

DOI: 10.46943/IV.CONBRALE.2022.01.041

## **O LETRAMENTO E AS QUESTÕES DE GÊNERO E DE SEXUALIDADE NO CANCIONEIRO POPULAR GONZAGUEANO**

**MARCELO VIEIRA DA NÓBREGA<sup>1</sup>**  
**MARCOS AURÉLIO MARQUES LIMA<sup>2</sup>**

### **RESUMO**

Este trabalho, de abordagem quali-quantitativa e de caráter bibliográfico-documental, põe em evidência os diversos preconceitos de gênero naturalizados nas letras das composições de Luiz Gonzaga. Por isso, objetivou-se analisar as possíveis relações de gênero existentes na poética “gonzagueana”, baseando-se, nesse sentido, nos trabalhos de Chauí (1986), Butler (2015), Beauvoir (1967), Bosi (1992), entre outros teóricos auxiliares. Além disso, buscou-se considerar nas análises as relações de gênero em consonância com as percepções tomadas acerca da proposta temática, levando em consideração as diversas práticas de letramento. Diante disso, os dados analisados, obtidos por meio das canções escolhidas, apontam para os preconceitos de gênero e de sexualidade muitas vezes indicados de formas sutis e, em algumas composições, até abruptas e violentas, permitindo inferir como as relações de gênero, a partir do viés artístico de Luiz Gonzaga, também refletem nas próprias relações entre meninos e meninas em idade escolar ou, ainda, já inseridos em ambientes de socialização. Logo, conclui-se que o cancionário popular “gonzagueano” permitiu atestar que as questões de gênero são intrínsecas às relações sociais e culturais do sujeito responsável por evidenciar esse discurso, sendo, desse modo, difundido na arte e nos demais meios de comunicação, capazes de ecoar as práticas de

1 Doutor em Linguística - Universidade Estadual da Paraíba - UEPB; marcelaodocantofino@gmail.com;

2 Graduando do curso de Letras-português - Universidade Estadual da Paraíba - UEPB; marcosaurelio2022@gmail.com.

letramento. Com isso, espera-se que esta pesquisa possa ampliar não só as discussões acerca do gênero e da sexualidade no cancionário popular gonzagueano, mas também em toda produção musical brasileira que, porventura, seja associada à problemática em questão.

**Palavras-chave:** Cultura; Relações de gênero; Cancioneiro popular; Letramento.

## INTRODUÇÃO

Este estudo considerou as questões que permeiam as relações de gênero e como estas são retratadas dentro da musicografia gonzagueana, o que inclui as muitas representações dispensadas ao feminino e, conseqüentemente, ao masculino homossexual, vítimas da dominação e ruptura, respectivamente, que embasam o homem patriarcal<sup>3</sup>.

Tendo em vista as inferências inicialmente tomadas diante das composições, percebidas nos resultados alcançados e analisados, é indiscutível que Luiz Gonzaga, como fruto de um contexto sociocultural e discursivo rígido, inviabilizou, e também subordinou, grupos e movimentos sociais em algumas de suas interpretações musicais, baseando-se, para isso, na formação cultural adquirida por ele. Nesse sentido, o cancionista popular gonzagueano sintetiza o gênero e a sexualidade, em muitos pontos, a um conjunto de conceitos culturais e ideológicos restritos ao binarismo sexual, aos estereótipos de gênero e aos papéis culturais que, evidentemente, os envolvem. Sendo assim, as definições de homem e mulher, indiretamente traçadas por Luiz Gonzaga, partem dos pressupostos de como eles devem agir, reforçando a promoção de discursos preconceituosos inadmissíveis na contemporaneidade.

Além disso, é importante destacar que tal estudo também contribui para consolidar práticas de letramento na escola, responsáveis por combater certos preconceitos, são fundamentais para - à luz de uma sociedade sustentada por novas perspectivas sócio-políticas - a desconstrução de uma educação que inviabiliza ou subordina sujeitos, promovendo, a partir da prática docente, um comportamento que priorize o respeito à diversidade sexual e à de gênero o mais prontamente possível.

Sendo assim, para que melhor conduzido fosse este trabalho, definiu-se uma questão-problema: Como as relações de gênero contemporâneas são capazes de atingir à poética e à cultura gonzagueana? Como isso potencializa também a reflexão dos papéis de gênero nessas obras

3 Para Millet e Scott (*apud* BALBINOTTI, 2018), mencionadas por Narvaz e Koller (2006), o patriarcado é uma forma de organização social na qual as relações são regidas por dois princípios básicos: as mulheres estão hierarquicamente subordinadas aos homens e os jovens estão hierarquicamente subordinados aos homens mais velhos. De acordo com as autoras, a supremacia masculina atribuiu um maior valor às atividades masculinas em detrimento das atividades femininas, além de legitimar o controle da sexualidade, dos corpos e da autonomia feminina (*apud* BALBINOTTI, 2018).

e sua conseqüente problematização por meio de um letramento escolar disposto à inclusão?

A compreensão desses contextos fundamenta a importância deste texto, que objetiva analisar as possíveis relações de gênero existentes na poética “gonzagueana” aplicadas às práticas de letramento. Com efeito, os objetivos específicos visam: 1) Fomentar as discussões de gênero a fim de entendê-las como um produto cultural significativo e digno de problematização; 2) Pautar as relações de gênero na musicografia de Luiz Gonzaga, assim como considerá-las dentro de um contexto sócio-histórico e cultural; e 3) associar os estudos de gênero e de sexualidade apresentados na obra de Luiz Gonzaga ao letramento escolar, baseado na ruptura de preconceitos os mais diversos.

Isso permitiu que a pesquisa adotasse métodos particulares, adotados a seguir.

## METODOLOGIA

Para os fundamentos de gênero e de sexualidade, recorreu-se a autores especialistas na área, como Butler (2003), Beauvoir (1967), Chauí (1986) e Trevisan (2018). Thompson (1996), Bosi (1992) e Santos (2006), por sua vez, destacaram-se nas alusões às esferas culturais relevantes para a compreensão das intenções do cantor. E, no que diz respeito ao letramento, fundamentou-se em Soares (2009), Silva & Rodrigues (2019) e Giordani (2010).

Diante do auxílio destes, a escolha das letras teve por base os critérios que envolvem a descrição dos fenômenos referentes ao gênero, à sexualidade e, em terceira instância, à cultura. Logo, a seleção musical - que inclusive considerou, inicialmente, um total de dezesseis canções<sup>4</sup> - estava condicionada por esta relação: gênero-sexualidade-cultura.

Por fim, foram cinco, subdivididas em perspectivas distintas, as músicas definidas para as análises: na problematização dos papéis e atributos dispensados, ainda que indiretamente, aos sexos, destacam-se “*Paraíba*”, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, “*Faz força Zé*”, de Rosil Cavalcanti, e “*Xote dos cabeludos*”, de José Clementino e Luiz Gonzaga; na compreensão das distinções entre a “mulher ideal” e a “de hoje”, recorreu-se a

4 Foram estas, com exceção das escolhidas para o trabalho: *Samarica Parteira* (de Zé Dantas), *Vem morena* (de Luiz Gonzaga e de Zé Dantas), *Forró de Mané Vito* (de Luiz Gonzaga e de Zé Dantas), *Cordel* (de Antônio Carlos & Jocaifi), *Ana Rosa* (de Humberto Teixeira) e *Tem pouca diferença* (de Durval Vieira).

*"Mulher de hoje"*, parceria do Rei do Baião com Nelson Valença, e *"Pra que mais mulher"*, composta por Gonzaga e João Silva.

Elas foram devidamente fragmentadas em trechos capazes de dinamizar e facilitar a prática dos objetivos traçados para o estudo, possível graças à determinação de estrofes e de versos específicos para as análises.

Logo, este estudo apresenta-se como uma pesquisa bibliográfica-documental, pois associa elementos bibliográficos (conceitos e trabalhos anteriores a este) a documentos (no caso, canções). Além disso, recorre-se também ao método dedutivo, responsável por, diante dos fenômenos observados, levar o pesquisador à dedução de contextos que não se encontram, muitas vezes, explícitos na observação. Neste caso, ele funciona para elucidar as relações de gênero reproduzidas sob um determinado prisma no cancionário popular de Luiz Gonzaga e como estas podem ser expressas em âmbito escolar a partir do letramento.

## DISCUSSÃO E RESULTADOS

### CULTURA, SEXUALIDADE, GÊNERO E LETRAMENTO: DEFINIÇÕES QUE ATRAVESSAM O TEMPO (E A POÉTICA GONZAGUEANA)

Com composições marcantes e estética autêntica (baseada no uso do chapéu de couro<sup>5</sup> e do gibão<sup>6</sup> como indumentárias representativas de seu povo), Luiz Gonzaga foi (e ainda continua a ser), indiscutivelmente, figura central para a construção da música brasileira de características regionais, legitimando, dessa forma, seu poder de valorização às tradições culturais nordestinas.

Os símbolos, nesse contexto, funcionam como ferramentas propícias para a formação identitária do musicista, pois, através deles, ele é

5 Símbolo da cultura nordestina, o chapéu de couro foi usado com frequência pelos vaqueiros e cangaceiros, figuras importantes para a cultura sertaneja. Inclusive, ao ser mencionado por Vieira (2000, p. 176), ele possibilita, quando apresentado como indumentária estética de Luiz Gonzaga, a "evocação do sentimento de brasilidade" existente na obra "gonzagueana", que recorrentemente faz menção à cultura brasileira, sobretudo nordestina.

6 Nesse sentido, faz alusão à vestimenta de couro usada pelos vaqueiros na caatinga a fim de que estes não sejam feridos por espinhos em meio à vegetação semiárida (Grande Dicionário Unificado da Língua Portuguesa, 2010, p. 341).

capaz de expressar os ideais que o representam. Isso, por sua vez, justifica todos os parâmetros comparativos usados com a finalidade de enfatizar o lugar e as crenças defendidas pelo compositor, sobretudo quando realizado com a intenção de rebater ou de criticar algum tipo de letramento distinto do seu e que representa uma manifestação sociocultural oposta à sertaneja.

A definição desse processo, então, encontra-se no âmbito social em que ele ocorre, ou seja, a partir das experiências e vivências adquiridas ao longo da vida, que, segundo Ciampa (1989, p. 59 *apud* SANTOS, 2016, p. 25) promovem reflexos entre identidades que surgem a partir de outras já existentes. Sendo assim, pontuar o âmbito sociocultural de Luiz Gonzaga, a princípio, permite entender como são impostos os valores que solidificam o reflexo de identidades entre seus conterrâneos e irmãos. Dessa forma, e tendo em vista que Luiz Gonzaga vem de uma família firmemente cristã (MARINHO, 2015, p. 25-26), é evidente que, em virtude deste fato, ele se nutriu da influência fomentada por ela, importante agente formador de sistemas culturais.

Nesse sentido, a cultura, intrínseca à família, se fundamenta como “o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social” (BOSI, 1992, p. 16), sendo este estado produto de padronizações socioculturais que podem ser resultado tanto de uma influência religiosa imperiosa, quanto de um sistema familiar e regional fortes (THOMPSON, 1998, p. 17).

Com efeito, os padrões, essenciais para a manutenção dos costumes e tradições, são estabelecidos a fim de valorizar o que seja compreendido como exemplar, o que, infelizmente, acaba por rudimentar aquilo que não o seja. Nessa empreitada, fugir ao binarismo de gênero (masculino e feminino) corresponde, equivalentemente, à ruptura do “estado de coexistência social” e, portanto, de tudo que seja entendido como correto e transmissível às futuras gerações.

Entretanto, diferentemente de Bosi (1992), Santos (2006, p. 8) acredita que a cultura vai para além da simples transmissão de valores e costumes sociais; ela, para este, é interdependente da realidade cultural dos sujeitos que a vivenciam. Sendo assim, a ruptura com o binarismo de gênero também corresponde a um fenômeno intrínseco à cultura, já que há neste uma lógica interna que justifica as práticas e as concepções que esse movimento possui. A partir disso, a adoção dos sólidos papéis de gênero institucionaliza o comportamento tomado por Luiz Gonzaga dentro do cancionista analisado, preso aos ideais do binarismo de gênero

que lhe foram apresentados, e assumidos, no contexto sociocultural que viveu.

Nesse prisma, as relações de gênero atuam como elementos culturais inerentes às bases de qualquer civilização. Ser homem ou mulher se configura mediante a formação da crença de que existam padrões de comportamento e biológicos determinantes para que isto seja identificado. Esses paradigmas impõem, sob viés cultural, a instituição da sexualidade e do gênero de forma intransigente e imutável em alguns aspectos sociais. Isso se dá, sobretudo, “por práticas históricas e sociais determinadas” (CHAUI, 1986, p. 122). Diante disso, “o que o gênero é e o que homens e mulheres são e o tipo de relação que ocorre entre eles são produtos de processos sociais e culturais” (ALMEIDA, 1995, p. 128 *apud* SILVA, 2006, p. 123), legitimando, assim, impressões socialmente instituídas sobre eles, como as relações binárias existentes.

Por isso, dentro de um sistema social, o gênero “é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero” (BUTLER, 2003, p. 36), indiscutíveis armas de poder usadas a fim de manter o binarismo sexual em práticas masculinas e femininas, entendido como universal, coercitivo e dominador por algumas civilizações que assim o caracterizam (BUTLER, 2003, p. 17).

Paralela a essas condições, destaca-se a sexualidade, definida também por meio das relações de poder e de cultura. Ela se baseia na percepção, influenciada pelo binarismo de gênero, de que as práticas sexuais e afetivas, necessariamente, carecem de realização entre homens e mulheres, definido por Butler (2003) como heterossexualidade compulsória:

a “unidade” do gênero é o efeito de uma prática reguladora que busca uniformizar a identidade do gênero por via da heterossexualidade compulsória. A força dessa prática é, mediante um aparelho de produção excludente, restringir os significados relativos de “heterossexualidade”, “homossexualidade” e “bissexualidade”, bem como os lugares subversivos de sua convergência e resignificação (BUTLER, 2003, p. 44).

Nesse sentido, ao longo das composições, percebe-se a expansão do conceito de heterossexualidade compulsória, que associa tudo e todos que fogem do padrão heteronormativo à anormalidade. Sob essa perspectiva, se homens e mulheres se comportam ou se vestem de

formas distintas ao socialmente imposto, tais como as “drag queens”<sup>7</sup>, há uma abrupta relação (e confusão) com seus desejos afetivos: “se comportam-se ou vestem-se como mulheres, gostam de homens”. Esse tipo de heterossexualidade compulsória, que tem por cerne a anulação de outras orientações sexuais e identidades de gênero, é frequentemente percebida em Luiz Gonzaga e, por isso, será aqui deliberada de modo a esclarecer certos lugares dispensados a corpos homossexuais e femininos nos mais diversos vínculos estabelecidos com a sociedade.

Nessa perspectiva, evidencia-se o letramento, entendido como “o conjunto de práticas sociais ligadas à leitura e à escrita em que os indivíduos se envolvem em seu contexto social” (SOARES, 2009, p. 72), isto é, o letramento explícita e caracteriza a capacidade que os sujeitos detêm na leitura e na escrita quando estas são vislumbradas dentro ou a partir de um contexto social. Sendo assim, a sala de aula, que corresponde a um meio em que as relações sociais podem ser observadas, condiciona o letramento, que, na perspectiva apresentada por este trabalho, é manifestado a partir das considerações de Luiz Gonzaga acerca das questões que revestem o gênero e a sexualidade em seu cancionário.

Além disso, o letramento social de gênero<sup>8</sup>, especificidade desta pesquisa, não se distancia, jamais, das exigências sociais de seu uso, acrescentando, dessa forma, uma constatação crucial das práticas de letramento: elas são construídas, também, a fim de observar, compreender e, conseqüentemente, problematizar, através das habilidades de leitura e de escrita, as demandas sociais emergentes. Sobre isso, o letramento permite investigar, dentro dos parâmetros que envolvem os conceitos de gênero, sexualidade e cultura, que as práticas sociais intrínsecas a ele são frutos de relações de poder que influenciam as percepções culturais e, a partir disso, adotam certos processos sociais de leitura e de escrita, que reforçam ou questionam valores e tradições tidas como imutáveis (SOARES, 2009, p. 74-75; GIORDANI, 2010, p. 83).

A intenção de inserir em âmbito escolar o cancionário popular de Luiz Gonzaga contribui justamente para isto: revela, a partir da prática

7 Performance artística que visa estereotipar indivíduos, geralmente corpos femininos, a fim de demarcá-los dentro do entretenimento ou da arte. Para alguns, isso permite a transfiguração de um alter ego feminino que advém das roupas e das maquiagens usadas, o que não determina, por sua vez, a identidade de gênero e a orientação sexual de quem é adepto a essa manifestação artística.

8 Designação adotada para caracterizar a especificidade associada ao letramento, que neste trabalho destaca as relações de gênero e de sexualidade.



da leitura, uma demanda social sustentada por relações de poder responsáveis por subalternizar sujeitos e enfatizar privilégios, observados por meio da leitura crítica e participativa dos alunos, levados a discutir todas as intempéries que regem essas estruturas poéticas. Isso contribui para a construção de uma aprendizagem apta a vincular as práticas sociais e os usos sociais às exigências sociais e educativas comprometidas com o desenvolvimento crítico e competente de seu alunado (SILVA & RODRIGUES, 2019, p. 110).

Teorizar o “Rei do Baião”<sup>9</sup> a partir do letramento, portanto, é quase como marcá-lo sob o selo de um novo olhar. Como discuti-lo, tocá-lo ou, ainda, compreendê-lo em meio às tantas sutis mudanças (já deliberadas e propostas antes mesmo da entrada dos anos 2000) que o século proporcionou desde a sua virada? É possível que Luiz Gonzaga perca sua “magistral realeza”<sup>10</sup> com o alavancar do tempo e dos movimentos sociais? Isso não é sabido e, possivelmente, ainda permanecerá como incógnita neste estudo. O que não impede afirmar, porém, a necessidade de dar-lhe um olhar mais crítico às suas produções musicais, sobretudo em ambiente escolar, cuja rede de socialização do conhecimento é mais sólida e perceptível. O tempo reivindica isso diante de tantas transformações socioculturais.

A seguir, apresenta-se a seleção dos diferentes fragmentos que apontam para as questões de gênero analisadas neste artigo, tendo por base o cancionário popular gonzagueano:

Identificação	Nome da canção	Ano de Gravação	Fragmento selecionado
A	“Paraíba”	1952	Paraíba masculina Muié macho, sim sinhô [...] Eita pau pereira Que em princesa já roncou Eita Paraíba Muié macho sim sinhô

9 O título faz alusão ao baião, gênero musical que consagrou Luiz Gonzaga no panorama nacional. Para melhor compreendê-lo, veja o livro “História da música popular brasileira: Sem preconceitos (Vol. 1): dos primórdios, em 1500, aos explosivos anos 70” (FAOUR, 2021). Interessante também para a compreensão de outros ritmos musicais cantados por Gonzaga.

10 O termo faz alusão ao título que lhe foi concedido devido às mudanças que ele condicionou no baião, sendo, considerado por alguns, como o rei desse ritmo.

Identificação	Nome da canção	Ano de Gravação	Fragmento selecionado
B	"Faz força Zé"	1961	Homem que tem a mão fina Torce o rosto no falar Pinta unha faz de conta E capricha no andar Cuidado nele Por que dá azar
C	"Xote dos Cabeludos"	1967	Cabra do cabelo grande Cinturinha de pilão Calça justa bem cintada Costeleta bem fechada Salto alto, fivelão Cabra que usa pulseira No pescoço medalhão Cabra com esse jeitinho No sertão de meu padrinho Cabra assim não tem vez não
D	"Mulher de hoje"	1973	Antigamente A mulher era mulher A companheira Que nos deu o criador Lar era só felicidade Era só tranquilidade Era paz e era amor [...] Mulher de hoje É mulher muito danada [...] Se é casada com um cabra mole Que não anda nem se bole Ela vai se desdobrar
E	"Pra que mais mulher"	1988	Pra que mais mulher Pra que mais mulher Se tenho uma Que faz tudo que eu quiser

No quadro construído, alguns parâmetros foram produzidos a fim de evidenciar as questões de gênero de possível constatação na poética de Gonzaga. Sendo assim, essas particularidades, expressas em estrofes e versos específicos, podem ser melhor observadas e discutidas aqui.

## 1.1. “PARAÍBA”: A FORÇA FEMININA ASSOCIADA AO MASCULINO

A primeira dessas letras, *Paraíba*, se confirmou como uma produção musical que tencionava promover a valorização da força política e social do estado da Paraíba, que, em meio a tantas misérias e conflitos, resistiu<sup>11</sup>. Entretanto, a canção é constantemente confundida como um tributo à mulher paraibana e à sua força, em virtude, justamente, de ter seu contexto sócio-histórico desconhecido.

Na verdade, o trocadilho existente em “A” diz mais respeito à força masculina, que é associada ao estado da Paraíba, do que a uma representação feminina concreta, uma vez que nem sequer há algum tipo de aproximação ao que de fato seja pertinente, ou ao menos particular, ao feminino. Ele, por sua vez, expressa-se como a sombra do poder e da força masculinas, facilmente notado na acepção que a Paraíba, uma palavra lexicalmente feminina, toma para si: *Paraíba masculina/Muié macho, sim sinhô*.

Essa associação é permitida por vários fatores, entre os quais a forma como o estado sobreviveu à seca que assolou a região por anos, bem como à Revolta de Princesa<sup>12</sup> nos anos 30, fato notável em:

11 O baião “Paraíba”, composto por Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, diz respeito a uma homenagem dispensada à revolução político-econômica ocorrida no estado da Paraíba, por volta dos anos 30, responsável por projetar a Paraíba no panorama nacional. Os caminhos desse movimento, caracterizado pela oposição da cidade de Princesa Isabel, liderada por Zé Pereira, ao governo paraibano, liderado por João Pessoa à época, findou-se no assassinato de João Pessoa pelas mãos de João Dantas, aliado de Zé Pereira e maior opositor político do até então presidente do estado. Ainda que a “Revolta de Princesa” tenha acentuado a rivalidade entre João Dantas e João Pessoa, o real motivo do homicídio tinha relação com a exposição do caso amoroso existente entre aquele e a professora Anaíde Beiriz, que teria sido realizado pelo próprio governador. Isso culminou em um verdadeiro escândalo político usado por Getúlio Vargas para assumir o poder do país e derrubar Júlio Prestes da presidência do Brasil, que acabou associado ao crime, pois tanto o assassinato quanto Vargas (candidatos a vice e a presidente, respectivamente, do país) foram derrotados nas eleições presidenciais por ele. Com isso, a Revolução de 30 foi instituída e, com ela, a significativa importância da Paraíba nos novos rumos tomados na política nacional.

12 Movimento político liderado por Zé Pereira, coronel influente na cidade de Princesa Isabel, em que se buscou a independência do estado da Paraíba. Foi uma revolução de oposição, sobretudo, ao governo de João Pessoa, que, para o desagrado de muitos dos cidadãos dessa cidade, interferia com frequência no bom funcionamento da região. O

Eita pau pereira  
Que em princesa já roncou  
Eita Paraíba  
Muié macho sim sinhô

Com isso, tem-se a intenção de valorizar aspectos sociais e políticos importantes que legitimam a “Muié macho”, tida aqui como o próprio estado. Em vista disso, a resiliência e a força, típicas, segundo o eu lírico, das características dispensadas ao masculino, são usadas para qualificar o estado paraibano. Percebe-se que o feminino se encontra apenas no nome, que lhe concebe a nomenclatura de “muié”, e o masculino está na força, de onde advém o “macho” e o “masculina”. Logo, não há nenhuma pretensão de caracterizar o feminino como sinônimo de atributos como a força, pois, do ponto de vista dos compositores, ainda que de forma implícita, não corresponde a mulher a capacidade de promover transformações, revoluções, revoltas ou qualquer outro tipo de luta.

Nessa perspectiva, a situação esboçada, vinculada à construção identitária dos gêneros no imaginário cultural do compositor, mantém-se dependente da condição histórica desse meio, que determina a forma como as representações sociais, entre sujeitos, ocorrem (Chauí, 1986). Sendo assim, Luiz Gonzaga resume seu baião aos papéis naturalizados e destinados aos sexos, isto é, àquilo que lhe foi ensinado e apresentado como atributos, funções e ações masculinas ou femininas. Percebe-se, destarte, que em nenhum momento essa “mulher” (a Paraíba) tem sua força legitimada por se assemelhar à feminilidade, uma vez que, historicamente, a força nunca caracterizou mulheres, tidas como frágeis, marginalizadas e subordinadas ao poder masculino.

Perceber essa condição do feminino dentro da composição é importante para inferir, diante do que o letramento expressa, a condição histórica, política e social da mulher, inerente ao sistema patriarcal. Isso, em sala de aula, propicia a reflexão de como os papéis são dados entre os gêneros e, a partir de uma leitura crítica mediada pelo docente e problematizada pelo grupo estudantil, de como esses comportamentos são condicionados por um sistema sociocultural controlador de corpos e de funções sociais que dizem respeito às relações de poder.

Dessa forma, Luiz Gonzaga provavelmente aprendeu (a partir de um letramento que preferiu manter a hierarquia entre sujeitos) e,

---

conflito chegou a ser armado e deixou um número considerável de mortos e feridos que lutaram para serem libertos do domínio estatal.

consequentemente, reproduziu a ideia de que os papéis masculinos e femininos precisam ser expressos com rigidez, fazendo com que o contrário seja observado de forma absurda ou anormal dentro daquilo entendido como “correto”. Sobre isso, os itens “B” e “C”, em analogia ao “A”, configuram essas preocupações que emergem de uma mesma raiz: a busca pela manutenção dos padrões e a rejeição absoluta às diferenças existentes entre os gêneros e suas condicionantes, manifestados num letramento que valoriza a estabilidade da hierarquia de gênero. Ambos itens serão melhor observados a seguir.

## 1.2. “FAZ FORÇA ZÉ”: POR QUE A HOMOSSEXUALIDADE ASSUSTA?

Composta por Rosil Cavalcanti, e lançada em 78 RPM<sup>13</sup> pela primeira vez no ano de 1961<sup>14</sup>, a canção afirma que o trabalho, fonte inesgotável de progressos e melhorias, deve ser procurado e logrado. Somente assim, o homem poderia obter perspectivas mais positivas em seu entorno social. Para tanto, ele precisa ceifar tudo aquilo que porventura o atrapalhe e o desvalorize como indivíduo e trabalhador, fatores apresentados na música como uma prescrição do que evitar e o porquê de o fazê-lo.

Como produto sociocultural, essa canção permite aproximar duas perspectivas inerentes à poesia gonzagueana e presentes também nos itens “A”, “C”, “D” e “E”: o que pode e não pode ser feito por homens e por mulheres, assim como o desprezo àqueles que fogem dessa sina naturalizada pelo poder masculino.

Na última estrofe, por exemplo, este último é referido com maior destaque: rejeita-se firmemente à “feminilidade” adotada por corpos masculinos, lidos, nesse contexto, como homossexuais. Assim, com a ênfase dada, nas estrofes precedentes a esta, aos pontos negativos acerca do homem que não quer trabalhar (ambicioso, preguiçoso, caloteiro, ladrão e encostado), há também ação depreciativa por aqueles que estabelecem algum vínculo social com homossexuais, sinônimos, nesse viés, de fracasso e de mau presságio:

Homem que tem a mão fina  
Torce o rosto no falar

13 Disco de 78 rotações por minuto.

14 Com a saída do 78 rpm do mercado, a música foi relançada em 1963 no álbum *Pisa no pilão (festa do milho)*.

Pinta unha faz de conta  
E capricha no andar  
Cuidado nele  
Por que dá azar

Destarte, em meio ao destaque a tantas coisas negativas que prejudicam o homem que não trabalha (mas deveria), a homossexualidade é culpabilizada pelos possíveis fracassos vividos por um “verdadeiro homem”, filho dos “bons valores morais” e respeitoso para com as “tradições culturais edificadoras do seio familiar”.

Sobre isso, e com base em Andrew Sullivan (defensor da tese cuja ideia avalia a tendência, inerente aos homossexuais, de resistirem ao sistema que tenta controlá-los), Trevisan (2018) reitera que o uso recorrente das ironias, deboches e demais formas contrárias à padronização imposta ao que deve ser homem e mulher incomodam ao domínio patriarcal e machista que busca erradicá-los. Essa pontuação específica justifica o porquê que “as gays afeminadas”<sup>15</sup>, por exemplo, são sempre as referências para qualquer tipo de negatividade existente na composição gonzagueana, uma vez que elas representam as rupturas com as tradições sertanejas transmitidas a Luiz Gonzaga, e, por esse motivo, “dão azar”. No final das contas, uma homossexualidade liberta de imposições sexuais incomoda mais do que ser homossexual em si, uma vez que o importante é não “aparentar” a orientação sexual que possui (TREVISAN, 2018).

Além disso, a homoafetividade sempre recebeu algum tipo de descrição repulsiva ou responsabilidade negativa ao longo da história, perceptíveis diante das acusações de corrupção da moralidade familiar até a responsabilidade pelo surgimento e dispersão da AIDS, consequência, segundo o senso comum, do pecado divino que caiu sobre suas cabeças (TREVISAN, 2018). Nesse prisma, ser “gay” ou praticante de papéis sociais direcionados, historicamente, à mulher (como pintar a unha), culmina em rejeição para com esses indivíduos masculinos, “corrompidos por ideologias” que se afastam da convicção social de como um homem deve expressar sua masculinidade.

Numa perspectiva pedagógica de letramento, é fundamental observar, com o auxílio dos alunos, que Luiz Gonzaga é, antes de tudo, produto de uma prática de letramento distinta da trabalhada neste estudo e,

15 Expressão popular para referir-se a homossexuais. Na comunidade LGBTQIA+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais/Travestis/Transgêneros, Queers, Intersexuais, Assexuais e mais) faz alusão ao empoderamento dessa sigla.

portanto, o conjunto de percepções pejorativas destinadas à diversidade sexual reflete uma prática social de letramento excludente e preconceituosa que ainda impera dentro das relações sociais. Sendo assim, a naturalização da violência e a manutenção do preconceito precisam ser desconstruídas mediante a associação de elementos que indiquem aos alunos os prejuízos acarretados pela homofobia, alimentada aqui, em “B”, pela construção de uma homossexualidade comparada a doenças e à negatividade que a fluidez dos papéis de gênero expressam.

Em consonância, o item “C”, que sob o mesmo prisma também rejeita o distanciamento dos padrões de masculinidade adotados por Gonzaga, legitima o posicionamento tomado pelo eu lírico, assim como o expande à percepção de que há, como ponderado até então em “A” e “B”, uma poesia marcada pela adesão às normas, aos valores e às crenças que circundam os mitos que regem não só o feminino, mas também as diversas versões do masculino, criticadas no item “B” e, a seguir, no “C” também.

### 1.3. O “QUADRADÃO” SENTE-SE AMEAÇADO (PELA RUPTURA DA TRADIÇÃO, QUIÇÁ?)

Apesar de vivenciar a Ditadura Militar no período de gravação dessa música (1967), Luiz Gonzaga e José Clementino não pontuaram esse fenômeno histórico para a composição de *Xote dos Cabeludos*. Na verdade, o alvo foi outro: o movimento de contracultura que eclodiu nos Estados Unidos na década de 60 e, por conseguinte, abarcou no Brasil<sup>16</sup>.

Em “C”, destaca-se o conflito entre o tradicional e o novo, buscando-se criticar este por fugir daquele. Nesse sentido, o eu lírico evidencia seus incômodos e suas angústias no que tange à configuração de um homem tão distinto de si e que, por outro lado, rompe com as acepções que lhe deveriam ser destinadas, como afirma o poeta:

16 Os Beatles e Roberto Carlos representaram a imagem do movimento tanto em panorama internacional quanto nacional (respectivamente). A estética adotada por eles (descrita de modo regional pelo “Rei do Baião”) estava atrelada à imposição da contracultura à época de sua solidificação, que tinha por intuito romper com a cultura tradicional, consumista, individualista e padronizada dos anos 60, sendo, portanto, a negação ao corte de cabelo uma forma de romper com esse sistema cultural (por isso, a associação ao termo “cabeludos” por toda composição). Portanto, esse movimento era totalmente avesso a tudo aquilo que a tradição apresentava e, sob esse viés, pode ser entendido como oposto à vertente poética de Luiz Gonzaga.

Cabra do cabelo grande  
Cinturinha de pilão  
Calça justa bem cintada  
Costeleta bem fechada  
Salto alto, fivelão  
Cabra que usa pulseira  
No pescoço medalhão  
Cabra com esse jeitinho  
No sertão de meu padrinho  
Cabra assim não tem vez não  
[...]

Nota-se que, antes de enfatizar a rejeição à presença dessa masculinidade transgressora, indigna perante os sertanejos, descreve-se os indivíduos contraculturais como sintomas de uma doença, uma anormalidade. Isso é feito a fim de destacar os elementos que, porventura, devem chocar os ouvintes, uma vez que, com o relato das vestimentas e acessórios, elucida-se a ausência de possibilidades para, caso se mantenha essa situação, “os cabeludos” pertencerem ao sertão e às suas práticas.

Nesse sentido, a identidade dos cabeludos, descrita com tantos detalhes e alusões pejorativas às vestimentas e aos acessórios usados por eles, corresponde a mais um elemento sociocultural de desagrado para a poética gonzagueana, sobretudo quando considera-se que, para o intérprete do sucesso “Paraíba”, os cabeludos não representam atributos do padrão masculino idealizado e apreendido por Gonzaga, como a força transferida à “muié macho” (A).

Além disso, eles também caracterizam, ao menos para os compositores, artifícios que acabam por refletir nas mesmas bases de desprezo encontradas e destinadas à “feminilidade masculina” zombada e ultrajada em “B”. Mais uma vez, dessa forma, a ruptura com os padrões patriarcais, e a consequente aproximação com elementos naturalizados apenas no sexo feminino, é legitimada mediante a comprovação - possível graças às descrições detalhadas às idumentárias usadas - de que os cabeludos *não podem ser* homens de verdade já que *não se comportam* como tais.

Não importa, portanto, se “os cabeludos” são fortes e valentes, sanguinários ou audaciosos, pois seu corpo e sua identidade social já são suficientes para afastá-los do tradicionalismo patriarcal irredutível, pois para os *quadrados* do sertão, ainda que indiretamente aferido, estas figuras estão mais próximas do que os sertanejos determinam como



“mulher”. Elas que, socialmente, devem ter “cinturinhas de pilão” e no “pescoço medalhão”, não homens.

Portanto, “no caso do homem, a norma social construída é clara: o homem deve comportar-se como o modelo histórico e social definido pela maioria e enquadrar-se nele, dirigindo sua sexualidade para o sexo oposto ao seu” (LOURO, 1997 *apud* SILVA, 2006), o que não lhe permite, diante do padrão heteronormativo e patriarcal, relacionar-se com o mesmo o sexo ou, ainda, se comportar e aderir características projetadas e consideradas para o corpo feminino, como as associadas aos “cabeludos”.

Isso, com efeito, reafirma os estereótipos de gênero que, a partir do letramento de gênero, devem ser desconstruídos a fim de controlar as microviolências alicerçadas nesse discurso rudimentar. Ele, por sua vez, quando adequado ao letramento de gênero de modo a ser analisado criticamente, contribui para que, em âmbito escolar, pontue-se a diversidade estética dos indivíduos que compõem um grupo estudantil, além de observar, em conjunto, que essas constatações a respeito dos papéis de gênero, na verdade, são convenções sociais inerentes a um sistema cultural que busca dominar as práticas sociais de letramento por meio de um discurso que mais separa do que acrescenta.

#### 1.4. “MULHER DE HOJE”: ELA OUSA DESRESPEITAR O PATRIARCADO

Por outro lado, enquanto desprezava e destinava àqueles, que se vestissem ou agissem de acordo com as idealizações femininas, insultos e características, ao seu ver, negativas, Luiz Gonzaga, e seus demais compositores parceiros, exigia que as mulheres atuassem exatamente da forma ridicularizada por ele, fenômeno entendido tanto em *Mulher de hoje* quanto em *Pra que mais mulher* como uma forma de dominação.

Nesse sentido, *Mulher de hoje* sugere ao leitor/ouvinte, a partir de seu título, que o objetivo dessa letra é apresentar o retrato feminino atual dentro dos parâmetros estabelecidos pelos compositores, ou seja, mediante percepções pessoais e culturais que caracterizam o comportamento adotado por essa mulher.

Nesse contexto, *Mulher de hoje* atua em aversão às transformações sociais crescentes, sobretudo as que dizem respeito aos movimentos feministas e de gênero que eclodiram entre os anos 60 e 70<sup>17</sup>. Sobre isso,

17 As relações de poder estabelecidas entre homens e mulheres passaram, diante do avançar dos tempos e dos movimentos sociais, a ser questionadas. Sendo assim, a mulher,

Ruth Terra (*apud* CHAÚÍ, 1986, p. 156-157) sustenta que, “no sistema das queixas gerais”, o conservadorismo é determinante dentro dos estudos sobre literatura de cordel nordestina. Entre as pautas, o comportamento feminino se destaca, pois, gradativamente, este se afasta do socialmente imposto à mulher. Entre as críticas a ele, ressaltam-se àquelas voltadas à moda feminina emergente e à inserção das mulheres dentro do mercado de trabalho, apesar de mal pagas. Com isso, Chauí infere que:

Podemos dizer que a crítica do novo e a defesa do velho se inscreve no espaço definido pela opressão: diante da impotência presente e da falta de esperança num futuro melhor, o passado opera como referencial para o imaginário elaborar a diferença temporal, fazendo do passado um outro tempo possível (CHAÚÍ, 1986, p. 157).

Para a comprovação deste ideal, o fragmento “D” introduz, por meio da associação do feminino ao que o patriarcado compreende ser uma mulher, a retomada dos preceitos morais, produzidos sob uma lógica tradicional e religiosa, como um caminho de rememoração a um tempo distante e saudosista, que, por sua vez, acarreta em saudades para a voz poética em questão. Percebe-se, aliás, que o retorno a noções como “lar”, “o criador” e a “mulher como mulher” enfatizam, na verdade, papéis de gênero condizentes à tradição e à “defesa do velho”, imutáveis na concepção dos autores:

Antigamente  
A mulher era mulher  
A companheira  
Que nos deu o criador  
Lar era só felicidade  
Era só tranquilidade  
Era paz e era amor

O lar se apresenta também como um simbolismo importante: feitas para ele, as mulheres acabavam restritas apenas às atividades domésticas

---

com maior ênfase nessa época, iniciou o processo de ruptura com o que a condicionava a uma única função e papel social: o de mãe e esposa. Diante disso, o direito ao trabalho, à liberdade sexual, à opção por não engravidar ou casar e à busca por igualdade entre os gêneros transformou o panorama social no qual somente o poder masculino se manifestava.

e, depois de mudanças importantes no século XX, agora pertencem a um contexto diferente do inicial ao qual eram submetidas. Portanto, a ruptura da mulher ideal para os desejos do patriarcado culminou com a transformação desta em um problema que afligiu a felicidade, a tranquilidade, a paz e o amor dentro do lar, sobretudo para aquele que a domina.

Como fruto de dominação, e sob essa mesma lógica, a mulher deve obedecer a seu marido acima de tudo, o que não está mais, nesse sentido, na mulher de hoje, claramente desprezada na música por ousar fugir do padrão estabelecido por estes elos de dominação.

Mulher de hoje  
É mulher muito danada  
[...]  
Se é casada com um cabra mole  
Que não anda nem se bole  
Ela vai se desdobrar

Por isso, se a mulher de hoje se casa com “um cabra mole” ela não vai ser dominada por ninguém. Isso é percebido de forma negativa, já que seu parceiro não faz nada. Por não realizar nenhuma ação que impeça sua mulher de ser dona de si, esse homem é visto como fraco, frouxo, mole. Ele falhou nas relações de poder, por isso merece ser humilhado.

No que diz respeito aos comportamentos tanto masculinos quanto femininos, há uma tendência a associá-los ao que a comunidade social, em conjunto, compreende como particularidades fundamentais do que seja ser homem ou mulher. Isso, na prática do letramento, pode ser desconstruído, diante do contato com esse texto, por meio da resignificação dos papéis sociais, compreendidos a partir da problematização das condições que a poética gonzagueana dispensa à mulher contemporânea. Isso é possível quando a discussão, organizada desse modo em sala de aula, chega aos alunos de maneira a retirá-los da passividade leitora, conduzindo-os à atividade crítica de reflexão sobre os papéis impostos às mulheres.

### **1.5. “PRA QUE MAIS MULHER”: A SUBMISSÃO COMO RETRATO DA MULHER IDEAL**

Contraopondo-se ao viés anterior, *Pra que mais mulher*, composta também por Luiz Gonzaga em companhia de João Silva, modifica o cenário feminino aqui exposto: retrata sua parceira como única por aceitar

situações que a colocam em subordinação completa ao seu cônjuge, marcado no eu lírico apresentado. Têm-se, em ambas, a construção da feminilidade em teores distintos, sendo um usado para criticá-la (*Mulher de hoje*) e o outro para enaltece-la, uma vez que esta corresponde à mulher ideal, vista a seguir.

Lançada no disco *Aí tem Gonzagão*, de 1988, *Pra que mais mulher* ostenta, com notoriedade, sentidos que ultrapassam aqueles definidos como saudáveis para o avanço feminino em todos os ambientes ocupados e monopolizados por homens, sujeitos, em sua maioria, patriarcais.

Nesse sentido, não há corpos femininos, na acepção concedida pelo patriarcalismo, bons suficientes se, por acaso, estes não forem subordinados a um poder masculino controlador e obtuso. A princípio, na melodia entoada por Luiz Gonzaga, pode se perceber estes reflexos, uma vez que a satisfação tida pelo feminino, nesse contexto, não é dada por amor, mas sim mediante as contribuições proporcionadas por ela para a realização dos desejos do eu lírico (um homem, como elucidado ao longo da poética).

Pra que mais mulher  
Pra que mais mulher  
Se tenho uma  
Que faz tudo que eu quiser

Em seguimento, Beauvoir (1967) não se distancia dessa ideia quando pondera que a mulher é determinada pelo “conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino”, ou seja, ela é fundamentada apenas como o outro, o oposto dominado por algo ou alguém. Este, por sua vez, pode ser entendido como a feminilidade, socialmente ultrajada ao poder de outrem, um agente geralmente masculino.

Sendo assim, tanto em “D” quanto em “E”, acentuam-se duas vertentes opostas sobre a mulher. Na primeira, intitulada pejorativamente como a “mulher de hoje”, embasa-se a mudança rejeitada, a fragilidade dos papéis sociais e o sinônimo de novas faces para o feminino, até então colocado em um único papel, o apaziguador ou o doméstico. Na segunda, entretanto, valoriza-se a busca às idealizações femininas com base numa poética conservadora e saudosista que, na verdade, vislumbra apenas o desejo de manutenção da hierarquização, em desconstrução na contemporaneidade, entre homens e mulheres.

Em ambas proposições o letramento de gênero contrapõe dois lugares de modo a questioná-los dentro da prática social de leitura: o de

mulher subversiva e o de mulher servil. Diante disso, a oposição desses lugares, quando pontuados em sala de aula, serve para ampliar várias particularidades concedidas, historicamente, à mulher, o que, indubitavelmente, atinge não só as relações femininas e masculinas em ambiente escolar, como também de forma externa a esse espaço, no seio social.

Conectado a isso, merecem interesse as conclusões levantadas por Butler (2003) para que essas relações fiquem ainda mais claras, uma vez que

Ambas as posições, masculina e feminina, são assim instituídas por meio de leis proibitivas que produzem gêneros culturalmente inteligíveis, mas somente mediante a produção de uma sexualidade inconsciente, que ressurge no domínio do imaginário.

Isso permite inferir que a dominação é um fato verídico e, em algumas vezes, imperceptível pelo sujeito que está abaixo dela, vítima fácil para que esta hegemonia seja imposta e transmitida dentro de um sistema cultural arraigado na sociedade e que muitas vezes propõe uma prática de letramento tão rudimentar quanto às intenções para realizá-la. Assim sendo, a mulher vai de doméstica à escrava de prazeres sexuais masculinos com uma naturalidade absurda, designada por normas sociais e de letramento que também justificam o vínculo afetivo do eu lírico com sua mártir do amor.

Para o fim desta análise, fica uma reflexão: Afinal, se ela não fosse assim (indivíduo que faz tudo que a voz poética deseja) seria justificativa para traí-la? Conforme o eu lírico, não existe o porquê de outra mulher tendo essa com tantas “qualidades”, o que permite afirmar que sim, se ela não seguisse os preceitos dele, ele possivelmente acharia motivos para se ter outra mulher, tão submissa, pacífica e dominada como um bom homem patriarcal deseja.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É imprescindível considerar a figura de Luiz Gonzaga como um reflexo cultural da época à qual remetia-se. Com trejeitos extremamente machistas e homofóbicos, incumbia-se de expor, por meio da arte, seus posicionamentos referentes a muitos contextos sócio-históricos importantes, ora como forma de enaltecê-los, ora com o intuito de reduzi-los em detrimento daquilo que se acreditava ser correto à época.

Nesse prisma, reflete-se que, segundo o cantor, o papel da mulher deve estar ligado a obedecer a ideais estabelecidos conforme a genitália que possuem, sendo também essa ação cumprida por homens. Qualquer discrepância a isso, acarreta em acusações sórdidas de violação aos valores morais, em tons pejorativos dispensados à “mulher de hoje” ou, ainda aos “cabeludos”, bem como em situações criadas apenas com a intenção de desrespeitar o poder masculino heteronormativo dentro de uma esfera social.

No final das contas, permanece a distribuição de papéis ao longo das canções selecionadas e analisadas, cabendo ao masculino a força, a luta, a coragem, o trabalho e boas referências a fim de que uma “boa masculinidade” seja construída. Ao feminino, contudo, resta a fragilidade, a vida doméstica e a submissão, nunca transformada em poder. Diante disso, performatizar ou representar características que escapam das imposições de gênero resulta em “azar”, no caso da música “Faz Força Zé”, e na ausência de oportunidades cantadas em “Xote dos Cabeludos”.

Tais contradições são sustentadas através de uma prática social de letramento que preconiza e condiciona a livre inserção desses discursos em âmbito social e escolar, sendo, dessa forma, possível romper com estes a partir de um letramento de gênero disposto a desconstruir, desde a educação básica, muitas percepções preconceituosas e pejorativas resultadas de um letramento anterior, claramente rudimentar e distante das atuais demandas sociais.

Portanto, os dados apontam que há possibilidade de ponderar as relações de gênero existentes na poética gonzagueana com relativa excepcionalidade, uma vez que estas se mostram claramente ao longo das muitas estrofes anotadas. Isso, indiscutivelmente, abre espaço para que outros compositores, cantores e músicas, contemporâneas ou não, sejam revisitados sob o olhar atento e crítico de pesquisadores que os vejam como documentos pertinentes para a compreensão e, quem sabe um dia, transgressão de preconceitos culturalmente enraizados, produzindo, desse modo, bons materiais a fim de estender as habilidades de leitura e de escrita associadas a um letramento de gênero inclusivo e que preza pela diversidade.

## REFERÊNCIAS

BALBINOTTI, Izabele. A violência contra a mulher como expressão do patriarcado e do machismo. **Revista da ESMESC** [on-line]. 2018, n.31, pp. 239-264. Disponível em: <DOI: <http://dx.doi.org/10.14295/revistadaesmesc.v25i31>>.

p239>. ISSN 2236-5893. <http://dx.doi.org/10.14295/revistadaesmes.v25i31.p239>. Acesso em: 19 jan. 2022.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. 2 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2003.

CHAUÍ, M. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GIORDANI, Liliane. Encontros e desencontros da língua escrita na educação de surdos. *In*: LODI, Ana Claudia *et al.* **Leitura e escrita no contexto da diversidade**. Porto Alegre: Mediação, 2010.

MARINHO, Andrea C. M. **O ciclo junino e as representações sociais do Nordeste brasileiro: um estudo de reconstrução da memória por meio da produção musical de Luiz Gonzaga**. 2015. 86 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

SANTOS, Gilvamarque Pereira dos. **Letramento literário no ensino fundamental por meio de letras da música popular brasileira**. 2016. 110 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura?** 16 ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SILVA, Rodrigo N. da; RODRIGUES, Linduarte P. Leitura de cordel na escola: uma perspectiva multimodal. *In*: TOLOMEI, Cristiane *et al.* **Entrelugares do saber: leitura, literatura & ensino**. São Paulo: Mentis abertas, 2019.

SILVA, Sergio Gomes da. A crise da masculinidade: uma crítica à identidade de gênero e à literatura masculinista. **Psicologia: Ciência e Profissão** [on-line]. 2006, v. 26, n. 1, pp. 118-Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/>

S1414-98932006000100011>. Epub 20 Ago 2012. ISSN 1982-3703. <https://doi.org/10.1590/S1414-98932006000100011>. Acesso: 17 Jan. 2022

SOARES, Magda. **Letramento**: um tema em três gêneros. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 1998.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: A homossexualidade no Brasil. 4 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VIEIRA, Sulamita. **O sertão em movimento**: O sertão em movimento a dinâmica da produção cultural. São Paulo: Anablume, 2000.