verdade em teu olhar.

Eu te fito humildemente,  
Mas meus lábios te censuram,  
Porque teu olhar desmente  
O que os teus lábios juram.

Eu por ti sou enganada  
Por gostar de me enganar,  
Por querer ser contemplada  
Pelo teu fingido olhar.

**'Bom elemento'**, 1930, Noel Rosa and Euclides Silveira (Quidinho)

Entrei no samba,  
Os malandros perguntaram  
Se eu era bamba  
No bater do tamborim  
E o batuque  
Eles logo improvisaram,  
Eu dei a cadência assim:

Meu bem, o valor dá-se a quem tem  
A Vila e a Aldeia não perdem pra ninguém  
(O que é que tem?)  
Meu bem, o valor dá-se a quem tem  
A Vila e a Aldeia não perdem pra ninguém

Com violência  
Enfrentei a batucada,  
A harmonia

Do meu simples instrumento  
 Fez toda a turma  
 Ficar muito admirada  
 Porque sou bom elemento.

'Devo esquecer', 1930, Noel Rosa and Gilberto Martins

Sim, devo esquecer  
 Este amor que me faz reviver  
 Se é maldade, perdoa, mulher  
 Mas o destino assim quer  
 Vou procurar na orgia  
 Toda a minha alegria  
 Que me foste roubar

Eu vou para longe de ti  
 Para nunca mais ver  
 Teu olhar, teu sorrir  
 Em liberdade hoje vivo a pensar  
 Não posso mais te amar

Porém, se um dia sentir  
 Que nem longe de ti  
 Poderei esquecer  
 Eu voltarei, eu te juro, podes crer  
 Para contigo viver

'Eu vou pra Vila', 1930, Noel Rosa

Não tenho medo de bamba  
 Na roda do samba  
 Eu sou bacharel  
 (Sou bacharel)  
 Andando pela batucada  
 Onde eu vi gente levada  
 Foi lá em Vila Isabel

Na Pavuna tem turuna  
 Na Gamboa gente boa  
 Eu vou pra Vila  
 Aonde o samba é da coroa.  
 Já saí da Piedade  
 Já mudei de Cascadura  
 Eu vou pra Vila  
 Pois quem é bom não se mistura.

Quando eu me formei no samba  
 Recebi uma medalha  
 Eu vou pra Vila  
 Pro samba do chapéu de palha.  
 A polícia em toda a zona

Proibiu a batucada  
 Eu vou pra Vila  
 Onde a polícia é camarada.

**'Gago apaixonado'**, 1930, Noel Rosa

Mu...mu...mulher  
 Em mim fi...fizeste um estrago  
 Eu de nervoso  
 Esto...tou fi...ficando gago  
 Não po...posso  
 Com a cru...crueldade  
 Da saudade  
 Que...que mal...maldade  
 Vi...vivo sem afago

Tem...tem pe...pena  
 Deste mo...mo...moribundo  
 Que...que já virou  
 Va...va...ga...gabundo  
 Só...só...só...só  
 Por ter so...so...fri...frido  
 Tu...tu...tu...tu...tu...tu...tu...tu...  
 Tu tens um co...coração fingido!

Teu...teu co...coração  
 Me entregaste  
 De...de...pois...pois...  
 De mim tu to...toma...maste  
 Tu...tua...falsi...si...sidade  
 É profu...funda  
 Tu...tu...tu...tu...tu...tu...tu...tu...  
 Tu vais fi...fi...ficar corcunda!

**'Malandro medroso'**, 1930, Noel Rosa

Eu devo, não quero negar,  
 Mas te pagarei quando puder,  
 Se o jogo permitir,  
 Se a polícia consentir  
 E se Deus quiser...  
 Não pensa que eu fui ingrato,  
 Nem que fiz triste papel,  
 Hoje vi que o medo é um fato  
 E eu não quero um pugilato  
 Com teu velho coronel.

A consciência agora que me doeu  
 Eu evito a concorrência  
 Quem gosta de mim sou eu!  
 Neste momento, eu saudoso me retiro,

Pois teu velho é ciumento  
E pode me dar um tiro.

Se um dia ficares no mundo,  
Sem ter nesta vida mais ninguém,  
Hei de te dar meu carinho,  
Onde um tem seu cantinho  
Dois vivem também...  
Tu podes guardar o que eu te digo  
Contando com a gratidão  
E com o braço habilidoso  
De um malandro que é medroso,  
Mas que tem bom coração.

**'Perna bamba'**, 1930, Noel Rosa and Renato Murce

Olhe que este samba  
Põe as perna bamba  
Quem nele entrá  
Não qué mais pará...

Conheço um véio  
Todo cheio de besteira  
Num gosta de brincadeira  
E é ranzinza que é danado  
Mas ele um dia  
Entrô num samba de arrelia  
Que esqueceu-se da fãmia  
Ficô logo avacaiado...

Um cabra torto  
Com doença nas espinha  
Num havia mais meizinha  
Que pudesse indireitá  
Ouviu o samba,  
Levantô-se de repente  
Já num tava mais doente  
Já queria inté brigá...

Uma muié  
Tinha brigado com o marido  
Fez tamanho alarido  
Lhe tirô todo o sossego  
Mas ele um dia  
Foi o samba decorando  
Entrô em casa cantando  
E voltô logo o chamego...

**'Quem dá mais?' ('Leilão do Brasil')**, *samba-humorístico*, 1930, Noel Rosa

Quem dá mais...  
Por uma mulata que é diplomada

Em matéria de samba e de batucada  
Com as qualidades de moça formosa  
Fiteira, vaidosa e muito mentirosa...?

Cinco mil-réis, 200 mil-réis, um conto de réis?  
Ninguém dá mais de um conto de réis?  
O Vasco paga o lote na batata  
E em vez de barata  
Oferece ao Russinho uma mulata.

Quem dá mais...  
Por um violão que toca em falsete,  
Que só não tem braço, fundo e cavalete,  
Pertenceu a dom Pedro, morou no Palácio,  
Foi posto no prego por José Bonifácio?

Vinte mil-réis, 21 e 500, 50 mil-réis!  
Ninguém dá mais de 50 mil-réis?  
Quem arremata o lote é um judeu,  
Quem garante sou eu,  
Pra vendê-lo pelo dobro no museu.

Quem dá mais...  
Por um samba feito nas regras da arte,  
Sem introdução e sem segunda parte,  
Só tem estribilho, nasceu no Salgueiro,  
E exprime dois terços do Rio de Janeiro.

Quem dá mais?  
Quem é que dá mais de um conto de réis?  
Quem dá mais? Quem dá mais?  
Dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe três!  
Quanto é que vai ganhar o leiloeiro,  
Que é também brasileiro,  
E em três lotes vendeu o Brasil inteiro?  
Quem dá mais...?

**'Riso de criança'**, 1930, Noel Rosa  
Seu riso de criança  
Que me enganou  
Está num retratinho  
Que eu guardo e não dou  
Guardei sua aliança  
Pra ter a lembrança  
Do meu violão  
Que você empenhou.

Em cada morro que passo  
Um novo amor eu conheço

Cada paixão que eu esqueço  
É mais um samba que eu faço.

Canto agora de passagem  
Você ouve mas não vê  
É a última homenagem  
Que eu vou fazer a você.

Eu nascendo pobre e feio  
Ia ser triste o meu fim,  
Mas crescendo a bossa veio,  
Deus teve pena de mim.

**'Vingança de malandro'**, 1930, Noel Rosa

É vivendo que se aprende  
O malandro tudo entende  
Eu espero a minha vez  
Já faz hoje mais de um mês  
Que ela me abandonou  
Pra morar com um português.

Iludindo com carinho  
Explorou aquele anjinho  
Pôs a casa no leilão  
E depois meteu o braço  
Bem na cara do palhaço  
Veio me pedir perdão.

Ela hoje tem a nota  
Pra comprar minha derrota  
Seu amor vou aceitar  
Pois assim eu vou tomar  
Pouco a pouco o seu dinheiro  
E depois vou me pirar!

**'You te ripar I'**, 1930, Noel Rosa

Toma cuidado que eu te ripo  
Porque tu não és meu tipo  
E eu contigo não fiz fé  
(Podes dar marcha a ré).  
O banzé eu sempre evito,  
Pois não me fica bonito  
Exemplar uma mulher

Quem avisa teu amigo é,  
Tudo acaba nesta vida  
Até mesmo a paciência.  
E quando qualquer mulher  
Fica sendo oferecida

É pela conveniência.

Nada tu possuis para me dar,  
 Tu nasceste muito pobre  
 Nem podes gastar pintura.  
 Nada tens para mostrar,  
 Não herdaste sangue nobre  
 E abusaste da feiúra

**'Vou te repar II'**, 1930, Noel Rosa

Vivo alegre no meu barracão  
 Não preciso de mobília  
 Pois toda a minha família  
 Consta de um chicote, de um facão,  
 De uma ripa ainda donzela  
 Que vai ter sua função

A mulher que mais a gente preza  
 Por capricho nos despreza  
 Acontece sempre assim  
 De contrastes o mundo anda cheio  
 E a mulher que eu mais odeio  
 É quem gosta mais de mim

Tanto tu disseste que escutei  
 Que não achas a lei dura  
 Mas só acha quem procura  
 E agora para ter certeza  
 Vais provar toda a dureza  
 Desta madeira de lei

**'Adeus'**, 1931, Noel Rosa, Ismael Silva and Francisco Alves

Adeus, adeus, adeus...  
 Palavra que faz chorar  
 Adeus, adeus, adeus...  
 Não há quem possa suportar.

Adeus é bem triste  
 Que não se resiste  
 Ninguém, jamais,  
 Com adeus pode viver em paz  
 (Foi o último adeus...)

Pra que foste embora?  
 Por ti tudo chora!  
 Sem teu amor  
 Esta vida não tem mais valor  
 (Foi o último adeus...)

'Agora', 1931, Noel Rosa

Agora, quem chora é quem me fez sofrer  
 Eu bem sabia que tu ias padecer  
 Hoje te vejo penando e procurando  
 Quem queira contigo viver

Tenho certeza  
 De que pensas em voltar  
 Mas, que tristeza!  
 Já cansei de perdoar.  
 Tu foste embora,  
 Amenizaste minha vida,  
 Só por isso vou agora  
 Bendizer tua saída

Sempre vivi  
 Aturando desaforo.  
 Já decidi:  
 Não quero saber de choro,  
 Pois sou bem forte  
 E não lastimo estar a sós.  
 Cada qual com sua sorte:  
 Deus ajuda a todos nós.

'Coração', *samba anatômico*, 1931, Noel Rosa

Coração, grande órgão propulsor,  
 Transformador do sangue venoso em arterial  
 Coração, não és sentimental,  
 Mas entretanto dizem que és o cofre da paixão.  
 Coração, não estás do lado esquerdo,  
 Nem tampouco do direito,  
 Ficas no centro do peito, eis a verdade.  
 Tu és pro bem-estar do nosso sangue  
 O que a casa de correção  
 É para o bem da humanidade.

Coração de sambista brasileiro  
 Quando bate no pulmão  
 Faz a batida do pandeiro.  
 Eu afirmo, sem nenhuma pretensão,  
 Que a paixão faz dor no crânio,  
 Mas não ataca o coração.

Conheci um sujeito convencido  
 Com mania de grandeza e instinto de nobreza,  
 Que por saber que o sangue azul é nobre  
 Gastou todo o seu cobre sem pensar no seu futuro.  
 Não achando quem lhe arrancasse as veias,  
 Onde corre o sangue impuro,



Viajou a procurar de norte a sul  
 Alguém que conseguisse encher-lhe as veias  
 Com azul de metileno  
 Pra ficar com sangue azul.

'**Cordiais saudações**', *samba epistolar*, 1931, Noel Rosa

(Cordiais saudações!)  
 Estimo que este maltraçado samba,  
 No estilo rude da intimidade,  
 Vá te encontrar gozando saúde  
 Na mais completa felicidade  
 (Junto dos teus, confio em Deus)

Em vão te procurei  
 Notícias tuas não encontrei  
 Eu hoje sinto saudades  
 Daqueles 10 mil-réis que eu te emprestei.  
 Beijinhos no cachorrinho,  
 Muitos abraços no passarinho,  
 Um chute na empregada,  
 Porque já se acabou o meu carinho.

A vida cá em casa está horrível,  
 Ando empenhado nas mãos de um judeu.  
 O meu coração vive amargurado  
 Pois minha sogra ainda não morreu  
 (Tomou veneno e quem pagou fui eu)

Sem mais, para acabar,  
 Um grande abraço queira aceitar  
 De alguém que está com fome,  
 Atrás de algum convite pra jantar.  
 Espero que notes bem  
 Estou agora sem um vintém.  
 Podendo, manda-me algum...  
 Rio, 7 de setembro de 31!  
 (Responde que eu pago o selo...)

'**É preciso discutir**', 1931, Noel Rosa<sup>3</sup>

**Chico:**Na introdução deste samba,  
 Quero avisar por um modo qualquer  
 Que esta briga é por causa de uma mulher.

**Mário:**E eu aviso também  
 Que neste samba agora me meto  
 Para cantar com Francisco Alves em dueto.

**Mário:**É preciso discutir...

---

<sup>3</sup>This samba was written for the singers Francisco Alves and Mário Reis.

**Chico:** Mas não quero discussão...

**Mário:** Da discussão sai a razão...

**Chico:** Mas às vezes sai pancada...

**Mário:** A questão é complicada...

**Chico:** Quero ver a decisão...

**Mário:** A mulher tem que ser minha...

**Chico:** A mulher não traz letreiro...

**Mário:** Foi comigo que ela vinha...

**Chico:** Mas fui eu quem viu primeiro...

**Mário:** Ela é minha porque vi...

**Chico:** Mas quem segurou fui eu...

**Mário:** A conversa já meti...

**Chico:** A mulher não escolheu...

(E podes crer que é...)

**Mário:** Já perdi a paciência...

**Chico:** Eu por ela me arrisco...

**Mário:** Sou capaz de violência...

**Chico:** Mas não vai quebrar o disco...

**Mário:** Quanto tempo foi perdido...

**Chico:** Perdi tempo pra ganhar...

**Mário:** Ganhar fama de atrevido...

**Chico:** Quem se atreve quer brigar...

(E podes crer que é...)

**'Esquecer e perdoar'**, 1931, Noel Rosa and Canuto

Pelo mal que me fizeste

Sem eu merecer,

Eu te quero perdoar

E te esquecer.

Não deixei de te amar

(Vai por mim)

Nem posso viver assim.

Quero agora o teu carinho,

Quero a tua proteção,

Quero arranjar padrinho,

Não quero morrer pagão.

Vem a forte tempestade,

Mas depois vem a bonança.

Sofri tua crueldade.

Mas minh'alma hoje descansa

(Só me resta a lembrança...)

Se deixei de te amar

Foi só pela ingratidão

Que fizeste sem pensar,

Sem lembrar de uma paixão.  
 Mas agora estou mudado,  
 Meu coração não se cansa.  
 Por saber que sou amado  
 A minh'alma hoje descansa  
 (Vivo só de esperança...)

**'Eu agora fiquei mal'**, 1931, Noel Rosa and Antenor Gargalhada

Tenho vontade de ir à Penha,  
 Mas me falta o principal:  
 A mulher que me ajudava tanto.  
 Ela deu o fora!  
 Eu agora fiquei mal  
 (Eu agora fiquei mal)

Esta mulher foi-se embora  
 Me deixou bem arruinado  
 Eu que estava tão sadio  
 Agora estou acabado,  
 Mas agora eu peço muito  
 Para não escorregar.  
 Leve o meu pedido  
 À santa que está no altar.

Tou vendo as coisas feias,  
 Talvez nem possa alcançar  
 O final da escadaria  
 Que sobe pro seu altar.  
 Nossa Senhora da Penha  
 Vai fazer o que puder,  
 Se ela me livra  
 De toda mulher...

**'Mão no remo'**, 1931, Noel Rosa and Ari Barroso

Nesta vida, nesta vida,  
 Cada qual tem um barco em que navega  
 E o azar é natural  
 Nem há nada mais fatal  
 E a justiça é cega  
 Mas se os ventos sopram contra,  
 Ou se vem a tempestade  
 Nunca mais o barco encontra  
 O porto da felicidade.

Mão no remo! Mão no remo!  
 Com toda coragem  
 Pra levar vantagem  
 No mar desta vida  
 Pois se queres ser feliz no amor,

Tens que remar com ardor.  
 Mete a vela! Mete a vela!  
 Quando for a hora  
 De ir mar afora

Em busca da sorte  
 Aproveitando a maré a favor  
 Terás pra sempre valor.

**'Mentiras de mulher'**, 1931, Noel Rosa  
 São mentiras de mulher,  
 Pode crer quem quiser...

Que eu tenho horror ao batente,  
 Que não sou decente,  
 Pode crer quem quiser.  
 Que eu sou fingido e malvado  
 E até sou casado  
 São mentiras de mulher.

Quando no reino da intriga  
 Surge uma briga  
 Por um motivo qualquer,  
 Se alguém vai pro cemitério  
 É porque levou a sério  
 As palavras da mulher.

Esta mulher jamais se cansa  
 De fazer trança,  
 Na mentira é um colosso.  
 Sua visita tão cacete,  
 Escrevi no gabinete:  
 'Está fechado para almoço.'

Esta mulher, de armar trancinha,  
 Ficou magrinha,  
 Amarela e transparente.  
 Quando vai ao ponto marcado  
 De um encontro combinado  
 Dizem que ela está ausente.

**'Mulata fuzarqueira'**, 1931, Noel Rosa  
 Mulata fuzarqueira,  
 Artigo raro,  
 Que samba e dá rasteira  
 Que passa as noite inteira em claro  
 Não quer mais saber  
 De preparar as gordura  
 Nem cuidar mais das costura.

O bom exemplo já te dei  
 Mudei a minha conduta  
 Mas agora me aprumei.

Mulata fuzarqueira da Gamboa  
 Só anda com tipo à-toa  
 Embarca em qualquer canoa!  
 Mulata fuzarqueira da Gamboa  
 Embarca em qualquer canoa!

Mulata vou contar  
 As minhas mágoa  
 Meu amô não tem erre  
 Mas é amô debaixo d'água!  
 Não gosto de te ver  
 Sempre a fazer certos papel  
 A se passar pros coronel...  
 Nasceste com uma boa sina  
 Se hoje andas bem no luxo  
 É passando a beijolina!

Mulata tu tem que te preparar  
 Pra receber o azar  
 Que algum dia há de chegar  
 Aceita o meu braço  
 E vem entrar nas comida  
 Pra começar outra vida  
 Comigo tu podes viver bem,  
 Pois aonde um passa fome  
 Dois pode passar também.

'**Mulato bamba**', 1931, Noel Rosa

Este mulato forte  
 É do Salgueiro  
 Passear no tintureiro  
 Era o seu esporte.  
 Já nasceu com sorte  
 E desde pirralho  
 Vive à custa do baralho,  
 Nunca viu trabalho.

E quando tira samba  
 É novidade,  
 Quer no morro ou na cidade  
 Ele sempre foi o bamba.  
 As morenas do lugar  
 Vivem a se lamentar  
 Por saber que ele não quer  
 Se apaixonar por mulher.

O mulato  
 É de fato  
 E sabe fazer frente  
 A qualquer valente,  
 Mas não quer saber de fita  
 Nem com mulher bonita.

Sei que ele anda agora  
 Aborrecido  
 Porque vive perseguido  
 Sempre e a toda hora.  
 Ele vai-se embora  
 Para se livrar  
 Do feitiço e do azar  
 Das morenas de lá.

Eu sei que o morro inteiro  
 Vai sentir  
 Quando o mulato partir  
 Dando adeus para o Salgueiro.  
 As morenas vão chorar  
 E pedir pra ele voltar.  
 Ele então diz com desdém:  
 'Quem tudo quer...nada tem'.

**'Nega'**, 1931, Noel Rosa and Lamartine Babo  
 Nega...Nega...  
 Já te dei de tudo  
 Agora chega.

Chega pro cordão  
 Que eu sopro nos metá  
 Pois eu sou da banda  
 Do Batalhão Navá.

Tu é nega prosa  
 Tu é palpadeira  
 Não vai à macumba  
 Não dança em gafeira.

Podes vir chegando  
 Meu bem para o cordão  
 Mas traz a bandeja  
 Pra recolher tostão.

**'Nunca...jamais'**, 1931, Noel Rosa  
 Meu bem, não me faças sofrer,  
 Tu queres ter liberdade demais.

Os homens tu conquistas um por um,  
Sem amar nenhum...  
Não, não pode ser, nunca...jamais...  
Em tempo algum!

Qualquer dia morro de um acesso  
Só por ver o teu processo  
De iludir os coronéis.  
Qualquer dia eu perco a paciência,  
Digo inconveniência  
E depois te meto os pés  
(E vou pagar vinte mil-réis!)

Deste a todo mundo a tua mão  
E teu pobre coração  
Mais parece uma estalagem  
Para salvação o que desejo  
É mandar fazer o despejo  
Pra poder descer bagagem  
(Mas é preciso ter coragem!)

Nada de ti posso aproveitar,  
Nada tens para me dar,  
Nem tens nota pra pintura.  
Todo mundo sabe que és pobre,  
Não herdaste sangue nobre  
E abusaste da feiúra  
(Pra quem é pobre a lei é dura!)

'Picilone', 1931, *samba fonético*, Noel Rosa

Yvone! Yvone!  
Eu ando roxo pra te dizer um picilone!

Já reparei outro dia  
Que o teu nome, ó Yvone,  
Na nova ortografia  
Já perdeu o picilone.

É pra ganhar simpatia  
Que todo mundo se abaixa  
Pra te fazer cortesia  
Com os olhos fora da caixa.

Tem uma vida folgada,  
Não faz mais nada a Yvone,  
Até já tem empregada  
Para atender telefone.

Cansei de andar só de tanga,  
 Já perdi a paciência,  
 Fui te encontrar na Kananga<sup>4</sup>  
 Mas não me deste audiência.

**'Por causa da hora'**, 1931, Noel Rosa

Meu bem, veja quanto sou sincero:  
 No poste sempre eu espero,  
 Procuo bonde por bonde  
 E você nunca que vem.  
 Olho, ninguém me responde,  
 Chamo, não vejo ninguém...

Talvez seja por causa dos relógios,  
 Que estão adiantados uma hora,  
 Que eu triste vou-me embora  
 Sempre a pensar por quê  
 Não encontro mais você.

Terei que dar um beijo adiantado,  
 Com o adiantamento de uma hora.  
 Como vou pagar agora  
 Tudo o que comprei a prazo,  
 Se ando com um mês de atraso?

Eu que sempre dormi durante o dia  
 Ganhei mais uma hora pra descanso  
 Agradeço ao avanço  
 De uma hora no ponteiro.  
 Viva o dia brasileiro!

**'Por esta vez passa'**, 1931, Noel Rosa

Por esta vez passa  
 Por esta vez passa  
 Mas não volte à minha casa  
 Assim cheirando à cachaça.

Já é coisa bem sabida  
 Que a dona Manuela  
 Ou acaba com a bebida  
 (como é?)  
 Ou a bebida com ela.

Acabou-se o parati  
 Em casa de dona Antônia  
 Por isso dona Didi  
 (que foi?)

---

<sup>4</sup>The name of a dance and carnival club in Rio.



Só bebe água da Colônia.

Viva o artigo nacional  
O Brasil vai ter valor  
Por isso seu Amaral  
(só...)  
Só bebe álcool-motor.

**'O pulo da hora' ('Que horas são?'), 1931, Noel Rosa**

Que horas são?  
Eu venho agora  
Saber a hora  
Que o ponteiro está marcando  
No relógio da senhora.

Minha mulher  
Sempre quer me dar pancada  
Quando eu olho o mostrador  
Do relógio da empregada.  
E eu já danado  
Com intriga e com trancinha  
Arranquei hoje o cabelo  
Do relógio da vizinha.

Fiquem sabendo  
Os senhores e as senhoras  
Que o pai da minha pequena  
Me manda embora às 10 horas,  
Mas a pequena,  
Que é sabida e muito sonsa,  
Com este pulo da hora  
Já deu o pulo da onça.

Há muito tempo  
Briguei com o batedor,  
Troquei de mal com as horas,  
Quebrei o despertador.  
O meu relógio  
Anda agora viciado  
De tanto andar no meu bolso,  
Ele anda sempre atrasado.

Noel added two further verses to this samba, which were never recorded on disc but were found in one of his notebooks:

O meu relógio  
É de ouro brasileiro  
Trabalha bem sem a corda,  
Sem ter vidro nem ponteiro.

Em minha casa  
Surgiu hoje uma briga,  
Meu credor usa a moderna  
E eu adoto a hora antiga.

O carioca  
Perdeu a calma e a paz:  
A hora pulou pra frente  
E a nota pulou pra trás.  
Mas eu agora  
Já gostei desse brinquedo,  
Para me vingar da hora  
Janto três horas mais cedo.

**'Que se dane'**, 1931, Noel Rosa and Jota Machado  
Vivo contente embora esteja na miséria  
Que se dane! Que se dane!

Com esta crise levo a vida na pilhéria  
Que se dane! Que se dane!

Não amola! Não amola!  
Não deixo o samba  
Porque o samba me consola

Fui despejado em minha casa no Caju  
Que se dane! Que se dane!

O prestamista levou tudo e fiquei nu  
Que se dane! Que se dane!

Fui processado por andar na vadiagem  
Que se dane! Que se dane!

Mas me soltaram pelo meio da viagem  
Que se dane! Que se dane!

**'Samba da boa vontade'**, 1931, Noel Rosa and João de Barro  
- Campanha da boa vontade!  
Viver alegre hoje é preciso,  
Conserva sempre o teu sorriso,  
Mesmo que a vida esteja feia  
E que vivas na pinimba,  
Passando a pirão de areia

Gastei o teu dinheiro  
Mas não tive compaixão  
Porque tenho a certeza  
Que ele volta à tua mão.

Se ele acaso não voltar,  
 Eu te pago com sorriso  
 E o recibo hás de passar  
 (Nesta questão solução sei dar)

Neste Brasil tão grande  
 Não se deve ser mesquinho  
 Quem ganha na avareza  
 Sempre perde no carinho  
 Não admito ninharia  
 Pois qualquer economia  
 Sempre acaba em porcaria  
 (Minha barriga não está vazia)

Comparo o meu Brasil  
 A uma criança perdulária  
 Que anda sem vintém  
 Mas tem a mãe que é milionária  
 E que jurou, batendo o pé,  
 Que iremos à Europa  
 Num aterro de café  
 (Nisto eu sempre tive fé).

**'Três apitos'**, 1931, Noel Rosa

Quando o apito  
 Da fábrica de tecidos  
 Vem ferir os meus ouvidos  
 Eu me lembro de você  
 Mas você anda  
 Sem dúvida bem zangada  
 E está interessada  
 Em fingir que não me vê.

Você que atende ao apito  
 De uma chaminé de barro  
 Porque não atende ao grito tão aflito  
 Da buzina do meu carro?

Você no inverno  
 Sem meias vai pro trabalho  
 Não faz fé com agasalho  
 Nem no frio você crê  
 Mas você é mesmo  
 Artista que não se imita  
 Quando a fábrica apita  
 Faz reclame de você.

Sou do sereno,  
 Poeta muito soturno

Vou virar guarda-noturno  
 E você sabe porquê  
 Mas você não sabe  
 Que enquanto você faz pano  
 Faço junto do piano  
 Estes versos pra você.

Nos meus olhos você lê  
 Que eu sofro cruelmente  
 Com ciúmes do gerente impertinente  
 Que dá ordens a você.

**'Você foi o meu azar'**, 1931, Noel Rosa and Arthur Costa

Você foi o meu azar  
 (Você foi o meu azar)  
 Estragou a minha vida  
 (Por ser falsa e convencida)  
 Para me fazer chorar  
 (Quis me deixar)  
 Hoje volta arrependida  
 (Por ser mal-sucedida)

Depois da sua saída  
 (Fiquei logo bem de vida)  
 Foi-se embora o meu azar  
 (Se eu quiser posso provar)  
 E até mesmo o bicheiro  
 (Paga sempre o meu dinheiro)  
 Quando acerto no milhar

Com você passava fome  
 (E sofri coisas sem nome)  
 Andei teso, sem tostão  
 (Vou explicar a razão)  
 Eu vivia tão pesado  
 (Que até fui atropelado)  
 Por um carrinho de mão.

Se você quiser voltar  
 (Para a vida melhorar)  
 Temos que fazer assim:  
 (Para o nosso azar ter fim)  
 Para ver se você me ama  
 (Fico a descansar na cama)  
 E vais trabalhar por mim.

**'Alô beleza'**, 1932, Noel Rosa

Alô beleza  
 Andas por aqui?

Cada vez mais cada vez...  
 Cada vez com mais feitiço  
 Por falar nisso..  
 Tens alguns dinheiro aí?

Hoje é moda, meu benzinho  
 (Eu te digo com franqueza)  
 Dar amor, fazer carinho  
 E pagar sempre a despesa.

'Teu amor e uma choupana'  
 São palavras sem valor  
 'Teu amor e muita grana'  
 Isto sim que é amor.

Entre nós, minha querida,  
 Já existe intimidade  
 Deixa algum por despedida  
 Pra matar minha saudade.

**'Araruta'**, written circa 1932, Noel Rosa and Orestes Barbosa

Tu pedes  
 Mandando  
 'Faça o favor' a tua boca nunca diz.  
 Tu cedas  
 Negando  
 Com esses olhos que pra mim são dois fuzis.  
 Sou mole,  
 Manhoso,  
 Teus impropérios retribuo com brandura,  
 Pois água mole  
 Na pedra dura tanto bate até que fura!

Tu beijas  
 Mentindo  
 A tua boca beija e mente sem sentir.  
 Desejas  
 Sorrindo  
 Que o teu perdão humildemente eu vá pedir.  
 Não peço,  
 Espero,  
 Ainda ver-te entre lágrimas bem mal.  
 Meu bem, escuta:  
 A araruta tem seu dia de mingau!

**'Cadê trabalho'**, circa 1932, Noel Rosa and Canuto

Você grita que eu não trabalho,  
 Diz que eu sou um vagabundo.  
 Não faça assim, meu bem!

Pois eu vivo ativo neste mundo  
 À espera do trabalho  
 E o trabalho não vem.

Quando eu me sinto bem forte  
 Vou procurar um baralho,  
 Mas fico fraco e sem sorte  
 Se vejo ao longe o trabalho.  
 Se conversa adiantasse,  
 Eu seria conselheiro.  
 Se fraseado vingasse,  
 Não andava sem dinheiro.

Acordei com pesadelo,  
 Quase que o chão escangalho  
 Com dores no cotovelo  
 Por sonhar com o trabalho!  
 Trabalho é meu inimigo,  
 Já quis me fazer de tolo:  
 Marcando encontro comigo,  
 O trabalho deu o bolo

'É peso', 1932, Noel Rosa and Ismael Silva

É peso, estou pesado  
 O meu viver é uma sentença  
 Que eu fui condenado a cumprir  
 Esta pena o remorso condena  
 Eu serei sentenciado.

Se eu soubesse que a saudade  
 Não se esquece nem querendo  
 Não deixava essa amizade  
 Para não ficar sofrendo.  
 Hoje eu quero e não me queres  
 E o remorso que me invade  
 É saber que tu preferes  
 Morrer longe de saudade.

E quando a lua descamba  
 Com o pandeiro a batucar  
 Saio da roda do samba  
 Pra ninguém me ver chorar.  
 Ao azar hoje me entrego  
 Quem tem peso tem azar  
 Mas o peso que eu carrego  
 É a pena de te amar.

'Escola de malandro', 1932, Noel Rosa, Orlando Ruiz Machado and Ismael Silva

A escola do malandro

É fingir que sabe amar  
 Sem elas perceberem  
 Para não estrilar...  
 Fingindo é que se leva vantagem  
 (Quá, quá, quá, quá...)

Oi, enquanto existir o samba  
 Não quero mais trabalhar  
 A comida vem do céu,  
 Jesus Cristo manda dar!  
 Tomo vinho, tomo leite,  
 Tomo a grana da mulher,  
 Tomo bonde, automóvel,  
 Só não tomo Itararé.

Oi, a nega me deu dinheiro  
 Pra comprar sapato branco,  
 A venda estava mais perto  
 Comprei um par de tamanco.  
 Pois aconteceu comigo  
 Perfeitamente o contrário:  
 Ganhei foi muita pancada  
 E um diploma de otário.

**'Espera mais um ano'**, 1932, Noel Rosa

Espera mais um ano que eu vou ver  
 Vou ver o que posso fazer  
 Não posso resolver neste momento  
 Pois não achei o teu requerimento.

No samba tu quiseste me perder  
 Tentaste na orgia me arrastar  
 Mas hoje que eu não quero me prender  
 Procura um coronel pro meu lugar.  
 Tu foste sempre a minha diferença  
 Chegaste a me obrigar a te bater  
 Já chega de pancada e desavença  
 Espera mais um ano que eu vou ver.

Sapatos e vestidos eu te dei  
 E tu não me pagaste o que eu te fiz  
 De tanto te aturar eu já cansei  
 Agora vou voltar a ser feliz.  
 A tua pretensão vai acabar  
 Meu câmbio vai subir, tu vais descer  
 As coisas para mim vão melhorar  
 Espera mais um ano que eu vou ver.

**'Estamos esperando'**, 1932, Noel Rosa

Estamos esperando,  
 Vem logo escutar,  
 O samba que fizemos pra te dar.  
 A rua adormeceu  
 E nós vamos cantar  
 Aquilo que é só teu  
 E que nos faz penar.

Da tua voz tirei a melodia  
 E a harmonia eu fiz com teu olhar.  
 Já estava perdendo a paciência  
 Quando roubei a cadência  
 Do teu modo de guiar  
 (Chega à janela...)

E este samba que fiz de parceria,  
 Depois de feito não é dele nem é meu.  
 Escuta o violão que está gemendo,  
 Suas cordas vão dizendo  
 Que este samba é só teu  
 (Até amanhã...)

**'Felicidade'**, 1932, Noel Rosa and René Bittencourt

Felicidade! Felicidade!  
 Minha amizade  
 Foi-se embora com você.  
 Se ela vier  
 E te trazer,  
 Que bom, felicidade, que vai ser!

Trago no peito  
 O sinal duma saudade  
 Cicatriz de uma amizade  
 Que tão cedo vi morrer  
 Eu fico triste  
 Quando vejo alguém contente  
 Tenho inveja desta gente  
 Que não sabe o que é sofrer

O meu destino  
 Foi traçado no baralho  
 Não fui feito pra trabalho  
 Eu nasci pra batucar  
 Eis o motivo  
 Que do meu viver agora  
 A alegria foi-se embora  
 Pra tristeza vir morar



**'Fita amarela'**, 1932, Noel Rosa

Quando eu morrer  
 Não quero choro nem vela,  
 Quero uma fita amarela  
 Gravada com o nome dela.

Se existe alma,  
 Se há outra encarnação,  
 Eu queria que a mulata  
 Sapateasse no meu caixão

Não quero flores,  
 Nem coroa de espinho,  
 Só quero choro de flauta,  
 Violão e cavaquinho

Estou contente,  
 Consolado por saber  
 Que as morenas tão formosas  
 A terra um dia vai comer

Não tenho herdeiros,  
 Não possuo um só vintém.  
 Eu vivi devendo a todos,  
 Mas não paguei nada a ninguém

Meus inimigos,  
 Que hoje falam mal de mim,  
 Vão dizer que nunca viram  
 Uma pessoa tão boa assim

Quero que o sol  
 Não visite o meu caixão  
 Para a minha pobre alma  
 Não morrer de insolação

**'Já não posso mais'**, 1932, Noel Rosa, Puruca, Canuto and Almirante

Adeus, mulher fingida,  
 Eu já vou-me embora.  
 Tu estás arrependida,  
 Já não posso mais!  
 Deus que me perdoe  
 Pelo que fiz  
 Deixando abandonada  
 Aquela pobre infeliz.

O teu mau procedimento  
 Fez meu coração sofrer  
 E teu arrependimento

Não me pôde comover.  
 Tu encheste meus ouvidos  
 Com frases de ocasião,  
 Nem sempre os arrependidos  
 Nos merecem o perdão.

Se tu fosses processada,  
 Diante de um auditório,  
 Tu ficavas bem calada,  
 Pois tens culpa no cartório.  
 Há bastantes testemunhas  
 Do que fui e do que sou.  
 Quando me botaste as unhas,  
 Meu dinheiro se pirou.

**'Mulher indigesta'**, 1932, Noel Rosa  
 Mas que mulher indigesta!  
 (Indigesta!)  
 Merece um tijolo na testa.

Esta mulher não namora  
 Também não deixa mais ninguém namorar  
 É um bom center-half pra marcar  
 Pois não deixa a linha chutar.

E quando se manifesta  
 O que merece é entrar no açoite  
 Ela é mais indigesta do que prato  
 De salada de pepino à meia-noite.

Esta mulher é ladina  
 Toma dinheiro, é até chantagista  
 Arrancou-me três dentes de platina  
 E foi logo vender no dentista.

**'Não faz, amor'**, 1932, Noel Rosa and Cartola  
 Não faz, amor, deixa-me dormir,  
 Oh, minha flor, tenha dó de mim!  
 Sonhei, acordei assustado,  
 Receoso que tivesses me enganado  
 (Eu não durmo sossegado)

Só tens ambição e vaidade,  
 Não pensas na felicidade  
 E eu não descanso um momento  
 Por pensar que o teu amor é só fingimento.  
 Mas eu vou entrar com meu jogo  
 E vou pôr à prova de fogo  
 A tua sincera amizade

Para ver se tu falaste verdade.

Amor sem jurar é bem raro,  
 O verbo cumprir custa caro.  
 Amor é bem fácil de achar  
 O que eu acho mais difícil é saber amar.  
 O mundo tem suas surpresas,  
 Mas nós temos nossas defesas.  
 Por isso eu estou prevenido  
 Pra saber se sou ou não traído.

'Não há castigo', 1932, Noel Rosa and Ernesto dos Santos (Donga).

Desta vez não há castigo  
 Se vais à Penha comigo  
 Tu tens que me dar vantagem  
 Vais pagar minha passagem  
 Carregar minha bagagem...  
 Só quero ver se tens coragem  
 De fazer uma bobagem  
 (Oi...quero ver se tens coragem)

De subir a escadaria  
 Eu bem sei que tu não gostas,  
 Mas juro que nesse dia  
 Vais me carregar nas costas.

Pra pagares teus pecados,  
 Pra ganhares o meu perdão,  
 Vais subir de olhos vendados...  
 Não é mais que obrigação!

'Nuvem que passou', 1932, Noel Rosa

A nossa imensa felicidade  
 Foi uma nuvem que já passou  
 O teu amor que traz saudade  
 Foi estrela que brilhou  
 E pra sempre se apagou.

A mulher mente brincando  
 E às vezes brinca mentindo  
 Quando ri está chorando  
 E quando chora está sorrindo.  
 Quero lembrar o passado  
 Por um prazer, uma dor  
 O amor é um pecado  
 Mas quem não ama é pecador.

Meu ideal foi desfeito  
 Não quero mais amizade

Para não trazer no peito  
 O atroz veneno da saudade.  
 No céu do amor a saudade  
 Brilhando sempre ficou  
 E a nossa felicidade  
 Foi uma nuvem que passou.

**'Para me livrar do mal'**, 1932, Noel Rosa and Ismael Silva

Estou vivendo com você  
 Num martírio sem igual.  
 Vou largar você de mão,  
 Com razão,  
 Para me livrar do mal

Supliquei humildemente  
 Pra você endireitar  
 Mas agora, infelizmente,  
 Nosso amor tem que acabar.  
 Vou-me embora afinal  
 Você vai saber por quê  
 É pra me livrar do mal  
 Que eu fujo de você.

Você teve a minha ajuda  
 Sem pensar em trabalhar  
 Quem se zanga é que se muda  
 E eu já tenho onde morar.  
 Nunca mais você encontra  
 Quem lhe faça o bem que eu fiz  
 Levei muito golpe contra  
 Passe bem, seja feliz.

**'Prazer em conhecê-lo'**, 1932, Noel Rosa and Custódio Mesquita

Quantas vezes nós sorrimos sem vontade  
 Com o ódio a transbordar no coração  
 Por um simples dever da sociedade  
 No momento de uma apresentação  
 Se eu soubesse que em tal festa te encontrava  
 Não iria desmanchar o teu prazer  
 Porque, se lá não fosse, eu não lembrava  
 Um passado que tanto nos fez sofrer

Lá no canto vi o meu rival antigo,  
 Ex-amigo,  
 Que aguardava o escândalo fatal  
 Fiquei branco, amarelo, furta-cor,  
 De terror,  
 Sem achar uma idéia genial.

Ainda lembro que ficamos de repente  
 Frente a frente,  
 Naquele instante, mais frios do que gelo  
 Mas, sorrindo, apertaste minha mão  
 Dizendo então:  
 'Tenho muito prazer em conhecê-lo'

Mas eu notei que alguém impaciente,  
 Descontente,  
 Ia mais tarde te repreender  
 Tão ciumento que até nem quis saber  
 Que mais prazer  
 Eu teria em não te conhecer.

**'Primeiro amor'**, 1932, Noel Rosa and Ernani Silva

O meu primeiro amor  
 Me abandonou sem ter razão  
 Amar sem ser amado...  
 Então jurei:  
 'Jamais eu te darei perdão!'

Quanto mais o tempo voa,  
 Mais a tua culpa cresce.  
 O perdão é pra pessoa  
 Que não pede mas merece.  
 Pela tua ingratidão  
 É que eu tanto padeço,  
 Foste embora sem razão  
 Não perdôo, nem esqueço.

O mundo é bom professor  
 Que cobra caro a lição  
 E no meu primeiro amor  
 Tive a última ilusão.  
 E até mesmo a saudade  
 No meu peito dominei,  
 Embora contra a vontade,  
 Vou cumprir o que eu jurei.

**'Qual foi o mal que eu te fiz?'**, 1932, Noel Rosa and Cartola

Diz qual foi o mal que eu te fiz?  
 Eu não te farei essa ingratidão  
 Foi um falso contra a nossa amizade  
 Não creias, não pode ser verdade

Não creias nestas mentiras  
 Que roubam nossa alegria  
 Os invejosos se vingam  
 Armados de hipocrisia

A mentira, infelizmente,  
 O mais forte amor destrói  
 Mas, se eu não tenho remorso,  
 O meu coração não dói.

Disseste que te enganei  
 Não sou tão fingido assim  
 Talvez queiras um pretexto  
 Pra viver longe de mim  
 Disseram que eu traía  
 A nossa grande amizade  
 É tão criminosa a culpa  
 Que não pode ser verdade.

**'Quem não dança'**, 1932, Noel Rosa  
 Quem não dança, quem não dança  
 Pega na criança  
 Quem não dança, quem não dança  
 Pega na criança.

Você é um contrapeso  
 Que não entra na balança.

Veja se carrega pedras  
 Enquanto você descansa.

Quando peço mais amor  
 Quero menos confiança.

Não pretendo andar no luxo  
 Toilette é lá na França.

Eu sou muito liberal  
 Mas não uso aliança.

Por qualquer mil e quinhentos  
 Você faz uma lambança.

O juiz apita sempre  
 Mas nem sempre a linha avança.

**'Quero falar com você'**, 1932, Noel Rosa and Lauro dos Santos (Gradim)  
 Quero falar com você,  
 Mas em segredo...  
 Que ninguém venha a saber  
 Do nosso amor!  
 Será que para sempre  
 Havemos de guardar  
 Para a felicidade algum dia nos chegar?

O amor se declara em segredo  
 Quem tem seu amor já aprendeu  
 Não posso deixar de ter medo  
 Que alguém subtraia o seu amor do meu.

Amor não tem dia nem tem hora  
 Pra vir não tem antes nem depois,  
 Só tem dia para ir-se embora,  
 Dividindo a tristeza por dois.  
 ('Que número faz favor?')

O amor é castigo e é brinquedo  
 Depende da hora em que vem  
 Faz mal se não é em segredo  
 Quando os outros não sabem  
 É mal que nos faz bem.

Somando a ilusão com alegria,  
 Assim é o começo do amor.  
 Depois pra maior nostalgia,  
 Multiplica a saudade por dor  
 ('Em comunicação!')

**'Rir'**, 1932, Noel Rosa, Cartola and Francisco Alves  
 Ri, não se ri de quem padece,  
 Sofre, meu coração sabe dizer  
 Ri, quando vê alguém chorar  
 Deus é justo e verdadeiro  
 Por quem eu tenho chorado  
 Tenho fé em me vingar.

Às vezes é um sorriso  
 Que acompanha uma esperança,  
 Outras vezes é um riso  
 Que provoca uma vingança.

Meu juízo se revolta  
 Quando vejo alguém zombar,  
 O mundo dá muita volta,  
 Quem zombou pode chorar.

**'São coisas nossas'**, 1932, Noel Rosa  
 Queria ser pandeiro  
 Pra sentir o dia inteiro  
 A tua mão na minha pele a batucar  
 Saudade do violão e da palhoça,  
 Coisa nossa, coisa nossa.

O samba, a prontidão e outras bossas  
São nossas coisas, são coisas nossas!

Malandro que não bebe,  
Que não come, que não abandona o samba  
Pois o samba mata a fome,  
Morena bem bonita lá da roça,  
Coisa nossa, coisa nossa.

Baleiro, jornalista,  
Motorneiro, condutor e passageiro,  
Prestamista e vigarista  
E o bonde que parece uma carroça,  
Coisa nossa, muito nossa!...

Menina que namora  
Na esquina e no portão  
Rapaz casado com dez filhos, sem tostão,  
Se o pai descobre o truque dá uma coça.  
Coisa nossa, muito nossa!

**'Sem tostão'**, circa 1932, Noel Rosa and Arthur Costa

De que maneira  
Eu vou me arranjar  
Pro senhorio não me despejar?  
Pois eu hoje saí do plantão  
Sem tostão! Sem tostão!

Já perguntei na Prefeitura  
Quanto tenho que pagar:  
Quero ter uma licença  
Pra viver sem almoçar.  
Veio um funcionário  
E gritou bem indisposto  
Que pra ser assim tão magro  
Tenho que pagar imposto!

E quando eu passo pela praça  
Quase como o chafariz.  
Quando a minha fome aperta,  
Dou dentadas no nariz.  
Ensinei meu cachorrinho  
A passar sem ver comida:  
Quando estava acostumado,  
Ele disse adeus à vida!

**'Só pra contrariar'**, 1932, Noel Rosa and Manuel Ferreira

O prazer que tu sentes é quando  
Estás me contrariando



Sem razão.  
 Enquanto estou a sorrir,  
 Tu choras sem sentir  
 Só por contradição.

Não posso mais sofrer assim  
 Tudo tem que ter seu fim  
 Não existe eternidade  
 É melhor viver sozinho  
 Sem dinheiro, sem carinho,  
 Com sossego e liberdade.

Andando em tua companhia  
 Já peguei esta mania  
 Das vinganças imprudentes  
 E quando o jejum me come  
 Pra contrariar a fome  
 Fico mastigando os dentes.

**'Tenho um novo amor'**, 1932, Noel Rosa and Cartola

Tenho um novo amor  
 Tenho um novo amor  
 Que vive pensando em mim  
 Não quer me ver triste nem zangada  
 Gosta que eu ande assim engraçada.

Eu não quero dar a perceber  
 Que gosto demais do meu amor  
 Se ele compreender  
 Vai se convencer  
 De que tem para mim um enorme valor.  
 Se acaso algum dia se apagar  
 Do seu pensamento o meu amor  
 Para não chorar  
 E não mais penar  
 Mando embora a saudade pra livrar-me da dor.

**'Uma jura que eu fiz'**, 1932, Noel Rosa, Ismael Silva and Francisco Alves

Não tenho amor, nem posso amar  
 Pra não quebrar uma jura que fiz  
 E pra não ter em quem pensar  
 Eu vivo só e sou muito feliz.

Aquela que eu mais amava  
 Só pensava em me trair  
 Quando eu menos esperava  
 Partiu sem se despedir.  
 Essa mesma criatura  
 Quis voltar mas eu não quis

E hoje cumprindo a jura  
Vivo só e sou feliz.

Um amor pra ser traído  
Só depende da vontade  
Mas existe amor fingido  
Que nos traz felicidade.  
A mulher vive mudando  
De idéia e de ação  
E o homem vai penando  
Sem mudar de opinião.

**'Vitória'**, 1932, Noel Rosa and Romualdo Peixoto

Antes da vitória  
Não se deve cantar glória  
Você criou fama  
Deitou-se na cama  
E eu que não estou dormindo  
Vou subindo, vou subindo...  
Enquanto você vai decaindo.

Quero a minha independência  
E com jeito e paciência  
Me preparo pro futuro  
A tudo estou resolvido  
E você tome sentido  
Que entre nós o páreo é duro.  
Agüentei muita indireta  
Mas andei na linha reta  
Não maldigo a minha sorte  
Vou agindo com cadência  
Sei que a minha independência  
Há de ser a sua morte.

Sua voz se alguém percebe  
Bem humilde lhe recebe  
Sua entrada ninguém veda  
Você goza de ventura  
Mas quem voa em grande altura  
Leva sempre grande queda.  
Sempre fiz papel bonito  
Não tenho medo de grito  
O que falo é bem pensado  
Não receio escaramuça  
Que aceite a carapuça  
Quem se sente melindrado.

**'Ando cismado'**, 1933, Noel Rosa and Ismael Silva  
Mulher, eu ando cismado

Que me enganei com você  
 Se algum dia não ficar mais a seu lado  
 Não precisa perguntar por quê.

A mentira é fatal  
 Creio que não é por mal  
 Que a mulher nos faz descrer  
 Mas se é realidade  
 Sua grande falsidade  
 Eu hei de ver você sofrer.

Eu cismado espero agora  
 Ver você a qualquer hora  
 Dando a outro o coração  
 Quando chegar esse dia  
 Deixo sua companhia  
 Sem explicar por que razão.

**'Arranjei um fraseado'**, 1933, Noel Rosa

Arranjei um fraseado  
 Que já trago decorado  
 Para quando lhe encontrar:  
 'Como é que você se chama?  
 Quando é que você me ama?  
 Onde é que vamos morar?'

Como eu vou indagar  
 Quando é que eu posso lhe encontrar  
 Para conseguir combinar  
 Onde é o lugar  
 Em que você quer morar?

Como vou saber ao certo  
 Quando é que você vem ficar perto  
 E quem já designou  
 Onde é o lugar  
 Do nosso lindo chateau?

Como é que você se chama?  
 Quando é que você me ama?  
 Onde é que vou lhe falar?  
 Como é que você não diz  
 Quando é que me faz feliz,  
 Onde é que vamos morar?

**'Até amanhã'**, 1933, Noel Rosa

Até amanhã, se Deus quiser,  
 Se não chover eu volto pra te ver,  
 Oh, mulher!

De ti gosto mais que outra qualquer,  
 Não vou por gosto,  
 O destino é quem quer.

Adeus é pra quem deixa a vida  
 É sempre na certa em que eu jogo  
 Três palavras vou gritar por despedida:  
 'Até amanhã! Até já! Até logo!'

O mundo é um samba em que eu danço,  
 Sem nunca sair do meu trilho,  
 Vou cantando o teu nome sem descanso,  
 Pois do meu samba tu és o estribilho.

Eu sei me livrar do perigo,  
 No golpe de azar eu não jogo.  
 É por isso risonho eu te digo:  
 'Até amanhã! Até já! Até logo!'

**'Capricho de rapaz solteiro'**, 1933, Noel Rosa

Nunca mais esta mulher  
 Me vê trabalhando!  
 Quem vive sambando  
 Leva a vida para o lado que quer.  
 De fome não se morre  
 Neste Rio de Janeiro.  
 Ser malandro é um capricho  
 De rapaz solteiro.

A mulher é um achado  
 Que nos perde e nos atrasa.  
 Não há malandro casado,  
 Pois malandro não se casa  
 Com a bossa que eu tiver,  
 Orgulhoso eu vou gritando:  
 'Nunca mais esta mulher,  
 Nunca mais esta mulher  
 Me vê trabalhando!'

Antes de descer ao fundo  
 Perguntei ao escafandro  
 Se o mar é mais profundo  
 Que as idéias do malandro.  
 Vou, enquanto eu puder,  
 Meu capricho sustentando.  
 Nunca mais esta mulher,  
 Nunca mais esta mulher  
 Me vê trabalhando!

**'Contraste'**, 1933, Noel Rosa  
 É cruel, é cruel este contraste  
 Que me faz ficar tão triste:  
 Vais sair por onde entraste,  
 Descendo por onde subiste!

Foi com muito sacrificio  
 Que eu te dei um barracão:  
 O dia do beneficio  
 É véspera da ingratidão.  
 Tu tens tanta falsidade,  
 Já vendeste tanta gente,  
 Que eu creio ser verdade  
 Que Judas foi teu parente!

Abusaste do meu nome,  
 Deste sempre cola errada,  
 Mas tu vais morrer de fome  
 Com tanta conversa fiada.  
 Vou fazer tua desgraça,  
 Hei de ser teu inimigo:  
 Acabando com a cachaça,  
 Também eu acabo contigo!

Quando eu mandar no jogo,  
 Hás de ter entrada franca,  
 Jogo fora o pau-de-fogo  
 E tu não abafas a banca.  
 Começaste me humilhando,  
 Me fizeste de capacho,  
 Mas agora estou mandando  
 E tu já ficaste por baixo!

**'Cor de cinza'**, 1933, Noel Rosa  
 Com seu aparecimento  
 Todo o céu ficou cinzento  
 E São Pedro zangado.  
 Depois, um carro de praça  
 Partiu e fez fumaça  
 Com destino ignorado.

Não durou muito a chuva  
 E eu achei uma luva  
 Depois que ela desceu.  
 A luva é um documento  
 Com que provo o esquecimento  
 Daquela que me esqueceu

Ao ver um carro cinzento

Com a cruz do sofrimento  
 Bem vermelha na porta,  
 Fugi impressionado  
 Sem ter perguntado  
 Se ela estava viva ou morta.  
 A poeira cinzenta  
 Da dúvida me atormenta,  
 Nem sei se ela morreu.  
 A luva é um documento  
 De pelica e bem cinzento  
 Que lembra quem me esqueceu.

**'De qualquer maneira'**, 1933, Noel Rosa and Ari Barroso

Quem tudo olha quase nada enxerga  
 Quem não quebra se enverga  
 A favor do vento  
 Eu não sou perfeito  
 Sei que tenho de pecar  
 Mas arranjo sempre jeito  
 De me desculpar  
 Eu lá na Penha agora vou estifa  
 Mas não vou como um cafifa  
 Quem foi lá desacatar  
 Mas a força falha  
 Ele teve um triste fim  
 Agredido a navalha  
 Na porta de um botequim.

Pra ver a minha santa padroeira  
 Eu vou à Penha de qualquer maneira

Faz hoje um mês que fui naquele morro  
 E a Juju pediu socorro  
 Lá da ribanceira  
 Toda machucada  
 Saturada de pancada  
 Que apanhou do seu mulato  
 Por contar boato  
 Meu coração bateu a toda pressa  
 E eu fiz uma promessa  
 Pra mulata não morrer...  
 Pela padroeira  
 Ela foi bem contemplada  
 Levantou do chão curada  
 Saiu sambando fagueira  
 Eu vou à Penha de qualquer maneira  
 Pois não é por brincadeira  
 Que se faz promessa  
 E o tal mulato

Para não entrar na lenha  
 Fez comigo um contrato  
 Pra sumir da Penha  
 Quem faz acordo não tem inimigo  
 A mulata vai comigo  
 Carregando o violão  
 E com devoção  
 Junto à santa milagrosa  
 Vai cantar meu samba prosa  
 Numa primeira audição.

**'Deus sabe o que faz'**, circa 1933, Noel Rosa, Ismael Silva and Francisco Alves.

Tu sendo infeliz como se vê  
 Bancas tanto chiquê  
 Que a mim até já faz horror  
 Quanto mais se tivesses valor  
 Não tens e nem terás.  
 Deus sabe o que faz.

O chiquê é feio pra quem pode ter  
 Quanto mais pra quem não tem nada de seu  
 Ai de quem não sabe se reconhecer  
 Nunca vi um gênio igual ao teu.

Mas o mundo nos ensina a viver  
 Tudo isso com o tempo há de ter fim  
 Porque mesmo tu tens de reconhecer  
 Que nunca se deve ser assim.

**'Dona do lugar'**, 1933, Noel Rosa, Ismael Silva and Francisco Alves

Chegou a dona do lugar  
 Chegou...  
 Pelo modo de pisar  
 Se vê que é Iaiá de Ioiô.

Lá vem ela, lá vem ela  
 Com o Ioiô do seu lado  
 Arrastando a chinela  
 Dizendo samba raiado.

Quando ela pega a sambar  
 Com o seu sapateado  
 Todos ficam a gritar  
 Dando viva ao Cais Dourado.

E essa bela Iaiá  
 Não acredita em muamba  
 Ela tem um patuá  
 Que é todo o nosso samba.

Vou pedir, vou implorar  
 Ao meu Senhor do Bonfim  
 Pra fazer essa Iaiá  
 Se apaixonar por mim.

**'Esquina da vida'**, 1933, Noel Rosa and Francisco Queirós Mattoso

É na esquina da vida  
 Que assisto à descida  
 De quem subiu  
 Faço o confronto  
 Entre o malandro pronto  
 E o otário  
 Que nasceu pra milionário.

E na esquina da vida  
 Observo o valor  
 Que o homem dá à mulher e ao amor  
 E é por isso que ela  
 Em qualquer situação  
 Zomba da gente, sempre cheia de razão.

É na esquina da vida  
 Que espero ver você  
 Estendendo a mão  
 E implorando  
 Já desiludida  
 O meu perdão  
 Para eu dizer que não.

**'Estrela da manhã'**, 1933, Noel Rosa and Ari Barroso

A estrela da manhã,  
 Quando brilha na amplidão,  
 Faz lembrar uma saudade  
 Que guardei no coração.

Quando à noite olho as estrelas  
 A brilhar no firmamento,  
 Fico distraído ao vê-las,  
 Esquecendo o meu tormento.

E dos amores que tive,  
 A gozar a mocidade,  
 Só um no meu peito vive  
 Sob a forma de saudade.

**'Eu queria um retratinho de você'**, 1933, Noel Rosa and Lamartine Babo

Eu quero um retratinho de você,  
 Pois vou mandar fazer o seu clichê



E publicá-lo no meu jornal...  
 Você é uma figura original!  
 Retrato em um tamanho especial  
 Que vai deixar o mundo inteiro mal.  
 Vai ser um sucesso porque  
 Figura só vê quem não lê...  
 Eu quero um retratinho de você.

Sou o principal redator  
 Do 'Correio do Amor',  
 Escrevo artigos de sensação,  
 Só recebemos visita  
 De moça bonita  
 No meu coração é a redação.

O seu olhar tão profundo  
 É artigo de fundo  
 É grande furo em qualquer diário,  
 Seu nome é cabeçalho  
 Extraordinário  
 São de dez milhões as edições.

**'Feitio de oração'**, 1933, Noel Rosa and Vadico

Quem acha vive se perdendo  
 Por isso agora eu vou me defendendo  
 Da dor tão cruel desta saudade  
 Que por infelicidade  
 Meu pobre peito invade

Batuque é um privilégio  
 Ninguém aprende samba no colégio  
 Sambar é chorar de alegria  
 É sorrir de nostalgia  
 Dentro da melodia.

Por isso agora  
 Lá na Penha vou mandar  
 Minha morena pra cantar  
 Com satisfação  
 E com harmonia  
 Esta triste melodia  
 Que é meu samba  
 Em feitio de oração.

O samba na realidade  
 Não vem do morro nem lá da cidade  
 E quem suportar uma paixão  
 Sentirá que o samba então  
 Nasce no coração.

**'Filosofia'**, 1933, Noel Rosa and André Filho

O mundo me condena  
 E ninguém tem pena  
 Falando sempre mal do meu nome.  
 Deixando de saber  
 Se eu vou morrer de sede  
 Ou se vou morrer de fome.

Mas a filosofia  
 Hoje me auxilia  
 A viver indiferente assim.  
 Nesta prontidão sem fim,  
 Vou fingindo que sou rico,  
 Pra ninguém zombar de mim.

Não me incomodo  
 Que você me diga  
 Que a sociedade é minha inimiga.  
 Pois cantando neste mundo  
 Vivo escravo do meu samba,  
 Muito embora vagabundo.

Quanto a você  
 Da aristocracia,  
 Que tem dinheiro  
 Mas não compra alegria,  
 Há de viver eternamente  
 Sendo escrava dessa gente  
 Que cultiva a hipocrisia.

**'Fui louco'**, 1933, Noel Rosa and Alcebíades Barcellos (Bide)

Fui louco, resolvi tomar juízo,  
 A idade vem chegando e é preciso.  
 Se eu choro, meu sentimento é profundo,  
 Por ter perdido a mocidade na orgia.  
 Maior desgosto do mundo!

Neste mundo ingrato e cruel,  
 Eu já desempenhei meu papel  
 E da orgia então  
 Vou pedir minha demissão.

Felizmente mudei de pensar  
 E quero me regenerar.  
 Já estou ficando maduro  
 E já penso no meu futuro.

**'Habeas-corpus'**, circa 1933, Noel Rosa and Orestes Barbosa

No tribunal da minha consciência,  
 O teu crime não tem apelação.  
 Debalde tu alegas inocência,  
 E não terás minha absolvição.  
 Os autos do processo da agonia,  
 Que me causaste em troca ao bem que eu fiz,  
 Chegaram lá daquela pretoria  
 Na qual o coração foi o juiz.

Tu tens as agravantes da surpresa  
 E também as da premeditação  
 Mas na minh'alma tu não ficas presa  
 Porque o teu caso é caso de expulsão.  
 Tu vais ser deportada do meu peito  
 Porque teu crime encheu-me de pavor.  
 Talvez o habeas-corpus da saudade  
 Consinta o teu regresso ao meu amor.

**'Isso não se faz'**, circa 1933, Noel Rosa, Ismael Silva and Francisco Alves

Assim poderei te perdoar  
 Se é que mudaste de pensar  
 Se tens prazer em me ver chorar  
 Por favor me deixa em paz  
 Isso não se faz.

Devias pagar  
 Por fazer chorar  
 A quem te tratava tão bem  
 Mas eu aprendi  
 O que fiz por ti  
 Não hei de fazer por mais ninguém.

Eu só quero ver  
 O teu proceder  
 Se a tua promessa é fatal  
 Eu tenho razão  
 Não digas que não  
 Porque tu já me fizeste mal.

**'Já sei que tens novo amor'**, circa 1933, Noel Rosa, Ismael Silva and Francisco Alves

Já sei que tens um novo amor  
 Não vá depois se arrepender  
 Não voltes, mulher, nunca mais  
 Sofre calada, não dá a perceber.

Sem dar a perceber também sofri  
 Desde o infeliz momento em que te vi  
 E hoje o que me fere o coração

É saber  
Que foste embora sem razão.

Por causa de outro amor tu vais sair  
Eu não quero que tu venhas me pedir  
Desculpas pelo teu procedimento  
Nem que chores  
Aumentando o meu tormento.

**'Mentir'**, 1933, Noel Rosa  
Mentir, mentir, somente pra esconder  
A mágoa que ninguém deve saber  
Mentir, mentir, em vez de demonstrar  
A nossa dor num gesto ou num olhar  
Saber mentir é prova de nobreza  
Pra não ferir alguém com a franqueza  
Mentira não é crime  
É bem sublime o que se diz  
Mentindo pra fazer alguém feliz.

É com mentira que a gente  
Se sente mais contente  
Por não pensar na verdade  
O próprio mundo nos mente  
E ensina a mentir  
Chorando ou rindo sem ter vontade.  
E se não fosse a mentira  
Ninguém mais viveria  
Por não poder ser feliz  
E os homens contra as mulheres  
Na terra, então, viveriam em guerra  
Pois no campo do amor  
A mulher que não mente não tem valor.

**'Meu barracão'**, 1933, Noel Rosa  
Faz hoje quase um ano  
Que eu não vou visitar  
Meu barracão lá da Penha  
Que me faz sofrer  
E até mesmo chorar  
Por lembrar a alegria  
Com que eu sentia  
O forte laço  
De amor que nos unia.

Não há quem tenha  
Mais saudades lá da Penha  
Do que eu - juro que não!  
Não há quem possa

Me fazer perder a bossa  
Só a saudade do barracão.

Mas veio lá da Penha  
Hoje uma pessoa  
Que me trouxe uma notícia  
Do meu barracão  
Que não foi nada boa:  
Já cansado de esperar,  
Saiu do lugar.  
Eu desconfio  
Que ele foi me procurar...

'**Não digas**', 1933, Noel Rosa, Ismael Silva and Francisco Alves  
Oh! Não digas  
Que ainda eu não te esqueci  
Quem não sabe há de pensar  
Que eu ando atrás de ti.

E a nossa amizade teve fim  
Tu bem sabes que fui eu mesmo quem quis  
Eu não sei por que é que mentes tanto assim  
Pois mentira não se diz.

Eu ainda fico triste a lembrar  
Apesar de ter deixado já de ti  
Lamentando aquele dia de azar  
Em que eu te conheci.

'**Não tem tradução**', 1933, Noel Rosa  
O cinema falado  
É o grande culpado  
Da transformação  
Dessa gente que sente  
Que um barracão  
Prende mais que um xadrez.  
Lá no morro, se eu fizer uma falseta,  
A Risoleta  
Desiste logo do francês e do inglês.

A gíria que o nosso morro criou  
Bem cedo a cidade aceitou e usou.  
Mais tarde o malandro deixou de sambar  
Dando pinote  
E só querendo dançar o fox-trot!

Essa gente hoje em dia  
Que tem a mania  
Da exibição

Não se lembra que o samba  
 Não tem tradução  
 No idioma francês.  
 Tudo aquilo que o malandro pronuncia,  
 Com voz macia,  
 É brasileiro, já passou de português.

Amor, lá no morro, é amor pra chuchu  
 As rimas do samba não são 'I love you'.  
 E esse negócio de 'alô, alô, boy',  
 'Alô, Johnny'  
 Só pode ser conversa de telefone.

**'Nem com uma flor'**, 1933, Noel Rosa and Francisco Alves

Na mulher não se dá nem com uma flor  
 Seja feia ou bonita, sincera ou fingida,  
 Rica ou pobre ou como for...  
 Sem mulher, que seria dessa vida  
 Que foi sempre resumida  
 Em orgulho, instrução e amor?

Para tudo eu hei de ter certeza  
 Sem culpar jamais a natureza  
 Embora, haja o que houver,  
 Eu me sinto sem razão batendo na mulher

A mulher é linda harmonia  
 Que enche sempre a nossa melodia  
 De alegria ou de tristeza.  
 Quem bate na mulher ofende a natureza.

**'Nunca dei a perceber'**, 1933, Noel Rosa, Francisco Alves and Ismael Silva

Não é só quem vive em pranto  
 Que sabe o que é sofrer  
 Eu sofro e no entanto  
 Nunca dei a perceber  
 E são tristes os meus ais  
 Pois quando a gente sente  
 E não chora  
 Sofre muito mais.

Pra fingir que vivo bem  
 Não conto a ninguém  
 Este meu mal sem fim  
 Mas a calma não me vem  
 E eu mesmo não sei  
 O que será de mim.

Eu faço por não chorar

Para não demonstrar  
 Minha grande aflição  
 Só pra me desabafar  
 Não quero enganar  
 Meu pobre coração.

**'Onde está a honestidade?'**, 1933, Noel Rosa

Você tem palacete reluzente,  
 Tem jóias e criados à vontade.  
 Sem ter nenhuma herança nem parente,  
 Só anda de automóvel na cidade...

E o povo já pergunta com maldade:  
 'Onde está a honestidade?  
 Onde está a honestidade?'

O seu dinheiro nasce de repente,  
 E embora não se saiba se é verdade,  
 Você acha nas ruas diariamente  
 Anéis, dinheiro e até felicidade...

Vassoura dos salões da sociedade  
 Que varre o que encontrar em sua frente,  
 Promove festivais de caridade  
 Em nome de qualquer defunto ausente...

**'O orvalho vem caindo'**, 1933, Noel Rosa and Kid Pepe

O orvalho vem caindo,  
 Vai molhar o meu chapéu  
 E também vão sumindo  
 As estrelas lá no céu...  
 Tenho passado tão mal:  
 A minha cama é uma folha de jornal!

Meu cortinado é o vasto céu de anil  
 E o meu despertador é o guarda-civil  
 (Que o salário ainda não viu!)

A minha terra dá banana e aipim,  
 Meu trabalho é achar quem descasque por mim  
 (Vivo triste mesmo assim!)

A minha sopa não tem osso nem tem sal,  
 Se um dia passo bem, dois e três passo mal  
 (Isto é muito natural!)

**'Positivismo'**, 1933, Noel Rosa and Orestes Barbosa

A verdade, meu amor, mora num poço.  
 É Pilatos, lá na Bíblia, quem nos diz

E também faleceu por ter pescoço  
O autor da guilhotina de Paris.

Vai, orgulhosa, querida  
Mas aceita esta lição  
No câmbio incerto da vida  
A libra sempre é o coração.

O amor vem por princípio, a ordem por base,  
O progresso é que deve vir por fim.  
Desprezaste esta lei de Augusto Comte  
E fostes ser feliz longe de mim.

Vai, coração que não vibra,  
Com teu juro exorbitante,  
Transformar mais outra libra  
Em dívida flutuante.

**'Pra esquecer'**, 1933, Noel Rosa

Naquele tempo  
Em que você era pobre  
Eu vivia como um nobre  
A gastar meu vil metal  
E por minha vontade  
Você foi para a cidade  
Esquecendo a solidão  
E a miséria daquele barracão.

Tudo passou tão depressa  
Fiquei sem nada de meu  
E esquecendo a promessa  
Você me esqueceu  
E partiu  
Com o primeiro que apareceu  
Não querendo ser pobre como eu.

E hoje em dia  
Quando por mim você passa  
Bebo mais uma cachaça  
Com meu último tostão  
Pra esquecer a desgraça  
Tiro mais uma fumaça  
Do cigarro que eu filei  
De um ex-amigo que outrora sustentei.

**'Quando o samba acabou'**, 1933, Noel Rosa

Lá no morro da Mangueira  
Bem em frente à ribanceira  
Uma cruz a gente vê



Quem fincou foi a Rosinha  
 Que é cabrocha de alta linha  
 E nos olhos tem seu 'não sei quê'

Numa linda madrugada,  
 Ao voltar da batucada,  
 Pra dois malandros olhou a sorrir.  
 Ela foi-se embora e os dois ficaram  
 Dias depois se encontraram  
 Pra conversar e discutir.

Lá no morro, uma luz somente havia:  
 Era a lua que tudo assistia  
 Mas quando acabava o samba se escondia

Na segunda batucada,  
 Disputando a namorada,  
 Foram os dois improvisar.  
 E como em toda façanha  
 Sempre um perde e outro ganha,  
 Um dos dois parou de versejar.

E, perdendo a doce amada,  
 Foi fumar na encruzilhada,  
 Ficando horas em meditação.  
 Quando o sol raiou foi encontrado  
 Na ribanceira estirado,  
 Com um punhal no coração.

Lá no morro, uma luz somente havia:  
 Era o sol quando o samba acabou...  
 De noite não houve lua, ninguém cantou.

**'Quem não quer sou eu'**, 1933, Noel Rosa and Ismael Silva

Quando eu queria o teu amor  
 Não davas atenção ao meu  
 Pra mim tu não tens mais valor  
 Agora quem não quer sou eu.

Observo que hoje em dia  
 Quem não quis diz que me quer  
 Cabe muita hipocrisia  
 Num capricho de mulher  
 Vou viver desiludido  
 Sem amor, sem ideal  
 Pra não ser submetido  
 A desejo tão banal.

Ao ouvir tua proposta

Com tão falsas frases juntas  
 Achei uma só resposta  
 Que responde mil perguntas  
 Hás de ter em tua vida  
 Um destino igual ao meu  
 Podes ir desiludida  
 Hoje quem não quer sou eu.

**'Rapaz folgado'**, 1933, Noel Rosa

Deixa de arrastar o teu tamanco  
 Pois tamanco nunca foi sandália,  
 Tira do pescoço o lenço branco,  
 Compra sapato e gravata,  
 Joga fora esta navalha  
 Que te atrapalha.

Com o chapéu de lado deste rata,  
 Da polícia quero que te escapes  
 Fazendo um samba-canção.  
 Já te dei papel e lápis,  
 Arranja um amor e um violão.

Malandro é palavra derrotista  
 Que só serve pra tirar  
 Todo o valor do sambista.  
 Proponho ao povo civilizado  
 Não te chamarem de malandro  
 Mas sim de rapaz folgado.

**'A razão dá-se a quem tem'**, 1933, Noel Rosa, Ismael Silva and Francisco Alves

Se meu amor me deixar  
 Eu não posso me queixar  
 Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém  
 A razão dá-se a quem tem.

Sei que não posso suportar  
 (Se meu amor me deixar)  
 Se de saudade eu chorar  
 (Eu não posso me queixar)  
 Abandonado sem vintém  
 (Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém)  
 Quem muito riu chora também  
 (A razão dá-se a quem tem).

Eu vou chorar só em lembrar  
 (Se meu amor me deixar)  
 Dei sempre golpe de azar  
 (Eu não posso me queixar)  
 Pra parecer que vivo bem

(Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém)  
 A esconder que amo alguém  
 (A razão dá-se a quem tem).

**'Sei que vou perder'**, 1933, Noel Rosa, Romualdo Peixoto (Nonô) and Alfredo

Lopes Quintas

Sei que vou perder  
 Um bem que era só meu,  
 Que não soube sofrer  
 Porque se arrependeu.  
 Depois que me viu  
 Perdido de amor  
 Sem pena me traiu  
 Eu que fiquei com a dor

O capricho da mulher  
 Faz o homem padecer  
 É veneno quando quer  
 Que maltrata e faz morrer

O amor mais verdadeiro  
 A mulher despreza à-toa...  
 Só não despreza o primeiro,  
 Mas quando pode magoa

**'Seja breve'**, 1933, Noel Rosa

Seja breve...

(Seja breve!)

Não percebi por que você se atreve

A prolongar sua conversa mole

(Que não adianta!)

Seja breve...

(Conversa de teso!)

Não amole!

Senão acabo perdendo o controle

E vou cobrar o tempo que você me deve.

Eu me ajoelho e fico de mãos postas  
 Só para ver você virar as costas  
 E quando vejo que você vai longe  
 Eu comemoro a sua ausência com champanhe  
 (Deus lhe acompanhe!)

A sua vida nem você escreve  
 E além disso você tem mão leve.  
 Eu só desejo é ver você nas grades  
 Para dizer baixinho sem fazer alarde:  
 'Que Deus lhe guarde!'

Vou conservar a porta bem fechada,  
 Com o cartaz: 'É proibida a entrada.'  
 E você passa a ser pessoa estranha.  
 Meu bolso fica livre dos ataques seus:  
 (Graças a Deus!)

**'O Sol nasceu pra todos'**, 1933, Noel Rosa and Lamartine Babo

O dia vem chegando,  
 Vou rezar minha oração,  
 A igreja é a floresta  
 E o sino é o violão.  
 Por que você me nega  
 A esmola de um olhar?  
 O Sol nasceu pra todos,  
 Também quero aproveitar.

Deus, quando inventou o mundo,  
 Fez o Sol e fez a Lua,  
 Fez o homem e a mulher,  
 Fez o amor em um segundo,  
 Sou o Sol, você é a Lua,  
 Seja lá o que Deus quiser!

E você é a triste Lua  
 Que ilumina a minha rua,  
 Onde mora a minha dor.  
 Mas uma lua diferente,  
 Que é do Sol independente  
 Com luz própria e com calor.

**'Sorrindo sempre'**, circa 1933, Noel Rosa, Lauro dos Santos (Gradim), Ismael Silva  
 and Francisco Alves

Sorrindo, sorrindo sempre,  
 Porque eternamente  
 Hei de sorrir pra não chorar  
 Pra não lembrar quem sofreu  
 Por mim padeceu pra não me ver penar,  
 Pra não me ver penar...

Pra não me ver penar,  
 Chegou a ser humilhada.  
 Eu não soube aproveitar  
 Aquela alma abandonada.  
 E quantas vezes ela sorrindo  
 Me pedia por favor  
 Que eu não abandonasse o seu amor!

**'Tudo que você diz'**, 1933, Noel Rosa  
 Tudo que você diz

Com a maior lealdade  
 É mentira  
 É usar de falsidade  
 (Fale a verdade)

Toda gente fingida  
 Paga o mal que fez nesta vida  
 Por encher de ilusão  
 Um pobre coração.  
 Quando alguém não esquece  
 A pessoa por quem padece  
 É porque tem saudade  
 Da própria falsidade.

Pode crer que a mentira  
 O sossego sempre nos tira  
 Fale sempre a verdade  
 Mesmo sem ter vontade.  
 Tenho jeito pra tudo  
 Pra mentir, porém, fico mudo  
 Pois fugir da verdade  
 Nem por necessidade.

**'Vai haver barulho no chatô'**, 1933, Noel Rosa and Walfrido Silva

Vai haver barulho no chateau  
 Porque minha morena falsa me enganou  
 Se eu ficar detido,  
 Por favor, vá me soltar,  
 Tenho o coração ferido,  
 Quero me desabafar.

Quase sempre eu evito  
 Bate-boca em nosso lar  
 Pois não quero ir pro distrito  
 Por questão particular...  
 Desta vez é impossível  
 Tenho que desacatar,  
 Parece uma coisa incrível  
 Não ter quem queira me soltar.

**'Vai para casa depressa' ('Cara ou coroa')**, 1933, Noel Rosa and Francisco Mattoso

Vai para casa depressa  
 Vai prevenir teu senhor  
 Que eu vou cumprir a promessa  
 Que fiz de possuir teu amor.  
 Não sou malandro covarde  
 Volta depressa pro teu barracão  
 Antes que seja bem tarde  
 Para salvar a tua reputação.

Quando a mulher desequilibra,  
 Para dois malandros de fibra  
 Só há uma solução:  
 Para que brigar à-toa?  
 Basta tirar cara ou coroa,  
 Com um níquel de tostão.

Se não bastar tirar a sorte,  
 Se o amor falar mais forte  
 Sou o dono da questão  
 E ao teu antigo dono  
 Tens que dar o abandono  
 Dando a mim o coração.

**'Vejo amanhecer'**, 1933, Noel Rosa

Vejo amanhecer,  
 Vejo anoitecer  
 E não me saís do pensamento, ó mulher!  
 Vou para o trabalho,  
 Passo em tua porta,  
 Me metes o malho  
 Mas que bem me importa!

De esperar a minha amada  
 A minh'alma não se cansa  
 Pois até quem não tem nada  
 Tem ainda a esperança.  
 Esperança nos ilude,  
 Ajudando a suportar  
 Do destino o golpe rude  
 Que eu não canso de esperar.

Amanhece e anoitece,  
 Sem parar o meu tormento  
 Por saber que quem me esquece  
 Não me sai do pensamento  
 Já não durmo, já não sonho,  
 De pensar fugiu-me a paz  
 Num passado tão risonho  
 Que não volta nunca mais.

**'Boa viagem'**, 1934, Noel Rosa and Ismael Silva

Se não mandei você embora  
 Enfim foi porque  
 Me faltou a coragem.  
 Mas se você vai dar o fora  
 Então, passe bem:  
 Boa viagem!

O amor é como a chama:  
 Tem princípio, meio e fim.  
 Se você já não me ama,  
 Para que fingir assim...?  
 Não mandei você embora  
 Porque sou benevolente  
 Para que você agora  
 Quer sair ocultamente?

Seu desejo não me assombra  
 Ofereço o meu auxílio.  
 Passe bem, vá pela sombra  
 Acabou-se o nosso idílio.  
 Seu amor e o seu nome  
 Eu também vou esquecer:  
 Desta vez juntou-se a fome  
 Com a vontade de comer!

**'Feitiço da Vila'**, 1934, Noel Rosa and Vadico

Quem nasce lá na Vila  
 Nem sequer vacila  
 Ao abraçar o samba  
 Que faz dançar os galhos  
 Do arvoredado  
 E faz a lua nascer mais cedo.  
 Lá em Vila Isabel  
 Quem é bacharel  
 Não tem medo de bamba.  
 São Paulo dá café  
 Minas dá leite  
 E a Vila Isabel dá samba.

A Vila tem  
 Um feitiço sem farofa  
 Sem vela e sem vintém  
 Que nos faz bem.  
 Tendo nome de princesa  
 Transformou o samba  
 Num feitiço decente  
 Que prende a gente.

O sol na Vila é triste  
 Samba não assiste  
 Porque a gente implora:  
 Sol, pelo amor de Deus,  
 Não venha agora  
 Que as morenas vão logo embora.  
 Eu sei tudo que faço,

Sei por onde passo,  
 Paixão não me aniquila.  
 Mas tenho que dizer:  
 Modéstia à parte,  
 Meus senhores, eu sou da Vila!

**'Fiquei rachando lenha'**, 1934, Noel Rosa and Hervê Cordovil

O meu amor chorou  
 Porque não fui à Penha  
 Fiquei rachando lenha  
 No ano que passou.

O meu amor chorou  
 Mas não lhe dei razão  
 Vem primeiro a obrigação  
 E depois a devoção.  
 Não há obrigação  
 Que faça te esquecer  
 Ela só me faz perder  
 Os momentos de prazer.

Eu trabalhei demais  
 Por ter necessidade  
 De ter ouro em quantidade  
 Pra comprar comodidade.

No ano que passou  
 Não pude ir à Penha  
 Meu amor se me desdenha  
 Quer comprar a minha lenha...

**'O maior castigo que eu te dou'**, 1934, Noel Rosa

O maior castigo que eu te dou  
 É não te bater  
 Pois sei que gostas de apanhar.  
 Não há ninguém mais calmo do que eu sou  
 Nem há maior prazer  
 Do que te ver me provocar.

Não dar importância  
 À tua implicância  
 Muito pouco me custou.  
 Eu vou contar em versos  
 Os teus instintos perversos,  
 É esse mais um castigo que eu te dou.

A porta sem tranca  
 Te dá carta branca  
 Para ir onde eu não vou



Eu juro que desejo  
Fugir do teu falso beijo,  
É esse mais um castigo que eu te dou.

**'Mais um samba popular'**, 1934, Noel Rosa and Vadico

Fiz um poema pra te dar  
Cheio de rimas que acabei de musicar  
Se por capricho  
Não quiseres aceitar,  
Tenho que jogar no lixo  
Mais um samba popular.

Eu bem sei que tu condenas  
O estilo popular  
Sendo as notas sete apenas  
Mais eu não posso inventar.

Se acaso não gostares  
Eu me mato de paixão  
Apesar de teus pesares  
Meu samba merece aprovação.

Por motivos bem diversos  
Escrevi meu samba assim  
Fiz o coro após os versos  
E a introdução eu fiz no fim.

**'A melhor do planeta'**, 1934, Noel Rosa and Almirante

Tu pensas que tu é que és  
A melhor mulher do planeta  
Mas eu é que não vou fazer  
Tudo o que te der na veneta.

Tu foste marcar dois por quatro  
Batendo teus pés lá no chão do teatro  
Não entendendo a opereta  
Fizeste a careta  
Pior do planeta.

Tu foste dançar par constante  
Num baile de um clube da liga barbante<sup>5</sup>  
Tu abafaste a orchestra  
Dizendo 'Sou mestra...  
Pior pro Palestra!'

---

<sup>5</sup>The term 'clube de liga barbante' was used to refer to any sports club, usually a football club, from the suburbs or from towns in the interior, which did not belong to any official league. In this case, 'barbante' signified 'pobre' or 'vagabundo'. Máximo and Didier, p.336.

Que tu é que és a melhor  
 Até o papagaio já sabe de cor  
 Com este teu gênio intragável  
 És menos amável  
 Do que formidável.

**'Não foi por amor'**, 1934, Noel Rosa, Zé Pretinho and Germano Augusto

Não foi por amor, meu bem,  
 Que por mim você chorou  
 Você foi interesseira  
 Quis amar de brincadeira  
 Só enquanto me explorou...  
 Só enquanto me explorou!  
 Pra depois ficar dizendo  
 Que a sorte não lhe ajudou,  
 Pra depois ficar dizendo,  
 Soluçando e gemendo,  
 Que a sorte não lhe ajudou.  
 Eu me sinto bem feliz  
 Relembrando o que passou  
 Eu fui bobo porque quis  
 Hoje a canja se acabou  
 Quero só que você prove  
 Se você me ajudou  
 O seu choro não comove  
 Quem você prejudicou.

**'Pra lá da cidade'**, 1934, Noel Rosa

Lá, bem pra lá da cidade  
 Onde não cabe a vaidade  
 Foi que matei minha ilusão  
 E enterrei meu coração,  
 Que ficou muito pra lá...  
 Bem pra lá da cidade  
 Só cabe aquele saudade  
 Que eu guardei com devoção  
 Longe daquela saudade  
 Me sinto feliz então.

Lá, bem pra lá da cidade,  
 Contrariando a vontade,  
 Eu te entreguei meu violão  
 E te deixei num barracão.  
 Bem pra lá da cidade,  
 Onde só há liberdade  
 Para quem não sente paixão,  
 Livre daquela amizade  
 Me sinto feliz então.

**'Remorso'**, 1934, Noel Rosa

Remorso todos nós temos na vida  
 Para marcar a quadra dolorida  
 Que não se pode olvidar  
 Remorso muitas vezes é saudade  
 Da infelicidade  
 Que não se soube aproveitar  
 Remorso é acompanhar o enterro  
 De um grande erro  
 Que não se pôde consertar

Remorso é sonhar acordado  
 É sentir no presente o passado  
 É ver nas trevas um vulto  
 Que ameaça descobrir o segredo mais oculto

Remorso é aquilo que tu sentes  
 Perto de alguém na hora em que tu mentes  
 Com sutilezas sem fim  
 Remorso é veneno em poesia  
 E eu hoje em dia  
 Vivo com ódio até de mim  
 Eu sofro com pena do teu remorso  
 E muito me esforço  
 Para não ter tanta pena assim.

**'Se a sorte me ajudar'**, circa 1934, Noel Rosa and Germano Augusto Coelho

Se a sorte me ajudar  
 Eu vou te abandonar  
 Vou mudar de profissão  
 Porque a palavra malandragem  
 Só nos trouxe desvantagem  
 E você não vai dizer que não.

Quem faz seus versos  
 E no morro faz visagem  
 Leva sempre desvantagem  
 Dorme sempre no distrito  
 Entretanto quem é rico  
 E faz samba na Avenida  
 Quando abusa da bebida  
 Todo mundo acha bonito.

Antigamente, o folgado era cotado  
 E era bem considerado  
 Ia ao baile de casaca  
 Hoje em dia por despeito  
 Ele é sempre perseguido  
 E é mal compreendido

Pela própria parte fraca.

**'Século do progresso'**, 1934, Noel Rosa

A noite estava estrelada  
Quando a roda se formou  
A lua veio atrasada  
E o samba começou  
Um tiro a pouca distância  
No espaço, forte, ecoou  
Mas ninguém deu importância  
E o samba conuiu.

Entretanto, ali bem perto  
Morria de um tiro certo  
Um valente muito sério  
Professor dos descatos  
Que ensinava aos pacatos  
O rumo do cemitério

Chegou alguém apressado  
Naquele samba animado  
Que cantando assim dizia:  
'No século do progresso  
O revólver teve ingresso  
Pra acabar com a valentia.'

**'Tenho raiva de quem sabe'**, 1934, Noel Rosa, Zé Pretinho and Kid Pepe

Não sei nem quero saber  
Tenho raiva de quem sabe  
O seu modo de viver  
Eu pago pra ninguém me incomodar  
E não me perguntar por você.

Depois de tanta briga  
Hoje em dia eu suspeito  
Que talvez você me diga  
Que lhe odeio por despeito  
Tanto me sacrificava  
Sem ter o menor direito  
Juro que não esperava  
Levar fama sem proveito.

Rasguei o seu retrato  
Suas cartas eu queimei  
Desta vez briguei de fato  
De você já enjoei  
Para evitar perigo  
Eu imploro a você  
Quando encontrar comigo

Simular que não me vê.

**'Tipo zero'**, 1934, Noel Rosa

Você é um tipo que não tem tipo  
Com todo tipo você se parece  
E sendo um tipo que assimila tanto tipo  
Passou a ser um tipo que ninguém esquece  
(Tipo zero...não tem tipo!)

Quando você penetra num salão  
E se mistura com a multidão  
Esse seu tipo é logo observado  
E admirado todo mundo fica  
E o seu tipo não se classifica  
E você passa a ser um tipo desclassificado.

**'Triste cuíca'**, 1934, Noel Rosa and Hervê Cordovil

Parecia um boi mugindo  
Aquela triste cuíca  
Tocada pelo Laurindo,  
O gostoso da Zizica.

Ele não deu à Zizica  
A menor satisfação.  
E foi guardar a cuíca  
Na casa da Conceição.

Diferente o samba fica,  
Sem ter a triste cuíca  
Que gemia feito um boi...

A Zizica está sorrindo.  
Esconderam o Laurindo.  
Mas não se sabe onde foi.

**'Você é um colosso' ('Pisou no meu calo')**, 1934, Noel Rosa

Você é um colosso,  
Andou no meu carro,  
Filou meu almoço,  
Fumou meu cigarro,  
Vestiu meu pijama,  
Senti um abalo,  
Usou minha cama,  
Pisou no meu calo!

E não adianta  
Você me pedir perdão  
Depois de você pisar  
Meu calo de estimação.

Você é um colosso  
 E não faz chiquê.  
 Enrolou no pescoço  
 O meu cache-nez,  
 Foi no galinheiro,  
 Matou o meu galo,  
 Falou em dinheiro,  
 Pisou no meu calo!

Você é um colosso,  
 Comeu sandwich  
 Falando bem grosso  
 Que samba é maxixe.  
 Eu disse! 'Caramba!  
 Não sou seu vassalo'  
 Falou mal do samba,  
 Pisou no meu calo.

**'Voltaste (pro subúrbio)', 1934, Noel Rosa**

Voltaste novamente pro subúrbio,  
 Vai haver muito distúrbio,  
 Vai fechar o botequim.  
 Voltaste e o despeito te acompanha  
 E te guia na campanha  
 Que tu fazes contra mim.

O guarda, que apitava ressonando,  
 Anda alerta envergando  
 O seu capote de lã.  
 Voltaste pra fabricar defunto,  
 Para fornecer assunto  
 Aos diários da manhã.

Voltaste novamente sem dinheiro,  
 Tapeando o açougueiro  
 Que não tem golpe de vista.  
 Voltaste com um cão muito valente  
 Que só tiras da corrente  
 Quando chega o prestamista.

Voltaste pra mostrar ao nosso povo  
 Que não há nada de novo  
 Lá no centro da cidade.  
 Voltaste demonstrando claramente  
 Que o subúrbio é ambiente  
 De completa liberdade.

Voltaste, mas fálhou o teu projeto,

Não te dou o meu afeto,  
Quando eu quero eu sou ruim.  
Voltaste confessando sem vaidade  
Que a tua liberdade  
É viver bem preso a mim.

'Cansei de implorar', 1935, Noel Rosa, from the opereta 'A noiva do condutor'

Já cansei de implorar  
Pra você desguiar  
Dizendo que a minha filha  
Ainda é muito moça para namorar  
Meu Deus, que teimosia!  
Desista de insistir  
Na delegacia  
Você vai residir.

Casar sem exhibir credenciais  
E sem dizer o nome dos seus pais  
Não pode ser conversa para mim,  
Que sou doutor,  
Vá-se embora, por favor

Quem casa sem ter casa não se cria  
Amor sem nota não tem mais valia  
Você me diz que é advogado  
De valor  
Mas eu também sou doutor.

'Cansei de pedir', 1935, Noel Rosa

Já cansei de pedir  
Pra você me deixar,  
Dizendo que não posso mais continuar  
Amando sem querer amar.  
Meu Deus, estou pecando,  
Amando sem querer  
Me sacrificando  
Sem você merecer.

Amar sem ter amor é um suplício.  
Você não compreende a minha dor.  
Nem pode avaliar o sacrificio  
Que eu fiz  
Para ver você feliz.

Com a ingratidão eu não contava.  
Você não compreende a minha dor.  
Você se compreendesse me deixava  
Sem chorar  
Para não me ver penar.

**'Conversa de botequim'**, 1935, Noel Rosa

Seu garçom, faça o favor  
 De me trazer depressa  
 Uma boa média que não seja requentada,  
 Um pão bem quente com manteiga à beça,  
 Um guardanapo  
 E um copo d'água bem gelada.  
 Fecha a porta da direita  
 Com muito cuidado  
 Que não estou disposto  
 A ficar exposto ao sol.  
 Vá perguntar ao seu freguês do lado  
 Qual foi o resultado do futebol.

Se você ficar limpando a mesa,  
 Não me levanto nem pago a despesa.  
 Vá pedir ao seu patrão  
 Uma caneta, um tinteiro,  
 Um envelope e um cartão.  
 Não se esqueça de me dar palitos  
 E um cigarro pra espantar mosquitos.  
 Vá dizer ao charuteiro  
 Que me empreste umas revistas  
 Um isqueiro e um cinzeiro.

Telefone ao menos uma vez  
 Para 34-4333  
 E ordene ao seu Osório  
 Que me mande um guarda-chuva  
 Aqui pro nosso escritório.  
 Seu garçom me empreste algum dinheiro  
 Que eu deixei o meu com o bicheiro,  
 Vá dizer ao seu gerente  
 Que pendure essa despesa  
 No cabide ali em frente.

**'Deixa de ser convencida'**, 1935, Noel Rosa and Wilson Baptista

Deixa de ser convencida  
 Todos sabem qual é  
 Teu velho modo de vida.  
 És uma perfeita artista, eu bem sei,  
 Também fui do trapézio,  
 Até salto mortal  
 No arame eu já dei.  
 (Muita medalha eu ganhei!)

E no picadeiro desta vida  
 Serei o domador,



Serás a fera abatida.  
 Conheço muito bem a acrobacia  
 Por isso não faço fé  
 Em amor de parceria.

**'Envio estas mal traçadas linhas'**, (parody of 'Cordiais saudações' from the operetta  
 'O barbeiro de Niterói'), 1935, Noel Rosa

Envio estas mal traçadas linhas  
 Que escrevi a lápis  
 Por não ter caneta  
 Andas perseguido  
 Para que escapes  
 Corta teu cabelo e põe barba preta.

Em vão te procurei  
 Notícias tuas não encontrei  
 Mas, ontem, te escutei  
 E este bilhete ao Fígaro entreguei.  
 Sem mais, para acabar  
 Recebe o beijo que vou mandar  
 Eu amo... com o amor não brinco.  
 Niterói, 30 de outubro de 35.

**'Fita de cinema'**, 1935, Noel Rosa

Ela era a fotogênica  
 Filho de um dono de venda  
 Ele era um vaqueiro  
 Sem cavalo e sem fazenda

Numa noite se encontraram  
 Dentro de uma padaria  
 E a conversa terminaram  
 Às onze horas do dia

Mas chegou nesse momento  
 O pai dessa tal mocinha  
 A gritar que não convinha  
 Casar sua filha com mau elemento

E um novo pretendente  
 Aparece de repente  
 Do cavalo dando um salto  
 Pegou na mocinha e gritou: 'Mãos ao alto!'

O mocinho neurastênico  
 Avançou no tal bandido  
 Levando um tiro bem no peito  
 E outro dentro do ouvido.

E a mocinha preparou bem ligeiro  
 No colar uma laçada  
 E rolou o despenhadeiro!

**'Foi ele'**, 1935, Noel Rosa (from the operetta 'Ladrão de galinha' and a parody of 'Foi ela' by Ari Barroso)

Quem roubou o meu capão de estimação?  
 Foi ele...  
 Quem abriu o meu portão para o ladrão?  
 Foi ela...  
 Depois ele tropeçou...ô...ô  
 Mas meu galo não se machucou  
 Quem parou porque a carroça atropelou?  
 Foi ele...

Foi um galo que cantou...ô...ô  
 Um cachorro que acordou...ô...ô  
 Quem comeu sempre galinha na cozinha?  
 Foi ele!

**'A Genoveva não sabe o que diz'**, 1935, Noel Rosa, (from the operetta 'Ladrão de galinha' and a parody of 'Palpite infeliz' by Noel Rosa)

A Genoveva não sabe o que diz  
 E nunca soube onde tem o nariz  
 Salve as aves, os ovos, as ovas  
 E as cozinheiras bem novas  
 Às quais sempre quis um grande bem  
 O Meyer encontrou, enfim, alguém  
 Que amansa galos e pintos também.

Pegar um galo lá no Meyer é um brinquedo  
 Bomba de gás lacrimante é meu segredo  
 Mas na saída a gente cai e o galo faz 'cocorocó'  
 E o cão rasga o nosso paletó.

**'João Ninguém'**, 1935, Noel Rosa

João Ninguém  
 Que não é velho nem moço,  
 Come bastante no almoço  
 Pra se esquecer do jantar.  
 Num vão de escada  
 Fez a sua moradia,  
 Sem pensar na gritaria  
 Que vem do primeiro andar.

João Ninguém  
 Não trabalha e é dos tais  
 Que joga sem ter vintém  
 E fuma Liberty Ovais

Esse João nunca se expôs ao perigo,  
Nunca teve um inimigo,  
Nunca teve opinião.

João Ninguém  
Não tem ideal na vida  
Além de casa e comida  
Tem seus amores também.  
E muita gente  
Que ostenta luxo e vaidade  
Não goza a felicidade  
Que goza João Ninguém.

**'Leite com café'**, 1935, Noel Rosa and Hervé Cordovil

A morena lá do morro  
Cheia de beleza e graça  
Simboliza a nossa grande raça  
É cor de leite com café.  
E a loura da cidade  
Nunca foi nem é meu tipo  
Perto dela sempre me constipo  
De tão gelada que ela é.

A lourinha sobe o morro e desce  
Implorando sempre o meu amor  
E, pensando em mim, se esquece  
Que a mulher que se oferece  
Perde todo o seu valor.

Foi no samba que encontrei socorro  
Para a minha sorte tão mesquinha  
Eu prefiro ser cachorro  
Da morena lá do morro  
Do que dono da lourinha.

**'Palpite infeliz'**, 1935, Noel Rosa

Quem é você que não sabe o que diz?  
Meu Deus do céu, que palpite infeliz!  
Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira,  
Oswaldo Cruz e Matriz  
Que sempre souberam muito bem  
Que a Vila não quer abafar ninguém,  
Só quer mostrar que faz samba também.

Fazer poema lá na Vila é um brinquedo,  
Ao som do samba dança até o arvoredo.  
Eu já chamei você pra ver,  
Você não viu porque não quis  
Quem é você que não sabe o que diz?

A Vila é uma cidade independente  
 Que tira samba nas não quer tirar patente.  
 Pra que ligar a quem não sabe  
 Aonde tem o seu nariz?  
 Quem é você que não sabe o que diz?

**'Saber amar'**, 1935, Noel Rosa and Alfredo Lopes Quintas

Amar

Saber amar sem enganar  
 Quem quero amar não me quer  
 Para que tanta amizade  
 Se o amor de falsidade  
 Vem da parte da mulher

A mulher tem a mania  
 De lesar a humanidade  
 Tem o dom da hipocrisia  
 E ama sem ter vontade

Demonstrei com brevidade  
 Que duvide quem quiser  
 O amor de falsidade  
 Vem da parte da mulher

Nunca vi coisa tão certa  
 O orgulho tem seu fim  
 Quando a tua fome aperta  
 Tu vens procurar por mim

Mesmo em posição de ataque  
 Eu te ouço prazenteiro  
 Mas tens muito mau sotaque  
 Quando falas em dinheiro

**'Silêncio de um minuto'**, 1935, Noel Rosa

Não te vejo nem te escuto  
 O meu samba está de luto.  
 Eu peço o silêncio de um minuto,  
 Homenagem à história.  
 De um amor cheio de glória  
 Que me pesa na memória.

Nosso amor cheio de glória,  
 De prazer e de ilusão,  
 Foi vencido e a vitória  
 Cabe à tua ingratidão.  
 Tu cavaste a minha dor  
 Com a pá do fingimento

E cobriste o nosso amor  
Com a cal do esquecimento.

Teu silêncio absoluto  
Me obrigou a confessar  
Que o meu samba está de luto,  
Meu violão vai soluçar.  
Luto preto é vaidade,  
Neste funeral de amor,  
O meu luto é a saudade  
E saudade não tem cor.

**'Só pode ser você'**, 1935, Noel Rosa and Vadico

Compreendi seu gesto  
Você entrou naquele meu chalé modesto  
Porque pretendia  
Somente saber  
Qual era o dia  
Em que eu deixaria de viver.  
Mas eu estava fora  
Você mandou lembranças e foi logo embora  
Sem dizer qual era  
O primeiro nome de tal visita  
Mais cruel  
Mais bonita que sincera.  
E pelas informações que recebi  
Já vi  
Que essa ilustre visita era você  
Porque  
Não existe nessa vida  
Pessoa mais fingida  
Do que você.

**'Balão apagado'**, 1936, Noel Rosa

Sobe, balão... Sobe, balão...  
Por este céu azul sem fim,  
Vai dizer ao meu São João  
Que não se esqueça de mim

Já mandei um balão com foguete  
Levar um bilhete  
Ao meu Santo Antônio  
E o balão, para fugir do inverno  
Entregou no inferno  
O bilhete ao demônio!

Satanás respondeu meu recado:  
'Balão apagado  
Não entra no céu...

No inferno tu serás respeitado,  
 Tu tens tanto pecado  
 Que eu tiro o chapéu!

Num balão que a chuva apagou  
 Alguém me mandou  
 Este triste recado:  
 'Eu espero ver a tua descida,  
 No céu da minha vida,  
 És balão apagado!'

**'Cem mil-réis'**, 1936, Noel Rosa and Vadico

Você me pediu cem mil-réis  
 Pra comprar um soirée  
 E um tamborim.  
 O organdi anda barato pra cachorro  
 E um gato, lá no morro,  
 Não é tão caro assim.

Não custa nada  
 Preencher formalidade:  
 Tamborim pra batucada,  
 Soirée pra sociedade.  
 Sou bem sensato,  
 Seu pedido eu atendi:  
 Já tenho o pêlo de gato,  
 Falta o metro de organdi.  
 Sei que você  
 Num dia faz um tamborim,  
 Mas ninguém faz soirée  
 Com meio metro de cetim.  
 De soirée  
 Você num baile se destaca,  
 Mas não quero mais você  
 Porque não sei vestir casaca.

**'Dama do cabaré'**, 1936, Noel Rosa

Foi num cabaré na Lapa  
 Que eu conheci você,  
 Fumando cigarro,  
 Entornando champanhe no seu soirée.  
 Dançamos um samba,  
 Trocamos um tango por uma palestra  
 Só saímos de lá  
 Meia hora depois de descer a orquestra.

Em frente à porta um bom carro nos esperava,  
 Mas você se despediu e foi pra casa a pé.  
 No outro dia lá nos Arcos eu andava

À procura da dama do cabaré.

Eu não sei bem se chorei no momento em que lia  
 A carta que eu recebi (não me lembro de quem)  
 Você nela me dizia que quem é da boemia  
 Usa e abusa da diplomacia  
 Mas não gosta de ninguém.

'**De babado**', 1936, Noel Rosa and João Mina

De babado, sim  
 Meu amor ideal  
 Sem babado, não.

Seu vestido de babado  
 Que é de fato alta-costura,  
 Me fez sábado passado  
 Ir a pé a Cascadura  
 (E voltei de cara-dura)

Com um vestido de babado  
 Que eu comprei lá em Paris  
 Eu sambei num batizado  
 Não dei palpite infeliz:  
 (Você não viu porque não quis!)

Quando eu ando a seu lado  
 Você sobe de valor,  
 Seu vestido sem babado  
 É você sem meu amor,  
 (É assistência sem doutor)

Quando andei pela Bahia  
 Pesquei muito tubarão,  
 Mas pesquei um bicho um dia  
 Que comeu a embarcação:  
 (Não era peixe, era dragão!)

Brasileiro diz meu bem  
 E francês diz 'mon amour',  
 Você diz: vale quem tem  
 Muito dinheiro pra pagar meu point-à-jour  
 (Eu ando sem l'argent toujours!)

Vou buscar um copo d'água  
 Para dar à minha avó,  
 Não vou de bonde porque tenho mágoa,  
 Não vou a pé porque você tem dó:

(Vamos comprar o Mossoró!)<sup>6</sup>

**'É bom parar'**, 1936, Noel Rosa and Rubens Soares

Por que bebes tanto assim, rapaz?  
Chega, já é demais!  
Se é por causa de mulher, é bom parar  
Porque nenhuma delas sabe amar.

Se tu hoje estás sofrendo  
É porque Deus assim quer  
E quanto mais vais bebendo  
Mais lembras desta mulher.  
Não crês, conforme suponho,  
Nestes versos de canção:  
'Mais cresce a mulher no sonho,  
Na taça e no coração.'

Sei que tens em tua vida  
Um enorme sofrimento  
Mas não penses que a bebida  
Seja um medicamento.  
De ti não terei mais pena  
É bom parar por aí  
Quem não bebe te condena  
Quem bebe zomba de ti.

**'Este meio não serve'**, 1936, Noel Rosa and Ernesto dos Santos (Donga)

É feio! É feio!  
Menina de família  
Andar metida em certo meio  
(É muito feio!)

As sobrinhas do almirante  
Já saíram do Sion  
Vão tomar vinho chianti  
Lá pras bandas do Leblon.

Os filhinhos da Candinha  
Que andam sempre de má-fé,  
Fazem queixa à mãe da Zinha  
E ela diz: 'Sei lá se é...'

Quando a menina travessa  
Dá palpites numa roda  
Papai tem dor de cabeça  
Mas mamãe nem se incomoda.

---

<sup>6</sup>The name of the winning horse of the first 'Grande Prêmio Brasil' of 1933.



**'Maria Fumaça'**, 1936, Noel Rosa

Maria Fumaça  
 Fumava cachimbo,  
 Bebia cachaça.  
 Maria Fumaça  
 Fazia arruaça,  
 Quebrava vidraça  
 E só de pirraça  
 Matava as galinhas  
 De suas vizinhas.  
 Maria Fumaça  
 Só achava graça  
 Na própria desgraça.

Dez vezes por dia  
 A delegacia  
 Mandava um soldado  
 Prender a Maria.  
 Mas quando se via  
 Na frente do praça,  
 Maria sumia  
 Tal qual a fumaça.

Maria Fumaça  
 Não diz mais chalaça,  
 Não faz mais trapaça,  
 Somente ameaça  
 Que acaba com a raça  
 Bebendo potassa.  
 Perdeu o rompante,  
 Foi presa em flagrante  
 Roubando um baralho,  
 Não faz mais conflito,  
 Está no distrito  
 Lavando o assoalho.

**'Na Bahia'**, 1936, Noel Rosa and José Maria de Abreu

Aonde é que o nosso grande Brasil principia?  
 Na Bahia! Na Bahia!  
 Aonde foi que Jesus pregou sua filosofia?  
 Na Bahia! Na Bahia!

Todo santo dia,  
 Nasce um samba na Bahia.  
 Samba tem feitiço,  
 Todo mundo sabe disso.

A minha Bahia  
 Forneceu a fantasia

Mais original  
Que se vê no carnaval.

Em São Salvador,  
Terra de luz e de amor,  
Só o samba cabe,  
Disso todo mundo sabe.

**'Pela primeira vez'**, 1936, Noel Rosa and Christóvão de Alencar

Pela primeira vez na vida  
Sou obrigado a confessar que amo alguém.  
Chorei quando ela deu a despedida,  
Ela me vendo a chorar chorou também.  
Meu Deus, faça de mim o que quiser,  
Mas não me faça perder  
O amor desta mulher.

Na estação, na hora de partir o trem,  
Ela me vendo a chorar chorou também.  
Depois fiquei olhando uma janela,  
Até sumir numa curva o lenço dela.

Se meu amor não regressar, irei também  
À estação na hora de partir o trem.  
E nunca mais assisto uma partida  
Pra não lembrar mais daquela despedida.

**'Provei'**, 1936, Noel Rosa and Vadico

Provei do amor todo o amargor que ele tem.  
Então jurei nunca mais amar ninguém.  
Porém, eu agora encontrei alguém  
Que me compreende e que me quer bem!

Quem fala mal do amor  
Não sabe a vida gozar,  
Quem maldiz a própria dor  
Tem amor, mas não sabe amar.

Nunca se deve jurar  
Não mais amar a ninguém  
Ninguém pode evitar  
De se apaixonar por alguém.

**'Quantos beijos'**, 1936, Noel Rosa and Vadico

Quantos beijos quando eu saía!  
Meu Deus, quanta hipocrisia!  
Meu amor fiel você traía  
Só eu é que não sabia.

Não andava com dinheiro todo dia  
 Para sempre dar o que você queria,  
 Mas quando eu satisfazia os seus desejos...  
 Quantas juras! Quantos beijos!

Não esqueço aquelas frases sem sentido  
 Que você dizia sempre ao meu ouvido.  
 Você, porém, mentia em todos os ensejos...  
 Quantas juras! Quantos beijos!

**'Quem ri melhor'**, 1936, Noel Rosa  
 Pobre de quem já sofreu neste mundo  
 A dor de um amor profundo  
 Eu vivo bem sem amar a ninguém  
 Ser infeliz é sofrer por alguém  
 Zombo de quem sofre assim  
 Quem me fez chorar hoje chora por mim  
 Quem ri melhor é quem ri no fim!

Felicidade é o vil metal quem dá  
 Honestidade ninguém sabe onde está  
 Acaba mal quem é ruim  
 Pois quem me fez chorar hoje chora por mim  
 Quem ri melhor é quem ri no fim!

Sabendo disso eu não quero rir primeiro  
 Pois o feitiço vira contra o feiticeiro  
 Eu vivo bem pensando assim  
 Pois quem me fez chorar hoje chora por mim  
 Quem ri melhor é quem ri no fim!  
 Pois quem me fez chorar hoje chora por mim  
 Quem ri melhor é quem ri no fim!

**'Você vai se quiser'**, 1936, Noel Rosa  
 Você vai se quiser...  
 Você vai se quiser...  
 Pois a mulher  
 Não se deve obrigar a trabalhar,  
 Mas não vá dizer depois  
 Que você não tem vestido,  
 Que o jantar não dá pra dois.

Todo cargo masculino  
 Desde o grande ao pequenino  
 Hoje em dia é pra mulher.  
 E por causa dos palhaços  
 Ela esquece que tem braços  
 Nem cozinhar ela quer.

Os direitos são iguais,  
 Mas até nos tribunais  
 A mulher faz o que quer.  
 Cada qual que cave o seu  
 Pois o homem já nasceu  
 Dando a costela à mulher.

**'O X do problema'**, 1936, Noel Rosa

Nasci no Estácio  
 E fui educada na roda de bamba  
 E fui diplomada na escola de samba  
 Sou independente, conforme se vê.  
 Nasci no Estácio  
 O samba é a corda, eu sou a caçamba  
 E não acredito que haja muamba  
 Que possa fazer eu gostar de você.

Eu sou diretora da escola do Estácio de Sá  
 E felicidade maior neste mundo não há.  
 Já fui convidada  
 Para ser estrela no nosso cinema  
 Ser estrela é bem fácil  
 Sair do Estácio é que é  
 O X do problema.

Você tem vontade  
 Que eu abandone o Largo do Estácio  
 Pra ser a rainha de um grande palácio  
 E dar um banquete uma vez por semana.  
 Nasci no Estácio  
 Não posso mudar minha massa de sangue  
 Você pode crer que palmeira do Mangue  
 Não vive na areia de Copacabana.

**'Eu sei sofrer'**, 1937, Noel Rosa

Quem é que já sofreu mais do que eu?  
 Quem é que já me viu chorar?  
 Sofrer foi o prazer que Deus me deu,  
 Eu sei sofrer sem reclamar.  
 Quem sofreu mais que eu não nasceu,  
 Com certeza Deus já me esqueceu.

Mesmo assim não cansei de viver,  
 E na dor eu encontro prazer.  
 Saber sofrer é uma arte  
 E pondo a modéstia de parte,  
 Eu posso dizer que sei sofrer.

Quanta gente que nunca sofreu,

Sem sentir, muitos prantos verteu.  
 Já fui amado e enganado,  
 Senti quando fui desprezado,  
 Ninguém padeceu mais do que eu.

**'Nos três dias de folia'**, 1937, Noel Rosa (unfinished)

Nos três dias de folia  
 O que eu fiz fingindo alegria  
 Pra esquecer meu grande amor!  
 Ai, ai, meu Deus  
 Pra esconder meu desgosto  
 Fantasiei-me a meu gosto  
 E fantasiei a dor.

**'Pra que mentir?'**, 1937, Noel Rosa and Vadico

Pra que mentir  
 Se tu ainda não tens  
 Esse dom de saber iludir?  
 Pra quê?! Pra que mentir,  
 Se não há necessidade de me trair?  
 Pra que mentir,  
 Se tu ainda não tens  
 A malícia de toda mulher?  
 Pra que mentir, se eu sei  
 Que gostas de outro  
 Que te diz que não te quer?

Pra que mentir tanto assim  
 Se tu sabes que eu já sei  
 Que tu não gostas de mim?!  
 Se tu sabes que eu te quero  
 Apesar de ser traído  
 Pelo teu ódio sincero  
 Ou por teu amor fingido?!

**'Só você'**, circa 1937, Noel Rosa

Quanto mais se vive, mais se sabe  
 Mas o dito não lhe cabe  
 Que você não leve a mal  
 Mesmo que o mundo não acabe  
 Você deixa de saber  
 Porque nunca lê o jornal

Ouçó triste o meu violão chorando  
 E às vezes despejando  
 Seus trinados da garganta  
 Ouçó até o vento assobiando  
 E só você... Só você  
 É que não chora nem canta

Eu por sua causa estou sofrendo  
Já estou emagrecendo  
Sei que vou adoecer  
Tanta gente boa vai morrendo  
Só você não percebeu  
Que precisa falecer

'Último desejo', Noel Rosa 1937  
Nosso amor que eu não esqueço,  
E que teve o seu começo,  
Numa festa de São João,  
Morre hoje sem foguete,  
Sem retrato e sem bilhete,  
Sem luar, sem violão.  
Perto de você me calo  
Tudo penso e nada falo  
Tenho medo de chorar.  
Nunca mais quero o seu beijo,  
Mas meu último desejo  
Você não pode negar.

Se alguma pessoa amiga  
Pedir que você lhe diga  
Se você me quer ou não,  
Diga que você me adora,  
Que você lamenta e chora  
A nossa separação.  
À pessoas que eu detesto  
Diga sempre que eu não presto  
Que o meu lar é o botequim,  
Que eu arruinei sua vida,  
Que eu não mereço a comida  
Que você pagou pra mim.

## Section Three : Sambas by Ari Barroso written between 1930 and 1945

'Samba de gelatina', 1930, Ari Barroso

Treme, treme  
 Requebrando  
 Treme, treme  
 Rebolando  
 Mulata vai devagar  
 Com tanta malemolência  
 Mulata, tenha paciência  
 Pode quebrar.

Canjica de milho verde  
 Polvilhada com canela  
 Tremelicando no prato  
 Como seio de donzela

Mexo, mexo, remelexo  
 Requebrando meus quadris  
 Ai que gelatina assim  
 Juro que eu nunca fiz.

'Deixa disso...', 1931, Ari Barroso

Sou prisioneira, sou escrava  
 Do meu grande amor

Deixa disso!  
 Deixa disso!

Tens o costume de fazer  
 Pouco de minha dor

Deixa disso!  
 Deixa disso!

Eu já não posso perder tempo  
 Com quem não me quer

Deixa disso!  
 Deixa disso!

Hei de fazer tudo o possível  
 Para me esquecer

Deixa disso!  
 Deixa disso!

Eu vou te abandonar

Estou cansada de sofrer  
Pra te agradar.

**'Falta de consciência'**, 1931, Ari Barroso

Meu pobre coração você maltrata  
Por querer  
E faz sofrer  
Ingrato!...  
Já é não ter um pingo só de consciência  
Tenha paciência  
Tenha dó  
De quem no mundo vive só  
Eu faço por tirar do pensamento  
Esta lembrança  
Que me domina  
Irei cumprir a minha sina  
O esquecimento  
Será minha vingança.

Eu sei arranjaste outro amor  
É da vida,  
Fingida...  
Tenho fé que tudo há de passar  
Então irei gozar.  
Quem despreza um coração  
Sem ter razão  
Só por prazer  
Mais tarde irá se arrepender.

Porque o mundo é mesmo assim  
Um tormento sem fim  
E a mulher  
Abismo de maldade  
Eis aí a verdade  
É difícil se viver  
Sem padecer  
Não há ninguém  
Vá lá!...  
Há mal que vem pra bem.

**'Gira'**, 1931, Ari Barroso and Marques Porto

Gira, gira  
Gira, meu amor!  
Tudo agora está girando, meu bem  
Nós temos de girar também  
Gira, gira, gira.

Gira o pobre funcionário  
Pra cavar a sua vida  
Gira o rico, milionário



Tudo entra na corrida  
 Gira, gira todo mundo  
 Tapeando que tem sorte  
 Pra viver assim, assim  
 Gira! gira até a morte  
 (É o que há)

Quanta gente por aí  
 Que já perdeu o juízo  
 Só porque fez a tolice  
 De sonhar com o paraíso.  
 Gira, gira todo mundo  
 Na maior das cavações  
 Sempre sobra um minutinho  
 Pra dar larga aos corações.  
 (É assim).

**'Mão no remo'**, 1931, Ari Barroso and Noel Rosa

Nesta vida, nesta vida,  
 Cada qual tem um barco em que navega  
 E o azar é natural  
 Nem há nada mais fatal  
 E a justiça é cega  
 Mas se os ventos sopram contra,  
 Ou se vem a tempestade  
 Nunca mais o barco encontra  
 O porto da felicidade.

Mão no remo! Mão no remo!  
 Com toda coragem  
 Pra levar vantagem  
 No mar desta vida  
 Pois se queres ser feliz no amor,  
 Tens que remar com ardor.  
 Mete a vela! Mete a vela!  
 Quando for a hora  
 De ir mar afora

Em busca da sorte  
 Aproveitando a maré a favor  
 Terás pra sempre valor.

**'Maria'**, 1931, Ari Barroso

Maria! Maria!  
 Eu quero te apanhá lá na Bahia

No remelexo  
 A baiana é tentação.  
 Entra no samba  
 Com orgulho e coração.

Bate as chinelas  
 Invocando o pessoal  
 Fica dengosa  
 Quando chega o carnaval.

**'Por conta do boneco'**, 1931, Ari Barroso

Eu vou te deixar  
 Eu vou m'embora  
 Não quero mais saber de ti  
 Eu ando por conta do boneco  
 Vou m'encharcar de Paraty.  
 Oh! oh! oh!  
 Eu não dou palpíte, vou na certa  
 Irei acabar lá no xadrez  
 E vocês  
 Vão pascar  
 Com a cabrocha que arranjei  
 Eu bem sei.

Meu coração já não quer  
 Mais sofrer  
 Por quem não lhe dedica amizade.  
 E nesta vida acabou-se  
 Tudo de bom que era doce  
 Doce  
 É só viver de charota  
 E gastar bem a nota  
 Faceiro e janota.

**'Terra de Iaiá'**, 1931, Ari Barroso

Quem quiser conhecer  
 O Brasil brasileiro, meu bem  
 Tem que uma vez ir à Bahia, se tem!  
 Ver o batuque assim  
 Ver o Senhor do Bonfim  
 Mamãezinha  
 Que morreu  
 Muita vez me ensinou  
 Que na Bahia de Iaiá  
 De Ioiô  
 Foi que o Brasil nasceu.

Zorô  
 Canjiquinha, acazá  
 Quingombô  
 Pra Iaiá  
 E Ioiô  
 A baiana é feiticeira  
 Tem todo o xodó da brasileira

Amor  
 Diferente daqui é o de lá  
 Doce amor de Iaiá  
 Meu bom Senhor do Bonfim  
 Guarda uma baiana para mim.

**'Vai tratar da tua vida!'**, 1931, Ari Barroso

Vai, oi, vai  
 Vai tratar da tua vida  
 Deixa de mexida!

Tens um jeito especial  
 Fazendo o mal  
 Que língua depravada  
 Destramelada  
 De qualquer disse-me-disse  
 De uma tolice  
 Você faz logo embrulho  
 Faz um barulho.

**'Aula de música'**, 1932, Ari Barroso

Dó, ré, mi, fá, sol  
 Minha vida eu levo a cantar  
 Ré, mi, fá, sol  
 Pois já cansei de sofrer e penar  
 Vi que a sinceridade  
 Hoje em dia  
 É chamada covardia  
 Dó, ré, mi, fá  
 Penei porque te amei.

Quem já gostou na vida  
 E sua alma ferida  
 Procura alegrar  
 Pega a viola  
 E a alma assim consola.

Eu que tive um amor  
 Falso e traidor  
 Muito já chorei  
 Agora canto  
 Por meu mal espanto  
 Por isso agora eu tenho...  
 (volta ao princípio).

**'É mentira, oi!'**, 1932, Ari Barroso

É mentira, oi!  
 É mentira, oi!  
 O meu amor nunca te dei  
 Eu sou pobre, mas já me conformei.

(Arranja outro)

Andas por aí falando  
Tanta coisa a meu respeito  
Eu juro é despeito  
Mas não estou ligando  
Este mundo é uma escola  
Já quebrei minha cachola  
Hoje sei me defender  
    Oi, é mentira, olá sim.

Quem se dá comigo sabe  
Que agora eu ando liso  
Quem ama por amor  
Sempre toma prejuízo  
Perde tempo no chamego  
Passa a vida sem sossego  
Este é o meu segredo  
    Oi, é mentira, olá sim.

'**Maria**', previous title '**Bahia**', 1932, *samba-saudoso*, Ari Barroso and Luís Peixoto  
Maria!

O teu nome principia  
Na palma da minha mão  
E cabe bem direitinho  
Dentro do meu coração, Maria  
Maria!  
De olhos claros, cor do dia  
Como os de Nosso Senhor  
Eu por vê-los tão de perto  
Fiquei ceginho de amor.

No dia, minha querida  
Em que juntinhos na vida  
Não de perto  
Fiquei ceginho de amor.

No dia, minha querida  
Em que juntinhos na vida  
Nós dois nos quisermos bem  
À noite em nosso cantinho  
Hei de chamar-te baixinho,  
Não há de ouvir mais ninguém, Maria.

Maria,  
Era o nome que eu dizia  
Quando aprendi a falar  
Da avozinha  
Coitadinha  
Que eu não canso de chorar, Maria.

E quando eu morar contigo  
 Tu hás de ver que perigo  
 Que isso vai ser, ai! meu Deus!  
 Vai nascer todos os dias  
 Uma porção de Marias  
 De olhinho da cor dos teus, Maria!  
 Maria!

**'Mossoró, minha nega!'**, 1932, Ari Barroso

Mossoró, minha nega! mossoró  
 Eu sou da linha de frente  
 Fui sargento, sou tenente  
 (Agora)

Hoje em dia só se fala  
 Com orgulho e vaidade  
 No subúrbio e na cidade

A criada lá de casa  
 É mulher do sapateiro  
 Mas faz fé com o açougueiro.

Sei de um velho apaixonado  
 Meio desequilibrado  
 Que gostava da Balbina.

Uma vez num apartamento  
 Teve mau comportamento  
 E acabou de tangarina.

**'Não faz assim, meu coração!'**, 1932, Ari Barroso

Você há de chorar  
 Porque vai me deixar  
 Não tens razão de ser  
 Tamanha ingratidão  
 Não faz assim, meu coração.

Nossa casa lá do morro  
 Vai sentir saudade  
 Provarás os desenganos  
 Que há na cidade  
 Pois o mundo nunca foi  
 Bom conselheiro  
 E o amor  
 É o vencedor.

**'Não posso acreditar' ('Sonhei')**, 1932, Ari Barroso and Claudemiro de Oliveira

Sonhei, sonhei, meu bem  
 Que ias me abandonar

Mas dizem que o sonho é mentira  
 Por Deus não posso acreditar  
 Se tal coisa acontecer  
 Eu vou chorar.

Dizem que o sonho é mentira  
 É por isso que eu te digo  
 Que não fiquei cismado  
 Quando sonhei contigo.

Ficarei cheio de mágoa  
 Viverei contrariado  
 Se por acaso algum dia  
 Eu me vir abandonado.

**'Pobre e esfarrapada'**, 1932, Ari Barroso  
 Eu te conheci muito pobre, esfarrapada,  
 Mas não te disse nada  
 Só pra não te aborrecê  
 E, com sacrifício arranjei a tua vida  
 Ficaste convencida  
 Vejam só o que fui fazê  
 (Fazê)

O meu dinheiro eu gastava  
 Só pra te vê bonita  
 Nos teus vestidos, compridos, de chita  
 E o nosso amor continuava  
 Eu fiz até um projeto  
 Ias morá no meu teto  
 Nunca podia de leve supor  
 Fim tão cruel pro nosso amor.  
 (E eu)

Hoje tu passas, dengosa  
 Perto de mim, toda prosa  
 Como quem diz 'Olha a trouxa, coitado!'  
 Mas teu destino está traçado  
 Hei de te ver algum dia  
 Só, sem ninguém, sem amor  
 E com um sorriso nos lábios direi:  
 'Eu já esqueci a minha dor'.  
 (E eu).

**'Um samba na Piedade'** (**'Na Piedade'**), 1932, Ari Barroso and Luiz Iglesias  
 Eu fui num samba  
 Para matá minha saudade  
 Na Piedade  
 Na Piedade.

Rapaziada  
 Num batuque nunca falha  
 Quando a roda tá formada  
 Bate até chapéu de palha  
 Gente danada  
 Pra sambá tá sempre boa  
 Samba a filha da criada  
 E a fãmia da patroa.

Não tem bandeira  
 Pra sambá ninguém se aveche  
 Mexe até moça solteira  
 Que as casada também mexe.  
 E a cozinheira  
 Pra pegá também o dela,  
 Vai mexendo co' as cadeira  
 Quando mexe nas panela

**'Vou deixá o batedô!...**', 1932, *samba de batucada*, Ari Barroso and Luciano Perrone

Eu vou entrá pro samba  
 Pra que forçar a natureza  
 Pego no pandeiro  
 E a cadência vai que é uma beleza  
 então?

Vou  
 Deixá o batedô  
 Pra  
 Podê me aliviá  
 Pego na viola  
 Decidindo a melodia  
 É o que me consola  
 Quando não tenho alegria  
 e agora?

Meu pandeiro me conhece  
 A batida não esquece  
 Vamos, tá na hora  
 Traz o pinho cá pra fora  
 Entra pro cordão  
 Deixa cantá o coração  
 como é?

**'Amnistia!'**, 1933, Ari Barroso

Amnistia!  
 Amnistia!  
 Nos três dias de folia.  
 Seu dotô  
 Não faça isso por favor

Na prisão,  
Basta só meu coração.

Passo a vida no batente  
Ali rente  
Somente  
Porque sei que o trabalho é natural.  
Seu dotô quer ir s'embora  
É hora  
Lá fora  
Começou minha festa, o carnaval.

Meu amor tá me esperando,  
Chorando,  
Passando  
Um pierrot que comprei a prestação  
Seu dotô por piedade  
É maldade  
Esta grade  
Separar de mim, o meu coração.

**'Cabrocha inteligente'**, 1933, Ari Barroso  
Que cabrocha inteligente  
Vive chorando  
Se lastimando  
Mas leva o dinheiro todo da gente.

Tem diploma de sabida  
A cabrocha é novidade  
Sabe temperar a vida  
Com astúcia e falsidade.  
Durante o dia  
Está vestida de chita  
Mas de noite rasga seda  
Muita prosa e muita fita.

**'O correio já chegou'**, 1933, Ari Barroso  
O correio já chegou, ô ô  
Nem uma cartinha de você...  
Todo o dia a mesma coisa  
E eu de longe, sem saber porquê.

Longe dos olhos,  
Longe do coração,  
É o ditado mais certo  
Deste mundo de ilusão.  
Amor  
Como é triste a minha sorte!...  
Só espero agora a morte,  
É tudo que me resta pra consolação.



A minha mágoa  
 Vem da confiança  
 Que em você depositava  
 Minha única esperança  
 Amor  
 Já que tudo está perdido,  
 Só lhe faço este pedido  
 Apaga-me de todo de sua lembrança.

**'De qualquer maneira' ('Quem corre muito'), 1933, Ari Barroso and Noel Rosa**

Quem tudo olha...quase nada enxerga  
 Quem não quebra se enverga  
 A favor do vento  
 Eu não sou perfeito  
 Sei que tenho de pecar  
 Mas arranjo sempre jeito  
 De me desculpar...  
 Eu lá na Penha agora vou estifa  
 Mas não vou como um cafifa  
 Que foi lá desacatar  
 Mas a força falha  
 Ele teve um triste fim  
 Agredido a navalha  
 Na porta de um botequim!

Para ver a minha santa Padroeira  
 Eu vou a Penha de qualquer maneira.

Faz hoje um mês que fui naquele morro  
 E a Jú-Jú pediu socorro  
 Lá da ribanceira  
 Toda machucada  
 Saturada de pancada  
 Que apanhou de seu mulato  
 Por contar boato  
 Meu coração bateu a toda pressa  
 E eu fiz uma promessa  
 Pra mulata não morrer  
 Pela Padroeira  
 Ela foi bem contemplada  
 Levantou do chão curada  
 Saiu sambando fagueira!

Eu vou a Penha de qualquer maneira  
 Pois não é por brincadeira  
 Que se faz promessa  
 E...o tal mulato  
 Para não entrar na lenha  
 Fez comigo um contrato





Olha o pandeiro...  
 Olha a cuíca...  
 O omelê...  
 E o samba continúia até o sol nascê!

O samba  
 Também tem organização  
 Só entra lá quem tem  
 Quem tem cartão  
 Se acaso a polícia chegar pra ver  
 O samba continúia até o sol nascer.

O samba  
 Na hora de romper o dia  
 Em vez do sino tem  
 Tem bateria  
 Se acaso o trovão lá no céu gemer  
 O samba continúia até anoitecer.

**'Eu sonhei'**, 1934, Ari Barroso

Eu sonhei  
 Eu sonhei  
 A noite inteirinha  
 Oi  
 Com você  
 Acordei  
 Eu não sei, meu Deus, pra quê  
 Sonhei que eu era de você.

É um feitiço qualquer  
 Tenho certeza, mulher  
 Até no céu  
 Em cada estrela a reluzir  
 Eu vejo você a me sorrir.

Não sei que deva fazer  
 Pra sua imagem esquecer  
 Não há remédio  
 Meu futuro a Deus entrego  
 O passado foi seu, isto não nego.

**'Na virada da montanha'**, *samba-paisagem*, 1934, Ari Barroso and Lamartine Babo

A saudade vem chegando...  
 A tristeza me acompanha!  
 Só porque... só por que?  
 O meu amor morreu na virada da montanha!...

O meu amor morreu na virada da montanha  
 E quem passa na cidade  
 Vê...

No alto  
 A casa verde de sapé  
 Ainda...  
 A trepadeira no caramanchão...  
 Amor perfeito  
 Pelo chão  
 Em quantidade...

Pobre casa abandonada  
 Além...  
 No alto...  
 Sozinha, sem ter lá ninguém...  
 Tristonha  
 Caído...ao ver os prédios da cidade...  
 Ó velha casa!  
 Sombra eterna da saudade...

**'Perdão!...'**, 1934, Ari Barroso

Perdão!  
 Não quis ofender-te  
 Perdão!  
 Foi receio de perder-te  
 Meu amor  
 Por favor  
 Eu peço teu perdão  
 Por compaixão.

Não deves levar a mal  
 Eu não quis te magoar  
 O desprezo é um jogo  
 Onde quem está perdendo  
 É que no fim vem a ganhar.

Só é puro aquele amor  
 Que esquece e que perdoa  
 É por isso que te peço  
 Não vais me jogar pro lado  
 O que se deu foi coisa à toa.

**'Sentinela, alerta!'**, 1934, Ari Barroso and João Petra de Barros

Sentinela, alerta!...  
 O inimigo é astucioso  
 Um descuido é morte certa  
 E o amanhã é sempre duvidoso.  
 Coração, alerta!...  
 O amor é um inimigo  
 Sorrateiro te desperta  
 Ouve este conselho de amigo.

Sou qual pássaro ferido, caído, perdido

Por dois olhos que de maus me abandonaram  
 Hoje vivo da saudade  
 Da felicidade  
 Que o amor prometeu  
 Mas não me deu.

**'Tu!'**, *samba estilo*, 1934, Ari Barroso

Teu olhar  
 É um sonho azul!  
 Teu sorriso  
 Uma promessa louca!  
 Teus lábios  
 Duas jóias de coral  
 No engaste sensual  
 De tua boca!

O mais lindo luar:  
 Tu!  
 A grandeza do mar:  
 Tu!  
 Jóias de coral  
 No engaste sensual  
 De tua boca!

O mais lindo luar:  
 Tu!  
 A grandeza do mar:  
 Tu!  
 Só te quero a ti!  
 Só te sinto a ti!  
 Só palpito por ti!  
 És minha vida  
 Querida!

**'Anoiteceu!'**, *samba apaixonado*, 1935, Ari Barroso

Anoiteceu  
 Nem uma estrela apareceu  
 Noite escura no céu e no meu coração  
 Aumentando a dor de cruel paixão  
 Porque você não diz nem 'sim' nem 'não'.

A incerteza me devora, amor, amor!  
 Eu não posso mais viver assim  
 No entanto uma palavra qualquer que ela fosse  
 Daria ao meu sofrimento um fim.

Meu destino entreguei a Deus, a Deus  
 Já que fui tão infeliz no amor  
 Meu consolo é que você algum dia terá  
 Também de se lastimar de dor.

**'É pra frente que se anda'**, 1935, Ari Barroso

Tudo acabou  
 Mal começou  
 Amor, agora é a sorte quem manda  
 Você não quis  
 Me fazer feliz  
 Seja o que Deus quiser  
 É pra frente que se anda.

Eu nunca desconfiei  
 Porque no seu amor acreditei  
 O amor dia a dia se complica  
 Quero entendê-lo, não sou capaz.

Não sei mentir, sem zombar  
 Por isso não me vou sacrificar  
 Sou assim, é feitio, que hei de fazer  
 Tudo acabado, toca a esquecer.

**'Inquietação'**, 1935, Ari Barroso

Quem se deixou escravizar  
 E no abismo despencar  
 De um amor qualquer  
 Quem no acesso da paixão  
 Entregou o coração  
 A uma mulher  
 Não soube o mundo compreender  
 Nem a arte de viver  
 Nem mesmo de leve pode perceber  
 Que o mundo é sonho, fantasia  
 Desengano, alegria  
 Sofrimento, ironia.

Nas asas brancas da ilusão  
 Nossa imaginação  
 Pelo espaço vai...  
 Vai...  
 Vai...  
 Sem desconfiar  
 Que mais tarde cai  
 Para nunca mais voar.

**'Minha maior ilusão'**, 1935, Ari Barroso

Eu perdi meu amor  
 Minha maior ilusão  
 A felicidade não é pra mim  
 Não sei o que será  
 Do meu coração.  
 Naquele amor a minha vida resumi

Construí  
 Castelos de ventura...  
 Foi tudo um sonho - já passou...  
 Miragem sedutora...  
 Luz que se apagou...

**'Por causa desta cabôca'**, 1935, Ari Barroso and Luís Peixoto

À tarde  
 Quando de volta da serra  
 Com os pés sujinhos de terra  
 Vem a cabôca a passar  
 As flores  
 Vêm pra beira do caminho  
 Pra ver aquele jeitinho  
 Que ela tem de caminhar  
 E quando  
 Ela na rede adormece  
 E o seio moreno esquece  
 De na camisa ocultar  
 As rolas  
 As rolas também morenas  
 Cobrem-lhe o colo de penas  
 Pra ela se agasalhar.

Noite  
 Dos seus cabelos, os grampos  
 São feitos de pirilampos  
 Que a estrelas querem chegar  
 E as águas  
 Dos rios que vão passando  
 Fitam seus olhos, pensando  
 Que já chegaram ao mar.  
 Com ela  
 Dorme toda a natureza  
 Emudece a correnteza  
 Dorme o céu todo apagado.  
 Somente  
 Com o nome dela na boca  
 Pensando nesta cabôca  
 Fica um cabôco acordado.

**'Foi de madrugada'**, *samba batucada*, 1936, Ari Barroso

Foi de madrugada  
 Foi  
 Numa batucada  
 Foi  
 Que você me disse adeus  
 Foi-se embora e me deixou  
 E o nosso amor terminou.



Por isso mesmo  
 Eu deixei a minha escola  
 E quebrei meu cavaquinho  
 Porque nem ele me consola.  
 Amor!  
 Linda imagem de poeta  
 Mas que na realidade  
 Só traz infelicidade.

Agora eu passo  
 No batente noite e dia  
 Para ver se trabalhando  
 Combato um pouco a nostalgia  
 Jurei  
 Esquecer aquele ingrato  
 Que surgiu no meu caminho  
 Pra zombar do meu carinho.

**'No tabuleiro da baiana'**, *samba-jongo*, 1936, Ari Barroso

**Ele:** No tabuleiro da baiana tem

**Ela:** Vatapá, oi!  
 Carurá, oi!  
 Munguzá, oi!  
 Tem umbú, oi!  
 Pra Ioiô.

**Ele:** E se eu pedir, você me dá  
 O seu coração  
 Seu amor de Iaiá.

**Ela:** No coração da baiana tem  
 Ilusão,  
 Candomblé.  
 Pra você.

**Ele:** Juro por Deus,  
 Pro meu Sinhô de Bonfim,  
 Quero você,  
 Baianinha,  
 Inteirinha  
 Pra mim.

**Ela:** Sim, mas depois  
 O que será de nós dois,  
 Seu amor  
 É fugaz,  
 Enganador.

**Ele:** Tudo já fiz

Fui até num cangerê  
Pra ser feliz,  
Meus trapinhos juntar com você.

**Ela:** Vou me passar,  
Vai ser mais uma ilusão,  
No amor  
Quem governa é o coração.

**'Novo amor'**, 1936, Ari Barroso

Eu arranjei um novo amor  
Um novo amor  
Para o meu coração  
A minha vida já mudou  
E minh'alma exultou  
De satisfação  
Qui bão! Qui bão!

Hoje me sinto feliz  
Tenho medo, pra que mentir  
Pois a felicidade é traiçoeira  
E como vem pode partir  
(Arranjei - Arranjei).

Dos seus dois olhos eu fiz  
Os meus olhos apaixonados  
Só peço a Deus que faça de nós dois  
Eternamente dois namorados.

**'Olha a lua'**, 1936, Ari Barroso

Olha a lua  
Como vem formosa  
Por detrás da mata  
Olha a lua  
Que me traz saudade  
De você mulata.

Hoje vivo tão sozinho  
Sem carinho  
Órfão da felicidade  
Eis a verdade.

Inda guardo o seu perfume  
O seu ciúme  
Inda guardo uma cartinha  
Amarelinha  
Vou andando pela estrada  
Enluarada  
Como um pobre cão sem dono  
No abandono.

**'Sem ela'**, 1936, Ari Barroso

Eu vivia quieto  
 No meu canto era feliz...  
 Com ela  
 Tive o seu carinho e o seu encanto  
 Tudo que eu quis  
 Com ela.

Nosso barracão - ninho de amor -  
 Era um céu  
 Que nos deu nosso senhor  
 Minha vida era seu sorriso...  
 Um paraíso...  
 Com ela

Deste sonho um dia despertei  
 Meu barracão  
 Vazio encontrei  
 Eu não sei o que será de mim  
 Qual o meu fim...  
 Sem ela.

**'Ela sabe, não diz!'**, 1937, Ari Barroso

Trabalhei  
 Trabalhei  
 Para construir meu lar  
 Sou feliz  
 Sou feliz  
 Até que a sorte queira me amparar.

Tenho uma roseira  
 Que perfuma a casa inteira  
 Uma rede  
 Um jogo de gamão  
 Tenho um papagaio...  
 Um violão  
 O que é que eu quero mais?  
 Ela sabe - não diz não!...

**'Na Baixa do Sapateiro'**, internationally known as **'Bahia'**, *samba-jongo*, 1937, Ari Barroso

Ai, o amô, ai, ai,  
 Amô, bobagem que a gente não explica, ai, ai,  
 Prova um bocadinho, oi  
 Fica envenenado, oi  
 E pro resto da vida  
 É um tal de sofrê  
 O la-rá, o le-rê  
 Oi Bahia, ai, ai

Bahia que não me sai do pensamento  
 Faço o meu lamento, oi  
 Na desesperança, oi  
 De encontrá pr'esse mundo  
 O amô que perdi na Bahia  
 Vou contá:  
 Na Baixa do Sapateiro  
 Encontrei um día  
 O mulato mais frajola da Bahia  
 Pediu-me um beijo,  
 Não dei...  
 Um abraço,  
 Sorri...  
 Pediu-me a mão  
 Não quis dar  
 Fugi...  
 Bahia, terra da felicidade  
 Moreno...  
 Eu ando louca de saudade  
 Meu Sinhô do Bonfim  
 Arranje um moreno igualzinho  
 Pra mim.

**'Pois sim!...pois não!...'**, 1937, Ari Barroso

Você quer me ver chorar - pois sim  
 Quem deve chorar não sou eu - pois não  
 Por você fiz o que fiz - pois sim  
 Agora o nosso amor morreu - pois não.

Dentro do meu coração  
 Guardarei  
 Um restinho de recordação...  
 Era uma vez um amor...  
 Um amor...

**'E a festa, Maria?'**, 1938, Ari Barroso and Alcir Pires Vermelho

E a festa, Maria?  
 Foi festa que eu não sabia, não  
 Sem grana, Maria  
 Eu não vou, não vou lá, não  
 E você vai me dar razão.

E você vai me dar razão  
 Você vai...  
 Minha roupa não está em condição  
     Meu sapato furou  
     Meu chapéu acabou  
 Ô ô ô  
 Ô ô ô  
     Eu não vou, eu não vou

Mas você vai me dar razão

Você vai...

Ir à festa depois disso, não

O dinheiro encurtou

E a vontade parou

Ô ô ô

Ô ô ô

Eu não vou, eu não vou.

'**Vingança**', *samba garapa*, 1938, Ari Barroso and Alcir Pires Vermelho

Jurei

Me vingar de quem zombou de mim...

Meu amor não se humilha assim...

Vingança!

Escuto a voz da consciência...

Que me pede vingança

Sem clemência!

Nosso amor quando nasceu

Era tão feliz

Tudo o que você pediu

Eu fiz

Eu fiz, você pagou com a ingratidão

Vingança!

Vingança!

Tenho em brasa o meu coração.

'**Viver assim não é vida**', *samba de rua*, 1938, Ari Barroso

A orgia

Nunca deu pão a ninguém

Escute, meu bem

Deixe a orgia

Procure um batente qualquer

Orgia não é pra mulher

Viver assim não é vida

Querida!

Você fazendo

Como faz

Trocando a noite pelo dia

Será

Brevemente

Um farrapo de gente!

Perderá a mocidade

E o segredo da felicidade!...

'**A vizinha das vantagens**', 1938, Ari Barroso and Alcir Pires Vermelho

Solo: Dizem que a vizinha tem

Coro: Um vidão  
 Solo: Mas que mora escondida num  
 Coro: Barracão  
 Solo: Rasga o jogo e o dinheiro voa  
 Coro: Não é vantagem  
 Solo: A vizinha é muito boa!

Solo: Também dizem que ela foi  
 Coro: A Paris  
 Solo: E que não se casou por lá  
 Coro: Por um triz  
 Solo: Hoje fala francês à toa  
 Coro: Não é vantagem  
 Solo: A vizinha é muito boa!...

Coro:  
 Teréré  
 Ai!...  
 Nunca deu  
 Ai!...  
 Nem dará...  
 Ai!...  
 Sorte pra ninguém, oi!...

**'Aquarela brasileira' ('Aquarela do Brasil'), *samba estilizado*, 1939, Ari Barroso**

Brasil  
 Meu Brasil brasileiro  
 Meu mulato inzoneiro  
 Vou cantar-te nos meus versos  
 Ô Brasil, samba que dá  
 Bamboleio, que faz gingá  
 Ô Brasil, do meu amor  
 Terra do Nosso Senhor  
 Brasil!  
 Brasil!  
 Pra mim...  
 Pra mim...

Ô abre a cortina do passado  
 Tira a mãe preta do serrado  
 Bota o rei congo no congado  
 Brasil!  
 Brasil!  
 Deixa cantar de novo o trovador  
 À merencorea luz da lua  
 Toda canção do meu amor...  
 Quero ver a sá dona caminhando  
 Pelos salões arrastando  
 O seu vestido rendado  
 Brasil!

Brasil!  
Pra mim...  
Pra mim...

Brasil terra boa e gostosa  
Da moreninha sestrosa  
De olhar indiscreto  
Ô Brasil, verde que dá  
Para o mundo se admirá  
Ô Brasil do meu amor  
Terra do Nosso Senhor,  
Brasil!  
Brasil!  
Pra mim...  
Pra mim...

Ô esse coqueiro que dá côco  
Oi onde amarro a minha rede  
Nas noites claras de luar  
Brasil!  
Brasil!  
Ô oi essas fontes murmurantes  
Oi onde eu mato minha sede  
E onde a lua vem brincá  
Oi, esse Brasil lindo e trigueiro  
É o meu Brasil brasileiro  
Terra de samba e pandeiro  
Brasil!  
Brasil!  
Pra mim...  
Pra mim...

**'Camisa amarela'**, 1939, Ari Barroso  
Encontrei o meu pedaço na Avenida  
De camisa amarela  
Cantando a 'Florisbela', oi a 'Florisbela'  
Convidei-o a voltar pra casa em minha companhia  
Exibiu-me um sorriso de ironia  
Desapareceu no turbilhão da Galeria  
Não estava nada bom  
O meu pedaço na verdade estava bem mamado  
Bem chumbado  
Atravessado  
Foi por aí cambaleando  
Se acabando  
Num cordão  
Com um reco-reco na mão  
Mais tarde o encontrei num café zurrapa  
Do Largo da Lapa  
Folião de raça

Bebendo o quinto copo de cachaça.

Voltou às sete horas de manhã,  
 Mas só na quarta-feira  
 Cantando a 'Jardineira', oi a 'Jardineira'  
 Me pediu ainda zonzo um copo d'água  
 Com bicarbonato  
 Meu pedaço estava ruim de facto  
 Pois caiu na cama e não tirou nem o sapato  
 E roncou uma semana  
 Despertou mal humorado  
 Quis brigar comigo  
 Que perigo!  
 Mas não ligo  
 O meu pedaço me domina  
 Me fascina  
 Ele é o tal  
 Por isso não levo a mal  
 Pegou a camisa, a camisa amarela  
 Botou fogo nela  
 Gosto dele assim  
 Passou a brincadeira  
 Ele é pra mim!

**'Deixa essa mulher sofrer'**, 1939, Ari Barroso

Deixa essa mulher sofrer  
 Pra ver  
 Quanto custa querer bem  
 A alguém  
 Que não sabe avaliar  
 Que não pode compreender  
 O verbo amar.

O mundo é a escola onde a gente lê  
 O A-B-C  
 Do bem-querê  
 Como já cursei a escola até o fim  
 Também sei zombar  
 De quem zomba de mim.

**'Nunca mais'** (**'Como o pássaro azul'**), 1939, Ari Barroso

Jurei  
 Dar por findo o nosso amor  
 Muito melhor  
 Do que andar matando o coração  
 Na ilusão  
 Fui, sou, serei  
 Nada mais que um sentimental  
 Para quem a ingratidão faz mal



Nunca mais! Nunca mais!

Nunca mais tentarei outro amor  
 Cansei de sofrer  
 Sem achar quem pudesse  
 Me entender  
 Vou viver a vida em liberdade  
 Como o pássaro azul  
 Da felicidade.  
 -Nunca mais! - tu disseste ao partir...  
 -Nunca mais...- repeti, meu amor,  
 Disfarçando a tristeza, a sorrir,  
 Disfarçando, a sorrir, minha dor...

Nunca mais! - triste ponto final  
 Do romance que eu vivo a lembrar,  
 Na saudade que só por meu mal,  
 Tu deixaste comigo ficar...

**'Quando a noite é serena'**, 1939, Ari Barroso

Vai...vai  
 Vai...pra nunca mais  
 O amor é assim  
 Um dia chega ao fim  
 Feliz de quem  
 Nunca se deixou prender por ninguém.

Um chalet pequenino  
 Um rosal em flor  
 Um suave recanto  
 Para o nosso amor  
 Era todo o meu mundo  
 Dentro dele alguém  
 Que não soube nunca me querer bem  
 Quando a noite é serena  
 E tranquilo o mar  
 Vem de manso a saudade  
 Me aperrear  
 E me conta ao ouvido  
 Coisas que morreram  
 E acabo por chorar.

**'Se Deus quiser'**, 1939, Ari Barroso and Alcir Pires Vermelho

Não posso mais  
 Vou mudar de vida de uma vez  
 Você há de pagar o mal que já me fez  
 E arrependida há de sofrer.

Arrependida  
 Pro resto da vida

Se Deus quiser.

Já pus abaixo e queimei  
 O meu barracão  
 Já foi vendido barato  
 O meu violão...  
 Tudo, tudo o que era meu  
 Que me lembrava o nosso amor  
 Já morreu!  
 Já morreu!

'A batucada começou', 1940, Ari Barroso

Ô ô ô ô ô  
 A roda do samba formou  
 A batucada começou  
 O meu amor vai-se embora  
 Mesmo em cima da hora.  
 Fica mais meu amor  
 Não vai já não  
 Por favor.

Ainda não  
 Olha a lua  
 Que é prata só  
 Bate o pé  
 Levanta o pó  
 Fica mais  
 Não vai já não  
 Ô ô ô ô ô  
 A roda do samba formou  
 A batucada começou...

Canta  
 Este samba com harmonia  
 Põe na voz muita alegria  
 Interpreta a melodia  
 Treme o corpo no compasso  
 Fica no passo  
 Até raiar o dia, ai, ai!...

'Cena de senzala', 1940, Ari Barroso and Jorge André

Zambumba de bombo  
 Bater de ganzás  
 Cantiga com caracaxás  
 E o negro gritou:  
 Loanda, Loanda  
 Onde é que tu estás?...

O dia findando  
 A noite vem vindo

O sol se escondendo  
E a lua surgindo  
E o negro, onde está?

Batucando na senzala  
Até se cansar  
E pela noite a dentro  
Só se ouve o lamento  
Do negro a chamar:  
Loanda, Loanda  
Vem me respostá...

Na senzala grande  
O canto vai crescendo  
Negro tá sambando  
E o batuque tá fervendo.

A noite vai findando  
O dia vem raiando  
E o negro não pára de cantá.

'Confessa', 1940, Ari Barroso and Amaro Silva  
Confessa! confessa!  
Confessa que me tens amor  
Confessa! confessa!  
Senão eu morro de dor.

Já procurei esquecer tudo em vão  
Não quero mais iludir meu coração  
Basta só uma palavra  
Com sinceridade  
Pra raiar o sol  
Da felicidade.

'Ela vive chorando', 1940, Ari Barroso and Álvaro S. Carvalho  
Vejo lágrimas na face rolando  
Ela vive sofrendo  
Ela vive chorando  
Foi desprezada e sem razão  
Perdeu seu bem  
Então jurou não gostar  
De mais ninguém.

Chora desde que seu bem partiu  
Chora, ela nunca mais sorriu  
Ele foi-se embora  
Sabendo que arruinava  
A felicidade  
No coração de quem o amava.

'Eu gosto de samba', 1940, Ari Barroso

Eu gosto de samba  
 Até parece muamba,  
 Feitiço, despacho ou mandinga,  
 Eu estremeço toda  
 Num samba de roda  
 Que ginga, que ginga,  
 Ai, ai.

Eu nasci tropical  
 Nesta terra ideal  
 Eu sou brasileiro  
 Enfezado  
 E no meu corpo moreno  
 Circula o veneno  
 Da batucada.

Oi a cuíca Hum, hum, hum, hum  
 Oi o pandeiro Tche, tche, tche, tche,  
 O tamborim Pa, pa, pa, pa.

Brasil  
 Quem fala  
 Fala da mágoa  
 Porque o samba mexe com a gente  
 Ou não mexe?  
 Deliciosamente, ai!  
 Malevolentemente, ai!  
 Maliciosamente, ai!  
 Assustadoramente, ai!

'Faixa de setim', 1940, Ari Barroso

Bahia  
 Terra de luz e amor  
 Foi lá onde nasceu  
 Nosso Senhor!  
 Bahia!  
 De Iaiá e de Ioiô  
 Da Mãe Preta carinhosa  
 Que no berço me embalou...

Quando eu nasci na cidade baixa  
 Me enrolaram numa faixa  
 Cor de rosa de setim...  
 Quando eu cresci  
 Dei a faixa de presente  
 Pra pagar uma promessa  
 Ao meu Senhor do Bonfim!

Pedi que me abrisse o caminho

Da felicidade!  
 Pedi que me desse um carinho  
 Pra minha mocidade!  
 Sou feliz!...  
 Ninguém mais feliz que eu!  
 Bahia  
 Senhor do Bonfim me atendeu!...

**'Isto aqui o que é?', 1940, Ari Barroso**

Isto aqui - ô ô  
 É um pouquinho de Brasil, Iaiá  
 Deste Brasil que canta e é feliz  
 Feliz  
 Feliz  
 É também um pouco de uma raça  
 Que não tem medo de fumaça, ai, ai  
 E não se entrega não

Olha o jeito nas cadeiras que ela sabe dar  
 Olha o tombo nos quadris que ela sabe dar  
 Olha o passo de batuque que ela sabe dar  
 Olha só o remelexo que ela sabe dar  
 Morena boa  
 Que me faz chorar  
 Põe a sandália de prata  
 E vem pro samba sambar.

**'Morena, boca de ouro', 1940, Ari Barroso**

Morena, boca de ouro que me faz sofrer,  
 O teu jeitinho é que me mata!  
 Roda, morena, cai não cai...  
 Ginga, morena, vai não vai...  
 Samba, morena,  
 E me desacata.  
 Morena, uma brasa viva pronta pra me queimar,  
 Queimando a gente sem clemência!  
 Roda, morena, cai não cai...  
 Ginga, morena, vai não vai...  
 Samba, morena,  
 Com malevolência.

Meu coração é um pandeiro  
 Marcando compasso de um samba feiticeiro  
 Samba que mexe com a gente  
 Samba que zomba da gente.  
 O amor é um samba tão diferente!  
 Morena, samba no terreiro,  
 Pisando sestrosa, vaidosa, meu coração...  
 Morena, tem pena  
 De mais um sofredor que se queimou

Na brasa viva de teu amor!...

**'Não é vantagem'**, 1940, Ari Barroso

Não é vantagem não  
 O peru e a perua, glú, glú,  
 O gato e a gata, miau, miau,  
 O pato e a pata, quem, quem,  
 O galo e a galinha, cocóro  
 Não é  
 É, é, é, é,  
 É vantagem roubar um beijinho de uma mulher,  
 Se puder!...

Um beijo é bom  
 Dois muito melhor  
 Três é um colosso  
 Quatro já é amor  
 Como não posso ter amor a ninguém  
 Roubo os beijos,  
 Apoiado  
 Muito bem!...

**'Os quindins da Iaiá'**, 1940, Ari Barroso

Os quindins da Iaiá...cumé, cumé, cumé  
 Os quindins da Iaiá...cumé, cumé, cumé  
 Os quindins da Iaiá...cumé  
 Cumé que faz chorá  
 Os oín de Iaiá ...cumé, cumé, cumé  
 Os oín de Iaiá ...cumé, cumé, cumé  
 Os oín de Iaiá ...cumé  
 Cumé que faz pená-a-a  
 O jeitão de Iaiá - me dá - me dá  
 Um dô - me dá - me dá  
 Que não sei - se é - se é  
 Se é ou não é amô  
 Só sei que Iaiá tem umas coisas  
 Que as outras Iaiás não têm...que é?  
 Os quindins de Iaiá  
 Os quindins de Iaiá  
 Os quindins de Iaiá  
 Os quindins de Iaiá.

Tem tanta coisa de valô  
 Neste mundo de Nosso Sinhô:  
 Tem a flô da meia noite  
 Escondida nos canteiros!  
 Tem música e beleza  
 Na voz dos boiadeiros  
 A prata da lua cheia...  
 O leque dos coqueiros...

Os sorrisos das crianças...  
 A toada dos barqueiros...  
 Mas juro por Virgem Maria  
 Que nada disso pode matá...o que?  
 Os quindins de Iaiá  
 Os quindins de Iaiá  
 Os quindins de Iaiá  
 Os quindins de Iaiá.

**'Só a saudade não passa'**, 1940, Ari Barroso

Chorei!  
 Outra vez já chorei pensando em ti...(salta!)  
 Sofri!  
 Ninguém pode saber o que sofri...(larga!)  
 Procurei apagar da memória  
 A nossa triste história  
 Hoje estou arrependido  
 Deploro o tempo perdido...(viva!)  
 Sei que você não se lembra de minha canção  
 Do meu violão  
 Tudo passou como um sonho -  
 Castelo de areia - nuvem - fumaça  
 Só a saudade não passa

**'Vespa'**, 1940, Ari Barroso and Francisco Malfitano

Quando o meu amor  
 O mais terno amor  
 Me abandonou  
 Confesso que de tristeza chorei  
 E o romance terminou.  
 Quando ela voltar  
 Há de me encontrar  
 Onde ainda estou.  
 Então direi para me vingar  
 Vai por aí, oh vespa  
 Se queimar.

É melhor sofrer a dor,  
 De uma só vez  
 Ela há de pagar  
 O que me fez  
 Continuarei cumprindo o meu destino  
 Até que um dia  
 Desponte o sol da alegria.

**'Brasil moreno'**, 1941, Ari Barroso and Luís Peixoto

Samba, ô ô  
 Samba, ô ô  
 Samba, meu Brasil moreno  
 Ouve quanta harmonia

Vai no batuque do sereno  
 Meu Deus!  
 Samba, ô ô  
 Samba, ô ô  
 Samba, bate o teu pandeiro,  
 Nesta canção toda de sol e luar  
 Brasil! grande como o céu e o mar!...

Vai, vai ouvir o teu sertão,  
 Pontear o violão  
 Vai ver, como te bate o coração...  
 Vai ver  
 O coqueiral todo a gingar  
 Vai ouvir teus pássaros cantar  
 À luz das madrugadas!  
 Oh! Brasil  
 Quebrando nas quebradas  
 Teu samba  
 Todo o mundo há de escutar!

**'Batuca nêga'**, 1942, Ari Barroso

Batuca nêga, vai!  
 Batuca nêga, vai!  
 Batuca nêga,  
 Entra no molejo dos quadris.  
 Machuca nêga, ai!  
 Machuca nêga, ai!  
 Machuca nêga,  
 Mostra que tens valor  
 Pra chuchu,  
 Numa cadência de caxambú.  
 Mexe esses olhos,  
 Zomba e sorri, i-i-i-i-i!  
 Batuca nêga, vai!  
 Machuca nêga, ai!  
 Ai, ai, ai, - ai, ai!  
 Cá do meu canto fico só te manjando,  
 Ai como samba bem,  
 Ai como samba bem -  
 E essas curvas do teu corpo suado -  
 Tem me atrapalhado -  
 Tem me atrapalhado -  
 Quando samba nem pensa que eu gosto dela,  
 E que é só por isso que vou a Portela.  
 Quando samba nem pensa que eu gosto dela,  
 E que é só por isso que vou a Portela.

**'A boa mazurca'**, *mazurca-samba*, 1942, Ari Barroso

Se a valsa pegou  
 No outro carnaval



Também a mazurca  
 Pegando não faz mal  
 Dê um passo pr'aqui oi!  
 Outro passo pr'ali oi!  
 Uma volta pra cá oi!  
 Outra volta pra lá  
 O samba falou  
 Que a marcha fracassou  
 Então ai, ai  
 Este ano ai, ai  
 Com a mazurca se casou.  
 Ai, ai, ai  
 Ai, ai, ai, ai  
 Oi segura a saia mamãe  
 E decide este samba com papai  
 Como tem tem tem tem  
 Ouro só tem tem tem  
 Como tem tem tem tem  
 Ouro só tem tem tem tem tem.

**'Pra machucar meu coração'**, 1943, Ari Barroso

Tá fazendo ano e meio, amor  
 Que nosso lar desmoronou  
 Meu sabiá  
 Meu violão  
 E uma cruel desilusão  
 Foi tudo que ficou  
 Ficou ô ô  
 Pra machucar meu coração  
 Quem sabe não foi bem melhor assim  
 Melhor pra você e melhor pra mim  
 O mundo é uma escola  
 Onde a gente precisa aprender  
 A ciência de viver pra não sofrer.

**'Diz que dão, dão'**, 1944, Ari Barroso

As morenas bonitas do meu rincão  
 Diz que dão, dão, dão,  
 Diz que dão, dão,  
 Diz que dão, dão, dão,  
 Diz que dão, dão.

Um abracinho só  
 Diz que dão, dão,  
 Diz que dão, dão, dão,  
 Diz que dão, dão,  
 Um beijinho só  
 Diz que dão, dão,  
 Diz que dão, dão, dão,  
 Diz que dão, dão,

Um carinho só...

Quando é dia de domingo  
 As morenas bonitas  
 Se arrumam  
 Se aprumam  
 Se perfumam  
 E vão ver o namorado  
 Cada banco de praça  
 Cada canto de jardim  
 Tem um par amoroso  
 Aconchegadinho  
 Ai, meu Deus, quem me dera ter um carinho  
 Ai, meu Deus, como é bom  
 Ai, meu Deus, como é bom viver assim

Diz que dim dim dim  
 Diz que dim dim.

**'Na parede de igrejinha'**, 1944, Ari Barroso

Lá no morro da favela  
 Na parede da igrejinha tem  
 Um nome riscado a carvão.  
 É um nome de sambista  
 De fino padrão  
 Que mandou por muito tempo  
 No meu coração...  
 Mas certo dia fugiu...  
 E fez a pista e me deixou,  
 O samba no morro acabou.

Risquei o nome dele a carvão porque  
 Carvão é a cor de saudade.  
 Choro de saudade,  
 Choro sim pra que negar  
 O amor custa a passar...  
 Ai, favela,  
 Teus amores? nunca mais, nunca mais!...

**'Rio de Janeiro' ('Isto é o meu Brasil')**, *samba-fantasia*, 1944, Ari Barroso

Para cantar a beleza,  
 A grandeza  
 De nossa terra,  
 Basta ser bom brasileiro  
 Mostra ao mundo inteiro  
 Tudo que ela encerra, Brasil.

Ô nossas praias são tão claras,  
 Nossas flores são tão raras  
 Isto é o meu Brasil.

Ô nossos rios, nossas ilhas e matas  
 Nossos montes, nossas lindas cascatas  
 Deus foi quem criou, ô, ô,  
 Ô, ô, minha terra brasileira,  
 Ouve esta canção ligeira  
 Que eu fiz quase louco de saudade;  
 Brasil,  
 Tange as cordas dos teus violões  
 E canta o teu canto de amor  
 Que vai fundo nos corações.

Para sentir a grandeza,  
 A beleza do meu país,  
 Basta uma só condição:  
 É ser brasileiro e ter coração,  
 Rio de Janeiro...

Ô nossas flores são tão raras  
 Nossas noites são tão claras  
 Isto é o meu Brasil.  
 Ô esses montes, essas ilhas e matas  
 Essas fontes, estas lindas cascatas  
 Isto é o meu Brasil, ô, ô  
 Minha terra brasileira,  
 Ouve esta canção ligeira  
 Que eu fiz quase louco de saudade;  
 Brasil,  
 Tange as cordas dos teus violões  
 E canta o teu canto de amor  
 Que vai fundo nos corações.

**'Sonho de amor'**, 1944, Ari Barroso

Uma casinha pequena...  
 Um violão...lá fora o luar...  
 Nós dois...mais ninguém!...  
 A tua cara morena...  
 Uma canção...a brisa do mar...  
 Nós dois...mais ninguém!...  
 Longe da vida enganosa da cidade  
 Perto do céu e mais perto  
 Da felicidade  
 Não deves me despertar  
 Quero sonhar...um sonho que tem  
 Nós dois...mais ninguém!...

Ah! se eu pudesse acreditar  
 Ah! se tudo o que dizes fora verdade  
 Como seria bonita a nossa vida  
 Morando conosco a felicidade!  
 Ah! nos canteiros do nosso jardim

As flores seriam estrelas lá do céu,  
 Nos teus cabelos um brinco de luar  
 Ah! meu amor  
 Deixa-me sonhar!...

**'Terra seca'**, 1944, Ari Barroso

O nêgo tá moiado de suó  
 Trabáia, trabáia, nêgo  
 Trabáia, trabáia, nêgo.

As mão do nêgo tá que é calo só  
 Trabáia, trabáia, nêgo  
 Trabáia, trabáia, nêgo  
 Ai meu sinhô, nêgo tá véio  
 Não aguenta!  
 Essa terra tão dura, tão seca, poeirenta...  
 Trabáia, trabáia, nêgo  
 Trabáia, trabáia, nêgo  
 O nêgo pede licença pra falá  
 Trabáia, trabáia, nêgo  
 O nêgo não pode mais trabaiá

Quando nêgo chegou por aqui  
 Era mais vivo e ligeiro que o saci  
 Varava estes rio, estas mata, estes campo sem fim  
 Nêgo era moço, e a vida, brinquedo pra mim

Mas esse tempo passou  
 Essa terra secou...ô ô  
 A velhice chegou e o brinquedo quebrou...  
 Sinhô, nêgo véio tem pena de tê-se acabado  
 Sinhô, nêgo véio carrega este corpo cansado.

**'Bahia imortal'**, 1945, Ari Barroso

Salve a Bahia imortal  
 Do Senhor do Bonfim  
 Que toma conta de mim!  
 Terra tradicional  
 Salve São Salvador!  
 O poeta Castro Alves  
 Pai da gente de cor!  
 Bahia que nasceu  
 Cresceu forte e varonil,  
 Terra que foi o berço do Brasil!

Bahia que canta  
 Nas noites estreladas,  
 Das batucadas!  
 E as lindas baianas,  
 Faceiras mexendo os quadris,

Salve a morena brasileira!

Chama o baiano pra sambar  
Deixa o baiano batucar!

**Ele:**

Gosto de ver o seu jeito de batucar,  
As cadeiras mexendo que é de amargar!  
Ó baiana faz isso comigo não...

**Ela:**

Presta atenção e vai vendo como é,  
Que a baiana dengosa bate o pé,  
E levanta o pó do chão!

**Ele:**

Vira pra lá o lélé...  
Vira pra cá o lálá...  
Tem pena Iaiá!  
Sim senhor,  
Tem pena!  
Se é pecado roubar um beijinho só  
Eu vou ser pecador, juro que vou ser!  
Ó baiana faz isso comigo não...

**Ela:**

Quem peca não vai pro céu...  
Cai no samba também,  
Que te faz muito bem!

(Oi tá pra nós!)

**'Eu nasci no morro'**, 1945, Ari Barroso

Não tenho queixas da vida  
Nem de ninguém que nasceu feliz  
Pois cada um de nós neste mundo  
Tem o destino que Deus nos deu  
Não adianta chorar  
Não adianta se revoltar.

Eu nasci no morro  
Num pobre barracão  
De caixão  
Vida de cachorro  
Pé no chão sem tostão  
E depois segui o meu caminho  
Eu sozinho  
Conheci o luxo, e a vaidade  
Lá na cidade  
Meus amores não duravam

Mais que um dia, eu sofria  
Consolava o coração no meu violão  
Afinal me convenci  
Lugar melhor não encontrei  
No morro nasci e no morro eu morrerei.