



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS**

ROSIANE DE ALENCAR SOUSA

**IMAGENS DA (DE) MULHER NAS MÚSICAS DE LUIZ
GONZAGA (1950-1960).**

**CAJAZEIRAS – PB
2013**

ROSIANE DE ALENCAR SOUSA

**IMAGENS DA (DE) MULHER NAS MÚSICAS DE LUIZ
GONZAGA (1950-1960).**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura
Plena em História da Universidade Federal de
Campina Grande, Centro de Formação de
Professores, como requisito para aprovação na
disciplina “Trabalho de Conclusão de Curso
(TCC)”.

Orientadora: Prof.^a Viviane Gomes de Ceballos

**CAJAZEIRAS – PB
2013**

ROSIANE DE ALENCAR SOUSA

IMAGENS DA (DE) MULHER NAS MÚSICAS DE LUIZ GONZAGA (1950-1960).

Monografia aprovada em: ____/____/2013

BANCA EXAMINADORA

Prof. ^a Viviane Gomes de Ceballos
(Orientadora)

Prof. Isamarc Gonçalves Lôbo
(Examinador 1)

Prof. ^a Ana Rita Uhle
(Examinador 2)

Prof. Dr. Rodrigo Ceballos
(Examinador - Suplente)

**CAJAZEIRAS- PB
2013**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)

Denize Santos Saraiva Lourenço - Bibliotecária CRB/15-1096

Cajazeiras - Paraíba

S725i Sousa, Rosiane de Alencar
 Imagens da (de) mulher nas músicas de Luiz
 Gonzaga(1950-1960) / Rosiane de Alencar Sousa.
 Cajazeiras, 2013.
 85f. : il.

Orientadora: Viviane Gomes de Ceballos.
Monografia (Graduação) – UFCG/CFP

1.Mulher na música – visão de Luiz Gonzaga.
2. Luiz Gonzaga – música – 1950-1960 – imagem
da mulher. I. Ceballos, Viviane Gomes de.
II.Título.

UFCG/CFP/BS

CDU- 305-055.2: 78

UFCG/CFP/BS

CDU – 614.8.027

*Aos meus pais, Geraldo Leite
de Sousa e Rosilda de
Alencar Sousa por me
incentivar e me apoiar nos
estudos.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, primeiramente, por estar em minha vida e por ter colocado pessoas certas em meu caminho, que contribuíram muito durante o período do curso de graduação. Foi ele quem sempre me amparou nos momentos difíceis, quando eu chegava do trabalho cansada e me colocava na frente do computador achando que não ia conseguir escrever nada.

Agradeço aos meus pais, por estarem sempre ao meu lado, pela educação que me deram.

Agradeço a minha irmã, Graciele Alencar, pela amizade e momentos de risos.

Agradeço ainda as minhas amigas da graduação do curso de história do período 2008.1 CFP/UFCG; Adriana ferreira, Mariana Willendorff, Francisca da silva, Raíza Ramalho, Gislanea Nunes, Laise Diniz, Anna Cynthia Gonçalves, Ana Paula Nunes, Tamiris Isidório, Rosimeire Pereira... e tantos outros colegas, pela união adquirida durante o curso. As meninas do AP que eu dividia Maria Thaize dos Ramos, Kelinny Nonato e Mayrla Marla, pelos momentos de descontração, alegria e companheirismo.

Agradeço a UFCG, pela oportunidade e o espaço concedido para concretização da minha profissão.

Agradeço a todos os professores da instituição pelo conhecimento adquirido, em especial, o professor Paccelli Rangel (que Deus o tenha), Francisco Firmino Sales Neto, Isamarc Gonçalves Lôbo e Rodrigo Ceballos.

Agradeço a banca examinadora dos trabalhos, por participar e assim contribuir com enriquecimento desse estudo.

Finalmente agradeço a professora Viviane Gomes de Ceballos pela sua atenção, profissionalismo e competência ao longo de nossa relação orientando/orientador pela qual foi possível a realização deste trabalho. Professora pela qual sempre vi como exemplo profissional ao longo dos anos na graduação.

RESUMO

Luiz Gonzaga do Nascimento (1912-1987) através das suas canções representa o nordeste, a cultura do povo nordestino, com seus hábitos, imagens, tradições e práticas. Neste sentido, o presente trabalho busca analisar as múltiplas representações que foram construídas da mulher nas músicas de Luiz Gonzaga, como ela é retratada nas canções, contextualizando os aspectos político, econômico, social e cultural da época. No século XX os discursos sobre a mulher ganham maior visibilidade porque propõem uma abordagem nova sobre esse personagem, que passa a ser visto como agente histórico. Às mulheres era reservado o espaço da vida privada, impedindo-as de exercer atividades fora do lar e quando as mesmas quebravam essa regra, uma série de discursos valorizava a ideia de que elas não eram confiáveis, não eram “bem vistas”. Imagens que mostram o lugar do feminino como sendo naturalmente o do privado e da maternidade são recorrentes nos mais variados discursos: jornalístico, artístico, literário, etc. A música, expressão artística de grande visibilidade no Brasil, torna-se responsável por criar não apenas uma, mas várias imagens da mulher. As canções de Gonzaga são capazes de trazer em seu conteúdo expressões que eram, e ainda são, repassadas para a sociedade como um todo, nos possibilitando analisar as múltiplas representações que foram construídas sobre a mulher ao longo do tempo.

PALAVRAS-CHAVES: Imagens, Mulher e Músicas.

ABSTRACT

Through his songs, Luiz Gonzaga do Nascimento (1912-1987) represents the Northeast, the culture of the northeastern people, their habits, images, traditions and practices. In this sense, this work explores the multiple representations that were built from the woman in Luiz Gonzaga's songs, how she is portrayed in the songs, contextualizing political, economic, social and cultural aspects at that time. In the twentieth century, discourses on women gain greater visibility because they propose a new approach on this character, which is seen as a historical agent. Private living space was reserved for women, depriving them from performing activities outside home and when they broke this rule, a series of speeches valued the idea that they were unreliable, they were not "well regarded". Images showing the place of women as naturally the one of privation and motherhood are recurrent in various speeches: journalistic, artistic, literary, etc. Music, artistic expression of high visibility in Brazil, it is responsible for creating not just one but several images of women. Gonzaga's songs are able to bring expressions that were, and still are, transferred to society as a whole, enabling us to analyze multiple representations that were built on women over time.

KEYWORDS: Images, Women and Song.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 Painel “Eu vi o mundo... ele começava no Recife” (1926 a 1929) de Cícero Dias.....	34
Fig. 2 Recorte dos jornais – Coqueluche nacional e o <i>Diário Carioca</i> (Dreyfus, Dominique).....	40
Fig. 3 Recorte da revista – o <i>Cruzeiro</i> (Dreyfus, Dominique).....	40
Fig. 4 Foto da roupa de Luiz Gonzaga, exposta no museu do Exu- Pernambuco.....	42
Fig. 5 Recorte da capa do jornal da Paraíba.....	46
Fig. 6 Recorte da capa do jornal Prosa e verso.....	46
Fig. 7 Recorte do folhetim de programação da festa do Centenário, em Exu-Pernambuco	47

SUMÁRIO DE TABELAS

Tabela 01 – Relação das músicas compostas por Luiz Gonzaga na década de 1950 separadas por tema.....	52
Tabela 02 – Relação das músicas compostas por Luiz Gonzaga na década de 1960 separadas por tema.....	54

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	V
RESUMO	VI
ABSTRACT	VII
INTRODUÇÃO	12
Capítulo 1- Relações de Gênero: Lugar do masculino <i>versus</i> feminino	18
Capítulo 2- Construção histórica: Luiz Gonzaga rei do baião	33
Luiz Gonzaga: de cantor a rei do baião.....	36
Capítulo 3- As mulheres de Luiz Gonzaga (1950-1960)	49
Intervalo necessário.....	52
As mulheres nas músicas de Gonzaga.....	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73

Introdução

A história como disciplina autônoma surgiu no século XIX na França, e pautava-se no método científico e no discurso enciclopédico. Tinha o objetivo de criar a história da nação, narrar o passado tal como aconteceu, revelando os grandes heróis, dedicando-se aos líderes políticos e militares. Essa disciplina colocava em primeiro plano o homem e os grandes eventos, preocupava-se com os aspectos políticos, interessava-se pela narrativa de fatos que mostrassem a atuação heróica de homens. Isso ocasionou o esquecimento da história das mulheres, por um grande período da história não existiam trabalhos acadêmicos sobre suas vidas e suas ações, elas eram invisíveis para a historiografia pautada na narrativa dos grandes fatos heróicos, porque elas não existiam enquanto agentes históricos.¹

Em oposição à história metódica, factual, centrada na ideia dos grandes homens de batalha, temos o surgimento da história dos *Annales*, responsável pela elaboração de uma nova forma de escrita da história. Essa nova forma de escrever história não estava mais ligada aos fatos, às datas, aos relatos oficiais, pois a revista fundada por Bloch e Febvre na França em 1929, propunha outro modelo para a história, buscando assim compreender as relações que se deram por meio dos fatos, suas problematizações e seu contexto histórico através da interdisciplinaridade e do alargamento de fontes.

É importante destacar que essa abertura a novos objetos e grupos sociais, até então excluídos pela história, não acontecem desde a criação da revista em 1929, é apenas em 1970, com a terceira geração dos *Annales* que as mulheres, assim como outros grupos considerados marginais pela historiografia - como operários, camponeses e escravos - são incluídos como campo de estudo transformando-se em objetos e sujeitos da história.²

O alargamento de fontes proporcionado pela Escola dos *Annales*, sobretudo a terceira geração, permitiu distintos campos de atuação na historiografia, dentre eles, a história social. Como alerta Hebe Castro (1997) é quase impossível se escrever sobre

¹ Sobre essa discussão ver: REIS, José Carlos. A escola metódica, dita positivista. In: **A história, entre a filosofia e a ciência**. 3. Ed. São Paulo: Autêntica, 2004, p.15-32; CASTRO, Hebe. História Social. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.) **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997, p. 45-60.

² Lembramos que a proposição de uma história vista de baixo iniciou com o livro **A Formação da Classe Operária Inglesa** (1961) do historiador britânico E. P. Thompson.

História Social escapando à necessária referência ao movimento dos *Annales*, com suas significações e ambiguidades. A história social com a sua interdisciplinaridade, seus novos problemas, métodos e abordagens de pesquisa histórica, nasce em oposição às abordagens positivistas, passa a ser encarada como perspectiva de síntese, como reafirmação de que, em História, todos os níveis de abordagem estão inscritos no social e se interligam. O interesse pela história social trouxe a busca por pesquisas que compreendam aspectos culturais, desta forma, a história de grupos que compõem as minorias passa a ser alvo no campo da historiografia, dando assim significativos espaços para a história das mulheres. Na história, o progresso para o social teve influência de dois paradigmas de explicações dominantes que foi o marxismo voltado para o econômico e o social; e a escola dos *Annales* contra a “velha história política”.

Nos anos 60, no auge das abordagens estruturalistas, a história social recolocava como questão o papel da ação humana na história e o problema das durações. No andamento em que se passa a formular como problema o comportamento humano, o tempo do vivido (conjunturas) e da experiência. “Esta postura levava o historiador a privilegiar durações mais curtas, em relação às abordagens econômicas, demográficas ou das mentalidades, sem que estas deixassem de compor-lhes um campo de referência” (CASTRO, 1997, p. 49). A história social propõe o tempo da longa duração como forma de explicação histórica, e passa a ter um tempo mais curto, como o de três gerações necessárias para o indivíduo se beneficiar com a experiência de seus pais e participar da de seus filhos.

De acordo com Hebe Castro (1997), o desenvolvimento da obra de E.P Thompson ultrapassou o seu interesse inicial, centrado no ativismo operário, para concentrar-se em especificidades como a experiência das pessoas comuns, do passado, e das suas reações a esta própria experiência. Sendo assim a aproximação da história social com a antropologia levou a história a repensar as práticas metodológicas, ampliando os limites da disciplina, abrindo novos ares de pesquisa e novas fontes históricas como mitos, imagens e rituais, para assim poder dar voz às pessoas comuns.

A história social desde o seu princípio passou por constantes renovações no tocante a elaboração de novas temáticas, que vão desde a releitura dos documentos, a exploração de novos campos de investigação até problematização dos conteúdos documentais. A partir dessa aproximação entre história e antropologia, privilegiando abordagens socioculturais sobre os enfoques econômicos até então predominantes, Hebe Castro (1997, p. 49) afirma que

Seria enganoso, entretanto, imaginar que a história social se tenha desenvolvido nas últimas décadas de modo harmônico e homogêneo. A ênfase na cultura, uma relativa redução de escala de análise e a predominância de perspectivas antropológicas em relação às tendências sociologizantes do período anterior são características comuns que camuflam debates e uma imensa diversidade de objetos e abordagens.

Mas não foi apenas a antropologia que influenciou a escrita da história e o alargamento dos estudos sobre o feminino. De acordo com Raquel Soihet (1997), por exemplo, a história desenvolveu novos campos de estudos como a história das mentalidades e a história cultural, reforçando assim as abordagens no feminino, porém esse desenvolvimento foi possível devido à aproximação da história com a literatura, com a linguística e com a psicanálise.

A história social dedica-se ao estudo das relações sociais e os seus respectivos significados para os mais variados sujeitos históricos. O aparato das pesquisas recai sobre as práticas dos grupos submissos, com ênfase nas relações de conflito, solidariedade e identidade. As pesquisas desta área são capazes de mostrar as atitudes dos mais variados grupos sociais como negros, mulheres, operários e pessoas comuns, capaz de analisar as vivências, o modo como esses grupos se posicionaram, reagiram, foram vistos e se relacionaram em distintas situações do seu cotidiano.

A temática mulher é um campo de estudo riquíssimo que abre várias possibilidades de estudo para o historiador. Não devemos pensar a história das mulheres como a história dos oprimidos, dos dominados pelo poder masculino, elas são sujeitos sociais ativos, lutaram contra a “voz” masculina e também quando preciso utilizavam estratégias sociais e culturais para aceitarem ou negociarem determinados papéis históricos.

As imagens construídas para as mulheres através das músicas de Luiz Gonzaga são capazes de mostrar esse universo feminino não apenas com uma única imagem de mulher, mas uma pluralidade de significações do ser mulher. Imagens estas, que vão desde a dona de casa presa ao espaço doméstico até a mulher rebelde no ambiente do forró. As canções de Gonzaga são capazes de trazer em seu conteúdo expressões que eram, e ainda são, repassadas para a sociedade como um todo, nos proporcionando discutir as múltiplas representações de imagens que foram construídas da mulher ao longo dos anos.

O que motivou a realização deste trabalho foi o nosso espaço ocupado na sociedade enquanto agente histórico, pois, vez ou outra, nos deparamos com perfis

construídos para as mulheres consideradas como “certos” para sociedade e isso nos fez perceber que não existe apenas uma imagem de mulher e sim uma pluralidade de imagens classificadoras do ser mulher nordestina. Devido a música ser capaz de pensar a análise dos sujeitos em dimensão social, optamos por analisar as músicas do nordestino Luiz Gonzaga, com a intenção de perceber como ele constrói a imagem da mulher nordestina. Diante disso me deparei com as seguintes questões: O que significa ser mulher nordestina? O perfil feminino retratado nas letras das músicas de Luiz Gonzaga tem uma homogeneidade? Existe ou já existiu uma identidade tipicamente nordestina? Quais os efeitos de sentido que essas construções de imagens produzem? Quais os contextos, históricos e sociais que as mulheres estavam inseridas?

Visões preconceituosas e classificadoras da mulher ainda são mostradas com frequência nas famílias nordestinas, a exemplo da divisão e naturalização dos papéis construídos para homens e mulheres. Os nordestinos continuam a educar meninos e meninas de forma diferente, para os meninos a educação é mais liberal, eles podem sair e brincar na rua, são incentivados a serem independentes, quando crescem podem sair de casa sem hora pra chegar e sem explicações para dar para aos pais, porque são homens. Com as meninas acontece diferente, elas são mais presas que os meninos, seus lugares são quase sempre o da casa, desde crianças são incentivadas a estarem no ambiente familiar, a serem dependentes dos pais.

O comportamento das mulheres nordestinas ainda é muito vigiado em especial a utilização dos seus corpos, a virgindade da moça ainda é muito valorizada na sociedade nordestina, ela precisava ter bons modos para conseguir um bom casamento e não sujar a honra dos homens da família. Não pretendo dizer que todas as mulheres casaram ou tem que casar virgem no Nordeste, temos mulheres que fogem a era regra, cada vez mais esses valores estão se modificando apenas mostrar que a virgindade ainda é um fator importante para as mulheres nordestinas valorizadas socialmente.

Além disso, o casamento é construído pela sociedade nordestina como uma realização para as mulheres. A imagem da mulher mesmo tendo adquirido mudanças (elas podem ocupar outros espaços de trabalho fora da casa como médicas, professoras, juristas...) ainda estar voltada para o lar e para a vocação de ser mãe. As mulheres que optam por não casar, ou chegam aos seus 30 anos de idade sem ter casado, muitas vezes são taxadas de apelidos degenerativos como: moça velha e amargurada.

Nesse sentido podemos dizer que em pleno século XXI temos a manutenção da mulher enquadrada em valores de uma sociedade antiga, porém é importante destacar

que mesmo elas em alguns aspectos se identificando como as personagens cantadas pelo nordestino Luiz Gonzaga (pacata, honesta e pura) nas décadas de 50 e 60 analisadas neste trabalho, as mulheres da atualidade não são as mesmas mulheres de Luiz Gonzaga, visto que as relações de poder existentes mesmo que estejam instauradas no embate da manutenção, a transformação e redefinição dessas imagens da mulher nordestina é permanente, não tínhamos uma unidade totalmente estável nem mesmo nas mulheres da década de 50 e 60 discutidas neste trabalho.

Subdividimos o trabalho monográfico em três capítulos. O primeiro capítulo, “Relações de Gênero: Lugar do masculino *versus* feminino” apresenta algumas discussões sobre conceito de gênero. Quando falamos de sexo estamos nos referindo às diferenças dos nossos corpos, aos aspectos físicos, biológicos, existentes entre o macho e a fêmea. Diante da observação das diferenças sexuais, a sociedade cria ideias sobre o que é um homem e o que é uma mulher, como deve se comportar o homem e a mulher, criando assim as relações de gênero. Mostramos neste capítulo como as relações de gênero eram utilizadas para naturalizar e definir os espaços (público homem/ privado mulher) de atuação de ambos os sexos. Como as atribuições que colocam a mulher em uma situação de subordinação em relação ao homem devido às relações de gênero fazem parte de um discurso histórico que recebe respaldo em segmentos importantes da sociedade, na legitimação jurídica, política, artística, médica e religiosa.

O segundo capítulo, “Construção histórica: Luiz Gonzaga rei do Baião” discute a imagem construída para Luiz Gonzaga como rei do baião, visto que ele foi na sua época, e é até hoje, considerando ícone representativo da região Nordeste. Gonzaga canta a música baião, que transformou em um novo ritmo musical e lhe dar um lugar de diferenciação, pois esse novo ritmo aparece como a primeira música do Nordeste que fala e canta em nome da região e do Brasil. Para caracterização de rei do Baião Gonzaga recebeu apoio da mídia, da produção discursiva construída através da ajuda do rádio, dos jornais, das revistas e até mesmo do próprio Luiz Gonzaga.

E, por fim, o terceiro capítulo, “Imagens da (de) mulher nas músicas de Luiz Gonzaga (1950-1960)” dedica-se a discutir, analisar, refletir sobre a construção de imagens da mulher através das músicas de Luiz Gonzaga, vistas como objeto de pesquisa. Para tal realização foi feito um levantamento das músicas de Luiz Gonzaga com seus parceiros, privilegiando o recorte temporal das décadas de 50 e 60. Esse levantamento musical foi utilizado como fonte riquíssima capaz de mostrar as imagens construídas e (re) elaboradas para a mulher, contextualizando os aspectos político,

econômico, social e cultural da época. As canções mostram várias imagens da mulher pertencentes aquela sociedade seja ela pacata, passiva, moderna ou forrozeira.

Não temos a pretensão de mostrar essa construção de imagens da mulher ao longo deste trabalho de forma homogênea, pelo contrário, a mulher está aqui composta por uma pluralidade de discursos que se diferenciam e se cruzam, mas nunca chegam a um modelo estável do ser mulher, pois não designam um único modelo, elas criam modelos de ser mulher, que podem ou não ser incorporados no seu cotidiano.

Capítulo I

Relações de Gênero: Lugar do masculino versus feminino

A Constituição Brasileira em seu Capítulo I, artigo 5º, inciso I garante que: “Homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações”³. Dessa forma podemos afirmar que perante a lei ambos são similares, não existe uma relação de superioridade, nem o homem é superior à mulher, nem a mulher é superior ao homem. Mas o que não podemos esquecer é que ambos têm identidades e papéis diferentes criados ao longo de tempo por eles próprios enquanto agentes e pela sociedade em que estão inseridos.

A diferença mais visível entre homens e mulheres é a de seus corpos: a diferença biológica, sexual (pênis e vagina). Essas determinadas diferenças entre os sexos serviam de argumentos para justificar qualidades ou defeitos, para rotular distintos lugares e funções ocupados no meio em que vivem e conseqüentemente a divisão de trabalho. Aos homens cabiam as atividades das esferas públicas como a política, por exemplo, e às mulheres a responsabilidade da esfera privada tais como atividades domésticas. Para Perrot (1992, p. 177) este

é um discurso naturalista, que insiste na existência de duas “espécies” com qualidades e aptidões particulares. Aos homens, o cérebro (muito mais importante do que o falo), a inteligência, a razão lúcida, a capacidade de decisão. Às mulheres, o coração, a sensibilidade, os sentimentos.

Há uma diferença nas atribuições dos papéis de homens e mulheres que serviam de justificativas para separação dos lugares ocupados por ambos na sociedade. A mulher por ser mais coração, sentimento, é responsável pela educação dos filhos, pela harmonia familiar e por todos os afazeres domésticos, o que as distanciavam do mercado de trabalho formal. Já os homens, por ser mais cérebro, razão, capacidade de decisões, são responsáveis por chefiar a família e pelos trabalhos nos espaços públicos.

O papel atribuído a cada sexo é determinado pelos órgãos sexuais da criança (pênis ou vulva) depois do nascimento ou até mesmo antes, quando a criança ainda está na barriga da mãe. Para GROSSI (s/d) a “[...] identidade de gênero se constrói em nossa socialização a partir do momento da rotulação do bebê como menina ou menino” (p. 8). O bebê antes do seu nascimento, com o auxílio de aparelhos tecnológicos capaz de

³ Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm> acesso em 15 de nov. 2012.

detectar o seu sexo (ultrassonografia) já passa a ser tratada de forma distinta, pois tal descoberta remete a atribuição de um nome que faz esse bebê ser tratado imediatamente como menino ou menina, seus pais transmitem mensagens e convicções pelas quais consideram socialmente o que seja ser masculino ou feminino. Sendo assim por terem genéticas masculina ou feminina são ensinados a terem comportamentos diferentes.

Desde a educação e criação dos filhos os pais atribuem a estes comportamentos, brinquedos e brincadeiras diferentes conforme o sexo, caracterizando a boneca, o brincar de casinha e de amarelinha como pertencentes ao universo das meninas; e a bola, o carrinho, o futebol, como “coisas” dos meninos. Os brinquedos diferentes para ambos os sexos, dizem muito sobre esses papéis construídos historicamente, para as meninas serem incentivadas a gostarem dos afazeres domésticos, desde pequenas são ensinadas a serem mãe e dona de casa, estão, a todo o momento, cercadas por casinhas, bonequinhas, panelinhas, comidinhas, brinquedos estes que reforçam o papel da mulher enquadrada como mãe. Os meninos não ficam em espaços fechados como o lar, seus espaços são abertos como a rua, na qual brincam de carrinho, de bola, de guerra, os incentivam a serem corajosos e independentes, desde cedo.

O que podemos perceber é que a diferença entre os sexos é utilizada para naturalizar e definir os espaços a serem ocupados e utilizados por meninos e meninas. Esses valores são construídos pelo discurso religioso, médico, político e jurista, os quais construíram e recobriram o ser mulher e o ser homem dentro da sociedade. Os pais estão inseridos nessa sociedade e por isso seu discurso está eivado de significações construídas e bem marcantes do discurso religioso, médico, político e jurídico.

De acordo com Michelle Perrot (1992) podemos dizer que o desenvolvimento da medicina no século XIX contribuiu para uma sexualização do gênero, na qual mulheres e homens foram identificados de acordo com o seu sexo. Assim, idealizou-se um argumento naturalista para ambos os sexos ao qual destinou aos homens o público, cujo centro é a política, e para as mulheres, o privado, onde o coração é formado pelo doméstico e a casa.

Porém, é importante mencionar que mesmo antes das descobertas da medicina e da biologia no século XIX em torno da sexualização do gênero, nas quais homens e mulheres foram classificados de acordo com o seu sexo, já havia uma desvalorização das mulheres em relação aos homens. Até metade do século XVIII, no Ocidente, predominava-se o modelo do sexo único, ao qual se confiava que homens e mulheres tinham a mesma genética. Sendo assim, os órgãos genitais da mulher eram semelhantes

ao dos homens, em uma versão interna, isto é, a vagina era o pênis interno, os lábios o prepúcio, o útero era o escroto e os ovários os testículos. Ainda com o modelo do sexo único, não tínhamos uma igualdade entre os sexos, já havia diferenças atribuídas sob o ponto de vista masculino, para homens e para as mulheres que colocavam-na em desvantagem, como mostra BADINTER (1993, p. 8) “o fato que as diferenças entre homens e mulheres sejam de grau e não de natureza não impede que a hierarquia aconteça. A mulher é medida segundo o padrão de perfeição masculina. Inversa ao homem, ela é portanto menos perfeita”.

Devido a mulher ser menos perfeita, segundo o padrão de perfeição masculina, ela é vigiada. Essa preocupação inicia antes do casamento, pois a mulher solteira era vigiada para que mantivesse algumas qualidades indispensáveis para os homens como virgindade e lealdade, pois de seus bons modos dependia a honra de todos os homens da família desde o pai até os irmãos. Ao casar a atenção e vigilância em volta da mulher aumentava, porque dela também dependia a honra do marido, com relação à questão da fidelidade. A fidelidade e a confiança (dedicada ao pai ou ao marido) eram necessárias, através delas que cabia à mulher, a responsabilidade pela conservação da honra dos homens da família a qual pertencia.

A mulher enquadrada nos valores éticos da sociedade de acordo com as relações de gênero e com o apoio científico deveria subordinar a sexualidade apenas a reprodução, uma relação de submissão, de passividade, e dominação, na qual ela não sente prazer com o sexo, apenas deixa-se dominar para a maternidade e para agradar o seu esposo. A sexualidade para as mulheres fora da reprodução era vista como algo sujo, proibido e vergonhoso. Os homens diferentes das mulheres têm os seus desejos ativos, são estimulados a sentir prazer no ato sexual, a sexualidade para eles representa poder, o domínio sobre a mulher.

Um dos elementos do poder masculino consiste no domínio do ato sexual, porém não devemos entender a mulher como um pólo passivo da relação. Como toda relação de poder, as relações conjugais mostram-se em um complexo jogo de poder, em que cada um dos sexos utiliza as cartas de que dispõe. A mulher seguindo o comportamento normativo de passividade no ato sexual poderia fingir um prazer que não sente como forma de agradar o marido e deixá-lo confiante na relação, ou então esconder seus desejos carnis o que não significa que ela não os tenha.

A mulher, como forma de fuga, utiliza estratégias para fugir do ato sexual com o marido simulando dor de cabeça (enxaqueca), sonolência, cansaço, além disso, na

vida a dois, muitas mulheres utilizariam, inclusive, o sexo a seu favor como forma de obrigar, pressionar os homens a fazer aquilo que eles não estão dispostos a fazer no momento. Notavelmente as mulheres não são apenas um pólo passivo da relação, elas sempre encontram estratégias para burlar esses lugares de poder dos homens.

As regras para o comportamento sexual das mulheres bem vistas socialmente, limitavam o seu cotidiano ao lar, desde cedo elas eram educadas a dar prazer para o outro (o esposo), ou cuidarem do outro (o filho) no papel de mãe, deixando sempre os seus desejos e suas vontades em segundo plano. A condição biológica das mulheres poderem gerar filhos se constitui em uma arma poderosíssima contra as mesmas, podendo construir limites para suas vidas onde a divisão sexual do trabalho da mulher no espaço privado e do homem no espaço público se alimenta nessa designação de mãe, pois eram elas quem precisavam e necessitavam ficar em casa para dar de mamar, para cuidar e educar os filhos, e assim eram limitadas as suas possibilidades em trabalhos públicos, que necessitariam da sua ausência no domicílio.

Essa ideia da vida da mulher no espaço privado focado principalmente no prazer de maternidade como vocação natural, recebe ajuda do discurso médico, que valoriza o casamento higiênico que tem como procedência a transformação familiar através da concepção de maternidade como a primordial função das mulheres, totalmente articulada ao seu papel moral e social.

O desempenho das relações familiares deixa de ser uma preocupação leiga, como mostra a historiadora Maria do Socorro Cipriano (2002, p. XVII).

A família torna-se o centro de preocupações médicas, pois trata-se de “*higienizar a família*”, prescrevendo normas principalmente para a mulher e para a criança. Nasce, então, a ideologia da domesticidade que afirma ser a mulher a responsável pelo lar e pela família [...] (grifos da autora)

Com essa ideologia da domesticidade era reservada a mulher o espaço do privado, e por passar mais tempo com os filhos diferentemente dos pais (trabalham fora, em espaços públicos para alimentar a família), aparecem como base indispensável de sustentação da família não financeiramente e sim através de valores morais, ela se enquadra como responsável pela criação e educação, encarregando-se de uma tarefa bastante árdua, e fiscalizada que era formar filhos fieis a pátria, e é a partir desse momento que:

[...] um discurso masculino fará da infidelidade feminina a maior vilã entre os males sociais: a degeneração da família, a desonra masculina, o desvirtuamento dos filhos, futuros cidadãos e, por sua vez, a destruição da Pátria, a partir de uma traição generalizada (CIPRIANO, 2002, p. 3)

Neste sentido, as mulheres têm sua importância central dentro da sociedade e da família por passarem o maior tempo em casa são responsáveis pela educação dos seus filhos e, conseqüentemente, por sua conduta. Caso os filhos não fossem bons cidadãos era culpa exclusivamente da mãe, responsável por tudo que acontecia dentro do lar, o pai não era submetido a tal responsabilidade, passava o dia fora e assim não lhe cabia a educação da criança, não teve tempo em casa para educá-la ou observá-la em um desvio de conduta. A ideia de uma má mãe é associada aos discursos masculinos da infidelidade da mulher, um fator destruidor não apenas do casamento do casal, e da desonra do marido, mais de algo bem complexo, pois era capaz de mexer com a estrutura do Estado, deixando assim de ser uma afronta para o esposo o indivíduo, ou a família, para tornar-se uma desonra social.

Os espaços e deveres das mulheres passam a ser vistos como um perigo para os homens e para a sociedade, determinado discurso sai do âmbito do privado, do lar e vai para o público, para preocupações das autoridades. É importante mencionar que se por um lado temos a exigência e a vigilância da fidelidade da mulher, associada a uma qualidade necessária, criada pelo discurso masculino, do outro lado, o dos homens o comportamento associado a traição ganha outro sentido.

A infidelidade para os homens tem outro sentido oposto ao das mulheres, não está mais ligada à desonra, seja ela da esposa ou do Estado. A traição masculina aparece como justificável, perdoável ou até mesmo vista como normal, já que eles eram desejosos e ardentes. Em alguns casos a traição tornou-se até mesmo sinônimo de qualidade capaz de provar a virilidade e astúcia dos homens casados que não se acomodaram a apenas uma mulher, a sua esposa, e continuavam sendo “homem” de vontades excessivas.

Socialmente o exercício da sexualidade no homem é sinal de masculinidade, a todo o momento são estimulados para viver o prazer da sexualidade através do seu corpo. O homem a todo o momento precisa mostrar-se macho, viril, dominador. O homem tem a virilidade como definidora da sua identidade e por isso o sexo para ele não é apenas um órgão que pode lhe proporcionar prazer, mais um utensílio de atuação que define sua honra. Dessa maneira podemos dizer que o homem traído pela mulher

tem sua masculinidade questionada, pois o seu desempenho sexual é colocado em jogo. Qualquer situação de possível fracasso sexual para o homem é sinônimo de desonra; a esposa procurar um homem fora de casa pode indicar que o seu esposo não estava cumprindo com as relações conjugais, não tinha um bom desempenho, que ele deixou a desejar, não conseguiu segurar a sua mulher e por isso perdeu para outro homem. A infidelidade da mulher para com o homem coloca em risco a sua virilidade, traz para ele a perda de autoridade, ela o desmoraliza na sociedade, a figura masculina controladora do âmbito familiar e da honra social passa a não ter mais voz ativa.

Assim sendo, discursos que colocam as mulheres em situação de desvantagem eram frequentes representados nos próprios códigos civis do estado. O estado com suas regras vai ditar normas que deixam os homens em vantagem com relação às mulheres, onde vários preceitos do código civil de 1916 deixam as mulheres casadas em situação de inferioridade, pois ao homem chefe da casa, era dada a representação legal da família, e o comando dos bens do casal. A lei legitimava um modelo que concebia a mulher e todos os seus bens como dependente do seu marido, o homem aparece como uma figura superior lhes atribuindo papéis poderosos diferentes da mulher, posto que o código civil definia normas deveres e obrigações para serem seguidos por cada um dos cônjuges deixando o homem sempre na manutenção da família e a mulher cabia a obrigação da manutenção do espaço doméstico e respeito ao seu marido. (MALUF; MOTT, 1998) Essa lei assim como o discurso médico tinha a finalidade de assegurar a ordem conjugal.

A pintura e a iconografia também davam sua contribuição na sociedade para construção da imagem da mulher no domicílio, ela era mostrada sempre confinada no espaço doméstico, na qual a lista de trabalhos das mulheres era limitada e codificada a trabalhos não qualificados, a imagem da mulher aparecia resumida ao conformismo do doce lar consecutivamente estava “[...] sentada, à sua janela, ou sob a lâmpada, eterna Penélope costurando interminavelmente” (PERROT, 1992, p. 187).

Para Rachel Soihet (1998, p. 292) “a sexualidade feminina, alvo de tabus e ignorada pelas diversas abordagens, torna-se o centro das atenções”. As mulheres ameaçam o poder dos homens, torna-se um alvo deles. No século XIX ela é marcada por um discurso repetitivo e regulador das suas ações, que a deixam em uma situação de inferioridade e submissão em relação aos homens. Baseados nos elementos da natureza também têm imagens da mulher, construídas em três versões designando tipos de mulher: a “mulher fogo”, o oposto da mulher para se constituir família, pois é quente,

louca, na qual está ao lado de satã; a “mulher água” aparece como o perfil que as mulheres deveriam seguir, é parada, passiva, doce, paciente e a “mulher terra”, fértil, fecunda, uma planície para o homem moldar, e plantar. Temos um discurso classificador da boa moral apresentados até mesmo pelos elementos da natureza como o fogo, a água e a terra (PERROT, 1992).

Vários discursos colocam a mulher como passiva, na qual subordinava a sexualidade apenas à maternidade em oposição aquelas mulheres não vistas como “normais” por serem quentes e desejosas durante o século XIX e parte do XX foram frequentes, mas essa visão que tinha o respaldo médico, político, e jurista não era totalmente nova, pois já se apresentava no ideário cristão.

A Igreja ao longo dos anos reforça simbolicamente a ordem política que coloca a mulher sempre em subordinação ao homem, quando atribui à mulher um aspecto essencial o de sacralidade e de ordenança divina. Fortifica a ideia da mulher como sempre disposta a servir, a agradecer, a ser submissa, a completar-se na maternidade, esta vista como algo divino que a coloca em segundo plano sempre seguindo o paradigma de Maria, serva, dócil, obediente que aceita o seu destino.

Essas ideias da mulher mostradas na igreja como pacata e pura, tinham na Bíblia seu principal ponto de referência e legitimidade, pela qual os seres cristãos não deveriam se manifestar, contra as palavras de “Deus”, devendo assim apenas aceitá-la. O livro bíblico ditava duas vertentes da mulher: a mulher que se apresentava como pura, o retrato vivo de Maria mãe de Deus, e a que não se enquadra nos valores cristãos a pecadora, um exemplo é a visão que a mesma aparece no “gênesis”, vista como a potência sedutora da Eva, apresentando-a como a origem do mal, da infidelidade, forças das sombras e da noite, não se enquadrando assim no paradigma a ser seguido da pureza de Maria. Diferente dessas posturas da mulher o homem aparece sempre como luz do dia, utilizador da razão e da civilização.

Esses valores de comportamentos que incluía princípios morais normativos para a mulher, pregados na bíblia, também se compunham em valores de oposição entre o homem e a mulher, que terminavam sempre na subordinação da mulher em relação ao homem, contribuindo assim para manutenção da ordem política a exemplo da fábula que diz que a mulher teria sido feita a partir de uma costela do homem. Apólogo este que tanto coloca a mulher como inferior ao homem, como a culpa por ter sido ela a tentadora que fez toda uma geração ser expulsa do paraíso.

Apesar de termos vários discursos que tentam prender a mulher como predominante nos espaços domésticos, como donas do lar, e o homem como pertencente exclusivamente ao trabalho na rua, Michelle Perrot (1992, p. 180) nos mostra que

na casa, coexistem lugares de representação (salão burguês), espaços de trabalho masculino (o escritório onde mulher e filhos só entravam na ponta dos pés). A fronteira entre público e privado é variável, sinuosa e atravessa até mesmo o micro-espaço doméstico.

Com base nisso, o doméstico não era entregue nas mãos das mulheres sem controle, para confirmar o núcleo da esfera privada era preciso certos limites, ou seja, as ações da mulher no próprio espaço doméstico em ordenar o poder privado, passam por restrições masculinas os quais determinam os lugares que elas podem circular na sua própria casa.

As mulheres exercem funções determinadas por isso alguns espaços estavam proibidos, mais isso não significa dizer que elas aceitavam passivamente essas proibições e se restringiam aos espaços domésticos, as mulheres sempre encontravam maneiras para romper e burlar com esses lugares estabelecidos, seja ao fazer uma comida para o esposo deixando tão salgada que ele não possa comer, fazer o arroz queimar, ao lavar a roupa manchar a calça de propósito, não pregar o botão de uma camisa, aguardar o esposo sair de casa para entrar no escritório ou em outro lugar restrito do qual o chefe de casa não deixava a mulher entrar. Além disso, quando o esposo precisava se ausentar por algum tempo de casa, ou morriam, eram as mulheres quem chefiavam a casa tomando assim as rédeas da família, reelaborando novos papéis. Na realidade os limites entre o público e o privado eram burlados constantemente, as mulheres encontravam maneiras de não aceitarem os lugares a elas atribuídos seja no próprio espaço doméstico ou não.

A administração do pagamento do marido seria em larga medida atribuída a ela, e sem dúvida é uma conquista feminina que implica poder, mas também aumento de responsabilidade e, em períodos de penúria, privação pessoal (PERROT, 1992, p. 181).

As mulheres eram responsáveis por multiplicar o orçamento para conseguir pagar todas as despesas do mês com o pouco dinheiro que o chefe de família entregava em suas mãos. Em muitos casos para complementar o orçamento da família, ou para guardar para os tempos difíceis elas trabalhavam em serviços miúdos tais como: costura, faxina e lavagem de roupa. E quando o homem estava desempregado não tinha

condições de cumprir com o sustento da família os trabalhos domésticos realizados pelas mulheres serviriam não apenas para multiplicar o orçamento mais pagar as despesas do fim do mês por completo.

Os trabalhos realizados pelas mulheres aumentavam ainda mais os seus afazeres e as suas responsabilidades mas, por outro lado, essas tarefas podem ser consideradas uma conquista que implica poder, pois quando as mulheres realizam trabalhos seja eles de costura, faxina ou lavagem de roupa, e assim sustentam a família, elas reelaboram esses papéis tanto masculino quanto feminino. O trabalho que era a principal forma de realização masculina, que tornava o homem o responsável pela manutenção, proteção e desempenho da sua família como é mostrado nos mais variados discursos, é colocado em questão, pois quando a mulher trabalhava no exterior da casa, mesmo esses trabalhos sendo feitos por necessidades financeiras, eles eram realizados fora, ou para fora de seus lares e isso já pode ser caracterizado como os primeiros passos das mulheres no espaço da vida pública, se desprendendo do privado.

Nesse sentido podemos dizer que as mulheres também detinham o poder da casa, não eram só os homens chefe de família, elas mesmo que de uma maneira informal, controlavam as decisões mais importantes e as finanças. As analogias entre homens e mulheres não se encerram no âmbito do dominador ou dominado, pois o poder não está localizado em um lugar específico e característico, as relações de força interagem em si, se ajustam, contestam, negociam etc. O poder das mulheres mesmo que esteja camuflado, oculto, disfarçado nas relações cotidianas, são sempre existentes. Por isso pensarmos numa simples dominação de oprimidos, não tem sentido para entender processos complicados de relações sociais.

A nova forma de se pensar a história nos proporciona perceber as nuances das relações masculino/feminino que eram vistas de forma maniqueísta anteriormente, acreditavam que os homens mandavam não só nos espaços da casa mais no próprio comportamento das mulheres e isso está longe de ser verdade, visto que, as mulheres mesmo quando aparentemente estavam sendo mandadas, dominadas conseguem estratégias que driblam o poder masculino e os molda.

À medida que a mulher começa então a romper com alguns papéis de subordinação: passa a sair de casa para buscar trabalho formal nas ruas, quando as relações passaram a ganhar outro sentido a partir da ideia de progresso, aos poucos a mulher ganha espaços fora do privado. O homem devido os seus papéis de superioridade não querem deixar pra trás seu lugar de destaque na sociedade, e por isso

a modernidade, a industrialização e a urbanização, que traziam consigo mudanças tanto econômicas quanto sociais não eram bem vistos pelo sexo masculino. Como afirma Socorro Cipriano (2002, p. XXII) “[...] A modernidade anunciava, então, uma crise de identidade para o masculino e para o feminino [...]”.

Novos padrões de comportamentos seriam adotados e conseqüentemente abalaria os velhos costumes historicamente construídos e bem definidos ao longo dos anos. A modernidade junto com a industrialização e a urbanização causaria a mudança de novos hábitos, valores, ideias, práticas econômicas e políticas, esses movimentos modernos pareciam para os homens, atacar as bases em que se sustentavam o poder masculino, pois dava lugar para as mulheres ocuparem espaços públicos antes nunca ocupados a não ser por eles, os homens.

Para Mariana Maluf e Maria Lúcia Mott o progresso não é bem visto pelos homens, é tido como culpado pela erosão dos bons costumes:

O menor sinal de flexibilização na divisão sexual das funções no interior da família era repercutido pelos conservadores e reformistas como uma ameaçadora vaga modernizante. Contra os *“surtos grandiosos do progresso”* que faziam *“oscilar o mundo”*, alertavam eles, *“sejamos como a árvore poderosa arraigada ao solo, imutável, idêntica a ela mesma”*, procuremos no *“lar o ser estável que nenhum acontecimento pode abalar.”* (MALUF; MOTT, 1998, p. 385).

Discussões em torno das mudanças na ordem social não eram bem vistos, pois para aquela sociedade patriarcal essas mudanças eram culpadas pela ruptura nos bons costumes. Esses bons costumes eram baseados em horizontes restritos para a mulher e para o homem, a mulher reservada ao cargo de “rainha do lar”, enfatizando o tripé mãe – esposa – dona de casa, já para os homens cabiam a responsabilidade em trabalhos na esfera pública. Os novos costumes trazidos pela modernidade, aparecem como responsáveis por desequilibrar a harmonia entre os papéis construídos historicamente para homens e mulheres. As mulheres, ao terem uma maior visibilidade social, se distanciariam cada vez mais do espaço doméstico, e assim passam a ameaçar a ordem patriarcal, pois elas saem do espaço privado, do ceio da família, para ocupar os trabalhos nas ruas, em fabricas, os trabalhos que eram considerados como serviços masculinos.

A modernidade para os homens era assustadora, tornava a mulher rebelde, independente, preocupada com si mesma e não mais com a sua família. Essa independência das mulheres causada pelos seus trabalhos longe do espaço doméstico,

para os homens colocava em risco a própria instituição familiar, pois para eles as mulheres que trabalham fora não podia ser uma boa mãe, porque não passam o dia cuidando da educação dos filhos.

Dessa forma, os novos costumes trazidos pela modernidade, ameaçavam os velhos costumes patriarcais que tinham respaldo na submissão do sexo feminino perante o masculino. O papel da mulher na sociedade patriarcal estava bem traçado, ela era responsável pela educação dos filhos, pelas responsabilidades familiares e por todos os afazeres ligados ao doméstico, ao homem cabia a responsabilidade do sustento da família, o que os tornava “chefes familiares” e lhes dava diversos poderes sobre a casa, mesmo que superficialmente, pois como vimos anteriormente esses lugares não estavam tão delimitados e claros assim, e as mulheres sejam no seu trabalho ou na vida familiar sempre encontravam formas de estabelecer seus lugares de sociabilidade e de estratégias para colocarem seus poderes em prática.

É relevante destacar que apesar do homem marcar lugar privilegiado na sociedade, com relação à mulher, sempre reservada ao doméstico, esta também cobra do homem esse lugar de evidência ocupado no meio social, com relação a sua masculinidade. A virilidade sempre atribuída com orgulho aos homens não é natural ela tem que ser conquistada, arquitetada e fortificada dia a dia, com muito esforço e sacrifício (BADINTER, 1993). A masculinidade é um ideal a ser conquistado, é formado por um conjunto de valores e atribuições que recobrem o ser homem viril, ao qual eles mesmos acabam sendo controlados e vítimas do seu próprio discurso. Sendo assim podemos dizer que o homem por precisar afirmar sua virilidade a todo o momento sofre uma pressão bem maior da sociedade e de si mesmo, pois essa construção cotidiana requer deveres, sacrifícios, angústias, provações que passam a regular o seu comportamento moral, seu modo de falar, de sentar, de andar, de vestir, de pensar e reagir a determinadas situações. A mulher não passa por provações semelhantes, ser mulher não requer o mesmo esforço exigido tanto pelos próprios homens como pela sociedade. A feminilidade da mulher é vista de forma natural “O dia da primeira menstruação acontece naturalmente, sem esforço e até sem dor, e a menininha é declarada mulher para sempre. Nada de semelhante ocorre hoje com o garotinho da civilização ocidental” (BADINTER, 1993, p. 4).

Para Elisabeth Badinter (1993) os homens passam por uma crise da masculinidade na virada do século XIX para o XX, essa crise ocorre tanto na Europa como nos Estados Unidos, na qual essa ansiedade assume formas diferentes dependendo

da história e da cultura de cada um. Essa crise surge em virtude de um novo tipo de mulher que ameaça as fronteiras sexualmente estabelecidas, na qual a ideologia republicana aos poucos inseriu as mulheres no espaço da educação, e as universidades lhe dão um lugar, fazendo com que as mulheres tivessem a oportunidade de exercerem profissões até então não pertencentes as suas vidas como: professoras, médicas, advogadas, juristas, etc.

Os homens passaram a sentir-se ameaçados em sua identidade por essa nova mulher que saiu do espaço doméstico e passou a querer agir e se comportar como os homens, ocupando os seus lugares de destaque na sociedade. Os homens passaram a temer uma troca de papéis com a mulher, na qual eles desempenhariam tarefas consideradas femininas como lavagem de roupa, faxina, cuidado com os filhos e elas ocupariam os cargos públicos (BADINTER 1993). Nessa perspectiva os homens passariam a desempenhar os papéis das mulheres com suas funções determinadas e restritas aos afazeres domésticos ao cuidado dos filhos, e as mulheres passariam a desempenhar os papéis masculinos como o trabalho na esfera pública, o sustento da família, o poder de decisão. É justamente devido esse medo masculino que temos vários discursos que classificam o sexo feminino de maneira difamatória, se dedicando em demonstrar uma inferioridade feminina que passa por diversas áreas do conhecimento como biólogos, filósofos, médicos, antropólogos até os historiadores.

No início do século XX não faltaram vozes para reclamar publicamente o inconformismo que as mulheres sentiam por causa das restrições que lhes eram destinadas pelos homens que governavam o país. As mulheres desejavam participação na economia e na política. Essas ideias apareceram primeiramente entre as feministas que acreditavam que homens e mulheres são iguais e por isso possuíam os mesmos direitos daqueles que séculos antes se afirmavam donos e senhores de suas vidas. Mesmo com todo um discurso classificador do ser mulher, as feministas não se abateram descontentes com as formas de se caracterizar e se pensar a mulher romperam com a atribuição de determinados papéis, querendo desmistificar a ideia da divisão sexual na qual cada sexo tem suas funções, suas tarefas e o seu lugar, passando a reivindicar e a ocupar lugares característicos dos homens como a ocupação dos espaços públicos por exemplo.

Os primeiros movimentos feministas como ideologia política começaram a ocorrer a partir do século XIX, mas só se expandiu nos anos de 1960 através das reivindicações das mulheres e dos movimentos políticos, e assim proporcionou que a

história das mulheres ganhasse espaço como temática a consolidando no meio acadêmico. Essa ação e luta das mulheres tem duas vertentes: uma quer o direito à cidadania e a outra se preocupa com as manifestações informais expressadas em diferentes maneiras de intervenção e de atuação das mulheres.

Os movimentos feministas nos anos de 1960 e a pílula anticoncepcional causaram um grande impacto no discurso predominante dos homens sobre as mulheres propiciando assim um debate diferente do tradicional ao falar de sexualidade. Dessa forma o assunto gênero e sexualidade não estavam mais silenciados, ou colocados por voz predominantemente masculina. A virgindade passa a ser questionada enquanto valor essencial para as mulheres no casamento e o sexo passa a ser visto não mais exclusivamente para a maternidade, mais sim uma fonte de prazer.

A pílula anticoncepcional modificou a vida das mulheres, a condição biológica delas poderem gerar filhos passa a não ser mais um obstáculo na sua vida profissional, as mesmas podiam ter um número menor de filhos, ou optar por não os ter, para assim poderem trabalhar em espaços públicos, antes destinados aos homens. Além disso, quando a pílula possibilitou a quebra de paradigmas em relação à sexualidade desmistificando a ideia de iniciação sexual ser apenas após o casamento, deu espaço para liberdade nas relações entre homens e mulheres, na qual o casamento não é mais o elemento responsável por garantir o sustento da mulher, ela agora pode se sustentar sozinha, independente do homem.

As feministas afirmavam que todas as mulheres passavam por uma mesma opressão. Independentes do lugar no qual estavam inseridas, todas elas eram oprimidas pelo modelo patriarcal, eram indivíduos biologicamente femininos, que mesmo tendo papéis e contextos diferentes, não mudavam a essência⁴ do ser mulher. Discursos desse tipo favoreceram o movimento das mulheres na década de 1970. Dessa forma era necessário que as mulheres se reunissem em uma identidade coletiva, mas sem a presença masculina para assim garantirem a sua palavra.

A historiadora Joan Scott reconhece que são as feministas americanas que usam pela primeira vez a categoria de gênero que o utilizavam como maneira de diferenciar a organização social das relações entre os sexos, a questão da tradução da diferença sexual, e dessa forma “[...] rejeitam explicitamente as explicações biológicas,

⁴ A essência do ser mulher não existe, apenas foi colocada neste trabalho como um ideal do movimento feminista nas décadas de 1970.

como aquelas que encontram um denominador comum para várias formas de subordinação no fato de que as mulheres têm filhos e que os homens têm uma força muscular superior” (SCOTT, s/d, s/p). O termo gênero é uma categoria que serve para pensar as relações existentes e historicamente determinadas na sociedade entre homens e mulheres pelos diversos discursos que se apoiam na diferença sexual, “[...] quando falamos de sexo referimo-nos apenas a dois sexos: homem e mulher (ou macho e fêmea, para sermos mais biológicos), dois sexos morfológicos sobre os que “*apoiamos*” nossos significados do que é ser homem ou mulher” (grifos da autora) (GROSSI, s/d, p. 6).

Sob esta perspectiva, o termo sexo é diferente de gênero. A palavra sexo refere-se às características biológicas de homens e mulheres, a característica específica dos aparelhos reprodutores feminino ou masculino e o termo gênero se reporta a uma construção social que delimita os papéis desempenhados por cada um dos sexos na sociedade é o resultado de uma construção social. A categoria gênero não deve ser vista como algo determinado, que depende da questão biológica entre os sexos, pois uma pessoa pode ter um determinado sexo e adotar para si o gênero “oposto”. Dessa forma a categoria gênero depende de um “acordo social” que delimita os papéis desenvolvidos pelo homem (sexo masculino) ou pela mulher (sexo feminino) os quais podem mudar de acordo com o período histórico e com a sociedade que estão inseridos.

Homens e mulheres são diferentes biologicamente, mais diferença não é sinônimo de inferioridade, como muitos olhares masculinos queriam classificar e rotular o sexo feminino, por elas terem corpos diferentes dos homens. Essa diferença foi articulada socialmente e culturalmente, na qual colocam as mulheres em situação de desvantagem em comparação com os homens. Os discursos sobre a condição feminina, da maneira que foram criados historicamente, são compostos por desigualdades distinções entre homens e mulheres e por isso cabem a nós historiadores, desmistificarmos, problematizarmos cada vez mais esses estereótipos, essas visões, que passaram a muitos olhos despercebidos ou encobertas pelo acaso.

Ao longo dos anos, vários foram os discursos classificadores da mulher no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, os quais encontraram respaldo nos mais variados discursos: médicos, juristas, políticos e religiosos. A música assim como esses discursos institucionais e classificadores do ser mulher está presente no nosso cotidiano, ela é escutada por todos os seguimentos da sociedade, e assim torna-se responsável por criar não apenas uma, mas várias imagens da mulher, do homem, do nordeste.

Ao analisar algumas músicas compostas e cantadas por Luiz Gonzaga entre as décadas de 1950 e 1960 podemos perceber que as imagens construídas sobre a mulher pela música, são múltiplas. Através das suas canções podemos identificar a elaboração de valores morais, e culturais sobre a região nordeste e seus habitantes. No entanto mesmo as músicas de Luiz Gonzaga estando ligadas a um modelo de sociedade patriarcal, a uma sociedade da sua infância, suas canções não se prendiam a mostrar apenas o modelo normativo da mulher como rainha do lar, passiva e pacata, visto que o momento de sociedade ao qual ele se encontra é outro, é um momento de modernidade, essas imagens da mulher atrevida, forrozeira, rebelde, aparecem porque estão presentes.

Capítulo II

Construção histórica: Luiz Gonzaga rei do baião

Uma região não é uma delimitação natural, formada pela geografia física, nem uma essência cultural desenvolvida pela geografia humana. Uma região é, antes de tudo, uma construção, é o resultado de interesses diversos, de agentes históricos sejam eles econômicos, sociais, políticos ou culturais. O discurso acerca do Nordeste e do ser nordestino não é algo que existe desde sempre, mas sim uma invenção para dar visibilidade a uma classe de habitantes de uma região. Essa imagem que foi construída historicamente representa o fruto de intenso debate e de grande investimento por parte da elite política e intelectual do Nordeste brasileiro. Albuquerque Júnior (2001) nos mostra que até meados de 1910 o Nordeste não existia, não existia o recorte espacial Nordeste. O Nordeste desta forma é uma construção recente, até 1910 o Brasil dividia-se apenas entre Norte e Sul.

O espaço social nordestino não existiu desde sempre, foi construído no final da década de 1910, como momento de criação de uma identidade regional em meio a um cenário que busca transmitir a face da nação brasileira. Temos a criação de uma identidade nacional, não mais ligada ao que vem de fora do país, ao estrangeirismo, mais sim uma nacionalidade buscada na história de cada região.

Para Durval Muniz Albuquerque Júnior (2001) temos a região Nordeste como uma construção. Os vários discursos que se lançaram sobre essa localidade se aproximam e se distanciam quando se dedicam a refletir sobre uma mesma questão: o que é o Nordeste. O Nordeste existe como essa unidade através do discurso que é implantado pela mídia, ele nasce através dos vários tipos de linguagem, e é essa análise do discurso que vai pregar uma identidade para a região, onde além de representar o real também são capazes de instituir reais. Vamos ter vários tipos de linguagens para a institucionalização e construção desse real como: a literatura, a pintura, o cinema, a cultura e a música.

O processo de construção do nordeste ganha reforço com o movimento regionalista de intelectuais. O final da década de 20 e início da década de 30 do século XX marcaram a transformação da literatura. O Nordeste passa a ser ilustrado em um contexto regional a partir de discursos de intelectuais, como Gilberto Freyre (Casa Grande e Senzala), Sérgio Buarque de Holanda (Raízes do Brasil) e Rachel de Queiroz (O Quinze), dentre outros. Textos que difundiram uma representação literária e artística

do Nordeste que coloca essa região como o lugar predominante da seca, até mesmo como forma de expor as circunstâncias sociais e políticas as quais estavam inseridos, mas também mostrando esse espaço como o lugar da saudade. O romance Nordestino passa a se preocupar com a nação e seu povo, mostrando-lhes nas suas manifestações culturais e seu modo de vida, tentando representar a imagem de cada região.

A pintura do mesmo modo procura instituir o Nordeste como espaço da saudade e da tradição. Sendo capaz de captar imagens e transformar as mesmas em imagem da região, contribuindo para a construção de “[...] um arquivo de imagens-símbolo da região, que serão agendadas por outras formas de discurso artístico, sempre que se quiser fazer ver esse espaço” (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 145). Os quadros além de serem representações são capazes de enxergar não apenas uma identidade para a região, mas sim, varias invenções, que são capazes de constituírem varias identidades nordestinas.

Para fixar as cores e paisagens regionais Gilberto Freyre inspira pintores, como Manuel Bandeira e Cícero Dias, a se procurarem com a produção de uma pintura regionalista e tradicionalista. Manuel Bandeira, ilustrador de O Livro do Nordeste (1925) organizado por Freyre, mostra as formas do Recife antigo, os tipos regionais, a civilização do engenho e a paisagem regional como a mais rica em cores do país. Cícero Dias faz uma pintura da sociedade da Casa Grande, em uma forma poética mostra a sociedade açucareira em harmonia, sem conflito entre os grupos sociais, apresenta uma coleção de imagens regionais como: as mulheres grávidas, os padres em missa, o bumba-meu-boi, os moleque etc, mostra uma visão de um passado feliz feito de figuras folclóricas.



Figura 01 – Paineis “Eu vi o mundo... ele começava no Recife” (1926 a 1929) de Cícero Dias⁵.

⁵ Imagem disponível em < www.old.diariodepernambuco.com.br > acesso em 10 de mar. 2013.

O teatro vai englobar o Nordeste e vai tornar-se tema de repercussão nacional com os trabalhos de Ariano Suassuna, especialmente o “Auto da Compadecida”, sendo o mesmo instituído como iniciador do teatro nacional e popular do país. Sua obra tem uma linguagem que procura representar a realidade, escrevendo seus trabalhos com um português “pardo, enrolado e garranchento” como mostra Albuquerque Júnior (2001). O Nordeste era representado por personagens que sofriam com a seca, com a perseguição dos mais poderosos, e com os chamados mal trapilhos, mas que mesmo assim tinham orgulho de ser sertanejo.

A música nordestina também se caracteriza como o espaço da saudade, do passado, principalmente para aqueles homens que saíram da região, do seu lugar de origem devido à falta de chuva e de emprego, para optar pelo desconhecido, onde os mesmos poderiam adquirir uma melhor condição financeira, “o sul torna-se, principalmente a partir da década de quarenta, a miragem de uma vida melhor para estes homens pobres [...]” (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 152). O rádio era o meio de comunicação, que aproximava distâncias desde a década de 1930, e era capaz de divulgar a cultura de cada região em uma repercussão nacional, na qual apresentava a música de todo o país, divulgando a construção de uma nação civilizada. Não esquecendo que o rádio com sua repercussão nacional também serviu como propagandista da região Sul, onde os governantes incentivam esse processo de imigração com intuito de adquirirem mão-de-obra.

O que podemos dizer é que tanto a literatura quanto o teatro, a cultura, a pintura e a música, acabaram inventando o Nordeste como esse espaço da saudade e da tradição magistralmente apresentado por Albuquerque Júnior (2001). Um espaço que não se quer abandonar, pelo contrário, a todo o momento é lembrado como o lugar ambicionado para se morar.

Vemos assim, o Nordeste composto por uma gama de discursos que se diferenciam e se cruzam entre si, gerando um longo debate do que viria a ser o Nordeste e o homem nordestino. Discursos esses que nunca chegarão a um modelo original, a uma essência do que é o Nordeste, pois o que o forma não é o discurso fixo e condutor de uma verdade absoluta, mas os vários discursos que incidem sobre ele.

Nesse processo de construção de uma representatividade para a região nordeste, podemos destacar o ilustre cantor Luiz Gonzaga do Nascimento, que vai dar continuidade a identidade nordestina que já havia sido firmada anteriormente por Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Rachel de Queiroz. É através de Gonzaga

que o Nordeste passou a ser pensado e nesse caso mais precisamente cantado como espaço da saudade, por outra classe social diferente das dos filhos de famílias tradicionais e seus sucessores, pois os homens pobres que migraram para uma região diferente do lugar de onde nasceram em busca de melhores condições de vida e trabalho também passaram a viabilizar o nordeste como o espaço da saudade ao escutar uma música de Luiz Gonzaga.

Luiz Gonzaga: de cantor a rei do Baião

Gonzaga foi um menino de família humilde, mas com um futuro bem promissor, aos poucos passa a cantar e assim representar o Nordeste. Luiz Gonzaga do Nascimento, filho de Januario dos Santos e de Ana Batista de Jesus, nasceu no dia 13 de dezembro de 1912 numa sexta-feira, na Fazenda Caiçara, em Exu, situada junto a Serra do Araripe. Seu batizado foi realizado na matriz de Exu no dia 5 de janeiro de 1913. O nome Luiz (por ser o dia de Santa Luzia) Gonzaga (porque o nome completo de São Luiz, era Luiz Gonzaga) Nascimento (por ter nascido em dezembro, o mesmo mês do nascimento de Jesus Cristo).

Seu pai, Januario dos Santos era tocador da região, ganhava a vida da família com o fole de festa em festa. Para aumentar sua renda familiar ainda consertava sanfonas. Gonzaga com 7 anos de idade começou a acompanhar a mãe no roçado, mas para o trabalho no roçado Gonzaga não tinha jeito, Januario ao perceber isso, colocou o menino para ajudar-lhe nos concertos das sanfonas já que o mesmo parecia gostar de instrumentos musicais e de música. Aos poucos o menino conseguiu aperfeiçoar sua técnica no fole, e passou assim a acompanhar o pai nos forrós (DREYFUS, 1996).

Após atingir a maior idade, Gonzaga parte para a região Sul do país. Quando chegou ao Rio de Janeiro, no final da década de trinta, não tocava as músicas da sua terra que aprendera com o seu pai Januario, começou sua carreira na cidade tocando valsas, tangos, choros, foxtrotos e outros ritmos da época em ambientes como cabarés, gafieiras e *taxi-girls*.

No ano de 1940, Gonzaga modifica o seu repertório pressionado por estudantes cearenses que questionaram o seu estilo musical, pois, para eles, como poderia um nordestino não cantar as músicas da sua terra natal, Dreyfus⁶ nos alerta que tais

⁶ Dreyfus Dominique, jornalista francesa que veio para o Brasil escrever o livro **Vida de Viajante - A saga de Luiz Gonzaga**. O livro se constitui em uma biografia da vida do cantor, contém uma riqueza de

estudantes chegaram até mesmo a ameaçar o nordestino caso ele não tocasse músicas típicas de sua região os mesmos não colocariam mais moedas nos pires do sanfoneiro (DREYFUS, 1996). Gonzaga a partir desse momento passa a ter autonomia como cantor, começa a cantar não o que estava na moda mas o que queria, passando a cantar e escrever letras que retratassem o que para ele seria a representação do Nordeste. Em 1940 no programa de “Calouros em desfile”, de Ary Barroso, na Rádio Tupi, executando a música “Vira e Mexe”, Luiz Gonzaga consegue tirar nota máxima.

Luiz Gonzaga propôs uma musicalidade capaz de construir identidades regionais, abre o caminho para se perceber o regional, em meio à construção do nacional. A década de 1930 já atentava a busca de um som nacional, no campo da música erudita, que divulgasse a nação e o seu povo voltado para uma civilização. A música nacional não deveria ser ligada as músicas de origem estrangeira, ou atreladas no mundo urbano, deveria ser voltada para o mundo rural, para o regional, deveria ser uma música autêntica do país. Nesse sentido “o baião” aparece para o mundo como um ritmo que passou a ser a música do Nordeste por ser a primeira que fala e canta em nome da região.

O sucesso de Gonzaga foi tão grande que ele desequilibrou o eixo da MPB do meio para o fim dos anos de 1940 até meados de 1950. Antes o mercado musical privilegiava o samba, a marchinha, o choro e outros produtos do centro cultural do país. O baião vem atender a necessidade de uma música nacional para dançar, diferente das de origem estrangeira. Esse ritmo assumiu uma característica e um formato urbano:

Eu vou mostrar pra você
 Como se dança o baião
 E quem quiser aprender
 E favor preste atenção...
 Eu já dancei balancê
 Xamego, samba e xerém.
 Mas o baião tem um quê
 Que as outras danças não têm
 Quem quiser é só dizer
 Pois eu com satisfação
 Vou dançar cantando o baião

(Baião, Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira, 1949).

informações isso devido Dreyfus ter um olhar privilegiado pois na sua vinda para o Brasil ficou hospedada na residência de Luiz Gonzaga, ela passou a conhecer o cantor Gonzaga de perto, no seu dia a dia.

O rojão, como era chamado o gênero musical criado por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, nasceu da tradição popular, de trechos musicais executados pelas violas dos repentistas nordestinos (TINHORÃO, 1986).

A música “Baião” fez Luiz Gonzaga triunfar na história da música popular brasileira, transformou-se em um novo ritmo musical. Esse novo ritmo foi responsável por difundir a cultura nordestina pelo Brasil afora. Luiz Gonzaga passou a representar a região Nordeste e a cultura do povo nordestino, com seus hábitos, costumes e práticas. Suas músicas trazem informações sobre a região Nordeste a exemplo das tradicionais festas juninas, da geografia, as formas de louvores, dentre outras variadas temáticas, elege as imagens da mulher.

Mas por que só o mestre Gonzaga é lembrado até hoje como representante do Nordeste, como o Rei do Baião? Humberto Teixeira também não é? Não surgiram novos compositores nordestinos que cantassem as belezas e as tristezas da região nordeste? Luiz Gonzaga foi inédito no seu repertório?

Através do filme/documentário, “Paraíba, meu amor”⁷ produzido pelo diretor suíço Bernand Robert-Charrue, ao abordar a força musical do forró nordestino, Chico Cesar em conversa com Aleijadinho de Pombal, faz referência a Luiz Gonzaga como divulgador do forró. Ele diz:

Eu digo que Gonzaga, Jackson, Marinês e sua gente e João do Vale são assim a, os quatro principais do forro, os fundadores né, que ai depois abriram caminho pra toda hora [...] Acho que o forro ganhou uma definição muito clara, quando Luiz Gonzaga formatou, é, o trio, né como se fosse Power trio, sanfona, é acordeom, é assim o acordeom a sanfona, zabumba e triangulo, né como um trio de Jazz, ou como um Power trio de rock (PARAÍBA MEU AMOR, 2008).

Chico Cesar descreve a importância de Gonzaga ao dar uma definição para o ritmo forró, com a junção da sanfona, da zabumba e do triangulo, ocasionando a disseminação do gênero musical pelo Brasil. As palavras do cantor no documentário, além de mostrar a produção discursiva que atribuem a Gonzaga o papel de divulgador de um novo ritmo musical, também mostra que existiam outros cantores fundadores do ritmo forró, outros cantores nordestinos, não era apenas Gonzaga, que ajudou a divulgar o forró, outros cantores como: Jackson do Pandeiro, Marinês, João do Vale também tiveram participação.

⁷ O filme, documentário “Paraíba, meu amor” alterna entrevistas e trechos musicais ao aborda a força musical do forró nordestino. O filme conta com a participação do acordeonista francês Richard Galliano, de cantores como: Chico Cesar, Pinto do acordeon, Dominginhos, e Aleijadinho de Pombal.

Luiz Gonzaga não foi o único a tentar fazer uma representação do que seria o Nordeste e o nordestino a contribuir para edificação de uma imagem do Nordeste. Cantores como Dominginhos, Marinês, Sivuca, Jackson do Pandeiro, dentre outros, buscavam em suas canções demonstrar as belezas e problemas que rodeavam o Nordeste. Suas canções também não eram todas de sua autoria, ele cantava muito das músicas de Humberto Teixeira, Miguel Lima, Zé Dantas, Evaldo Ruy e Fernando Lobo, Joaquim Augusto e Nelson Barbalho. Contudo, Gonzaga foi, na sua época, e é até hoje tido como ícone representativo dessa região, visto que ele próprio fortificava o discurso de construtor de uma identidade do Nordeste e a mídia se apodera desse discurso e o cristaliza.

Devido Gonzaga ser visto como representante da região Nordeste, capaz de mostrar a identidade de seus habitantes, em repercussão nacional, para realização deste trabalho mais precisamente no capítulo III, “As mulheres de Luiz Gonzaga” foi realizado um levantamento quantitativo das músicas que ele cantava nas décadas de 1950 e 1960, com o intuito de percebermos as imagens da (de) mulher construídas através das suas canções. Isso porque Gonzaga ao cantar não constrói apenas identidade para si próprio, constrói identidade para o Nordeste, para o povo nordestino, com suas imagens, hábitos, tradições e práticas culturais.

Gonzaga ao cantar o “Baião”, a música nordestina, passou a ser mostrado diariamente na mídia. Através do livro de Dominique Dreyfus (1996) podemos perceber que Luiz Gonzaga era manchete diária na imprensa, seu rosto estava estampando na revista paulista, onde a *Radar* anunciava: A ordem, agora, é baião – Coqueluche nacional de 1949; o *Diário Carioca* também apresentava o baião dessa vez como o novo ritmo do Brasil. E a revista o *Cruzeiro* ainda vai além da apresentação do baião, publicava uma reportagem com foto para ensinar o povo a dançar o novo ritmo, fazendo a música se proliferar ainda mais.



Vida do Viajante: A Saga de LUIZ GONZAGA

139

Novo ritmo: O *Cruzeiro* se entusiasmou com o lançamento do xaxado

Vida do Viajante: A Saga de LUIZ GONZAGA

141

Figura 02 – Recorte dos jornais – Coqueluche nacional e o *Diário Carioca* (Dreyfus, Dominique).

Figura 03 – Recorte da revista – o *Cruzeiro* (Dreyfus, Dominique).

O discurso midiático presente, ajuda a fixar a ideia de Luiz Gonzaga como Rei do Baião, as fotografias de Gonzaga apareciam constantemente nos jornais. Isso diferentemente aconteceu com o seu parceiro musical Humberto Teixeira, pois se tomarmos como base as fotografias presentes no livro de Dreyfus Dominique é possível constatar que ele não teve seu rosto estampado em jornais com a mesma frequência de Gonzaga, apesar da imprensa deixar claro que o novo ritmo baião tem mais de um compositor é o cantor Gonzaga que é fotografado, lembrado e mostrado para todo o Brasil como o Rei do Baião, até mesmo porque a mídia queria mostrar uma imagem de um homem nordestino que representasse a sua terra, na qual as fotografias de Humberto Teixeira não se enquadrariam nesse processo de criação de uma imagem que não abrangeria só a letra da música nordestina, mais de um personagem nordestino também, capaz de representar a região. Esse trabalho de repetição e circulação de imagens da mídia atribuída a Gonzaga é capaz de produzir uma construção de identidades, na qual de acordo com Silva esse processo identitário se constrói vinculado a uma rede de memórias que o ancora e o legitima (SILVA, 2003).

A produção discursiva em torno das músicas de Luiz Gonzaga, em especial o baião, institui a ele um lugar de diferenciação, a música baião diferente das de origem

estrangeira tem uma grande aceitação em um momento de nacionalismo intenso, pois é a primeira que fala e canta em nome da região, em nome do Brasil. Gonzaga constrói um lugar para si, para o nordestino na diferença com o outro, com o sulista, o carioca, etc, sendo assim a identidade é formada a partir da diferenciação, do que eu não sou. Para Silva (SILVA, 2003, p. 76-78) a identidade e a diferença do meu eu são produtos fabricados culturalmente.

A identidade e a diferença não podem ser compreendidas, pois, fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido. Não são seres da natureza, mas da cultura e dos sistemas simbólicos que a compõem. [...] Somos nós que as fabricamos no contexto de relações culturais e sociais.

Luiz Gonzaga estabelece a construção do Nordeste enquanto espaço social afetivo, abre passagem para se perceber o regional em meio à construção do nacional, ressaltando o falar, o sotaque nordestino, as manifestações culturais como forma de afirmação da região nordeste. Dessa forma podemos dizer que a construção da região Nordeste também é discursiva, pois a própria ideia da palavra região é uma construção mental; à medida que, a linguagem representa o real, ao mesmo tempo em que o institui. “Um grupo social pode preferir utilizar uma determinada linguagem, dialeto, vocabulário ou sotaque, para estabelecer diferenças culturais e hegemônicas” (BURKE, 1993, p. 16). Luiz Gonzaga passa assim a criar um real, ou reais do que vem a ser a região Nordeste, a partir das letras das músicas cantadas.

O discurso midiático através da imagem de Luiz Gonzaga traz símbolos que retratam a memória social do cangaço e conseqüentemente do nordestino. Para Gonzaga representar a figura de um artista tipicamente regional, é interessante que ele seja mostrado não apenas com um novo estilo musical, mas também com uma nova forma de se vestir diferente dos outros artistas. Gonzaga aos poucos passou a usar o gibão, vestimentas usadas pelos vaqueiros, junto com um chapéu de couro, forte característica dos cangaceiros.

Gonzaga usa um momento de modernidade para marcar um lugar para si, e para isso utiliza-se da sua ideia de representação moderna do Nordeste. É para impor sua imagem de Nordeste, deixa de lado as roupas urbanas e elegantes que se - apresentava em Cabarés e passa a adotar um traje inspirado na região, passou a usar um chapéu de couro à moda dos cangaceiros e uma roupa semelhante a dos vaqueiros.



Figura 04 – Foto da roupa de Luiz Gonzaga, exposta no museu do Exu-Pernambuco.

Gonzaga cria uma legitimidade estabelecendo diferenças entre as demais culturas. Diferencia-se no seu modo de vestir, falar e cantar, colocando em suas canções sons que remetessem a região Nordeste (o aboiar do gado, canto do pássaro, do assum preto, o couro das jias na noite) como forma de dar maior legitimidade e de fazer quem já conhece a região sentir-se lá.

A forma diferente de ser e se apresentar de Luiz Gonzaga era interessante e lucrativa para os olhos da mídia, pois ao trazer o exótico e o estranho para aquele novo mundo seja ele sulista ou não, ela capitalizava com isso. Ao mesmo modo essa rede de memórias mostrada pela mídia acomoda não apenas lucros, ela também proporciona sentido e legitimidade para imagem de Luiz Gonzaga. Essa fabricação discursiva em torno de Luiz Gonzaga constrói para ele um lugar de grandeza, sendo assim, podemos dizer que apesar de haver outros cantores (Dominguinhos, Marinês, Sivuca, Jackson do Pandeiro) da região Nordeste, eles não tiveram como aliados a mídia, enquanto Gonzaga a tinha como madrinha da sua carreira artística. Outros cantores na região Nordeste são reconhecidos também como ícones nordestinos, mas Gonzaga como possuía a mídia ao seu favor, não teve repercussão apenas regional, ela lhe transformou em ícone nacional.

Gonzaga ao cantar o Nordeste através das suas músicas não consegue designar ele como um todo, por isso suas canções não devem ser vistas como generalizações de uma dada realidade. Além disso, Gonzaga canta o que para ele é importante ser lembrado do Nordeste. Para Neves na produção do conhecimento histórico, o geral e o local são interligados “Cada local é sempre o recorte de uma realidade mais ampla que o

contextualizada e aquilo que se entende por geral, é o somatório de realidades locais que se incluem por meio de processos mais amplos e abrangentes” (NEVES, 1997, p. 22).

O local e o regional precisam estar juntos, ambos só fazem sentido para o conhecimento histórico na relação que estabelecem. Gonzaga representa em suas canções um conhecimento do geral da região Nordeste e de seus habitantes, no qual este conhecimento do geral só tem sentido porque faz parte de uma dada localidade (Nordeste) e precisa dela para se reportar através da música. Algumas pessoas ao escutar as músicas de Gonzaga se identificam com a lembrança desta localidade apontada pelo conhecimento geral do cantor, transformando-as em realidade. O conhecimento geral, sem a localidade para se reportar é uma invenção, não faz sentido.

Para o próprio Luiz Gonzaga, suas músicas, vestimentas e seu modo de falar representavam o que seria a identidade do seu povo; suas canções eram uma forma que o mesmo encontrava para mostrar a cultura nordestina, com os seus folclores e práticas, uma forma de lançar as perfeições e o descaso dessa região do país. Essa identidade social implica na consciência que se tem de si mesmo, no conhecimento do próprio sujeito em se reconhecer.

A denominação de construtor de uma identidade do Nordeste atribuída a Luiz Gonzaga não é dada apenas por alguns nordestinos que estão fora do espaço geográfico dessa região - pessoas que migraram para outras localidades do país - pelos que aqui convivem, ou pelo discurso midiático. Além desses fatores importantíssimos para divulgação desse discurso de construtor de identidade, o próprio Luiz Gonzaga se intitulava como um representante legítimo dessa região.

Luiz Gonzaga nove meses antes de falecer, no dia 17 de outubro de 1988, deixou gravada uma entrevista com o repórter Marcos Cirano e o fotógrafo Pedro Luiz, essa conversa foi publicada no livro de José Marcelo Leal Barbosa:

[...] quando a gente cria tem, a gente tem obrigação de fazer cultura para preservar as tradições, para contar sua própria história. Porque ninguém vai contar com a mesma empolgação, com o mesmo amor, com a mesma garra que eu sempre dediquei, de uma maneira completamente diferente, procurando sempre as estradas, sempre os caminhos em busca das cidades onde eu tinha certeza que existia uma colônia forte de cabeças chatas esperando por mim (BARBOSA, 2007, p. 117).

Luiz Gonzaga na entrevista acima deixa bem claro que, era ele quem fazia cultura, quem cantava uma música nacional nordestina, mostrando assim as tradições, os costumes de seu povo.

Afirma ser construtor de uma fala e de uma memória do povo nordestino. Para ele só alguém da região Nordeste pode representar determinada região com tanta perfeição e encanto. E é justamente por isso que para ele próprio representar a região já tornará para se, uma obrigação.

A entrevista continua e mais uma vez ele se afirma como construtor de uma identidade nordestina:

Descobri o Nordeste musical, musicalmente falado. [...] Mais, eu esbarrava sempre no Rio de Janeiro, para vencer, contra tudo era barreira quase invencível. De vez em quando aparecia um seresteiro, Augusto Calheiros e mais alguns, que, através de suas vozes, eles cantavam as coisas engraçadas do Nordeste, como Manezinho Araújo. Mas, não com a boa intenção que eu me apresentava, em cima de caminhões, levando o patrocinador nas costas, fazendo espetáculos nas praças públicas improvisando espetáculos em determinadas praças... Agora tudo isso por quê? Porque eu não me achava bastante suficiente para concorrer com ninguém. É claro que os colegas compareciam e coloriam o ambiente. Mas, o objetivo era cantar para os barrigas-verdes, os gaúchos, os caipiras, os cariocas. E conseguia, quase sempre, patrocinador. Então eu tinha liberdade. E assim no meio desse publico, eu era acolhido de surpresa até... Ali no meio desse publico tinha Caetano, tinha Gil, tinha muitos cantores doidos por aí, famosos hoje, que já mudaram de roupa varias vezes, hoje são até roqueiros, mais mesmo como roqueiros continuam afirmando que Luiz Gonzaga o influenciou, o influenciou. E eu tava dando uma de Deus, escrevendo certo por linhas tortas. Totalmente despreparado mais, quando eu soltava alguma coisa, eles sentiam que tinha um sabor tão especial que não dá nem pra se lembrar a sua origem. E eu levava as coisas que aprendi na minha infância, com meu pai, as piadas do velho Januário, que meu pai era muito espirituoso. E foi me tornando assim um artista assim, espontâneo. Atingi praticamente todas as camadas sociais, cassinos etc., mais nunca me empolguei pela cidade grande e a saudade do Nordeste sempre foi eterna (BARBOSA, 2007, p. 117-118)

Gonzaga afirma que teve uma preocupação constante com a conquista de espaço para a cultura nordestina, na qual ao trazer nas suas canções as experiências do povo pobre sofrido de sua localidade de origem fazia com que suas raízes não fossem esquecidas por quem não permanecia na região e ao mesmo tempo conhecidas pelos sulistas.

Gonzaga tinha um trunfo na manga que era a lembrança, junto com a saudade e para tornar sua música uma voz da realidade nordestina, se reporta ao vivido, o passado,

as coisas que aprendera com o seu pai. Dessa maneira além de mostrar o desconhecido, o ignorado, o estrangeiro, para as cidades Gonzaga, agrada o seu principal público o migrante nordestino que estava nas periferias, servindo de mão de obra para o Rio de Janeiro, pois suas músicas trazem os anseios e as angústias de quem estava fora de casa e por isso era prazeroso retornar a terra natal mesmo que pelo som de uma canção.

Luiz Gonzaga passou a ser visto como representante do Nordeste em todos os aspectos, tinha uma “vozeirona” que cantava as coisas do nordeste, e ao mesmo tempo criou uma imagem de nordestino. Gonzaga foi eleito Rei do Baião porque ele investe na construção de uma imagem nordestina quando representava e dava voz a ele.

Essa imagem de Gonzaga como Rei do Baião predominante até os dias atuais, foi produto de uma construção histórica, que muitas das vezes não paramos para pensar, como se arquitetou, não foi apenas recebida, ganhada, auferida, também foi bem trabalhada, feita com muita precisão, alvo de muito esforço, alcançada em vários anos de carreira e trabalho pela mídia e pelo próprio Luiz Gonzaga que também fazia questão de ser lembrado como o representante legítimo da região nordeste.

Esses discursos continuam sendo elaborados pela mídia, Gonzaga mesmo após a sua morte é mostrado e homenageado na imprensa. Em 2012 comemorou-se o centenário de nascimento de Luiz Gonzaga. Por todo o Nordeste ocorreram manifestações em torno dessa data. O jornal da Paraíba⁸ em 1 de junho de 2012, traz Gonzaga na capa em uma homenagem aos seus 100 anos na festa de São João em Campina Grande. E o jornal *Prosa e Verso* traz uma edição especial, ao Centenário de Luiz Gonzaga no mês de novembro de 2012. Essa edição é composta toda em verso com poesias de poetas como Barbosa Filho, João Vaqueiro, Ivamberto Albuquerque, e Tião Simpatia, em homenagem a Gonzaga, sua vida e sua carreira.

⁸ Disponível em <<http://acervo.jornaldaparaiba.com.br/#/6/>> acesso em 10 de set. 2012.



Figura 05 – Recorte da capa do jornal da Paraíba.



Figura 06 – Recorte da capa do jornal Prosa e verso.

Na Bahia, aconteceu a exposição “O Imaginário e o Rei -- Visões sobre o Universo de Luiz Gonzaga” que esteve aberta à visitação no Palacete das Artes Rodin Bahia, em Salvador, até o dia 10 de junho e rendeu homenagens. Bené Fonteles, artista plástico e curador da exposição, convidou diversos artistas plásticos para expor seus trabalhos inspirados em Luiz Gonzaga, e ao receber a Web TV UFBA em uma reportagem nos mostra um passeio pela exposição ao qual apresenta a vida de Luiz Gonzaga, como um dos maiores expoentes da música popular brasileira. A exposição organizou ensaios fotográficos, de Gustavo Moura, esculturas de Liara Leite e de Frank Castro⁹. A Orquestra Filarmônica do Ceará- Fortaleza realizou concerto para Gonzaga “Filarmônica Gonzagueando”, em homenagem aos 20 anos de morte de Luiz Gonzaga – O Rei do Baião. O Museu Fonográfico Luiz Gonzaga de Campina Grande – PB realizou no dia 13 de dezembro de 2012, evento comemorativo aos 100 anos de Luiz Gonzaga o Rei do Baião, houve também shows com artistas regionais, missa campal e programação especial a partir das 19hs. A Globo Nordeste, em homenagem ao

⁹ Disponível em: <<http://www2.tv.ufba.br/video/478-exposi%C3%A7%C3%A3o-celebra-o-centen%C3%A1rio-de-luiz-gonzaga-o-rei-do-bai%C3%A3o>> acesso em 20 dez.2012.

centenário de Luiz Gonzaga, publicou vídeo em 20/05/2012¹⁰. O Governo de Pernambuco, através da Secretaria de Cultura e da Fundarpe, realizou diversas apresentações e homenagens ao Rei do Baião, no ano de 2012. Na semana do aniversário, foi a culminância de todas as homenagens. Do dia 10 ao dia 16 de dezembro, várias ações artísticas e shows ocorrerão em palcos de Exu – Parque Aza Branca, Palco Gonzagão (no Módulo Esportivo de Exu) e Fazenda Araripe – e no Recife, na Praça do Arsenal da Marinha¹¹.



Figura 07 – Recorte do folhetim de programação da festa do Centenário, em Exu-Pernambuco.

No dia 3 de maio de 2011, foi promulgada a Lei 14.291 que institui o ano de 2012 no calendário cultural de Pernambuco como o Ano da Consagração do Centenário de Luiz Gonzaga, devendo-se, por isso, homenagear a produção musical do compositor, além de reavivar, incentivar, fomentar e divulgar a memória do Rei do Baião¹².

¹⁰ Disponível em: http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=1&Itemid=47&limit=15&limitstart=15 acesso em 20 dez. 2012.

¹¹ Disponível em <http://www.gonzaga100.com/o-centenario> acesso em 20 dez. 2012.

¹² Disponível em: <http://www.gonzaga100.com/o-centenario> acesso em 20 dez. 2012.

Dessa forma podemos dizer que o centenário de Luiz Gonzaga, o “Rei do Baião” rendeu várias homenagens ao cantor por todo Brasil. Através de jornais, de reportagens, do centenário de Luiz Gonzaga podemos perceber com nitidez a permanência do discurso que o elegeu e que o mantém como o “Rei do Baião” até hoje, porque faz parte da construção de identidade regional.

Capítulo III

As mulheres de Luiz Gonzaga (1950-1960)

Escutar música para muitas pessoas é um dos grandes prazeres que se pode ter. A música está presente no nosso cotidiano e exerce um papel importante em nossas vidas, está sempre despertando a nossa criatividade, nossos sentimentos, nossa racionalidade e emoções... Seja qual for o motivo sempre estamos a escutar música.

O que não podemos negar é que a música além de tocar as pessoas, mexer com os nossos sentimentos, também é uma fonte de pesquisa que permite conhecer uma pluralidade de temas. A mulher é um deles, e por isso quando escolhemos trabalhar com as imagens da mulher a música aparece como uma possibilidade de inserção e de conhecimento desse tema pelo historiador.

Através da música podemos perceber a construção de lugares sociais e imagéticos sobre o ser mulher; nas composições estão presentes movimentos políticos, situações econômicas, tendências comportamentais, percepções do passado e do presente de toda uma geração. Os estudos musicológicos que defendiam a busca pela objetividade tiveram início na década de 1920 e eram influenciados pela tradição iluminista e positivista - sua narrativa era linear, majestosa, tinha o anseio de cobrir um longo período da história, induzia uma idéia de progresso, de afirmação de um sujeito pertencente à nação.

Sob a influência da noção de autonomia da arte e concebendo a música como elevada construção do espírito, esses trabalhos miram exclusivamente a chamada música erudita e sua constituição em solo brasileiro, num cenário em que as manifestações de tradição oral ou da cultura popular são abordadas funcionalmente e apenas na medida em que se revelam matéria-prima e subsídio para a construção de uma autêntica música erudita brasileira (ASSIS, ANA CLÁUDIA, *et. all.*, 2009, p. 8-9).

As manifestações culturais e as tradições orais serviam apenas para construção de uma autêntica música erudita brasileira com o propósito de nortear a idéia de progresso de elevação do espírito na afirmação de um sujeito nacional.

A historiografia ao longo dos anos passou por significativas modificações metodológicas que possibilitaram outro conhecimento do passado. O surgimento da Escola dos *Annales*, que propôs uma ruptura com a história tradicional, possibilitou aos

historiadores trabalhar com outra temporalidade, outra postura historiográfica, outras fontes, como cartas, relatos, certidões de nascimento, casamento entre outras¹³.

Enquanto na primeira metade do século XX, mesmo com uma mudança substancial na pesquisa histórica, “[...] a musicologia brasileira permanecia conectada a uma tradição historiográfica herdada do século XIX que, em linhas gerais, tendia a se orientar por uma escrita livre e sem referências à documentação escrita, oral ou sonora” (ASSIS, ANA CLÁUDIA, *et. all.*, 2009, p. 9-10). Só a partir dos anos de 1980 é que temos mudanças de perspectiva na forma de abordar a música brasileira desprendendo-se da narrativa de tempo anterior, havendo assim o:

[...] abandono da grande narrativa temporal e consequente fragmentação das temáticas, pela ênfase nas rupturas e pelos objetos aparentemente restritos que justamente operam uma desaceleração na visão panorâmica e unilateral dos trabalhos anteriores. Elementos até então excluídos ou vistos de forma em passant nas grandes narrativas da primeira metade do século XX, ganham estatuto de objetos significantes e estruturantes de movimentos culturais mais amplos (ASSIS, ANA CLÁUDIA, *et. all.*, 2009, p. 11).

Nos anos 80 surgiram cursos de pós-graduação em música (etnomusicologia e musicologia) como mostra Ana Cláudia de Assis, Flávio Barbeitas, Jonas Lana, Marcos Edson Cardoso Filho (2009). Este acontecimento deu um novo rumo ao estudo da música, onde as abordagens sofrem alterações, passaram a privilegiar a música na cultura, na qual a relação compositor, obra, intérprete e receptor estão presentes e as motivações do artista na sociedade também começam a aparecer.

A partir desse momento fortaleceu-se o diálogo com outras áreas do conhecimento como a história, literatura, sociologia, psicologia etc. A música passa a ser trabalhada de forma problematizada na qual está vinculada com o seu contexto histórico, capaz de mostrar uma dada “realidade” que deixa transparecer os anseios de uma dada sociedade ou até mesmo os anseios do artista que a produz.

Todos os seres humanos são produtores de cultura¹⁴ e também agentes da mesma. A cultura dos grupos sociais se manifesta de diversas maneiras: na religiosidade, na música ou até mesmo na dança. A música como forma de estudar as manifestações culturais, nos possibilita analisar determinados grupos sociais em seu

¹³ Essa discussão foi realizada na Introdução deste trabalho, **Imagens da (de) mulher nas músicas de Luiz Gonzaga (1950-1960)**.

¹⁴ Para uma discussão mais aprofundada do conceito de cultura, ver: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992; CHARTIER, Roger. **A história cultural**, entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1990; GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

cotidiano, no que pensam, no que acreditam, como se comportam, como agem nas mais variadas situações. O historiador deve procurar na cultura uma interpretação e não uma “verdade”, pois o mesmo objeto de estudo pode ter valores diferentes para os diversos grupos da mesma sociedade. A cultura é um aparelho complexo de representações¹⁵ e, portanto, entendida como um “sistema de signos ou código que instaura e governa a relação dos homens com a natureza e dos homens entre si” (ROCHA, 2003, p. 36).

A música é capaz de narrar histórias do cotidiano, de uma nação, de um povo, de mostrar o que os livros por si só não conseguem. A música enquanto diferente fonte de pesquisa do historiador pode nos proporcionar uma série de interpretações e reinterpretações dos fatos, permite o surgimento de compreensões dos vários significados e representações que aparecem como características da cultura.

Luiz Gonzaga do Nascimento (1912-1987) através das suas canções representa o que seria o nordeste, a cultura do povo nordestino, com seus hábitos, imagens, tradições e práticas. Sendo assim o presente capítulo busca discutir as músicas cantadas por esse artista como objeto de estudo, possuidor de uma linguagem repleta de representações sobre os diversos grupos sociais, capaz de mostrar as imagens construídas e reelaboradas para a mulher entre as décadas de 1950 e 1960.

A música, por ser uma fonte capaz de mostrar a cultura de uma determinada região, possibilita aos historiadores pensar nas representações das práticas cotidianas dos diversos seguimentos da sociedade. Ao tomarmos as letras das músicas como objeto de análise, podemos perceber como se caracterizou o feminino nas décadas 1950 a 1960 e como Luiz Gonzaga influenciou, e foi influenciado, nesse processo de construção de imagens da mulher nordestina.

Através das letras das músicas cantadas por Luiz Gonzaga podemos identificar a elaboração de valores morais, onde suas canções devem ser vistas como práticas discursivas, capazes de instituir imagens e valores diversos. De acordo com Albuquerque Júnior (2001) a música vai ligar subjetividades díspares, vai produzir um sentir “nordestino” e instituir certa “visão nordestina”. Dessa forma, os discursos musicalizados de Luiz Gonzaga foram uma forma que este encontrou para reforçar a sua visão sobre a região nordeste e seus habitantes.

¹⁵ A cultura é vista como “aparelho amplo de representações”, porque ela representa grupos de pessoas em diferentes níveis de abordagem, ou seja pode ser construída a partir de interesses de grupos considerados dominantes ou de grupos marginalizados.

Dessa forma a música será usada aqui como um documento histórico, um campo vasto de significações, que fazem parte de um contexto e de uma época:

[...] do ponto de vista da História, a música é uma fonte densa em significado. É chave para a compreensão do pensamento de seu autor e de seus contemporâneos e para a compreensão também das formas de estar no mundo, de percebê-lo e de senti-lo (ASSIS, ANA CLÁUDIA, *et. all.*, 2009, p. 34).

O conjunto de práticas e de tradições construídas nas músicas de Luiz Gonzaga é um instrumento de diálogo entre o compositor e o público, tendo como alvo criar um discurso musical suscetível de interpretação acerca do ser mulher. Tais linguagens discursivas cantadas pelo compositor através da sua repetição foram criando valores e resignificando outros.

Intervalo necessário

Antes de iniciarmos a análise das letras das músicas, faremos uma apresentação do *corpus* documental que balizou essas discussões. Durante a pesquisa encontrei 134 músicas compostas por Luiz Gonzaga entre os anos de 1950 e 1969 em que ele é compositor único ou em parceria. Essas 134 músicas estão distribuídas nas duas tabelas expostas, a primeira com 95 músicas, referente aos anos de 1950 a 1959 e a segunda com 39 músicas dos anos de 1960 a 1969.

Década de 1950		
Ano	Tema	Música (autoria)
1950	Pernambuco	Rei Bantu (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)
	Amor	Xanduzinha (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)
	Baião, dança, festa	A dança da moda (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)
	Mulher	Cintura fina (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Chuva	A volta da Asa Branca (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)
	Rio de Janeiro	Adeus Rio de Janeiro (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Baião, dança, festa	O torrado (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)
	Mulher	Vem morena (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)
	Forro	Forró de Mané Vito (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)
	Passáro	Assum Preto (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)
	Baião, dança, festa	Balaio (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Dinheiro	Dezessete e Setecentos (Luiz Gonzaga e Miguel Lima)
	Baião, dança, festa	Macapá (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)
	Sertão	No Ceará não tem disso não (Luiz Gonzaga)
	Saudade	Que nem Jiló (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)
	Sertão	Respeita Januário (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)

1951	São João	Olha pro céu (Luiz Gonzaga e José Fernandes)
	Mulher	Mariá (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Passáro	Sabiá (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)
	Passáro	Amanhã eu vou (Beduíno e Luiz Gonzaga)
	Profissões	Conversa de barbeiro (Luiz Gonzaga e David Nasser)
	Sertão	Estrada de Caninde (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)
	Amor	Madame Baião (David Nasser e Luiz Gonzaga)
	Mulher	Moreninha, Moreninha (Hervê Cordovil e Luiz Gonzaga)
	Saudade	Propriá (Guio Moraes e Luiz Gonzaga)
	Sanfona, sanfoneiro	Tô sobranco (Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil)
1952	Baião, dança, festa	Tudo é baião (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)
	Cangaceiro	Xaxado (Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil)
	São João	São João na roça (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Baião, dança, festa	Imbalança (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)
	Chuva	Baião da garoa (Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil)
	Mulher	Paraíba (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)
	Viajem	Pau de Arara (Luiz Gonzaga e Guio Moraes)
	Chuva	São João do carneirinho (Guio Moraes e Luiz Gonzaga)
	Baião, dança, festa	Vamos Xaxear (Luiz Gonzaga e Geraldo Nascimento)
	Sertão	ABC do sertão (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Saudade	A letra I (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)
	Homem	Algodão (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)
	Baião, dança, festa	O casamento da Rosa (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Seca	Vozes da seca (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)
	Viajem	A vida de Viajante (Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil)
	Mulher	Moreninha tentação (Moacir Araújo e Luiz Gonzaga)
	Homem	Paraxaxá (Luiz Gonzaga e Sylvio Moacir de Araújo)
	São João	São João chegou (Mariza P. Coelho e Luiz Gonzaga)
Mulher	Xote das meninas (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)	
1954	São João	Lascando o cano (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)
	São João	Noites brasileiras (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)
	Cangaceiro	Olha a pisada (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)
	Deus, religiosidade	Cartão de Natal (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Saudade	Minha Fulô (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Mulher	Vô casá Já (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Mulher	Pronde Tu vai Lui? (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Sanfona, sanfoneiro	Januário vai Tocar (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Pernambuco	Cana só de Pernambuco (Luiz Gonzaga e Victor Simon)
	Pernambuco	Velho novo Exu (Luiz Gonzaga e Sylvio Moacir de Araújo)
	Pescador	Velho pescador (Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil)
1955	Amor	Ai amor (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Animais, natureza	Riacho do Navio (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)
	Baião, dança, festa	Baião GranFino (Luiz Gonzaga e Marcos Valentim)
	Homem	Cabra da Peste (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Café	Café (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)
	Deus, religiosidade	Padroeira do Brasil (Luiz Gonzaga e Raymundo Granjeiro)
	Propaganda	Paulo Afonso (Zé Gonzaga e Luiz Gonzaga)
Dinheiro	Só vale quem tem (Zé Dantas e Zé Dantas)	
1956	Forro	Derramaro o Gái (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)

	Mulher	Aboio Apaixonado (Luiz Gonzaga)
	Profissões	Cortando o Pano (Luiz Gonzaga, Miguel Lima e J. Portela)
	São João	Lenda de São João (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Baião, dança, festa	Braia Dengosa (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Amor	Mané e Zabé (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Cidade	Tacacá (Luiz Gonzaga e Lourival Passos)
	Baião, dança, festa	Tesouro e meio (Luiz Gonzaga)
	Baião, dança, festa	Braia Dengosa (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Mulher	O cheiro da Carolina (Amorim Roxo e Zé Gonzaga)
1957	Saudade	São João antigo (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Mulher	O passo da rancheira (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Feira de Gado	Feira do gado (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Mulher	Malhada dos Bois (Luiz Gonzaga e Amâncio Cardoso)
	Saudade	Meu Pajeú (Luiz Gonzaga e Raymundo Granjeiro)
	Animais, natureza	Siri jogando bola (Zé Dantas e Zé Dantas)
	Mulher	Vou pra roça (Luiz Gonzaga e Zé Ferreira)
	Mulher	Xêem (José Clementino e Luiz Gonzaga)
1958	Baião, dança, festa	Xamêgo (Luiz Gonzaga e Miguel Lima)
	Mulher	Balance eu (Luiz Gonzaga e Nestor Holanda)
	Baião, dança, festa	Bamboleado (Luiz Gonzaga e Miguel Lima)
	Amor	Chorei chorão (Luiz Gonzaga e Lourival Batista)
	Forro	Forró no escuro (Luiz Gonzaga)
	Animais	Galo Garnizé (Almeida, Luiz Gonzaga e Miguel Lima)
	Sertão	Gibão de couro (Luiz Gonzaga)
	Mulher	O xamego da Guiomar (Miguel lima e Luiz Gonzaga)
	Mulher	Que modelos são os seus (Luiz Gonzaga)
Mulher	Dona vera tricotando (Luiz Gonzaga /Humberto Teixeira)	
1959	Sertão	Dia dos Pais (Luiz Gonzaga e Francisco Anísio)
	Propaganda	Marcha da Petrobrás (Luiz Gonzaga, Nelson Barbalho, Joaquim Augusto)
	Mulher	Xote do Véio (Nelson Barbalho e Luiz Gonzaga)

Tabela 01 – Relação das músicas compostas por Luiz Gonzaga na década de 1950 separadas por tema

Década de 1960		
Ano	Tema	Música (autoria)
1960	Saudade	Vida de vaqueiro (Luiz Gonzaga)
1961	Propaganda	Alvorada da Paz (Luiz Gonzaga e Lourival Passos)
	Mulher	Creuza Morena (Lourival Passos e Luiz Gonzaga)
	Mulher	Dedo Mindinho (Luiz Gonzaga)
	Sanfona, sanfoneiro	O tocador quer beber (Carlos Diniz e Luiz Gonzaga)
	Baião, dança, festa	Corridinho Canindé (Luiz Gonzaga e Lourival Passos)
1962	Homem	No Piancó (Luiz Gonzaga e José Marcolino)
	Homem	A dança do Nicodemos (José Marcolino e Luiz Gonzaga)
	Viajem	Adeus Iracema (Zé Dantas e Luiz Gonzaga)
	Viajem	De Teresina a São Luís (João do Vale e Luiz Gonzaga)
	Sertão	Matuto Aperreado (José Marcolino e Luiz Gonzaga)

	Baião, dança, festa	Numa sala de Reboca (Luiz Gonzaga e José Marcolino)
	Passáro	Pássaro Carão (José Marcolino e Luiz Gonzaga)
	Saudade	Serrote Agudo (José Marcolino e Luiz Gonzaga)
	Homem	Sertão de aço (José Marcolino e Luiz Gonzaga)
	Cidade	Vassouras (Luiz Gonzaga e David Nasser)
1963	Homem	A morte do Vaqueiro (Luiz Gonzaga e Nelson Barbalho)
	Baião, dança, festa	Desse jeito sim (José Jataí e Luiz Gonzaga)
	Saudade	Eu vou pro Crato (José Jataí e Luiz Gonzaga)
1964	Sertão	Aquilo sim, que vidão (Luiz Gonzaga e João Portella)
	Sanfona, sanfoneiro	Fole Gemedor (Luiz Gonzaga)
	Chuva	Marimbondo (José Marcolino e Luiz Gonzaga)
	Exército	Toque de Rancho (Luiz Gonzaga e J. Ferreira)
1965	Baião, dança, festa	Boi Bumbá (Luiz Gonzaga e Gonzaguinha)
	Sertão	Fogo sem fuzil (Luiz Gonzaga e José Marcolino)
	Mulher	Matuto de opinião (Luiz Gonzaga e Gonzaguinha)
	Mulher	Quero chá (José Marcolino e Luiz Gonzaga)
1967	Mulher	Tu que mingabela? (Luiz Gonzaga)
	Cidade	Contrastes de Várzea Alegre (José Clementino e Luiz Gonzaga)
	Mulher	Forró de Pedro Chaves (Luiz Gonzaga)
	Mulher	Garota Todeschini (João Silva e Luiz Gonzaga)
	Homem	Xote dos cabeludos (José Clementino e Luiz Gonzaga)
1968	Nordeste	Nordeste pra frente (Luiz Gonzaga e Luiz Queiroga)
	Animais, natureza	Apologia ao Jumento (Luiz Gonzaga e José Clementino)
	Música	Canto sem protesto (Luiz Gonzaga e Luiz Queiroga)
	Viajem	De Juazeiro a Crato (Luiz Gonzaga e Julinho)
	Baião, dança, festa	Lenha verde (João Silva e Luiz Gonzaga)
	Baião, dança, festa	Mazurca (Luiz Gonzaga e Raymundo Granjeiro)
	Baião, dança, festa	Meu Araripe (João Silva e Luiz Gonzaga)

Tabela 02 – Relação das músicas compostas por Luiz Gonzaga na década de 1960 separadas por tema

Nas tabelas acima, encontram-se músicas que tratam das mais variadas temáticas como seca, mulher, saudade, homem, sertão, dança, pássaro, forró, viagem, café, entre outras. Neste trabalho serão analisadas as músicas que tratam da temática “mulher”, capaz de elencar um discurso constitutivo do ser mulher, ser mulher nordestina, viver nesse espaço construído historicamente como marcado pelo sofrimento, pela seca, pelo desprovidimento, pela saudade e pelo masculino. A classificação por temas se fez pela escolha do tema predominante em cada música, mas algumas temáticas podem tratar de vários temas apresentados.

Na década de 50 aparecem 20 músicas com a temática da mulher como central:

1. “Cintura fina” (1950) – Zé Dantas e Luiz Gonzaga;
2. “Vem morena” (1950) – Luiz

Gonzaga e Zé Dantas; 3. “Mariá” (1951) – Zé Dantas e Luiz Gonzaga; 4. “Moreninha, Moreninha” (1951) – Hervê Cordovil e Luiz Gonzaga; 5. “Paraíba” (1952) – Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira; 6. “Moreninha tentação” (1953) – Moacir Araújo e Luiz Gonzaga; 7. “Xote das meninas” (1953) – Luiz Gonzaga e Zé Dantas; 8. “Vô casá Já” (1954) – Zé Dantas e Luiz Gonzaga; 9. “Pronde Tu vai Lui?” (1954) – Zé Dantas e Luiz Gonzaga; 10. “Aboio Apaixonado” (1956) – Luiz Gonzaga; 11. “O cheiro da Carolina” (1956) – Luiz Gonzaga; 12. “O passo da rancheira” (1957) – Zé Dantas e Luiz Gonzaga; 13. “Malhada dos Bois” (1957) – Luiz Gonzaga e Amâncio Cardoso; 14. “Vou pra roça” (1957) – Luiz Gonzaga e Zé Ferreira; 15. “Xêem” (1957) – José Clementino e Luiz Gonzaga; 16. “Balance eu” (1958) – Luiz Gonzaga e Nestor Holanda; 17. “O xamego da Guiomar” (1958) – Miguel Lima e Luiz Gonzaga; 18. “Que modelos são os seus” (1958) – Luiz Gonzaga; 19. “Dona vera tricotando” (1958) – Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira; 20. “Xote do Véio” (1959) – Nelson Barbalho e Luiz Gonzaga.

Já na década de 60, a mulher aparece em 06 músicas como tema central: 1. “Creuza Morena” (1961) – Lourival Passos e Luiz Gonzaga; 2. “Dedo Mindinho” (1961) – Luiz Gonzaga; 3. “Matuto de opinião” (1965) – Luiz Gonzaga e Gonzaguinha; 4. “Quero chá” (1965) – José Marcolino e Luiz Gonzaga; 5. “Tu que mingabela?” (1967) – Luiz Gonzaga; 6. “Forró de Pedro Chaves” (1967) – Luiz Gonzaga.

Nas décadas de 1950 e 1960 a temática mulher é uma das mais utilizadas nas composições de Luiz Gonzaga e seus parceiros. A temática festa / dança / baião se aproxima da temática mulher, na década de 1950 aparece 14 vezes, enquanto na década de 1960 aparece 8 vezes, ultrapassando assim duas músicas da temática mulher. O levantamento mencionado acima refere-se às músicas que tem a mulher como temática central. Mas em músicas que aparecem na tabela com outras temáticas, a mulher também é referenciada e pode ser discutida.

Mesmo que a mulher não apareça diretamente como a temática central na tabela, ela aparece constantemente junto a outras temáticas a exemplo das músicas: 1. “Xanduzinha” (1950) – Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira; 2. “A volta da Asa Branca” (1950) – Luiz Gonzaga e Zé Dantas; 3. “Adeus Rio de Janeiro” (1950) – Zé Dantas e Luiz Gonzaga; 4. “O torrado” (1950) – Luiz Gonzaga e Zé Dantas; 5. “Forró de Mané Vito” (1950) – Luiz Gonzaga e Zé Dantas; 6. “Que nem Jiló” (1950) – Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira; 7. “Sabiá” (1951) – Luiz Gonzaga e Zé Dantas; 8. “São João na roça” (1952) – Zé Dantas e Luiz Gonzaga; 9. “Café” (1955) – Luiz Gonzaga e Zé Dantas; 10. “No Piancó” (1962) – Luiz Gonzaga e José Marcolino; 11. “Matuto

Aperreado” (1962) – José Marcolino e Luiz Gonzaga; 12. “Nordeste pra frente” (1968) – Luiz Gonzaga e Luiz Queiroga.

Com base no levantamento quantitativo da tabela, a temática mulher é uma preocupação constante, abordada nas canções de Luiz Gonzaga. É um tema recorrente, que não se prende apenas as 20 vezes que ela é mencionada como temática principal nos anos 50 e as 06 vezes dos anos 60. A mulher aparece nas mais variadas temáticas abordadas como seca, saudade, homem, sertão, baião, cangaceiro, São João, chuva, Rio de Janeiro, amor, pássaro, religiosidade, forró, Pernambuco, sanfoneiro, feira de gado, viagem, nordeste e café. A mulher só não aparece nas músicas com a temática: natureza, dinheiro, pescador, profissões, cidade, exército e música. Dessa forma podemos dizer que nas músicas compostas e cantadas por Luiz Gonzaga a mulher, seja de forma direta ou indireta, é o tema mais abordado pelas canções e por isso está a todo o momento sendo construída e reelaborada.

As mulheres nas músicas de Luiz Gonzaga

A mulher deveria permanecer no espaço doméstico, para não ser mal vista pelo homem. A mulher que rompe com esse lugar que lhe é atribuído, é considerada traiçoeira, artilosa, e dessa forma, para o homem “É melhor viver sozinho / Sem mulher e sem conforto / Do que ver uma cozinha / Condenada a fogo morto / Não se pode confiar / No bicho que véve sorte / Não se pode endireitá / Um pau que já nasceu torto”. Na música “Que Modelos São os Seus” (Luiz Gonzaga, 1958), podemos perceber um discurso que reforça a mulher como pertencente ao espaço doméstico. A insatisfação do homem com relação a mulher é porque ela não está mais presa na cozinha, ser um “bicho que véve sorte” e isso faz com que ela tenha outras preocupações esquecendo dos afazeres do lar, as suas obrigações.

A mulher deveria ter sua vida limitada ao horizonte do lar. Para Mariana Maluf e Maria Lúcia Mott (1998) a crença da natureza feminina propunha à mulher a vida privada: casar, ter filhos e educá-los. Esse tripé mãe – esposa – dona de casa recobriam o ser mulher.

Diferente da imagem da mulher no espaço doméstico apresentada por Mariana Maluf e Maria Lúcia Mott (1998) como dona de casa, a música de Gonzaga nos

apresenta Carolina, uma mulher que frequenta o forró e que atrai os olhares de todos que a circundam:

Todo mundo é caidinho
 Carolina
 Pelo cheiro que ela tem
 Carolina
 Hum, hum, hum
 Carolina, hum, hum, hum
 Carolina, hum, hum, hum

(O Cheiro da Carolina, Luiz Gonzaga, 1956)

Carolina está longe de reproduzir os padrões do feminino, não é vista como submissa e pura, mas como estimulante dos desejos carnavais dos homens na qual o seu cheiro é enfeitiçador, diferente e provocante. É vista pelo seu erotismo, vulgaridade e petulância, e é comparada com uma fêmea no cio suscetível aos prazeres masculinos que a identificam nesse período pelo cheiro.

Carolina aparece nas músicas como uma mulher, formosa, sensual, decidida, carinhosa, carente, atraente, perigosa, rebelde e provocante. Carolina tem em especial o seu cheiro, e através dele ela não é sucessível apenas as vontades dos homens, o cheiro dá a Carolina o poder da escolha do homem de sua preferência, pois o seu cheiro deixa todos enfeitiçados, aos seus pés, “todo mundo é caidinho/ Carolina/ pelo cheiro que ela tem”, esse cheiro deixa a todos enfeitiçados provocando até mesmo mudanças de comportamentos “gente que nunca dançou, Carolina/ nesse dia quis dança Carolina/ só por causa do cheirinho Carolina/ todo mundo tava lá” (O Cheiro da Carolina, Luiz Gonzaga, 1956).

Como Carolina, outras mulheres aparecem nas músicas de Gonzaga e reproduzem esse outro lugar, essa outra postura. Em “O passo da Rancheira” (Zé Dantas/ Luiz Gonzaga, 1957) Gonzaga fala da morena do forró, mulher sem nome, mas que também é sensual e tem um cheiro que transmite desejo nos homens:

Minha morena
 Meu doce de côco
 Incoste bem
 O seu corpim no meu } bis

Minha morena
 Chegue mais um pouco
 Pra que tu fique
 Grudadinha n’ eu } bis

Quero senti
Com toda emoção
Como é que bate
O teu coração

Quero senti
O chero da fulô
A quem já dei
Todo meu amo

(O passo da Rancheira, Zé Dantas/ Luiz Gonzaga, 1957)

Esta mulher, do espaço do forró, tem uma dança atraente, que transmite calor, cheiro, desejo nos homens, pelo contato da pele, do corpo, os corpos ficam tão juntos que é possível sentir um ao outro, “como é que bate o teu coração” (O passo da Rancheira, Zé Dantas/ Luiz Gonzaga, 1957). A sensualidade da mulher do forró é artifício de conquista, ela sabe que é sensual, e utiliza a todo o momento técnicas de sedução como a dança e o seu cheiro especial para os homens ficarem apaixonados. “Esse teu suor sargado/ É gostoso e tem sabor/ Pois o teu corpo suado / Com esse cheiro de fulô/ Tem um gosto temperado / Dos tempero do amor/ Vem, morena, pros meus braços [...]” (Vem morena, Luiz Gonzaga / Zé Dantas, 1950).

Não é apenas usando a sensação do contato, ou o cheiro da mulher, que Gonzaga fala e constrói uma imagem (ou imagens) do feminino. O corpo da mulher por si só é visto pelos homens com desejo, ela é apontada como possuidora de um corpo escultural, bem definido, “Vem ca, cintura fina, cintura de pilão/ Cintura de menina, vem ca meu coração/ Quando eu abraco essa cintura de pilão/ Fico frio, arrepiado, quase morro de paixão/ E fecho os olhos quando sinto o teu calor/ Pois teu corpo so foi feito pros cochilos do amor” (Ze Dantas/ Luiz Gonzaga, 1950). O corpo feminino parece ter sido “desenhado” para atrair os homens. Para Elisabeth Badinter (1993) a identidade do homem está associada ao fato do mesmo possuir, penetrar, se afirmar, dominar. Dessa forma o desejo do homem pelo corpo escultural da mulher é capaz de afirmar a sua virilidade. O ato de possuir a mulher fortifica a “alteridade desejada, afastando o espectro da identidade: ter uma mulher, para não ser uma mulher” (BADINTER, 1993, p. 99).

Há, na música Xêem (José Clementino e Luiz Gonzaga), a presença da mulher mais velha, que também gosta de forró e também aparece como parte dele.

Eu vou contar uma história
Que se deu lá em Belém
De uma veia farrista

Que nunca amou ninguém
 E nesse vai e vem
 E nesse vem e vem
 Um dia gostou de um veio
 Caíram no xêem

(Xêem, José Clementino/ Luiz Gonzaga, 1957)

A mulher mais velha no espaço do forró agora chamada de “velha farrista” não causa mas encanto nos homens com a sua beleza, mais essa mulher que nunca amou ninguém quando jovem não deixou de usar o espaço do forró, e a sua dança, para conquistar um homem. “O veio disse pra veia/ Não esmoreça meu bem/ E nesse vai e vai/ E nesse vem e vem/ A veia gritou pro veio/ Me arroche no xêem” (Xêem, José Clementino/ Luiz Gonzaga, 1957). Essa mulher mesmo velha continua sendo a mesma mulher desejosa descrita na mulher morena do forró, a idade não lhe tornara recatada, nem passiva. A mulher mais velha do forró vai usar as armas que possui para a conquista, mesmo não se utilizando das mesmas táticas da jovem, do corpo atraente e sensual ela conhece o seu poder de sedução e conquista o “veio” com a sua dança.

No espaço público do forró a mulher indireta ou diretamente, através da sedução, conduz o homem a suas vontades e seus desejos o tornando mais flexível. A morena é quem dá a ultima palavra, é quem escolhe os seus parceiros tanto de dança como de relacionamento. Porém não podemos esquecer que apesar dela ser uma mulher desejável pelos homens ela também causava medo. É importante lembrar que a mulher do forró mesmo sendo uma morena sedutora, bonita e atraente, muito disputada no ambiente do forró pelos homens, também é vista como perigosa, e por isso não é confiável para casar. No espaço do forró a mulher não tem dono “Mas compadre, veja como é/ Você dança com a mulher dos outros/ E eu danço com a sua muié” (Forró de Pedro Chaves, Luiz Gonzaga, 1967). Dessa forma, a morena ou a Carolina que fascinam os homens por sua sensualidade e seu cheiro encantador são dignas de aventuras e de flertes, não são moças para casar, porque dificilmente elas seriam mulheres reservadas, honradas e pacatas, colocando em risco a honra do marido.

Esse temor da mulher que frequenta os espaços públicos, os espaços tidos como do masculino, aparece nas músicas quando da comparação do cheiro da mulher com o veneno de uma cobra.

O tocador já tá tocando
 Já tão botando as cabôca pra quebrar
 Eu tou sentindo aqui uma dor

Mas entrar não vou, que ela tá lá }bis

Já me fez uma, já me fez duas
 Mas a terceira, ela não faz
 Cobra corá tem três venenos
 Mas o cheiro dela, tem muito mais }bis

(Matuto de Opinião, Luiz Gonzaga/ Gonzaguinha, 1965).

O cheiro da morena é ameaçador, atraente, sedutor, perigoso e por isso é associado ao veneno de uma serpente venenosa, que enfeitiça, atrai e mata. Essa imagem da mulher associada ao mal é um discurso repassado desde o cristianismo:

Podemos comer de todas as arvores do jardim. Mas a árvore do conhecimento do bem o do mal não comerás [...] Tomou-lhe o fruto e comeu. Deu-o também ao marido, que com ela estava e ele comeu. Então, abriram-se os olhos dos dois e perceberam que estavam nus (Gen, 2 16, 1 6-7).

De acordo com Gêneses o mal estar do lado da mulher e não do homem porque foi Eva induzida pela serpente que convenceu e fez Adão comer do fruto proibido por Deus todo poderoso. O discurso repassado desde o cristianismo com a bíblia em Gêneses da imagem da mulher associada ao mal, é reforçado na música “Matuto de Opinião”, porém agora a mulher não é mas induzida por uma serpente, ela é comparada com própria serpente por causa do seu cheiro “Cobra corá tem três venenos/ mas o cheiro dela, tem muito mais” (Matuto de Opinião, Luiz Gonzaga/ Gonzaguinha, 1965).

A mulher é uma cobra traiçoeira e por isso deveria estar sempre sob a vigilância do homem. Uma vigilância que parece não primar pela segurança e honra da mulher, mas com uma preocupação em manter a dignidade, a honra e a masculinidade asseguradas. Ela é vista como um ser que não inspira confiança, que caso o homem feche os olhos ela escapa-lhe entre os dedos: “Quero ta sempre acordado/ Vigianto meu bem/ Quero ta sempre de ôio/ Pra meu benzinho não fugir” (Balançe Eu, Luiz Gonzaga/ Nestom Holanda, 1958). Havia, nas músicas, uma preocupação em falar da mulher como traiçoeira, tendo constantemente sua fidelidade questionada:

Meu dedo mindinho
 Tá me dizendo
 Que você com outro amor
 Tá me enganando
 [...]

(Dedo Mindinho, Luiz Gonzaga, 1961)

A música “Dedo mindinho” nos remete a uma discussão presente na historiografia mais recente. A historiadora Maria do Socorro Cipriano (2002), afirma que a fidelidade feminina passa a ser uma preocupação, a ideologia da domesticidade responsabiliza a mulher pelo lar e pela família. A partir do momento que a mulher é responsável pela criação e educação dos filhos o discurso masculino fará da traição feminina uma desonra generalizada, “causando a degeneração da família, a desonra masculina, o desvirtuamento dos filhos, futuros cidadãos e, por sua vez, a destruição da Pátria [...]” (CIPRIANO, 2002, p. 3).

A morena mesmo sendo vista com desconfiança e tentação, também pode ser um vício do qual o homem não consegue resistir e por isso ele deseja a morena mesmo assim: “Morena tu me iludiste/ Me fazendo tanta dor/ Deixando, muita saudade, moreninha/ Moreninha, meus amo/ Ai morena/ Moreninha tropical/ Ai morena/Tua ausência me faz mal” (Moreninha tentação, Moacir Araújo e Luiz Gonzaga). O homem sente-se enfeitiçado pela morena, mulher capaz de virar a sua cabeça, de fazer com que ele abandone uma vida de boemia pelo amor de uma morena. A música “Vô Casá já” (Zé Dantas/ Luiz Gonzaga, 1954) mostra o homem viril, possuidor de varias mulheres rendido ao feitiço especial da morena.

No amo eu fui vagabundo
Fui bandoleiro inté
E no jardim do namoro
Fiz um buquê de muié
Caiu na rede era peixe
Não escuíá maré
Gostei de todos os tipos
Mas só cum uma eu fiz fé

Chutei a branca
Larguei a mulata
Deixei a ruiva
E mandei a lôra andá
Mas o diabo da morena
Tem feitiço que invenena
Pedi uma em casamento
Vô casá já

(Vô Casá já, Zé Dantas/ Luiz Gonzaga, 1954)

Diferente da morena sedutora, rebelde do forró, tem a moça bela que serve chá de madrugada para o homem “As tantas de madrugada/ Antes da barra quebrar/ Vai

depressa na cozinha/ E traz charzinho pra nós tomar” (Quero Chá, José Marcolino/ Luiz Gonzaga, 1965). Essa mulher que serve chá para o homem, ainda está ligada ao espaço doméstico, mesmo estando no forró ainda é obediente ao homem que lhe dar ordens como “Vai depressa na cozinha” (Quero Chá, José Marcolino/ Luiz Gonzaga, 1965) e ela obedece. Dessa forma podemos dizer que a música “Quero Chá” apesar de tentar retomar o lugar da mulher como pertencente ao lar, a submissão masculina, não temos uma submissão absoluta, cega às ordens e aos desejos do homem, a ordem dada pelo homem, foi feita de forma bastante carinhosa, a essa morena dócil, e meiga, que atenta às necessidades e desejos do seu amor.

O homem não deveria amar ou deixar-se seduzir por uma mulher, apenas ser amado por ela, para garantir a sua razão lúcida, isso porque o amor pela mulher também poderia ser um problema, esse sentimento poderia ser desorganizador, capaz de mexer com a racionalidade do homem, e de torná-lo mais flexível, “O amor, como todo sentimento, feminizaria o homem, o tornaria mais delicado” (ALBUQUERQUE JR., 2000). “Arrepiava o corpo da gente/ faz o velho ficar moço [...]” (Vem morena, Luiz Gonzaga / Zé Dantas, 1950).

O amor pela mulher poderia fazer o homem deixar-se guiar pelo coração ele não sabe lidar com o sentimento amor e por isso sofre: “Faz três dias que eu não como/ Faz quatro eu num armoço/ Pelo amor daquela ingrata/ quero comer e não posso” (Aboio Apaixonado, Luiz Gonzaga). O amor era capaz de mexer com a própria masculinidade do nordestino, pois para Albuquerque Júnior (2000) ele é fruto de uma sociedade violenta e por isso precisava ter como principais características subjetivas, a valentia e a coragem. A mulher faz o homem sofrer por amor, “Por causa dela/ Eu chorava, eu sofria/ Eu gostava da marvada/ Mas ela não me queria” (Zé Dantas/ Luiz Gonzaga, 1951) faz o homem, perder a valentia a presença de espírito e de decisão pessoal “Vou me embora dessa terra/ porque você não me quer/ Vou deixar meu pé de serra/ Pru móde tu, ô mulé” (Aboio Apaixonado, Luiz Gonzaga).

Para Socorro Cipriano (2002) a imagem de família que ficou marcada na historiografia paraibana era aquela que os homens eram responsáveis pelo sustento da família, responsáveis por suas filhas, mulheres, mães e até mesmo irmãs. Na música “Pronde Tu Vai Lui?” (Zé Dantas e Luiz Gonzaga, 1954) o pai da moça é quem decide o pretendente da mão de sua filha.

[...]

O pai dela é muito brabo
 E a mão dela não me dá
 Vou roubá essa cabôca
 E vou casá no Caruá

(Pronde Tu Vai Lui?, Zé Dantas / Luiz Gonzaga, 1954)

A moça é vista como uma propriedade do pai sucessível ao roubo do seu pretendente, caso ele negasse a mão de sua filha. Porém não devemos pensar essa prática como responsabilidade apenas do homem, pois o mesmo não rouba a moça sem o seu consentimento, a moça mesmo sob a tutela do pai, concorda com o rapto e o horário estabelecido “De madrugada/ Quando o galo cantar/ Teja pronta meu bem / Que eu irei te buscá” (Malhada dos Bois, Luiz Gonzaga / Amâncio Cardoso, 1957). De acordo com Rosemere Santana (2009) ao fazer uma pesquisa dos raptos consentidos na Paraíba, entre os séculos XIX e XX, as mulheres não são apenas vítimas, seduzidas, elas também participam do planejamento e da execução dos raptos. A mulher não deve ser pensada apenas como submissa, mas como alguém que planeja, que constrói táticas para conseguir valer a sua vontade.

Para Albuquerque Júnior (2000), o casamento romântico é um indicio de que a sociedade está se feminizando, e se horizontalizando visto que nesse tipo de união não prevalecia mais a vontade do pai. Mesmo que a iniciativa continue sendo dos homens, é preciso o consentimento da mulher para que a união aconteça. Mas como podemos perceber na música “Casamento Improvisado”¹⁶ (Rui de Mores/ Silva, 1963) essa regra na sociedade nordestina da iniciativa ser apenas do homem poderia ser quebrada:

[...]
 Fiz tudo como ele diche, ai, ai
 Ela veio e perguntou:
 Cadê Mane? Tá cum medo? Ai, ai
 E pro que foi que lhe mandou
 Eu num fujo que lhe mandou
 Eu num fujo mais com ele, ai, ai
 Se tu quiser, mais tu eu vou

(Casamento Improvisado, Rui de Mores/ Silva, 1963)

Nos anos de 1960 já temos mulheres que assumem o lugar de responsabilidade de fuga, essa mulher toma o poder de decisão e coragem do homem nordestino

¹⁶ A música “Casamento Improvisado” não é uma composição de Luiz Gonzaga seus compositores são Rui de Mores e Silva, mas ela também contribui para o processo de construção de imagens da mulher sendo cantada por Gonzaga.

apresentado por Albuquerque Júnior (2000) como uma construção de uma imagem de virilidade, de dominação e coragem.

Analisando a música “Dona vera tricotando” (Luiz Gonzaga /Humberto Teixeira, 1958) podemos perceber que o não casar-se para a mulher poderia ter duas explicações: ou ela optou por não casar, ou não conseguiu casar por ter sido muito recatada e pudica. Dessa forma podemos dizer que a discussão dos papéis da mulher passam por divergências não é fixa, pois se a mulher vai às ruas ela é considerada traiçoeira por circular em outros espaços diferentes do doméstico e familiar e se fica muito dentro de casa e não aproveita a juventude, ela não consegue se casar.

Dona Vera, quando moça
 Foi bonitinha, foi dengosa
 Foi catita
 Mas não soube aproveitar
 Levava a vida em casa
 Tricotando, tricotando
 Tricotando, tricotando
 Sem sair pra namorar
 Mas passou a primavera
 E ficou a Dona Vera
 Solteirona toda a vida
 Sem casar
 E agora sem dinheiro
 Tá difícil Dona Vera
 Com esta cara
 Só se a sorte
 Lhe ajuda
 Dá pena, ora se dá
 Dá pena, mas dá raiva também
 Muié veia sem vintém
 Ai, querendo se casar

(Dona vera tricotando, Luiz Gonzaga /Humberto Teixeira, 1958)

A mulher solteirona é aquela mulher que não tem mas a juventude e a beleza ao seu favor, no seu rosto está estampado as marcas envelhecidas causada pelo passar do tempo, é uma mulher triste, indecisa e solitária. A música “Dona vera tricotando” passa a ideia que a mulher já tem seu futuro traçado pela sociedade, o não casar-se aparece aqui como “frustração feminina” e por isso a moça solteirona desejava reverter a situação.

A mulher aparece destinada ao casamento e este com o seu código Civil de 1916 deixam as mulheres em situação de desvantagem. O estado com suas regras vai ditar normas deveres e obrigações para serem seguidos por cada um dos cônjuges deixando o

homem sempre na manutenção da família e a mulher cabia a obrigação da manutenção do espaço doméstico e respeito ao seu marido (MALUF; MOTT, 1998). O código Civil tinha como finalidade assegurar a ordem conjugal. Dessa forma o casamento enalteceu a figura masculina perante a feminina.

Na prática as mulheres nordestinas não eram responsáveis apenas pelos serviços da vida privada, casar, ter filhos e educá-los, a dona de casa, exercia várias atividades ao mesmo tempo, desde o preparo da comida, o lavar roupa, e cuidar dos filhos, até as atividades mais pesadas que pudessem ser consideradas funções masculinas, como tirar o leite e cortar lenha. Posturas que, como mostram Maluf e Lucia Mott (1998) em nada correspondiam à frágil natureza feminina ensinada pelos médicos e juristas os quais não admitiam atividades exaustivas para as mulheres. A imagem do feminino, em “Paraíba” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, 1950) aparece através de definições próprias do masculino.

Quando a lama virou pedra
E Mandacaru secou
Quando o Ribação de sede
Bateu asa e voou
Foi aí que eu vim me embora
Carregando a minha dor
Hoje eu mando um abraço
Pra ti pequenina
Paraíba masculina,
Muié macho, sim sinhô (refrão)
[...]

(Paraíba, Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, 1950)

A música “Paraíba” nos apresenta uma outra imagem da mulher. Ela não é mais aquela em que a beleza deveria ser branca, cultivando o abandono da rusticidade, pelo contrário, nesse momento a mulher é vista carregando elementos tidos por tradicionalistas, como típicos da masculinidade tais como coragem, astúcia e força, isso para dar ideia que só possuindo algumas características masculinas a mulher seria capaz de lidar com o problema da seca. A mulher “macho” passa a ser pensada com uma imagem sofrida, forte, corajosa, trabalhadora, centrada na vida da família, um ser apegada a terra, acostumada com as condições duras de trabalho no Sertão.

Para Socorro Cipriano (2002, p. 34) “ser ‘mulher macho’ e ate efetivar ações no campo da política não significariam efetivamente uma apropriação da virilidade, nem muito menos sua transformação no gênero masculino [...]”. A mulher mesmo sendo

desenhada com definições próprias do masculino como força e coragem na música “Paraíba”, sua possibilidade de ação é restrita a fidelidade ao Estado, a nação, e quando suas ações ultrapassam essa sintonia cometendo atitudes masculinizadas, modernas, e a mulher passa a vestir calça, possuir o cabelo curto ou a ter uma vida sexualmente ativa ela é condenada, vista como desviante da boa conduta exigida pela classe masculina. A “mulher macho” mesmo sendo forte, corajosa, trabalhadora, não é igual ao homem, não é do sexo masculino e por isso não podia ter as mesmas atitudes e costumes do homem, usando o cabelo curto, calças, sendo viril, pois isso causaria desequilíbrio, ameaça nas relações de gênero construídas pela sociedade nordestina.

A música “Paraíba” (Paraíba, Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, 1950), assim como a música “Creuza Morana” (Lourival Passos/ Luiz Gonzaga, 1961) nos permite pensar o sertão como o lugar não só da seca mas da espera, da saudade que a mulher sente do homem que se aventurou a trabalhar em outra região, devido as dificuldades climáticas:

Vou mimbora desta terra
Pra melhorar minha sorte
Um dia eu voltarei
Pra Ingazeira no Norte
Creuza espere por mim
Se meu amor merecer
Eu voltarei para o ano, morena

(Creuza Morana, Lourival Passos/ Luiz Gonzaga, 1961)

A mulher do campo é vista como paciente, tranquila, fiel, pertencente a simplicidade do meio rural, não podendo se desprender da vida simples, pois esse distanciar-se do campo poderia modificar seu comportamento. A música “Vou pra Roça” (Luiz Gonzaga/ Zé Ferreira, 1957) mostra essa preocupação em manter a mulher na roça, distante das modernidades da cidade.

Eu vou pra roça com muié e fio
Vivê pertinho do paió de mío
Riscá a viola junto do paio
A gente brinca até o nasce do sol
Já vou

Cá na cidade é um ta de berreiro
E não si vévi sem tê dinheiro
Mas lá na roça é tudo mai mio
Até as muié gosta de um só

(Vou pra Roça, Luiz Gonzaga/ Zé Ferreira, 1957)

A cidade era capaz de alterar a ordem “natural” da esposa do campo fiel, tranquila, tradicional, dona do lar. “A cidade passa a ditar modas, a difundir idéias, a alterar a própria sensibilidade social, cada vez mais voltada para o novo, para o moderno, para o artificial, para o não-familiar” (ALBUQUERQUE JR., 2000, p. 43). A cidade aparece como um ambiente não familiar, ambiente de perdição, de prostituição, que enfeitiça, e por isso não é um lugar adequado para morar, e levar a família. A cidade é o espaço da desvirtuação, não só da mulher, mas do homem também, quando adquire hábitos mais citadinos, acaba se feminilizando, isto é, acaba perdendo aquilo que o define como masculino: virilidade, dureza, rudeza e coragem. Dessa forma tanto o homem como a mulher deveriam manter-se afastados dos hábitos desvirtuastes da cidade.

De acordo com Albuquerque Júnior (2000) a mulher do campo se diferencia da mulher da cidade traz novos hábitos tanto para mulher como para o homem. A influência da cidade faz com que as mulheres se preocupem com a moda, com a exaltação da beleza, e essa nova mulher não é bem vista pelos nordestinos, porque ela tem a aparência sedutora, provocante, enganadora, oposta a mulher simples, pacata, que os homens estavam acostumados do meio rural. A mulher moderna da cidade não segue os bons costumes, se preocupa com a moda, a forma de falar, de andar, de se vestir, trocando o vestido de “chita” pela mini-saia. A vida moderna para os homens nordestinos fazia o feminino sair das suas fronteiras, ela mudava as atitudes, e os hábitos familiares.

A música “Xote das Meninas” (Luiz Gonzaga/ Zé Dantas, 1953) mostra a menina do Sertão preocupada com a aparência:

Mandacaru, quando fulora na seca
 É o sinal que a chuva chega no sertão
 Toda menina quando enjoa da boneca
 É sinal que o amor
 Já chegou no coração
 Meia comprida
 Não quer mais sapato baixo
 Vestido bem cintado
 Não quer mais vestir timão
 Ela só quer, só pensa em namorar
 Ela só quer, só pensa em namorar

De manhã cedo já está pintada
 Só vive suspirando
 Sonhando acordada
 O pai leva ao doutô
 A filha adoentada

Não come não estuda,
 Não dorme, nem quer nada

Ela só quer, só pensa em namorar
 Ela só quer, só pensa em namorar

(Xote das Meninas, Luiz Gonzaga/ Zé Dantas, 1953)

A menina do sertão, na música “Xote das Meninas” (Luiz Gonzaga/ Zé Dantas, 1953) não é descrita como uma mulher simples, modesta, pelo contrario a menina que sai da fase de criança para a fase da adolescência, é audaciosa, preocupada com o vestido cintado, com o sapato alto, com a aparência, “De manhã cedo já está pintada” (Xote das Meninas, Luiz Gonzaga/ Zé Dantas, 1953) com características semelhante a mulher moderna da cidade apresentada por Albuquerque Júnior (2000). Dessa forma podemos dizer que essa menina do sertão também passou a adquirir alguns comportamentos da mulher da cidade se preocupando com a moda, a forma de se vestir e se apresentar o que em nada parecia com a mulher do sertão, forte, corajosa apresentada anteriormente na música “Paraíba” (Paraíba, Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, 1950).

Nesta ótica, a identidade nordestina é uma invenção do que seria a mulher, ou o homem possuidor de uma identidade regional, na qual os estereótipos formadores de imagens para região como a da seca, da saudade, do cangaço, da mulher “macho”, são utilizadas para caracterizar essa dita identidade nordestina. O retorno ao passado passa a ser uma construção histórica e não natural, a identidade nordestina surge através da elite paulista, como reação conservadora ao processo da globalização.

O perigo do discurso identitário é, exatamente, o de rebaixar o histórico ao natural, reificando determinados elementos e aspectos da vida sócia, desconhecendo que cada gesto humano, cada forma de usar seus sentidos, cada fibra de sua musculatura, cada calo em suas mãos conta uma história, assim como cada sentimento, cada paixão, cada medo, cada sonho reconhece elementos desta historicidade (ALBUQUEQUE JÚNIOR., 2001, p.120).

O que podemos dizer é que tradições que, para nós parecem ser muito antigas, como o discurso da mulher nordestina ou do homem nordestino não é algo que existe desde sempre. Essa imagem que foi construída historicamente é fruto de intenso debate e de grande investimento por parte da elite política e intelectual do nordeste brasileiro com a intenção de dar visibilidade a uma região que estava perdendo o seu poderio econômico e político, e por isso precisava encontrar alternativas para sua manutenção.

A identidade nordestina não constrói uma imagem fixa seja para a região, ou para os seus habitantes, apesar de termos tradições construídas historicamente, esses valores são reelaborados com o passar do tempo, estão em contato com o meio externo, com o novo. Podemos perceber que esses valores a todo o momento estão sendo elaborados e reelaborados nas imagens construídas da mulher nordestina cantada por Luiz Gonzaga.

As músicas de Luiz Gonzaga mesmo estando ligadas a uma sociedade patriarcal, a uma sociedade de sua infância suas canções não se prendem a mostrar o espaço da mulher apenas como pertencente ao lar, pois o momento de sociedade da qual ele está inserido ao cantar é outro, e a mulher ativa, rebelde, perigosa, aparece porque faz parte dessa nova sociedade.

O que temos através das canções do mestre Gonzaga é uma pluralidade de representações sobre o ser mulher, que nunca chegarão a um modelo original, uma essência da mulher nordestina, pois ela se fragmenta em todas essas práticas discursivas seja mostrada como passiva, dona do lar, frágil, ou como uma mulher forte, forrozeira, moderna, perigosa, traiçoeira, uma fluidez de representações que cabem a mulher nordestina se identificar ou criar a que mais lhe caracteriza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho percebi como a imagem da mulher é uma preocupação recorrente abordada no final do século XIX e início do século XX, os quais encontram respaldo nos mais variados discursos: religioso, médico, político e jurídico. Assim como o discurso institucional classificador do feminino, a música torna-se responsável por criar e legitimar imagens da (de) mulher, por estar presente em nosso cotidiano, e ser considerada uma manifestação cultural.

Luiz Gonzaga ao cantar não constrói apenas uma identidade para si, ele constrói identidades para o Nordeste, para o povo nordestino, com suas imagens, hábitos, tradições e práticas culturais. As músicas de Gonzaga trazem em seu conteúdo expressões que eram, e ainda são repassadas para a sociedade como um todo como se fossem verdades absolutas, nos proporcionando discutir as múltiplas representações de imagens que foram construídas sobre mulher ao longo dos anos 1950 e 1960 do século XX. Por meio da pesquisa quantitativa das músicas em que Luiz Gonzaga é compositor único ou em parceria, temos várias imagens da mulher nordestina tais como: a morena sensual, dona de casa, solteirona, menina do sertão, velha farrista, cobra traiçoeira, mulher resolvida, mulher “macho”, mulher do forró e do campo.

Percebi como as imagens construídas para as mulheres através das músicas de Luiz Gonzaga são capazes de mostrar o universo feminino não apenas com uma única imagem de mulher, mas uma pluralidade de significações. Imagens estas, que vão desde a dona de casa presa ao espaço doméstico até a mulher morena rebelde do ambiente do forró.

Na elaboração da pesquisa surgiram algumas dificuldades para conseguir encontrar recortes de jornais sobre Luiz Gonzaga e outra dificuldade foi a divergência de datas nas músicas analisadas, em virtude deste problema foi privilegiado o site oficial de Luiz Gonzaga [www.luizluagonzaga](http://www.luizluagonzaga.com.br), contendo apenas duas músicas do livro de José Marcelo Leal Barbosa, “Luiz Gonzaga: suas canções e seguidores”.

Através desse trabalho busquei mostrar como não é possível que a mulher encontre uma identidade fixa da sua essência, uma verdade da figura nordestina, o que temos é uma pluralidade de discursos sobre a mulher, o homem, o Nordeste, mas que não tem uma essência original, seja do ser mulher, do ser homem, ou da própria região Nordeste. O que temos são discursos que fazem parte de uma construção imagético-

discursiva que corresponde ao processo de construção de imagens da própria região Nordeste e de seus habitantes. A construção desse dispositivo de imagens resulta de um conjunto de práticas sejam elas discursivas ou não-discursivas de cunho regional, que aparecem nesse período, com a intenção de reafirmar o Nordeste como uma região tradicional, frente às influências da modernidade.

As músicas de Luiz Gonzaga mesmo estando ligadas a um modelo de sociedade patriarcal, a uma sociedade da sua infância, nas suas canções aparece a mulher da sociedade moderna porque os tempos eram outros e essa mulher estava presente ganhando espaço, frente a antiga sociedade. Não é possível silenciar essa outra mulher moderna, rebelde, atrevida, diferente da tradicional dona do lar, sempre obediente ao homem, pois mesmo que elas apareçam vistas em alguns momentos de forma preconceituosa elas a todo o momento estão sendo lembradas, e cantadas pois fazem parte dessa nova sociedade moderna.

Esse trabalho possibilita outras pesquisas como, por exemplo, uma análise mais detalhada que aborde todas as músicas do recorte temporal de 1950 a 1960, cantadas pelo cantor Luiz Gonzaga do Nascimento, não apenas as que ele é compositor solo ou em parceria, visto que todas as músicas cantadas por Gonzaga fazem parte do processo de construção de imagens da mulher nordestina. Outra possibilidade de pesquisa é fazer uma análise comparativa das imagens de mulher construídas nas décadas de 1950 e 1960 por Luiz Gonzaga com as mulheres cantadas por outro cantor nos dias atuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste** e outras Artes. 2. Ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino**: Uma Invenção do “Falo”: Uma história do gênero masculino no Brasil. Campina Grande, 2000.

ASSIS, Ana Cláudia de. et. al. *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*. In: Budasz Rogério. (Orgs.) **Música e história: desafios da prática interdisciplinar**. Goiânia: ANPPOM, 2009. p; 5-39

BARBOSA, Jose Marcelo Leal. **Luiz Gonzaga**: Suas canções e seguidores. Teresina: Halley, 2007.

BADINTER, Elisabeth (1993). XY: sobre a identidade masculina. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.

BURKE, Peter; PORTER, Roy (orgs.). **Linguagem, indivíduo e sociedade: história social da linguagem**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

CASTRO, Hebe. Historia Social. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.) Domínios da História. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997. p; 45-60.

CIPRIANO, Maria do Socorro. **A adúltera no território da infidelidade**: Paraíba nas décadas de 20 a 30 do século XX. Campinas, SP: 2002.

DOMINIQUE, Dreyfus. **Vida de Viajante - A saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996.

GROSSI, Miriam Pilla. Identidade de Gênero e Sexualidade. Disponível em: http://www.miriamgrossi.cfh.prof.ufsc.br/pdf/identidade_genero_revisado.pdf. Acesso em novembro de 20011.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. *Recônditos do mundo feminino*. In: NOVAIS, Fernando A; SEVCENKO, Nicolau. (Orgs.) **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p; 365-421.

PRIORE Mary Del. Bassanez, Carla. **História das mulheres no Brasil**. 4. Ed. São Paulo: Contexto, 2001.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história - operários, mulheres, prisioneiros**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PRIORE Mary Del. História do cotidiano e da vida privada. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.) Domínios da História. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997. p; 259-274.

REIS, José Carlos. A escola metódica, dita positivista. In: **a história, entre a filosofia e a ciência**. 3. Ed. São Paulo: Autêntica, 2004. p; 15-32.

ROCHA, Everardo. **Jogo de Espelhos**: ensaios de cultura brasileira. 3. Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

SOIHET, Rachel. História das mulheres. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.) Domínios da História. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997. p; 275-296.

SILVA, T. T. (org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 2. Ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

SANTANA, Rosemere Olimpio. Os Raptos consentidos e o cotidiano das cidades - o papel das festas – Na Paraíba do período imperial. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF19/Artigo_10_Rosemere_Olimpio_de_Santana.pdf Acesso em dezembro de 2012.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/direitos/textos/generodh/gen_categoria.html. Acesso em agosto de 2010.

TINHORÃO, José Ramos. Pequena História da Música Popular: Da Modinha ao Tropicalismo. São Paulo: Art Editora, 1986.

THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

ROBERT-CHARRUE, LANDOLT. Paraíba meu amor. Dev.tv. 2008. 74 mim. Som. Jacky Sanders.

Painel “Eu vi o mundo... ele começava no recife” (1926 a 1929) de Cícero Dias. Disponível em <www.old.diariodepernambuco.com.br> acesso em 10 de mar. 2013.

Recorte dos jornais – Coqueluche nacional e o *Diário Carioca*. *Apud*. DOMINIQUE, Dreyfus. **Vida de Viajante - A saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996. p; 139.

Recorte da revista – o *Cruzeiro*. *Apud*. DOMINIQUE, Dreyfus. **Vida de Viajante - A saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996. p; 141

Fotografia Luiz Gonzaga. *Jornal da Paraíba*. Disponível em <<http://acervo.jornaldaparaiba.com.br/#/6/>> acesso em 10 de set. 2012.

Recorte da capa do jornal Prosa e Verso. *Apud*. FILHO Barbosa. Centenário de Luiz Gonzaga. Ed. 19. Prosa e Verso. Iguatu, Novembro. 2012.

Recorte do folhetim de programação da festa do Centenário, em Exu-Pernambuco.

Foto da roupa de Luiz Gonzaga, exposta no museu do Exu- Pernambuco.

MUSICOGRAFIA:

GONZAGA, Luiz; DANTAS, José. Tudo é baião. *Apud.* DOMINIQUE, Dreyfus. **Vida de Viajante - A saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996. p; 334.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. Dona vera tricotando. *Apud.* DOMINIQUE, Dreyfus. **Vida de Viajante - A saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996. p; 221.

GONZAGA, Luiz; DANTAS, José. Lascando o cano. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=374&Itemid=103>. Acessado em 20 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; MARCOLINO, José. No Piancó. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=430&Itemid=103>. Acessado em 20 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; DANTAS, José. Noites brasileiras. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=150&Itemid=103>. Acessado em 17 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; LUIZ, Queiroga. Nordeste pra frente. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=151&Itemid=103>. Acessado em 20 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; DANTAS, José. Olha a pisada. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=436&Itemid=103>Acessado em 20 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; FERNANDES, José. Olha pro céu. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=156&Itemid=103>. Acessado em 20 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; DANTAS, José. Rei Bantu. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=513&Itemid=103>. Acessado em 20 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz. Tu que mingabela?. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=569&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; CORDOVIL, Hervê. Xaxado. <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=591&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; LIMA, Miguel. Xamêgo. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=181&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. Xanduzinha. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=590&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; DANTAS, José. A dança da moda. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=84&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz Cintura fina. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=19&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. A volta da Asa Branca. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=92&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; DANTAS, José. Derramaro o Gái. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=126&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. Adeus Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=212&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; DANTAS, José. O torrado. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=460&Itemid=103>. Acessado em 19 nov. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. Mariá. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=397&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. ABC do sertão. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=93&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; DANTAS, José. Vem morena. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=178&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. Assum Preto. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=107&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; DANTAS, Forró de Mané Vito. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=134&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz. No Ceará não tem disso não. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=148&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; LIMA, Miguel. Dezessete e Setecentos. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=127&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. Macapá. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=385&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. Balaio. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=245&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; DANTAS, José. Sabiá. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=169&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. Respeita Januário. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=165&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. Que nem Jiló. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=164&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. Estrada de Caninde. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=128&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; NASSER, David. Conversa de barbeiro. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=298&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

Beduíno; GONZAGA. Amanhã eu vou. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=621&Itemid=103>. Acessado em 21 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; CORDOVIL, Hervê. Tô sobranco . Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=565&Itemid=103>. Acessado em 22 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; CORDOVIL, Hervê. Moreninha, Moreninha. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=416&Itemid=103>. Acessado em 22 nov. 2012;

MORAES, Guio; GONZAGA, Luiz. Propriá. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=163&Itemid=103>. Acessado em 22 nov. 2012;

NASSER, David; GONZAGA, Luiz. Madame Baião. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=387&Itemid=103>. Acessado em 22 nov. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. São João na roça. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=530&Itemid=103>. Acessado em 22 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; DANTAS, José. Imbalança. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=140&Itemid=103>. Acessado em 22 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; CORDOVIL, Hervê. Baião da garoa. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=110&Itemid=103>. Acessado em 22 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; NASCIMENTO, Geraldo. Vamos Xaxear. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=574&Itemid=103>. Acessado em 22 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; MORAES, Guio. Pau de Arara. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=160&Itemid=103>. Acessado em 22 nov. 2012;

MORAES, Guio; GONZAGA, Luiz. São João do carneirinho. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=529&Itemid=103>. Acessado em 22 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. Paraíba. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=159&Itemid=103>. Acessado em 23 nov. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. Braia Dengosa. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=257&Itemid=103>. Acessado em 23 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; CORDOVIL, Hervê. A vida de Viajante . Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=91&Itemid=103>. Acessado em 23 nov. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. O casamento da Rosa. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=154&Itemid=103>. Acessado em 23 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; DANTAS, José. Vozes da seca. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=180&Itemid=103>. Acessado em 23 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; DANTAS, José. A letra I. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=228&Itemid=103>. Acessado em 23 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; DANTAS, José. Algodão. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=216&Itemid=103>. Acessado em 23 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; DANTAS, José. Xote das meninas. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=182&Itemid=103>. Acessado em 24 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; ARAUJO, Sylvio. Paraxaxá. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=471&Itemid=103>. Acessado em 24 nov. 2012;

COELHO, Mariza; GONZAGA, Luiz. São João chegou. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=528&Itemid=103>. Acessado em 24 nov. 2012;

ARAÚJO, Moacir; GONZAGA, Luiz. Moreninha tentação. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=417&Itemid=103>. Acessado em 24 nov. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. Pronde Tu vai Lui?. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=496&Itemid=103>. Acessado em 24 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz. O cheiro da Carolina. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=155&Itemid=103>. Acessado em 24 nov. 2012

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. Cartão de Natal. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=277&Itemid=103>. Acessado em 24 nov. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. Minha Fulô. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=412&Itemid=103>. Acessado em 25 nov. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. Vô casá Já. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=587&Itemid=103>. Acessado em 25 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; DANTAS, José. Olha a pisada. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=436&Itemid=103>. Acessado em 25 nov. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. Januário vai Tocar. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=364&Itemid=103>. Acessado em 25 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; SIMON, Victor. Cana só de Pernambuco. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=267&Itemid=103>. Acessado em 25 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; ARAUJO, Sylvio. Velho novo Exu. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=577&Itemid=103>. Acessado em 25 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; CORDOVIL, Hervê. Velho pescador. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=578&Itemid=103>. Acessado em 25 nov. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. Ai amor Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=103>. Acessado em 25 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; CORDOVIL, Hervê. Riacho do Navio. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=167&Itemid=103>. Acessado em 26 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; VALENTIM, Marcos. Baião GranFino. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=240&Itemid=103>. Acessado em 26 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; DANTAS, José. Cabra da Peste. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=262&Itemid=103>. Acessado em 26 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; DANTAS, José. Café. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=263&Itemid=103>. Acessado em 26 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; GRANJEIRO, Raymundo. Padroeira do Brasil. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=468&Itemid=103>. Acessado em 26 nov. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. Paulo Afonso. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=474&Itemid=103>. Acessado em 26 nov. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. Só vale quem tem. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=548&Itemid=103>. Acessado em 27 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; LIMA, Miguel e PORTELA, J. Cortando o Pano. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=302&Itemid=103>. Acessado em 27 nov. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. Lendas de São João. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=377&Itemid=103>. Acessado em 27 nov. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. Mané e Zabé. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=392&Itemid=103>. Acessado em 27 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; PASSOS, Lourival. Tacacá. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=175&Itemid=103>. Acessado em 27 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz. Tesouro e meio. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=558&Itemid=103>. Acessado em 27 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz. Aboio Apaixonado. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=207&Itemid=103>. Acessado em 27 nov. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. São João antigo. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=527&Itemid=103>. Acessado em 28 nov. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. O passo da rancheira. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=457&Itemid=103>. Acessado em 28 nov. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. Feira do gado. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=334&Itemid=103>. Acessado em 28 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; CARDOSO, Amâncio. Malhada dos Bois. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=388&Itemid=103>. Acessado em 28 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; GRANJEIRO, Raymundo. Meu Pajeú. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=409&Itemid=103>. Acessado em 28 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; DANTAS, José. Siri jogando bola. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=173&Itemid=103>. Acessado em 28 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; FERREIRA, José. Vou pra roça. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=589&Itemid=103>. Acessado em 28 nov. 2012;

CLEMENTINO, José; GONZAGA, Luiz. Xêem. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=592&Itemid=103>. Acessado em 29 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; HOLANDA, Nestor. Balance eu. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=243&Itemid=103>. Acessado em 29 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; LIMA, Miguel. Bamboleado. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=247&Itemid=103>. Acessado em 29 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; BATISTA, Lourival. Chorei chorão. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=287&Itemid=103>. Acessado em 29 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz. Forró no escuro. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=136&Itemid=103>. Acessado em 29 nov. 2012;

ALMEIDA; GONZAGA, Luiz e LIMA, Miguel. Galo Garnizé. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=358&Itemid=103>. Acessado em 29 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz. Gibão de couro. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=362&Itemid=103>. Acessado em 30 nov. 2012;

LIMA, Miguel; GONZAGA, Luiz. O xamego da Guiomar. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=464&Itemid=103>. Acessado em 30 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz. Que modelos são os seus. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=499&Itemid=103>. Acessado em 30 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; ANÍSIO, Francisco. Dia dos Pais. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=315&Itemid=103>. Acessado em 30 nov. 2012;

BARBALHO, Nelson; GONZAGA, Luiz. Xote do Véio. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=596&Itemid=103>. Acessado em 30 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; BARBALHO, Nelson e AUGUSTO, Joaquim. Marcha da Petrobrás. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=396&Itemid=103>. Acessado em 30 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz; PASSOS, Lourival. Alvorada da Paz. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=218&Itemid=103>. Acessado em 30 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz. Vida de vaqueiro. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=580&Itemid=103>. Acessado em 30 nov. 2012;

GONZAGA, Luiz. Dedo Mindinho. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=308&Itemid=103>. Acessado em 03 dez. 2012;

PASSOS, Lourival; GONZAGA, Luiz. Creua Morena. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=304&Itemid=103>. Acessado em 03 dez. 2012;

DINIZ, Carlos; GONZAGA, Luiz. O tocador quer beber. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=459&Itemid=103>. Acessado em 03 dez. 2012;

GONZAGA, Luiz; PASSOS, Lourival. Corridinho Canindé. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=301&Itemid=103>. Acessado em 03 dez. 2012;

CLEMENTINO, José; GONZAGA, Luiz. A dança do Nicodemos. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=226&Itemid=103>. Acessado em 03 dez. 2012;

DANTAS, José; GONZAGA, Luiz. Adeus Iracema. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=210&Itemid=103>. Acessado em 03 dez. 2012;

VALE, João do; GONZAGA, Luiz. De Teresina a São Luís. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=123&Itemid=103>. Acessado em 03 dez. 2012;

MARCOLINO, José; GONZAGA, Luiz. Matuto Aperreado. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=402&Itemid=103>. Acessado em 04 jan. 2013;

GONZAGA, Luiz; MARCOLINO, José. Numa sala de Reboca. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=152&Itemid=103>. Acessado em 04 jan. 2013;

MARCOLINO, José; GONZAGA, Luiz. Pássaro Carão. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=472&Itemid=103>. Acessado em 04 jan. 2013;

MARCOLINO, José; GONZAGA, Luiz. Serrote Agudo. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=541&Itemid=103>. Acessado em 05 jan. 2013;

MARCOLINO, José; GONZAGA, Luiz. Sertão de aço. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=542&Itemid=103>. Acessado em 05 jan. 2013;

GONZAGA, Luiz; NASSER, David. Vassouras. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=576&Itemid=103>. Acessado em 05 jan. 2013;

GONZAGA, Luiz; BARBALHO, Nelson. A morte do Vaqueiro. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=86&Itemid=103>. Acessado em 06 jan. 2013;

JATAÍ, José; GONZAGA, Luiz. Desse jeito sim. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=310&Itemid=103>. Acessado em 06 jan. 2013;

JATAÍ, José; GONZAGA, Luiz. Eu vou pro Crato. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=330&Itemid=103>. Acessado em 06 jan. 2013;

GONZAGA, Luiz; PORTELLA, João. Aquilo Sim Que Era Vida. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=104&Itemid=103>. Acessado em 06 jan. 2013;

GONZAGA, Luiz. Fole Gemedor. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=344&Itemid=103>. Acessado em 06 jan. 2013;

MARCOLINO, José; GONZAGA, Luiz. Marimbondo. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=401&Itemid=103>. Acessado em 06 jan. 2013;

GONZAGA, Luiz; FERREIRA, J. Toque de Rancho. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=564&Itemid=103>. Acessado em 08 jan. 2013;

GONZAGA, Luiz; GONZAGUINHA. Boi Bumbá. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=254&Itemid=103>. Acessado em 08 jan. 2013;

GONZAGA, Luiz; MARCOLINO, José. Fogo sem fuzil. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=343&Itemid=103>. Acessado em 08 jan. 2013;

GONZAGA, Luiz; GONZAGUINHA. Matuto de opinião. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=403&Itemid=103>. Acessado em 09 jan. 2013;

MARCOLINO, José; GONZAGA, Luiz. Quero chá. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=502&Itemid=103>. Acessado em 09 jan. 2013;

MARCOLINO, José; GONZAGA, Luiz. Contrastes de Várzea Alegre. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=297&Itemid=103>. Acessado em 09 jan. 2013;

GONZAGA, Luiz. Forró de Pedro Chaves. Disponível em

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=348&Itemid=103>. Acessado em 10 jan. 2013;

SILVA, João; GONZAGA, Luiz. Garota Todeschini. Disponível em
<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=360&Itemid=103>. Acessado em 10 jan. 2013;

CLEMENTINO, José; GONZAGA, Luiz. Xote dos cabeludos. Disponível em
<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=183&Itemid=10>. Acessado em 10 jan. 2013;

GONZAGA, Luiz; CLEMENTINO, José. Apologia ao Jumento (o jumento é nosso irmão). Disponível em
<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=100&Itemid=103>. Acessado em 15 jan. 2013.

GONZAGA, Luiz; QUEIROGA, Luiz. Canto sem protesto. Disponível em
<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=273&Itemid=103>. Acessado em 15 jan. 2013.

GONZAGA, Luiz; ACORDEON, Julinho. De Juazeiro a Crato. Disponível em
<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=312&Itemid=103>. Acessado em 15 jan. 2013.

SILVA João; GONZAGA, Luiz. Lenha verde. Disponível em
<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=378&Itemid=103>. Acessado em 15 jan. 2013.

GONZAGA, Luiz; GRANJEIRO, Raymundo. Mazurca. Disponível em
<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=410&Itemid=103>. Acessado em 15 jan. 2013.

SILVA João; GONZAGA, Luiz. Meu Araripe . Disponível em
<http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=406&Itemid=103>. Acessado em 15 jan. 2013.