

A ordem disciplinar e seu avesso: música popular e relações de gênero no "Estado Novo"^{*} *Adalberto Paranhos*^{**}

Resumo:

Enxergado freqüentemente com lentes de aumento, o "Estado Novo" – a julgar por muitos analistas – parece ter sido bem-sucedido na tentativa de moldar a sociedade brasileira à sua imagem e semelhança. Indo na contracorrente dessas análises, este artigo envereda pelo mundo da canção popular produzida nessa época e busca captar vozes destoantes das falas oficiais, em especial no campo das relações de gênero.

Observador atento da cena social carioca dos anos 30 – e, em especial, das relações de gênero que se desenrolavam diante de seus olhos –, Noel Rosa registra em *Três apitos* umas tantas mudanças cujos contornos iam, mais e mais, se definindo. Inconformado por ver a fábrica roubar-lhe o precioso tempo de convívio com a amada, ele desabafa: “você que atende ao apito/ de uma chaminé de barro/ por que não atende ao grito tão aflito/ da buzina do meu carro?”¹. Numa outra composição, *Você vai se quiser*, Noel descarrega o seu protesto contra o novo mundo que se abre ao trabalho feminino. Enxergando-o com lentes de aumento, ele se queixa: “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 papéis sociais assumidos no espaço urbano por um número crescente de mulheres – num momento em que a industrialização ganhava impulso em certas áreas do Brasil – embaralhava o jogo de cartas marcadas representado pela tradicional divisão sexual do trabalho. Ainda na década de 1940 Wilson Batista e Haroldo Lobo compõem *Emília*, um elogio rasgado à mulher de mil e uma utilidades domésticas. Nela choram a ausência da personagem-título, cuja memória era evocada: “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”.

Que não se pense, contudo, que o presente sepultara de vez o passado. Este se atualizava sob diversos aspectos e se insinuava em muitos

* Texto apresentado em sessão do Núcleo de Trabalho sobre Gênero durante o VII Congresso Internacional da Brasa (Brazilian Studies Association), realizado na PUC-Rio de Janeiro entre 9 e 12 de junho de 2004.

** Professor de Ciência Política do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia.

¹ *Três Apitos*, composta em 1933, recebeu sua primeira gravação apenas em 1951, na voz de Aracy de Almeida. Para uma análise mais geral dessa canção e seu entorno social, v. Paranhos (1999: 15 e 16).

discursos, práticas e normas legais. Afinal, não se cortam de uma hora para outra os laços que nos prendem à tradição e a traços culturais marcantes partilhados por diferentes grupos e classes sociais.

Ao tomar como objeto de estudo a Inglaterra na virada dos séculos XIX e XX, Hobsbawm² já explicou o que levava, por exemplo, a classe e o movimento operários a não verem com bons olhos o trabalho da mulher fora de casa. Independentemente disso, o que se tem de concreto é que “a industrialização do século XIX (em oposição à industrialização do século XX) tendeu a fazer do casamento e da família a carreira principal da mulher da classe trabalhadora que não fosse forçada pela total pobreza a assumir outra atividade” (Hobsbawm, 1988: 135). No Brasil, estigmas sexistas semelhantes virão à superfície ao longo da história do movimento operário. Sob uma estrutura familiar patriarcal, as mulheres – como mostraram, entre outras, Maria Valéria Junho Pena (1981:192-204) e Margareth Rago (1994) – estavam condenadas a arcar, de forma prioritária, com o trabalho doméstico e reprodutivo, por maior que fosse sua participação na composição da força de trabalho assalariada na Primeira República.

À época do “Estado Novo”, concepções tradicionalistas teimavam em expressar-se, como se observou, entre o final dos anos 30 e início dos 40, durante o debate que se instalou e estalou nos próprios meios governamentais a propósito do Estatuto da Família (cf. Schwartzman et al., 2000: 123-139, e Caulfield, 2000: 337-339). Na contracorrente das novas realidades que vinham se estabelecendo, Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, chegou a bancar um projeto que, em prol da grandeza do país, salientava a necessidade de promover o aumento da população e de oferecer proteção estatal à família monogâmica e ao casamento indissolúvel. Para tanto, propunha, entre outras coisas, a “progressiva restrição da admissão das mulheres nos empregos públicos e privados” (apud Schwartzman et. al., 2000: 128).

Tratava-se de reforçar o direcionamento das energias femininas para funções julgadas compatíveis com sua “natureza”, o que significava reafirmar seu enraizamento na vida doméstica.

Virando o lado da moeda, no caso do homem era exaltado o dever a cumprir como chefe de família, trabalhador/provedor³, que, nas palavras de Gustavo Capanema, “deve ser preparado com têmpera de teor militar para os negócios e as lutas” (apud Schwartzman et al., 2000: 123). Enquanto os homens estariam respaldados pela retaguarda doméstica que lhes proporcionariam as mulheres, estas encarnariam a autoridade que simbolizaria o poder do Estado, num contexto em que, como frisa Sueann

² V. cap. 6, “Homem e mulher: imagens da esquerda” (Hobsbawm, 1988).

³ Ao abordar as relações entre “Alcoolismo: trabalho, mulher e família”, Maria Izilda Santos de Matos evidenciou como o discurso médico emergente nas primeiras décadas do século XX procurava associar a condição do homem trabalhador a padrão de masculinidade e a atributos de virilidade (2000).

Caulfield, a família brasileira era a “metáfora central da ordem social” (2000: 332-333).

Resta indagar, aqui, em que medida essa ordem familiar patriarcal idealizada se materializou sob o regime disciplinar ditatorial do “Estado Novo”. Quando se estuda a “ditadura Vargas”, frequentemente os analistas inflacionam as aparências e, a partir daí, supervalorizam o poder disciplinar estatal na sua ânsia de erigir uma sociedade à sua imagem e semelhança. O poder tentacular do regime estado-novista tende a ser visto, então, como algo que se disseminaria por todo o corpo social, penetrando todos os seus poros.

Ao romper com tais quadros de referência, este trabalho – que se apóia em parte da produção musical do período – busca pôr em destaque determinadas práticas discursivas que configuram discursos cruzados no universo das relações de gênero e que apontam para a existência de vozes destoantes das falas oficiais. De um lado, temos as falas colocadas na boca de personagens femininos que censuram o procedimento malandro de seus companheiros. De outro, o canto de personagens masculinos que recriminam a conduta de suas companheiras que transbordam a bitola estreita de seus papéis sociais mais tradicionais.

Uma certa ambivalência se incorpora não só a essas composições como igualmente às interpretações registradas em discos submetidos à censura do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Para além disso, no entanto, em todas essas situações um denominador comum as irmanava: as figuras que povoavam essas canções – em geral, retratadas na terceira pessoa – fugiam aos códigos de comportamento que a “boa sociedade” recomendava.

Muros de arrimo e muros de lamentação

Durante o “Estado Novo”, particularmente de 1940 em diante, piscaram os sinais de alerta para os malandros e os que cultuavam a malandragem. Desfechou-se uma cruzada antimalandragem que tinha entre seus objetivos interromper a íntima relação que, na história da música popular brasileira, unira o samba à malandragem. Mesmo assim, em pleno império do DIP, de modo enviesado que fosse, figuras que viviam à margem do trabalho regular continuavam a frequentar muitas composições, como que a fornecer um atestado de sua sobrevivência. É impressionante a quantidade de canções que viraram muros de lamentação de mulheres insatisfeitas com seus parceiros sanguessugas e com a sua condição de muro de arrimo da família. Normalmente compostas por homens e cantadas por mulheres, tais músicas, embora comportem alguma dubiedade, se ocuparam de tipos que voltavam as costas ao trabalho.

Em *Sete e meia da manhã*, de Pedro Caetano e Claudionor Cruz, Dircinha Batista, cheia de bossa, narra a via-crúcis de uma operária na luta pelo pão-nosso-de-cada-dia. Berra o despertador, seu companheiro a acorda, vira para o lado, puxa a coberta e torna a dormir, e lá vai ela, a contragosto, trabalhar:

“Estou atrasada
E se não for para o batente
Ele vai me dar pancada
Estou tão cansada
De ouvir todo dia
A mesma toada
O apito da fábrica a me chamar
Levanta da cama e vem trabalhar
Mas que viver desesperado”

Neste ponto o samba se recolhe, a melodia envereda pelo ritmo dolente da seresta e ela conclui, em tom de lamento: “Se Deus um dia olhasse a terra/ e visse o meu estado”. E, de novo, soa o despertador.

Logo se vê que *Sete e meia da manhã* não exala o espírito oficial da época. Sem maquiagem o dia-a-dia do operário, trabalho aí rima com martírio, quando não com miserê, como se constata em outras composições. Isso tudo atropela o discurso governamental e determinadas análises elaboradas por historiadores e cientistas sociais que insistem em se referir quase exclusivamente à assimilação da mensagem trabalhista pelos compositores populares⁴. Estamos aqui muito longe do elogio ao trabalhador que se encontrava na base dos pronunciamentos do ministro do Trabalho Marcondes Filho no programa radiofônico “Hora do Brasil”⁵. Em vez de ser encarado como atividade humanizante e regeneradora, o trabalho é percebido como fonte de sacrifício que se impõe aos que vivem atacadados com a luta pela subsistência.

Em *Não admito*, de Ciro de Souza e Augusto Garcez, com Aurora Miranda, outra mulher vocífera contra o boa-vida que mora com ela. Nesse samba-choro, uma espécie de peça de acusação, ela chega às raias da indignação:

“Não, não admito
Eu digo e repito
Que não admito
Que você tenha coragem
De usar malandragem
Pra meu dinheiro tomar”
Sem se refugiar em meias-palavras, ela bate duro:
“Se quiser vá trabalhar, oi
Vá pedir emprego na pedreira
Que eu não estou disposta
A viver dessa maneira
Você quer levar a vida

⁴ A propósito, v., entre outros, Pedro, 1980: esp. cap. II, e Moby, 1994: 105-127.

⁵ Suas palestras semanais, transmitidas em cadeia nacional obrigatória de emissoras de rádio, constituem uma autêntica “sinfonia do trabalho”. Elas são analisadas por mim em Paranhos, 1999: esp. cap. IV.

Tocando viola de papo pro ar
E eu me mato no trabalho
Pra você gozar”

Hildebrando é outro indivíduo que habita esse universo de pessoas que não integram o exército regular da produção. Esse samba de Wilson Batista e Haroldo Lobo, gravado por Ciro Monteiro, dramatiza o paradoxo de uma família às voltas com necessidades crônicas enquanto o suposto chefe de família se entrega ao ócio: “sempre descansando”, “perambulando na rua”, ele, decididamente, “não quer procurar o que fazer”.

Na pele de Dircinha Batista, mais uma trabalhadora martela a mesma tecla em *Inimigo do batente*, de Wilson Batista e Germano Augusto. Para começo de conversa, seus dois autores são emblemáticos. Wilson, um mulato que jamais fincou pé num emprego convencional e vira e mexe tinha contas a acertar com a polícia. Germano, um malandro que se notabilizou, entre outras coisas, por suas façanhas de se apoderar, com golpes de astúcia ou na marra, de composições alheias, além de figurar em parcerias fictícias. Ambos se dão as mãos nesse samba para retratar as queixas de uma mulher varada de sofrimento e cansada do “lesco-lesco”⁶ da vida de lavadeira que vem consumindo os seus dias. Seu homem, “moreno forte”, corpo atlético, “tem muita bossa” e, mais, “diz que é poeta”, aguarda a gravação de um samba de sua autoria e “quer abafar (é de amargar)”. Nesse meio-tempo ela coleciona frustrações:

“Se eu lhe arranjo trabalho
Ele vai de manhã, de tarde pede a conta
Eu já estou cansada de dar
Murro em faca de ponta
Ele disse pra mim
Que está esperando ser presidente
Tira patente do sindicato
Dos inimigos do batente”
Paciência tem limite. E a dela se esgotou:
“Eu já não posso mais
A minha vida não é brincadeira
É, estou me desmilingüindo
Igual a sabão na mão da lavadeira (...)
Não posso mais, em nome da forra
Vou desguiar”

⁶ É oportuno atentar para o trânsito lingüístico de expressões como lesco-lesco, miserê e outras que tais. Assim como, analogamente, uns tantos aspectos das ideologias das classes trabalhadoras são incorporados e/ou ressignificados pelas ideologias das classes dominantes, muitas expressões originárias da linguagem cotidiana de setores populares terminam por ser dicionarizadas. Foi o que se verificou, por exemplo, com lesco-lesco e miserê (v. dicionários Aurélio, 1999: 1203 e 1344, e Houaiss, 2001: 1745 e 1933).

Em linha de sintonia com essa canção, os sambas *No lesco-lesco*, de Hanibal Cruz, com Carmen Costa, e *Vai trabalhar*, de Ciro de Souza, com Araci de Almeida, recolocam em cena a queda-de-braço travada pelas lavadeiras com os dramas da subsistência⁷. Na primeira, seu marido “só leva a vida gozando”, e “o tanque está me acabando”. *Vai trabalhar* ilumina ainda mais o contraste entre a mulher tragada pela rotina, dedicada ao trabalho penoso, e o homem que leva a vida na flauta, dando-se ao luxo de usufruir os pequenos prazeres que o mundo lhe reserva. Ela ergue a voz e solta seu protesto:

“Isso não me convém
E não fica bem
Eu no lesco-lesco
Na beira do tanque
Pra ganhar dinheiro
E você no samba o dia inteiro (...)
Você deve cooperar
É forte, pode ajudar
Procure emprego
Deixa o samba e vai trabalhar”

Seria possível multiplicar à vontade esses exemplos de tipos malandros, de bambas e sambas que ressurgem, aqui e ali, em composições gravadas e/ou lançadas entre 1940 e 1945, sob o reinado do DIP. Mas é interessante atacar, agora, a questão pelo lado do avesso.

Mulheres da pá virada

Já se observou que a música popular se revelou um solo fértil para o desabrochar das “dores de corno” sentidas pelos homens (cf. Oliven, 1987). Quantas não são as canções que expõem aos nossos olhos a fragilidade do “sexo forte” a se dissolver em lamúrias ao ser passado para trás. *Oh! Seu Oscar*, samba da dupla Ataulfo Alves e Wilson Batista, sucesso estrondoso do carnaval de 1940, na interpretação de Ciro Monteiro, flagra mais uma situação na qual as pedras do tabuleiro parecem fugir do lugar habitual. Seu Oscar, trabalhador braçal, descreve seu melodrama:

“Cheguei cansado do trabalho
Logo a vizinha me falou:
Oh! Seu Oscar, tá fazendo meia hora
Que tua mulher foi-se embora

⁷ Ao se reportar às funções de “lavar e amamentar”, Maria Izilda Santos de Matos retira das sombras as lavadeiras da São Paulo do início do século XX. Ressalta que delas restou a imagem de mulheres dispostas ao trabalho, muitas das quais se tornaram chefes de família. De quebra, também “eram tidas como ‘quem não leva desaforo para casa’, pois cotidianamente envolviam-se em brigas e acabavam parando na polícia” (Matos, 2002: 144 e 146). Essas representações, uma mescla de realidade e imaginário, persistiram, como se percebe, pelo menos até o “Estado Novo”.

E um bilhete deixou
O bilhete assim dizia:
Não posso mais
Eu quero é viver na orgia!”
Aturdido, ele relembra o seu calvário:
“Fiz tudo para ver seu bem-estar
Até no cais do porto eu fui parar
Martirizando o meu corpo noite e dia
Mas tudo em vão, ela é da orgia”

Seu Oscar, estivador, com seus braços de carvalho, suportara por ela um pesado fardo. O trabalho, mais uma vez, é aqui associado a sacrifício, a martírio, em completo descompasso com a pregação da ideologia do trabalhismo. O trabalhador, aliás, é indiretamente convertido em otário, dando o duro no batente ao mesmo tempo em que sua mulher se atira à orgia. Sintomaticamente, o título original dessa composição era *Ela é da orgia*, que, diga-se de passagem, não tinha, naquela época, o sentido de bacanal que adquiriu mais recentemente. Orgia era sinônimo de festa popular, regada a samba, batucada e outras coisas do gênero.

Por sinal, não deixa de ser significativa a reiteração da palavra orgia na gravação de *Oh! Seu Oscar*. Ela aparece não menos do que nove vezes. Seus versos-chave (“Não posso mais/ eu quero é viver na orgia!”) se repetem sete vezes. Inclusive no final do disco, levando a canção a passar por uma relativa ressignificação. Se, graças à dubiedade da sua letra, *Oh! Seu Oscar* pôde levantar o primeiro prêmio, na categoria samba, do concurso carnavalesco patrocinado pelo DIP em 1940, o fato é que tudo indica que, no calor do carnaval, os foliões se empolgaram com os versos que glorificavam a orgia. Postos na encruzilhada, entre identificar-se com as desventuras do trabalhador ordeiro ou com as aventuras da mulher pândega, aqueles que pulavam mais um carnaval sob o “Estado Novo” não devem ter tido maiores dificuldades em fazer sua opção.

Novamente se cavava uma distância considerável entre a fala governamental e os comportamentos referidos nas canções populares. De um lado, artigos inseridos no *Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio* realimentavam uma certa tradição, ao enaltecer a mulher e situá-la no seu “devido lugar” como braço auxiliar do chefe de família (cf. Paranhos, 1999: 160/1). Nesses termos, o ministro Marcondes Filho derramava elogios sobre a “senhora do lar proletário” e evocava imagens historicamente vinculadas à mulher dona-de-casa: maternidade, prole, berços. Lar, mulher, esposa, mãe e doçura formavam um composto especial que resultaria na “divina fraqueza das mulheres” (Marcondes Filho, 1943: 51-55).

De outro lado, em *Oh! Seu Oscar* as relações entre os gêneros não se circunscreveram à ótica da vitimização das mulheres. Ao invés de vítimas indefesas de uma sociedade machista, rebaixadas à condição de pobres-coitadas, elas despontam como pessoas capazes de quebrar cadeias de padrões de conduta instituídos. E não se trata de um caso isolado: muitas

outras mulheres são mencionadas em composições desse período por trocarem as prendas domésticas pela gandaia⁸. O que, em algumas situações, precipitava no ridículo a figura do “malandro regenerado” ou, como queira, do trabalhador traído.

Condenadas por seus parceiros como *Louca(s) pela boemia*, título de um samba feito a quatro mãos por Bide e Marçal e interpretado por Gilberto Alves, nem por isso elas se enquadravam nos moldes do figurino estado-novista: “louca pela boemia, me abandonou/ e meu castelo dourado se desmoronou”. No mesmo estilo e no mesmo tom, Arnaldo Paes canta em *Samba de 42* (dele, de Marília Batista e Henrique Batista):

“Emília diz que não é mais aquela
Que não lava mais panela
Diz que vai viver sambando
Ih! Ih! Emília enlouqueceu
Saiu gritando:
Quem não pode mais sou eu”

Disso tudo sobra a conclusão de que o círculo de ferro que o regime estado-novista tentou impor a fim de modelar diferencialmente os comportamentos masculinos e femininos freqüentemente não foi bem-sucedido. Neste caso específico, apesar das “políticas intervencionistas do Estado Novo (que) reforçavam a dependência das mulheres em relação aos homens” (Caulfield, 2000: 337) e dos protestos de compositores populares e malandros renitentes, outros mundos se agitavam sob a aparente calma. O espaço público do prazer/lazer, nos seus múltiplos sentidos, tido e havido como essencialmente masculino, era também progressivamente invadido por mulheres que, de uma forma ou de outra, se recusavam a resignar-se diante de seu papel de simples objeto doméstico. Enquanto isso, ainda perduravam expedientes malandros de quem, vivendo à sombra das mulheres, transferia para elas o ônus do sustento do lar, mas, seja lá como for, não se deixavam apanhar na rede do culto ao trabalho que o discurso familiar oficial veiculava.

Fica evidente que a realidade social, com toda a sua teia de relações, muitas delas indesejáveis, escapava, sob vários aspectos, por entre os dedos dos governantes e dos mais diferentes grupos e classes sociais comprometidos com a perpetuação de modelos de relações de gênero tradicionalistas. Nesse jogo de poderes e contrapoderes, nenhuma vontade se impôs de maneira absoluta e os próprios vencedores tiveram que fazer concessões e amargar algumas derrotas, aqui ou ali.

Bibliografia:

⁸ Ver, por exemplo, *Madalena*, de Bide e Marçal, com os Anjos do Inferno, e *Acabou a sopa*, de Geraldo Pereira e Augusto Garcez, com Ciro Monteiro.

- Aurélio, *século XXI: o dicionário da língua portuguesa* (1999). 3.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CAULFIELD, S. (2000). *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2001). Rio de Janeiro: Objetiva.
- HOBBSAWM, E. J. (1988). *Mundos do trabalho: novos estudos sobre História Operária*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- MARCONDES FILHO (1943). *Trabalhadores do Brasil!* Rio de Janeiro: Revista Judiciária.
- MATOS, M. I. S. (2000). *Meu lar é o botequim: alcoolismo e masculinidade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- _____ (2002). *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho*. Bauru: Edusc.
- MOBY, A. (1994). *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta.
- OLIVEN, R. G. (1987) "A mulher faz (e desfaz) o homem". *Ciência Hoje*, n.º 376.
- PARANHOS, A. (1999). *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. São Paulo: Boitempo.
- PEDRO, A. (1980). *Samba da legitimidade*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado em História.
- PENA, M. V. J. (1981). *Mulheres e trabalhadoras: presença feminina na constituição do sistema fabril*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- RAGO, M. (1994). "Relações de gênero e classe operária no Brasil, 1890-1930". *Caderno Espaço Feminino*, n.º 1.
- SCHWARTZMAN, S., BOMENY, H. M. B. e COSTA, V. M. R. (2000). *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra e Editora FGV.

Discografia

- Acabou a sopa* (Geraldo Pereira e Augusto Garcez), Ciro Monteiro. 78 rpm, Victor, 1940.
- Emília* (Wilson Batista e Haroldo Lobo), Vassourinha. 78 rpm, Colúmbia, 1941. Relançado no CD *Vassourinha*, Warner, 2002.
- Hildebrando* (Wilson Batista e Haroldo Lobo), Ciro Monteiro. 78 rpm, Victor, 1941.
- Inimigo do batente* (Wilson Batista e Germano Augusto). Dircinha Batista. 78 rpm, Odeon, 1940. Relançado no LP *Cantoras da época de ouro*, Revivendo, 1988.
- Louca pela boemia* (Alcebíades Barcelos e Armando Marçal), Gilberto Alves. 78 rpm, Odeon, 1941.
- Madalena* (Alcebíades Barcelos e Armando Marçal), Anjos do Inferno. 78 rpm, Colúmbia, 1942. Relançado no CD n.º 17 da coleção *Os grandes sambas da história*, Globo/BMG, 1998.
- Não admito* (Ciro de Souza e Augusto Garcez), Aurora Miranda. 78 rpm, Victor, 1940. Relançado no CD n.º 14 da coleção *Os grandes sambas da história*, Globo/BMG, 1997.
- No lesco-lesco* (Hanibal Cruz), Carmen Costa. 78 rpm, Victor, 1945.

Oh! Seu Oscar (Ataulfo Alves e Wilson Batista), Ciro Monteiro. 78 rpm, Victor, 1939. Relançado no CD n.º 10 da coleção *Os grandes sambas da história*, Globo/BMG, 1997.

Samba de 42 (Arnaldo Paes, Marília Batista e Henrique Batista), Arnaldo Paes. 78 rpm, Colúmbia, 1942.

Sete e meia da manhã (Pedro Caetano e Claudionor Cruz), Dircinha Batista. 78 rpm, Continental, 1945.

Três apitos (Noel Rosa), Aracy de Almeida. 78 rpm, Continental, 1951. Relançado no CD *Noel Rosa – Aracy de Almeida*, Warner, 2002.

Vai trabalhar (Ciro de Souza), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, 1942.

Você vai se quiser (Noel Rosa), Noel Rosa e Marília Batista. 78 rpm, Odeon, 1936. Relançado na caixa de CDs *Noel pela primeira vez* (CD n.º 10), Funarte/Velas, 2000.