

**Revista de Literatura,
História e Memória**



Seção: Pesquisa em Letras no contexto
Latino-americano e Literatura, Ensino e
Cultura

ISSN 1983-1498

VOL. 14 - Nº 24 - 2018

UNIOESTE/CASCAVEL - P. 235-258

**“FOLHAS SECAS”: REPRESENTAÇÕES FEMININAS
EM CANÇÕES DE AMADO BATISTA**

**‘Folhas secas’’: female representations
in songs of Amado Batista**

José Lucas Góes Benevides¹
Wilma dos Santos Coqueiro²
Bruno Flávio Lontra Fagundes³

RESUMO: O presente artigo pretende analisar a representação da mulher em algumas das canções do repertório de Amado Batista. Inseridas no gênero musical brega, no qual, em geral, um eu-lírico masculino trata de seus sofrimentos causados supostamente por um amor não correspondido ou uma traição. Vemos presentes tais características nas composições do cantor, cujas letras mostram a

mulher como a única responsável pelo fim dos relacionamentos, descritos nas canções sob a ótica de um eu-lírico masculino. Busca-se pensar como essas mulheres são construídas e como o eu-lírico das canções atribui às mesmas a culpabilidade do sofrimento lamentado pelo homem.

PALAVRAS-CHAVE: Representação da mulher; culpabilização feminina; Amado Batista.

ABSTRACT: This article intends to analyze women representation in some songs of Amado Batista. Inserted in the musical genre called “brega”, in which, in general, a male lyrical deals with his sufferings because of unrequited love or betrayal. We can see these characteristics present in the compositions of the singer, whose lyrics show woman as the only responsible for the end of relationships, described in songs by the male lyrical point of view. We try to think how these women are designed and how the lyrical I of the songs attributes them the same guilt of the sufferings regretted by man.

KEYWORDS: Women representation; female guilt; Amado Batista.

APRESENTAÇÃO

Este artigo pretende analisar como a separação de casais é tratada em algumas das canções do repertório de Amado Batista, buscando identificar como o eu-lírico (masculino) das mesmas representa a figura feminina e o papel por ele atribuído à mulher no fim do

¹ Mestrando pelo Programa de Pós-graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) da Universidade Estadual do Paraná - Unespar, campus Campo Mourão, na qual também cursa especialização em Estudos Literários. Licenciado em História pela mesma instituição. E-mail: joselucasgoesbenevides@gmail.com

² Doutora em Letras. Docente do Curso de Letras da Unespar/Campo Mourão. E-mail: wilmacoqueiro@gmail.com

³ Doutor em História (UFMG), professor efetivo do curso de História do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) e também coordenador do Mestrado Profissional em Ensino de História (PROFHISTÓRIA), da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), campus de Campo Mourão. E-mail: parabrunos@gmail.com
<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

José Lucas Góes Benevides
Wilma dos Santos Coqueiro
Bruno Flávio Lontra Fagundes

relacionamento. Escolhem-se como *corpus* dessa pesquisa as canções *Carta sobre a mesa* (1981), *Folha seca* (1984), *Casamento Forçado* (1984), *Separação* (1984) e *O meu grande amor* (2003).

Um dos principais expoentes do estilo musical “brega”, Amado Rodrigues Batista (Catalão, 17 de fevereiro de 1951) tem uma carreira consolidada no cenário musical brasileiro, pois, com mais de quarenta e dois anos de carreira, Batista figura entre os recordistas de venda de discos no Brasil, com mais de trinta e cinco milhões de cópias vendidas. Pela expressiva popularidade, o cantor tem em seu currículo vinte e oito discos de ouro, outros vinte e oito de platina e um de diamante. Nesse sentido, vale lembrar que a produção musical nos permite “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p.16-17), pois representa “maneiras de significar, com homens falando, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas, seja enquanto sujeitos, seja enquanto membros de uma determinada forma de sociedade” (ORLANDI, 2012, p.16), Segundo Candido:

A arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte (CANDIDO, 2011, p.30).

A música reproduz discursos preconceituosos socialmente difusos, o que torna perceptível "as vozes sociais representadas pelos sujeitos da canção, orquestrada pelo eu-lírico, que traz para o centro da cena a relação dialógica entre eu-outros na canção" (PAULA & FIGUEIREDO, 2010, p.5). Assim como a maioria das canções do gênero musical “brega”, a representação da mulher e a traição no casamento é um lugar-comum no repertório de Amado Batista, que, via de regra, trata sobre a “dor e cotovelo” masculina, geralmente atribuindo exclusiva e quase necessariamente à mulher a “culpa” por sua amargura, associando a figura feminina a estereótipos negativos que rebaixam o caráter e a dignidade pessoal da mulher:

A própria temática nuclear do “brega” já é, em si mesma, encarada como essencialmente feminina pois seu foco e motivo são sempre o sentimento amoroso e a relação amorosa, isto é, assunto permeado pela experiência da emoção como uma “linguagem”, o que inclui também ouvir, falar, discorrer sobre esse tema, para si e para os outros (...). O universo “brega” é francamente

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

José Lucas Góes Benevides
Wilma dos Santos Coqueiro
Bruno Flávio Lontra Fagundes

masculino. Embora algumas cantoras incluam música “brega” em seus repertórios, os cantores e músicos são quase sempre homens e o tema das canções é recorrentemente o do sofrimento do homem não correspondido, abandonado ou traído. (...) [A maioria das canções do gênero] é vocalizada por um homem, no caso um marido amoroso, plenamente cumpridor de seus deveres. O grande sofrimento experimentado pelo homem é provocado pela traição da mulher. O tema é o da traição no casamento, algo que, embora sempre indesejável, constitui, no entanto, constante ameaça a rondar a relação amorosa. A traição provoca o sofrimento na pessoa traída, sentimento esse que, dependendo do caso, é ou não merecido (GIACOMINI, 2008, p.12-14).

Nessa pesquisa, ao analisarmos as canções de Amado Batista, partimos da premissa de que, como uma forma de representação social e histórica, a música se configura como produto sociocultural, sendo, portanto, um fato estético e histórico. A música representa experiências humanas e, por consequência, práticas sociais, estando, conseqüentemente, permeada por sociabilidades e sensibilidades coletivas culturalmente estabelecidas (NAPOLITANO, 2002).

Com efeito, a escolha de algumas das canções de Amado Batista como *corpus* de pesquisa do presente artigo se justifica pela popularidade da obra fonográfica do cantor, e por entendermos que seu repertório reflete valores socialmente difusos acerca da mulher por meio de uma perspectiva androcêntrica em relação ao fim dos relacionamentos nelas narradas. Buscou-se identificar como é a construção desse feminino nas canções analisadas e como o eu-lírico das mesmas atribui culpabilidade à mulher nos desgostos lastimados pelo homem.

“FOLHA SECA”: A MULHER QUE “QUE VAI ONDE O VENTO QUER”

Etimologicamente, a palavra “patriarcado” deriva da aglutinação das palavras gregas Patér, “pai” e Arkhé, “início”. Isto é, no início o pai. O conceito designa o tipo de organização social caracterizada pela milenar tradição patrilinear historicamente reiterada. O patriarcalismo trata-se de uma configuração da “hierarquia familiar” que rubrica a prevalência de valores que revalidam moralmente a recorrência de núcleos familiares sob a égide de um patriarca. Na leitura monoteísta do patriarcado, o Deus-uno⁴ seria a arquetípica figura paterna e o primeiro patriarca, ideia transliterada do Judaísmo pelo Cristianismo na imagem modelar da Sagrada

⁴“No sentido religioso, incluindo as três grandes religiões monoteístas: Judaísmo, Cristianismo e Islamismo, o modelo de família de origem divina é patriarcal: o modelo de família revelado por Deus tem valor absoluto e infinito o que garante sua verdade. Assim, a família terrena deve ser a imagem e semelhança da família sagrada” (SOUZA, 2011, p.166).

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

Família, a qual o próprio Deus confiou os cuidados e a educação do seu filho unigênito.

A tradição judaico-cristã criou um arquétipo feminino baseado na naturalização do patriarcado e da submissão da mulher pelo homem, o que sustentou historicamente estereótipos em relação às mulheres e à feminilidade. Essa imagem feminina é relacionada à própria fábula judaica da origem da humanidade (Adão e Eva), na qual a mulher é representada como uma extensão do ente masculino, que vem ao mundo de uma parte de seu corpo e com a função de fazer-lhe-companhia. Conforme Foucault, esse fixismo concebeu arquétipos de identidades femininas marcadas por ambiguidades:

A representação social hegemônica da identidade feminina disfarça os desejos, as ambiguidades, as ambivalências, tornando o corpo um corpo dominado, que deve incorporar os modelos do consenso social, pautado num destino social reservado há muito tempo, sem deixar espaços para outros caminhos (FOUCAULT, 1996, p.48).

Com efeito, há uma série de discursos sociais que orientam a respeito da “obrigação” da mulher ser subordinada ao seu marido e sustentam representações sociais sexistas e, não raro misóginas, que legaram marcas à trama social que permanecem até a contemporaneidade. Bem como a antinomia desse ideal também representado no mito de criação, uma vez que a primeira mulher é também traiçoeira e nociva, responsável pelo pecado original. Tal “culpa” engendrou discursos ainda socialmente difusos acerca do feminino. Ao tratar sobre os estereótipos de gênero, Bourdieu afirma:

Torna-se evidente que, nessas matérias, nossa questão principal tem que ser a de restituir à dóxa seu caráter paradoxal e, ao mesmo tempo, demonstrar os processos que são responsáveis pela transformação da história em natureza, do arbitrário cultural em natural. E, ao fazê-lo, nos pormos à altura de assumir, sobre nosso próprio universo e nossa própria visão de mundo, o ponto de vista do antropólogo capaz de, ao mesmo tempo, devolver à diferença entre o masculino e o feminino, tal como desconhecemos, seu caráter arbitrário, contingente e, também, simultaneamente, sua necessidade sociológica. (2010, p.6)

Essa naturalização do papel da mulher historicamente estabelecido aparece nas canções de Amado Batista, sobretudo pela analogia implícita à Eva, que evoca a figura do feminino como uma tentação, mal-intencionada e traiçoeira. Caso da canção *Folha seca*, na qual a mulher

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

José Lucas Góes Benevides
Wilma dos Santos Coqueiro
Bruno Flávio Lontra Fagundes

é comparada às folhas secas que caem das árvores e são levadas por acaso, ao sabor da direção dos ventos a um destino incerto (aventureiro), por terem se desvencilhado da sua base de sustentação.

Na canção em questão, a personagem feminina parece vinda do nada e voltando para o nada. Essa narrativa parece mimetizar a própria narrativa bíblica da origem do pecado. Foi Eva quem, ao deixar-se seduzir pela diabólica serpente, iniciou a desobediência à ordem divina e assim deu origem aos males da humanidade. O cenário da canção parece recriar o paradisíaco Jardim do Éden, no qual o primeiro casal vivia feliz até ser expulso dali pelo Criador, desarmonizando seu projeto original, ou seja, de concepção asséptica e isenta de pecado à humanidade.

A personagem feminina da canção, assim como Eva o fez ao comer primeiro o fruto proibido, a mulher, no adultério, não trairia só ao marido, mas também a Deus, vide a jura de fidelidade eterna associada ao matrimônio.

Na letra, o homem é representado como magnânimo e benevolente, pois ao descrever como conheceu a mulher, o eu-lírico narra uma situação onde ela estava frágil e vulnerável, e ele, presumidamente cavalheiro e provedor, abrigou-a em casa: “Fazia um dia bonito quando ela chegou/ Trazia no rosto as marcas que o sol queimou,/Disse que estava cansada sem lugar para ficar/ Tive pena do seu pranto e disse pode entrar.”

No verso supracitado, fica clara a relação desigual retratada entre o homem e a mulher, já em seu início verticalizada, baseada em “pena”. Essa apesar de se tratar de um sentimento altruísta, implica se colocar no lugar do outro, por meio de um processo de empatia. A pena também pode constituir uma relação assimétrica de poder, caso aquele que tenha ajudado outrem em uma situação de penúria, necessariamente, espere ou imponha ao mesmo eterna gratidão pela clemência de outrora, caso do eu-lírico da canção. Conforme Caponi:

É provável que, cotidianamente, descubramos [na compaixão] a existência desses espetáculos de coerção e submissão [da gratidão], mas a força da frequência nada nos diz acerca dos motivos que levam esses homens e mulheres comuns e benfeitores a compartilhar a crença de que, por trás dessas inclinações caridosas, eles realizam atos morais e que é por meio dessas realizações que eles podem converter-se e afirmar-se como pessoas virtuosas. (1999, p. 93).

Estabelece-se na canção uma presumida superioridade magnânima do homem que

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

José Lucas Góes Benevides
Wilma dos Santos Coqueiro
Bruno Flávio Lontra Fagundes

relevava o “passado de aventura” da mulher, provavelmente em referência a outros (e talvez muitos) homens com os quais ela possivelmente tenha se relacionado:

Como se me conhecesse ela me contou,
Seu passado de aventura
Onde ela passou,
E eu sem nenhum preconceito,
Com amor lhe aceitei, um mês e pouco mais tarde,
Com ela me casei.

A prática do casamento, especificamente o de tradição cristã, monogâmico, heterossexual no verso citado é simbólica, sobretudo por reforçar o caráter magnânimo do homem em se casar com uma mulher com um “passado de aventura”, que ele aceitara “sem nenhum preconceito”. Ou seja, ele aceita se casar com uma mulher que, por um discurso social machista, seria considerada própria à “diversão” e não ao matrimônio.

Esse discurso social de que os homens devem diferenciar as mulheres para se divertir e para casar funda-se em teses com respaldo científico, a partir do pensamento iluminista e da ascensão da burguesia na Idade Moderna, que, ao vislumbrar um modelo doméstico aos moldes da Sagrada Família, versavam sobre a presumida vocação feminina ao casamento ao caracterizá-las como desprovidas de racionalidade para atividades que não estivessem ligadas ao ambiente doméstico, à maternidade e à educação dos filhos. Tais aforismos legitimam historicamente estereótipos atribuídos à mulher ainda com lastros na contemporaneidade.

A burguesia emergente, nas grandes capitais, somada aos senhores de terras, e entre eles a aristocracia rural, distinguia dois tipos de mulher: a respeitável, feita para o casamento, que não se amava, forçosamente, mas em quem se fazia filhos [a V. E a prostituta, com quem tudo era permitido e com quem se dividiam as alegrias eróticas vedadas, por educação, às esposas. Nas camadas médias, se, em princípio, interesses familiares não estavam em jogo, a busca de um dote, mesmo que modesto, não era descuidada (DEL PRIORE, 2006, p.233).

Por conseguinte, no trecho da letra da música citado acima, também fica subentendida a metáfora que o casamento e o marido são para a mulher como as árvores são para as folhas. Desse modo, o casamento monogâmico seria, ou pelo menos deveria ser, essencial à mulher e representar sua plena realização, o sentido e o alicerce de sua vida. Esse discurso engendra práticas sociais nas quais desde a infância as mulheres “são socializadas para desenvolver <http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

José Lucas Góes Benevides
Wilma dos Santos Coqueiro
Bruno Flávio Lontra Fagundes

comportamentos dóceis, cordatos, apaziguadores” (SAFFIOTI, 2004, p.35). Conforme Dias:

Os padrões de comportamento são instituídos distintamente para homens e mulheres, já vinculados para o estabelecimento de uma sociedade conjugal. Ao homem cabe o espaço público, e à mulher o privado, nos limites da família e do lar. A essa distinção estão associados os papéis ideais: ele provendo a família, e ela cuidando do lar, cada um desempenhando a sua função. Esses estereótipos são impostos desde muito cedo. As meninas são treinadas para o desempenho da função doméstica e recebem de brinquedo bonecas, casinhas e panelinhas. Aos meninos é reservado um mundo exterior, pois brincam com bolas, carrinhos e aviões. Isso enseja a formação de dois mundos: um, de dominação, externo, produtor; o outro, de submissão, interno e reprodutor, levando à geração de um verdadeiro código de honra. (DIAS, 1998, s/p).

Com efeito, a negativa da mulher em cumprir o papel social atribuído às esposas faz dela uma “folha seca”. Nessa perspectiva, as mulheres comparáveis às “folhas secas” seriam “subversivas” por não terem no matrimônio seu maior desejo ou realização. Também são “perdidas” devido aos arquétipos sociais de gênero historicamente cristalizados pelos quais “a sociedade outorga ao macho um papel paternalista, exigindo uma postura de submissão da fêmea.” (DIAS, 1998, s/p).

Fica tácita, também, nessa analogia a ideia de que que folhas secas não são sementes, assim, não poderiam frutificar, pois são soltas, caem das árvores e podem “ganhar mundo” com o vento. Pelo uso de uma analogia entre um fator natural e, como tal, inquestionável (a função orgânica do caule como base de sustentação das folhas das árvores e seus frutos) e uma instituição social (o casamento e sua carga simbólica), o eu-lírico tenta equipará-los como fatores ligados à natureza.

Por essa linha de raciocínio, assim como uma folha seca está morta por ter se desvencilhado do caule, que a mantinha viva como parte da árvore, seria também da natureza da mulher casar-se para gerar filhos, para, ao formar uma família, manter viva a instituição familiar.

A ideia de natureza feminina baseia-se em fatos biológicos que ocorrem no corpo da mulher - a capacidade de gestar, parir e amamentar. Na medida em que essa determinação biológica parece justificar plenamente as questões sociais que envolvem este corpo é que ela passa a ser dominante, como explicação legítima e única sobre estes fenômenos. Daí decorrem ideias sobre a maternidade, instinto maternal e divisão sexual do trabalho como atributos "naturais e essenciais" à divisão de gênero na sociedade. (VIEIRA, 1999, p.

67)

Considerando esses estereótipos de gênero, pode-se inferir a efigie da folha seca uma representação de Natureza-Morta. A comparação estabelecida remete a ideia de que a mulher, ao deixar o casamento, estaria “matando sua natureza” de constituir uma família. Esse tipo de argumento ainda é legitimado por um discurso socialmente difuso que atribui ao estereótipo da mulher - que tem no casamento monogâmico e na dedicação integral à família um ideal feminino:

Submetidas a concepção androcêntrica, ao paternalismo e ao patriarcado, as mulheres na sua experiência histórica da produção da existência marginalizadas ao espaço privado, responsáveis pela manutenção do lar e pela socialização dos filhos, empalideceram seus sonhos, desejos e interesses. Embora participando da produção da vida em diversos aspectos, suas atividades ficaram relegadas a invisibilidade, desconsideração e a estereótipos. Seus comportamentos/virtudes deveriam ser de submissão, disciplina, compreensão, pureza, resignação, passividade e doçura, tendo o casamento como meio de sobreviver e de se obter felicidade. (NEVES, 2017, p. 4).

Considerando esse arquétipo androcêntrico do feminino, assim como uma folha seca caída de uma árvore morre, a mulher deixaria de corresponder a sua suposta natureza de casar e ter filhos. Essa estratégia discursiva busca representar uma potencialidade feminina (a de gerar filhos) e uma opção possível de relacionamento (o casamento) em elementos supostamente necessários a uma mulher para seu reconhecimento social enquanto tal.

Dessa forma, ao optar pelo fim do casamento, a mulher deixaria sua “natureza” de esposa e mãe e por consequência perderia sua respeitabilidade pessoal, concepção que ficará evidenciada no último verso da canção.

Ao afirmar “Me enganei quando dizia tenho uma mulher”, o eu-lírico associa o casamento a uma essência feminina como se o matrimônio fosse uma característica própria ao feminino.

Logo, a separação e o fato do homem não ter mais a então esposa o faz desqualificá-la moralmente, como se o “ser mulher” e a respeitabilidade feminina estivessem basicamente ligadas ao casamento. Destarte, o eu-lírico busca demonstrar que foi um erro do homem se casar com uma mulher que não queria compor uma família e formar com ele “uma só carne” (Marcos 10:8), sendo “o homem a cabeça da mulher” (1 Coríntios 11:3).

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

José Lucas Góes Benevides
Wilma dos Santos Coqueiro
Bruno Flávio Lontra Fagundes

Usando metáfora análoga, as árvores seriam a cabeça das folhas (pois delas vem os frutos). Já do matrimônio, vêm os filhos, tidos como “frutos do amor” - estando no homem a honra da mulher. Por essa lógica, a doutrina cristã atribui ao casamento um paternalismo tácito. Sobre a questão, Dória analisa que:

[Historicamente no Cristianismo] a forma feminina da honra correspondeu à pureza sexual antes do casamento e à fidelidade após o mesmo, isto é, ela sinalizou que o trânsito de imaculada a esposa e mãe só podia se dar no domínio estrito do sagrado vínculo matrimonial, conduzido por uma figura masculina, na comunhão entre o divino e o humano ou, em linguagem canônica, na manifestação secular da vontade de Deus. Assim, compreende-se que certos autores afirmem ser a mulher desprovida de honra no sentido estrito do termo; sua "honra", sendo reflexo da honra masculina, mereceria mesmo uma outra denominação: virtude. Sinônimo de pureza, é um dom de nascimento e cabe à mulher defendê-la comportando-se da maneira esperada pelo código masculino; não nascendo dela desprovida, também não pode adquiri-la. Por este seu aspecto, a noção de honra parece consagrar o princípio da patrilinearidade e o papel "secundário ou fortuito" da mulher na reprodução dos códigos correspondentes. (2006, p. 62).

Ao analisarmos a historicidade desse paternalismo, uma consideração importante é que essa cultura do homem como uma espécie de tutor da mulher (mesmo maior de idade) e responsável moralmente por ela é uma herança social do patriarcado, marca estruturante da sociedade brasileira desde o período colonial. Nessa configuração social, se, por um lado o patriarca tem obrigações de prover aqueles que estão sob seu teto, por outro, o mesmo tem direitos sobre eles, pelos quais “os subordinados em geral só podem se posicionar como dependentes em relação a essa vontade soberana”. (CHALHOUB 2003, p. 46):

Nessa compreensão, o papel feminino tradicional estabelece a maternidade como principal atribuição das mulheres e, com isso também o cuidado da casa e dos filhos, a tarefa de guardiã do afeto e da moral na família. Ela é uma pessoa que deve sentir-se realizada em casa. O homem típico é considerado o provedor, isto é, o que trabalha fora, traz o sustento da família, realiza-se fora de casa, no espaço público. Para uma mulher, ainda é considerado mais adequado ser meiga, atenciosa, maternal, frágil, dengosa, e do homem, o que ainda se espera, é que tenha força, iniciativa, objetividade, racionalidade. (FARIA; NOBRE, 2003, p. 30).

Sob esse ponto de vista, pode-se notar que na canção *Folha seca* em que o marido “abandonado” é representado como um bom provedor financeiro que oferece a mulher um teto

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

José Lucas Góes Benevides
Wilma dos Santos Coqueiro
Bruno Flávio Lontra Fagundes

e alimentação. O homem não consegue entender o porquê a mulher decide ir embora, pois na sua concepção, nada faltava à mulher, ficando subentendido que o homem lhe oferecera uma família na qual ela deveria sentir-se completa. Na visão do eu-lírico, a mulher, leviana, não dera valor nem à família e nem ao amor do cônjuge, se mostrando interesseira ao afirmar, antes de ir embora: “Pra dizer mesmo a verdade eu nunca te amei/ Por teu pão e tua casa foi que eu fiquei”.

Por conseguinte, a “folha seca” é ingrata ao marido tanto pela não-submissão quanto por ignorar que o casamento representaria uma generosidade paternalista do homem expressa pela presumida possibilidade de reconhecimento social dessa mulher como correta, honrada e digna de respeito. A metáfora sugere que isso ocorra pelo “passado de aventura”. Nessa leitura, o matrimônio é visto como espécie de “regeneração” social e moral de um passado tido como desonroso. Essa preleção determinista passa por um discurso social que impõe à mulher uma assepsia moral forjada em geral por visões androcêntricas acerca de comportamentos que supostamente desqualificariam a honra feminina.

Com efeito, presume-se que haveria uma “regeneração” da imagem dessa mulher como ser social a partir do casamento. Desse modo, o homem esperava da então esposa o eterno “reconhecimento” da dádiva do acolhimento e do matrimônio através de uma fidelidade eterna que, ao não ser recebida como o homem acredita fazer jus, leva o eu-lírico a afirmar qu

medida que a mulher não age conforme o homem espera, o eu-lírico representa a figura feminina como um espectro caracterizado pela dissimulação, talvez por acreditar que, senão por amor, ao menos por gratidão a mulher deveria permanecer casada com aquele que a abrigou. A suposta ingratidão da mulher por um homem tão generoso corrobora a afirmação de que ela “era como folha seca que vai onde o vento quer”.

A “folha seca” representa a imagem da mulher volátil e emocionalmente instável, que, para além desse desequilíbrio psicológico atribuído, é, necessariamente, oportunista e dissimulada, pois seu interesse fora unicamente material, e o afeto apenas fingido, com cinismo e perfídia, daquela que aproveitara levianamente do amor e da boa-fé do homem. Desse modo, fica implícito que o homem fora ingênuo ao envolver-se com uma mulher com “passado de aventura”; aceitá-la a priori supostamente desconsiderando sua vida pregressa foi um equívoco, uma vez que a mesma renunciaria seu futuro aborrecimento.

A conclusão implícita na música é a de que ideias discriminatórias acerca de mulheres

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

José Lucas Góes Benevides
Wilma dos Santos Coqueiro
Bruno Flávio Lontra Fagundes

com “passado de aventura” não se tratariam de juízos de valor baseados em um julgamento prévio sem razão objetiva, como ele dá a entender que pensava ao esposar uma mulher supostamente com tal perfil, mas sim o prelúdio de um sofrimento anunciado e iminente. Portanto, a narrativa em “folha seca” é construída sobre a premissa exemplar de que, em sua visão, parece servir de alerta para que os homens não se deixem iludir por mulheres que, aparentemente frágeis e desprotegidas, seriam em verdade dissimuladas e manipuladoras.

A “FOLHA SECA” E A QUESTÃO DO FALO MASCULINO

A metáfora da “folha seca”, mesmo que implicitamente, é recorrente no repertório de Amado Batista, caso da canção *Carta sobre a mesa* (1981), na qual o eu-lírico narra a situação de uma mulher que, segundo a perspectiva da *persona* masculina, o teria abandonado supostamente sem um motivo plausível ou mesmo aparente que justificasse tal atitude.

Na canção, o homem se coloca como ainda apaixonado por uma mulher que, segundo ele, não mereceria seu sentimento após o desagravo que lhe causara a carta na qual provavelmente ela o comunicara “o abandono”, demonstrando uma nostalgia que, ao decorrer dos versos, mostra-se doentia, nos quais o homem simula um diálogo com a mulher que seria a causa de seu sofrimento.

Segundo o eu-lírico “Você era a vida/A esposa e amiga/A minha namorada/ Você era na cama, minha prenda e dama/ Antes daquela carta/ Que você me escreveu/Deixou sobre a mesa/ E desapareceu” (Grifo nosso). Nos versos citados, o homem, apesar de reconhecer que, durante o casamento, a antes da esposa ir embora, ela fora sua “amiga”. No entanto, após o retorno da mulher ao matrimônio, a letra sugere que essa consideração da mulher como “amiga” do marido ficou no passado. Desse tempo pretérito, a referência à mulher como “amiga” é utilizada para descrever o passado, enquanto no presente, o eu-lírico a aceita a mulher de volta especialmente pela satisfação que ela lhe proporcionara no leito matrimonial. Ou seja, o homem parece cotejar especialmente a companhia da mulher na cama, mas sugere não considerá-la sua “amiga” de outrora.

Nesse aspecto, nota-se, outrossim, a dualidade semântica dos adjetivos “prenda” e “dama”, que podem ter conotação elogiosa ou pejorativa. “Prenda” pode referir-se tanto a idealização da mulher amada e expressar um amor genuíno a ela, quanto à objetificação da

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

José Lucas Góes Benevides
Wilma dos Santos Coqueiro
Bruno Flávio Lontra Fagundes

mulher, correspondendo um objeto de desejo e de posse. Da mesma forma, “dama” pode referir-se a uma mulher refinada e digna de respeito, também pode evocar a dama palaciana, a cortesã, aquela que pode ou permite ser tocada e explorada sem ressalvas morais

No contexto utilizado, por referir-se diretamente ao comportamento desta mulher na intimidade conjugal, é possível interpretar tal adjetivação em sua ambivalência, pois a ideia do sexo como uma complementação do amor matrimonial atenua socialmente a conotação imoral ou impura de atos concupiscentes intraconjugais e os desabona quando extraconjugais. Conforme Del Priore:

[...] [no século XX] o casamento (re) aparece como o lugar da concupiscência, onde o desejo e a carne poderiam viver devidamente domesticados pela finalidade suprema e sagrada da propagação da espécie. O vínculo conjugal, sua indissolubilidade e a estabilidade afastariam a luxúria dos casais, vivendo estas relações de obrigação recíproca de uma sexualidade disciplinada (DEL PRIORE, 2007, p. 171).

Nessa linha de raciocínio, ao deixar o casamento para ir embora com outro, a mulher representada na canção deixa a condição de “dama” no sentido de uma mulher casada, amada e digna de respeito. Após ela deixar o casamento, sugere-se na letra que a mulher está assumindo a posição de “dama”, com significado inverso, da infiel que rompe o “pacto de amor” matrimonial. Esse juízo de valor modifica o sentido do adjetivo “prenda” de mulher amada a um objeto, no caso de um desejo concupiscente.

Essa modulação é reiterada quando o marido coloca em segundo plano o pretenso agravo moral decorrente do descumprimento do pacto de fidelidade nupcial em favor da companhia dessa mulher no leito comum. Embora o eu-lírico se mostre insatisfeito com a infidelidade, coloca-se como dependente da mulher, mesmo sabendo que ela não o desejava, pois “Dizia a tal carta/ Que você não me amava/E tinha que partir/ Ia embora com outro/ e eu morrendo aos poucos /Para você não ir”.

Porém a sofreguidão mortificadora que o homem afirma sentir remete a uma relação doentia, pois na ausência da mulher ele entra em um processo de loucura: “Perdi toda calma/ Procurei em minha alma/ Algo para lhe esquecer Fiquei na loucura, andei noites escuras / Procurando por você”. Essa representação da figura feminina, mesmo que implicitamente, aproxima a mulher ao espectro de Eva e à figura da bruxa, do mal, especialmente em relação

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

José Lucas Góes Benevides
Wilma dos Santos Coqueiro
Bruno Flávio Lontra Fagundes

ao homem. Conforme Maleval:

Na idade média a figura de Eva foi ressignificada na figura da bruxa] A prática da bruxaria, que era encarada no âmbito das superstições e sortilégios, considerada maléfica e demoníaca, torna-se uma das principais metas da repressão, que relacionou-a intimamente com a natureza feminina. Portanto, nessa época cristaliza-se definitivamente a imagem da bruxa, causadora de malefícios aos homens (doenças, deformidades, esterilidade, impotência, transformações) e à natureza (secas, tempestades) (MALEVAL, 2004, p. 45).

Com efeito, na canção *Carta sobre a mesa* reproduz-se a imagem da mulher-demônio, que liga a figura feminina à imoralidade, à sedução e à tentação, ideias que associam ao pecado e a própria entidade diabólica como a origem da “perdição” do homem, sua loucura. O eu-lírico afirma: “Já faz alguns anos /E Talvez por engano/Você quer voltar/Não tens meu perdão, mas meu coração / Pede pra você ficar”.

Nas passagens acima, pode-se notar que a mulher retratada ainda exerce um fascínio quase patológico sobre o homem, apesar de já terem se passado “alguns anos”. O homem, mesmo sem conseguir perdoá-la e reconhecê-la como causadora do mal, não consegue “resistir” ao prazer fálico que a mulher o fazia sentir. Na letra, a mulher figura como tentação, pois ela instiga o homem ao mal. O eu-lírico a representa como um mal excitante e lascivo, paralelo a milenar fábula do Pecado Original:

Por esta via, tornam-se evidentes as ligações entre pecado, corpo e mulher. Esta aparece, então, como manipuladora da beleza, do adorno e do charme para enganar o homem. A mulher é vista como ameaça sedutora e, ao longo dos tempos, especialmente na Idade Média, acusada de união sexual com o demônio, representando um instrumento do Mal. Satanás é considerado o oponente da salvação humana e do Bem e a mulher é demonizada a partir da sua alegada ligação com ele por via da serpente e do Pecado Original. Através de Eva, o Pecado Original é sexualizado e diabolizado, ou seja, a tentação de comer o fruto proibido é interpretada como sedução e o corpo de Eva como um instrumento para levar a cabo desígnios malévolos. Isto acontece, essencialmente, a partir do final da Idade Média, época em que a figura do demônio exerce grande influência sobre o imaginário e o discurso católico, culminando nas “caças às bruxas” dos séculos XV e XVII. Assim, a mulher herda a culpa e a ligação ao pecado e ao demônio. (RIBEIRO, 2000, p. 13).

A bruxa (ou a Eva) representa a ideia de uma atávica culpa feminina. Nessa concepção, o signo do pecado e do diabo recai simbolicamente sobre a mulher, pois embora na teologia

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

José Lucas Góes Benevides
Wilma dos Santos Coqueiro
Bruno Flávio Lontra Fagundes

cristã também exista o arquétipo da Virgem Maria - tido como o exemplo feminino a ser seguido por toda mulher - esse espelhamento nunca alcançará a plenitude, ou seja: jamais existirá uma mulher capaz de ser como a mãe de Cristo. O ideal mariano não é tangível a qualquer outra mulher, pois é dela a aura de mãe do filho unigênito de Deus e de mulher concebida sem pecado. A posição dessa matriarca é definitivamente singular e seu feito não pode ser repetido. A figura mariana, apesar de representar um modelo feminino, é um ideal distante da realidade humana, uma vez que a mãe de Cristo é sagrada justamente pelo fruto de seu ventre, que é único. Ou seja, enquanto a Virgem Maria tem a maternidade do próprio Menino-Deus, único dentre os seres humanos que compartilhava da mesma natureza divina que o Pai. Eva é a personificação do pecado, sendo analogicamente uma representação muito mais próxima da presumida natureza pecaminosa da humanidade que a figura mariana.

Nesse ponto de vista, segundo a narrativa judaico-cristã, Eva oferece o fruto proibido a Adão (manipulação por sedução). No caso da canção *Carta sobre a mesa*, a mulher consegue voltar pela necessidade do homem em tê-la junto a si no leito comum. Mesmo assumindo sua carência e fragilidade, o eu-lírico da canção sente-se manipulado pela sedutora mulher, portanto, seduzido por ela ao pecado. Porém, esse corpo feminino é “irresistível” como objeto de desejo subordinado ao prazer masculino.

Não obstante, sendo o pecado de Adão tributário ao de Eva, o homem apenas teria fraquejado pela sedução de Eva. Essa mimese do pecado original é premente nos versos “Não vou resistir/ Não quero insistir/ Mas tenho que esquecer/ Esqueça meu drama/Volte a nossa cama /E venha me aquecer”.

Com a volta da esposa à casa, o corpo da mulher é colocado novamente “à disposição do homem” pela reconciliação matrimonial e são as supostas prerrogativas do marido sobre o corpo da esposa que o faz decidir “não resistir” e perdoar um possível adultério.⁵ Portanto, o desejo do eu-lírico é o retorno da “prenda e dama” que o “aquecia” ao leito conjugal, mesmo sendo ela uma “folha seca”, “mulher-pecado” ou “mulher-diabo”, ela representa em última análise a “mulher-objeto”. Ao analisar a questão da objetificação do amor, Freud coloca que:

No auge do sentimento de amor, a fronteira entre ego e objeto ameaça desaparecer. Contra todas as provas de seus sentidos, um homem que se ache

⁵ Vale ressaltar que o adultério deixou de ser considerado um crime apenas em 2005, quando a Lei n. 11.106/05, de 28 de março de 2005, revogou o artigo . 240 do Código Penal de 1940. Até essa data, o cônjuge ofendido poderia prestar uma queixa-crime contra o cônjuge ofensor, sujeito à uma pena de detenção de seis meses a dois anos.

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

José Lucas Góes Benevides
Wilma dos Santos Coqueiro
Bruno Flávio Lontra Fagundes

enamorado declara que ‘eu’ e ‘tu’ são um só, e está preparado para se conduzir como se isso constituísse um fato. Aquilo que pode ser temporariamente eliminado por uma função fisiológica [isto é, normal] deve também, naturalmente, estar sujeito a perturbações causadas por processos patológicos. (...) a descoberta feita pelo homem de que o amor sexual (genital) lhe proporcionava as mais intensas experiências de satisfação, fornecendo-lhe, na realidade, o protótipo de toda felicidade, deve ter-lhe sugerido que continuasse a buscar a satisfação da felicidade em sua vida seguindo o caminho das relações sexuais e que tornasse o erotismo genital o ponto central dessa mesma vida. Prosseguimos dizendo que, fazendo assim, ele se tornou dependente, de uma forma muito perigosa, de uma parte do mundo externo, isto é, de seu objeto amoroso escolhido, expondo-se a um sofrimento extremo, caso fosse rejeitado por esse objeto ou o perdesse através da infidelidade ou da morte (2011, p. 3-24).

A teoria freudiana trata das consequências psicológicas do amor doentio, que transforma a pessoa amada em “objeto amado”, através de um sentimento de posse falocêntrico que inapta o indivíduo a lidar com a perda do objeto de seu amor. Esse postulado do criador da psicanálise subsidia a interpretação de que o amor falocêntrico é um lugar comum nas letras aqui analisadas, pois todas as mulheres nelas retratadas traíram seus maridos, ferindo a vaidade dos mesmos, mas fazem falta a eles sobretudo no sentido fálico, da concupiscência e a traição lhes dói também nos brios da sexualidade masculina, da qual o corpo feminino seria objeto. Conforme Zamboni:

A objetificação do corpo é uma maneira de tratar o corpo a partir de uma perspectiva utilitarista, segundo a qual o corpo serve a um interesse, em geral, o interesse de uma terceira pessoa, e não de si próprio. O corpo se torna, então, um objeto, consumível. O corpo-objeto é um corpo desumanizado e impessoalizado. A objetificação seria, no limite, tratar uma pessoa por seu corpo, ou partes dele. (ZAMBONI, 2013, p. 82).

Essa representação objetificada da mulher amada também aparece em *Separação*, na qual o eu-lírico deixa explícito que não pode se acostumar a ver a mulher amada com outro e justifica sua dificuldade com argumentos intrinsecamente ligados à sexualidade, de modo que vê-la com outro homem fere seus brios. Vejamos:

Já faz muitos anos, que nos separamos...
Mas só nós dois sabemos, o quanto nos amamos...
Você não teve juízo, na solidão me deixou...
Mas já fiquei sabendo, que quando me viu chorou...

Como posso me acostumar? Te ver com novo amor...
Sei que quando vai dormir, abraçando um outro corpo...
Em vão tenta esquecer, nossos beijos, nossas bocas...
Murmurando num silêncio, e isso é o que me faz sofrer...

Nos versos citados, é perceptível que o fato da mulher amada estar se relacionando com outro homem mexe com o eu-lírico, a ponto de, para reforçar sua virilidade, ele afirmar, categoricamente, saber que a mulher não consegue esquecer seus beijos e seu corpo, certamente projetando seus desejos nela e presumindo uma reciprocidade por ele dada como certa. No entanto, essa suposta correspondência é apenas uma suposição, que, embora tomada como certa a sintonia amorosa da mulher, o eu-lírico parece nutrir por ela um sentimento de posse frustrado e ainda entende que a mulher tem uma dívida moral com ele. Notemos a postura do eu-lírico nos versos a seguir:

Se um dia se arrepender
De tudo o que fez comigo
Volte, pois a casa é sua
Tens aqui paz e abrigo
(...)
Depois de tanto tempo juntos
E tanto tempo separados
Um inocente está pagando
Pelo que fizemos de errado.

Nos versos supracitados, o eu-lírico culpabiliza a mulher pelo mal que ela o teria feito supostamente *a priori*, simplesmente por “falta de juízo” dela, já que no lar teria “paz e abrigo”. Esse discurso remete novamente à ideia paternalista da provedoria masculina, pois presume-se que esse suposto conforto seria, aparentemente, proporcionado pelo homem:

A reprodução social dos modelos masculino e feminino tem em sua base a maternagem, cujo valor cultural tem um sentido ideológico na produção das desigualdades entre os sexos. Entende-se por maternagem (“mothering”) e paternagem (“fathering”) os cuidados maternos e paternos, respectivamente. As mulheres, como mães, são agentes decisivos na esfera da reprodução social, pois são as que mais participam da educação, transmitindo aos filhos as ideologias vigentes na sociedade. Ao homem, o modelo patriarcal outorgou o poder de estabelecer na trama doméstica o diálogo com a família quando lhe convém, cabendo às mulheres a responsabilidade de manter a harmonia das relações parentais no âmbito privado. (FREITAS, 2009, p. 86).

O eu-lírico da canção usa esse arquétipo maternal ao tentar imputar à mulher o sofrimento de “um inocente”, certamente um filho do casal ainda criança que o eu-lírico entende sofrer com a separação. Todavia, apesar de afirmar que “um inocente está pagando pelo que fizemos de errado”, dando a entender existir alguma responsabilidade masculina na separação, mas ela é tão-somente sugerida ligeiramente pela conjugação verbal empregada, ou seja, a primeira pessoa do plural.

Apesar dessa alusão à responsabilidade masculina, para o eu-lírico é a mulher quem deveria “se arrepender de tudo o que fez” com ele. A alegação credita à mulher uma parcela de responsabilidade no fim do casamento, bem como no sofrimento dessa criança, ao passo que a masculina é sublimada pelo perfil provedor e paternalista atribuído ao homem. Essa posição masculina reforça o estereótipo sexista de que, se o marido cumpre seu “papel de homem” provedor, caberia à mulher resignação ante as suas insatisfações pessoais e uma compreensão submissa dos erros masculinos. O argumento supracitado permite inferir que o fato desse homem supostamente amá-la fosse, ou devesse ser, o suficiente para manter o matrimônio, ideia que remete a uma forma de objetificação feminina.

Também é perceptível que essa visão da mulher como “objeto amado” aparece reiteradamente nas canções analisadas, nas quais as mulheres são falsas, algozes e indolentes, sob cujos ombros recaem a responsabilidade por todo o infortúnio masculino e essa traição conspurca sua virilidade. Esse arquétipo repete-se na canção *O meu grande amor* (2003), na qual o eu-lírico sente-se possuidor da mulher e, portanto, o relacionamento da mulher amada com outro lhe arranha os brios:

O meu grande amor enchia meus olhos de amor e desejo
Adoçava meus beijos, parecia uma flor.
O meu grande amor sabia entender todos os meus sentimentos
Lia os meus pensamentos, nos momentos de dor

O meu grande amor parecia uma santa, uma louca mordendo o meu corpo
E eu me atirando sem medo no fogo, daquele olhar se entregando pra mim
O meu grande amor também respirava a vida comigo
Mas toda paixão tem amor e perigo, nem vi que os meus sonhos chegavam ao fim

Até que um dia alguém te levou pra nunca mais voltar
Outra paixão teu sorriso tocou, e fez nossa história mudar
Talvez esse cara, um simples capricho te ame uma vez
Só uma aventura, um beijo roubado, nem mesmo você sabe o mal que me fez.

Nos versos acima, a representação da mulher como “objeto amado” é perceptível, pois reconhece em seu “grande amor” qualidades positivas que denotam uma cumplicidade da mulher que “lia seus pensamentos” nos momentos dolorosos e “respirava a vida” com ele. No entanto, as características dessa mulher na intimidade têm um peso preponderante na caracterização dela feita pelo eu-lírico.

A figura masculina mostra revolta ao narrar que a mulher, que lhe proporcionava grande satisfação de sua libido com seus beijos e mordendo seu corpo, esteja se relacionando com outro homem, por entender ser seu um presumido direito de posse sobre o corpo da mulher. O eu-lírico, portanto, deixa implícito na canção o caráter fálico de seu amor e a consequente objetificação da mulher, que é considerada apenas pelos sentimentos e reações corpóreas que a mulher a qual “enchia seus olhos de amor e desejo” lhe causava. Para Bourdieu:

De modo geral, possuir sexualmente, como em francês *baiser* ou em inglês *to fuck*, é dominar no sentido de submeter a seu poder, mas significa também enganar, abusar ou, como nós dizemos, "possuir" (ao passo que resistir à sedução é não se deixar enganar, não se deixar "possuir"). As manifestações (legítimas ou ilegítimas) da virilidade se situam na lógica da proeza, da exploração, do que traz honra. E, embora a extrema gravidade de qualquer transgressão sexual proíba de expressá-la abertamente, o desafio indireto à integridade masculina dos outros homens, que encerra toda afirmação viril, contém o princípio da visão agonística da sexualidade masculina. (2010, p. 20).

Destarte, nota-se que na canção amor e desejo são tratados como um binômio, mas o peso atribuído à concupiscência intrínseca ao amor é preponderante. Outrossim, repetindo o padrão das canções anteriormente analisadas, em *O meu grande amor* a mulher é a perdição carnal, é o “fogo”, que remete ao inferno bíblico e consequentemente ao pecado, mais especificamente ao Pecado Original (motivado pela sedução pelo proibido). Por analogia, a mulher retratada pelo eu-lírico o corrompe e leva-o a pecar duplamente, pois lhe faz sentir desejos luxuriosos por uma mulher comprometida.

Não obstante, a canção reproduz um discurso preconceituoso socialmente difuso em relação às mulheres, expresso no dito popular “a mulher deve ser uma dama perante a sociedade e uma puta na cama”. Desse modo, ao afirmar que a mulher “parecia uma santa” e, ao mesmo tempo, “uma louca” o eu-lírico parece referir-se a ela como “santa” no comportamento social e “louca” sob quatro paredes, quando ela liberaria um suposto furor sexual que fazia com que o

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

José Lucas Góes Benevides
Wilma dos Santos Coqueiro
Bruno Flávio Lontra Fagundes

homem tivesse sua virilidade reafirmada.

A SEPARAÇÃO: APENAS “ELAS” SÃO COMO “FOLHAS SECAS”?

Em *Casamento Forçado* (1984), o eu-lírico evidencia que o referido matrimônio fora realizado por força de circunstâncias alheias a sua vontade e que, nessas condições, aquela união lhe arrependia, pois afirma: “Me uni a alguém que eu não queria/ Forçado pelas leis e a família”. Embora inexistam evidências explícitas na letra da música em relação às idades dos cônjuges, a ideia um casamento “forçado pelas leis” pode referir-se a um caso de defloração de menores. Tomando essa hipótese, caberia ao homem, portanto, esposar a ofendida, para que a reparação da honra familiar fosse reconhecida socialmente, pelo matrimônio, na lei dos homens e de Deus:

Em outras palavras, a honra é pública, supõe a projeção do indivíduo para além das relações familiares e o reconhecimento de seu valor na esfera do Estado. A construção desta esfera pública de significação variou de sociedade para sociedade. Nas sociedades ibéricas ou delas derivadas [como o Brasil] que são o objeto de nosso maior interesse, o papel da Igreja foi determinante para a “publicidade” da honra. (DÓRIA, 2006, p. 52).

Esse conservadorismo moral teve reverberações jurídicas até o início do século XXI. Do ponto de vista legal, o Código Penal brasileiro (1940) até 2005 previa que, em caso de defloração de menores de dezoito anos de idade, que fossem maiores de quatorze anos, o casamento do acusado com a vítima encerraria o processo e, por consequência, a punibilidade de reclusão de dois a seis anos prevista para o crime de defloração de menores. Do ponto de vista moral, até mesmo no século XX, muitos casamentos aconteceram forçadamente para preservar a honra da família, pois a honestidade feminina não era entendida como exclusivamente da mulher individualmente, mas também de sua família, de modo que a não- virgindade de uma moça solteira também maculava a honra familiar, restituída, mesmo que parcialmente, pelas “boas intenções” do deflorador em reparar o mal feito à moça, esposando-a (SCREMIN, 2007). Segundo Dória:

Neste sentido, a honra é a consideração de uma história de vida à luz de uma ótica social que sacramenta a desigualdade entre as pessoas tomadas individualmente ou nas categorias que integram (família, gênero, ordem etc)

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

José Lucas Góes Benevides
Wilma dos Santos Coqueiro
Bruno Flávio Lontra Fagundes

(...) O código de honra é, portanto, um mapa social muito preciso no qual estão definidos os lugares do homem e da mulher na sociedade, segundo a orientação geral desta; o peso da família enquanto relação social fundante. (2006, p. 59-63).

Com efeito, em *Casamento Forçado* o homem evidencia o motivo pelo qual se casou: evitar uma punição legal (a prisão), já que a família da jovem deflorada certamente ameaçou processá-lo caso ele se recusasse a esposá-la. A perspectiva do enlace malogrado é unicamente do eu-lírico masculino, restringindo a narrativa ao ponto de vista do homem sobre a vida conjugal, que, em nenhum momento, apresenta a perspectiva da mulher da convivência conjugal imposta também a ela por meio de um casamento realizado sob coerção. Nesse sentido, Borges aponta a desigualdade de gênero em relação à virgindade:

Esse conceito [o de virgindade] raramente é aplicado aos homens, embora isso seja possível. Virgem é um atributo tipicamente feminino. Se ouvirmos uma frase do tipo Altair é virgem, pensaremos que se trata de uma mulher, conquanto também pudesse ser homem, pois o nome Altair é tanto um nome masculino quanto feminino. (...) Ser virgem para o homem é vergonhoso e não ser mais virgem para a mulher é igualmente vergonhoso, embora o conceito de vergonha, nesse contexto seja totalmente diferente. Não se ouve um pai dizer que expulsou o filho de casa por não ser mais virgem. Porém, pais e irmãos da mulher que se perdeu tomam atitudes drásticas (BORGES, s/d, s/p).

Em vista disso, pela situação narrada na canção, igualmente é plausível a hipótese que o casamento tenha sido forçado e infeliz para a mulher, que também se casara jovem e provavelmente também obrigada pela família. No entanto, somente as agruras que aquele matrimônio impôs ao homem são apresentadas. Nesse ponto, o eu-lírico é categórico, desejaria ter outra vida, para ter a oportunidade de vivenciar experiências que o casamento não quis lhe impedir:

Me arrependo tanto, tanto do que fiz
Se houvesse outra vida eu queria

Pra poder viver de novo consciente
Ter a vida um pouco livre, independente
Escolher tudo, tudo o que eu quis
Ser um homem, ser maduro e ser feliz

Nos versos citados, o eu-lírico expõe as experiências que, segundo seu entendimento,
<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

José Lucas Góes Benevides
Wilma dos Santos Coqueiro
Bruno Flávio Lontra Fagundes

aquele casamento lhe privou da consciência do que teria sido sua vida se não tivesse se casado forçadamente e sim ter tido tempo de fazer as próprias escolhas com liberdade; maturidade e independência para que pudesse ser feliz. A persona masculina ignora as privações que aquele casamento impusera à mulher, igualmente tolhida em sua liberdade e em seu direito de decidir o próprio futuro em um momento que ela tivesse amadurecimento para isso. No entanto, o eu-lírico só fala de si, da liberdade e da felicidade que o fim daquele matrimônio indesejado lhe proporcionou:

Estou livre, a liberdade chegou
E aquele tempo de tortura terminou
E o sorriso amarelo que eu tinha
Ficou bonito e hoje está de outra cor

E lembrando aquela vida desgraçada
É que prefiro ficar mesmo assim sem nada
Eu não arrisco outra vida de casado
Melhor sozinho do que mal acompanhado
Este casamento imundo
E sujo
Que acabou de vez
Este sentimento inútil
Não quero
Pra nenhum de vocês

Nos versos acima, o eu-lírico recorda aquela união como um “tempo de tortura” e, para evitar a repetir a experiência malsucedida, o homem rechaça a possibilidade de um novo matrimônio, justificando que é melhor estar sozinho do que em um relacionamento infeliz, ou, em outras palavras, do risco de retorno a uma “vida desgraçada” no matrimônio, classificado pelo homem como um “casamento imundo e sujo”, que deixa claro estar narrando sua história para que outros homens não repitam seu erro e passem por situação semelhante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Objetivando tecer algumas considerações acerca do perfil feminino em algumas canções de Amado Batista que trazem o tema do desenlace matrimonial. Nota-se como transversal nas letras analisadas nesse texto a ideia de que os casamentos retratados nas canções acabaram pelo fato das mulheres retratadas nas canções serem como “folhas secas”. Em outras palavras,

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

José Lucas Góes Benevides
Wilma dos Santos Coqueiro
Bruno Flávio Lontra Fagundes

com exceção de *Casamento Forçado*, os matrimônios nelas retratados, conforme a visão do eu-lírico masculino, tiveram fim pela traição feminina e por essas mulheres não terem dado o merecido valor ao matrimônio e ao marido, sem que o homem enxergue nelas motivos para isso se não desrespeito ou ingratidão.

Tal discurso, ao apontar para uma tendência ao androcentismo na percepção das situações descritas nas letras aqui discutidas são práticas discursivas e também reproduções reinscritas de outros discursos historicamente construídos e socialmente difusos acerca do feminino. Assim sendo, vale reiterar que metáfora da “folha seca”, mesmo que de maneira implícita é transversal nas letras por ora discutidas, uma vez que lhes é comum um ideal essencialista que atribui à mulher uma natureza vocacionada ao matrimônio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Maria Cristina Ramos. A mulher na língua do povo: Uma análise linguístico-semântica **Revista científica da FACIMED** – Faculdade de Ciências Biomédicas de Cacoal/Ros/d.19p. Disponível em:<<http://www.facimed.edu.br/o/revista/pdfs/68f2be790565311a929913eae46d9446.pdf>>

Acesso em:21 de junho de 2017.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kuhner. Bertrand Brasil, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Ouro sobre Azul, 2011.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis, historiador**. Companhia das Letras, 2003.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. (Tradução Maria Manuela Galhardo Lisboa) Difel, 1990.

DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. UNESP, 2007.

DIAS, Maria Berenice. Separação: culpa ou só desamor. **Revista ADV–Seleções Jurídicas. COAD/Rio de Janeiro**, p. 43, 1998.

DÓRIA, Carlos Alberto. A tradição honrada (a honra como tema de cultura e na sociedade iberoamericana). **Cadernos pagú**, n. 2, p. 47-111, 2006.

FARIA, Nalu; NOBRE, Miriam. O que é ser mulher? O que é ser homem? Subsídios para uma discussão das relações de gênero. **Gênero e educação: caderno para professores**. São Paulo, Secretaria Municipal de Educação, p. 29-42, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

José Lucas Góes Benevides
Wilma dos Santos Coqueiro
Bruno Flávio Lontra Fagundes

FREITAS, Waglânia de Mendonça Faustino e et al. Paternidade: responsabilidade social do homem no papel de provedor. **Revista Saúde Pública**. 2009, vol.43, n.1, p.85-90.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza,

GIACOMINI, Sonia Maria. Gênero e sexualidade no universo brega. In: **Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia**, Porto Seguro-BA, 17 p.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. Representações diabolizadas da mulher em textos medievais. **As mulheres são o diabo**. EDUFRRJ, v. 5, p. 45-80, 2004.

MARTINS, Ana Paula Vosne. **Visões do feminino**: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX. Editora FIOCRUZ, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música** – História cultural da música popular Belo Horizonte. Autentica, 2002.

NEVES, Camila Emanuella Pereira **Amélia que era Mulher de Verdade?** Produção Associada e Relações de Gênero em Comunidades Tradicionais em Comunidades Tradicionais de Cárceres/MT: Para além de Estereótipos e Preconceitos. 2017. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Mato Grosso.

ORLANDI, Eni Puccinelli, **Análise de Discurso**: Princípios & Procedimentos. São Paulo: Pontes Editores, 2012. 100p.

PAULA, Luciane de; FIGUEIREDO, Marina Haber de. Geni, a Maria Madalena de Chico Buarque: aclamações e apedrejamentos na canção e no mundo, ontem e hoje. In: **Anais do 9º Fazendo Gênero: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos**

RIBEIRO, Silvana Mota. Ser Eva e dever ser Maria: paradigmas do feminino no Cristianismo. **IV Congresso Português de Sociologia**. Coimbra,, 2000.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SCREMIN, João Valério. A Influência da medicina-legal em processos crimes de defloramento na cidade de Piracicaba e região (1900-1930). **Histórica**, 2007.

VIEIRA, Elisabeth Meloni. A medicalização do corpo feminino. In: Karen Giffin; Sarah H. Costa. (Org.). **Questões de Saúde Reprodutiva**. 1a.ed.Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1999, p. 67-68.

ZAMBONI, Júlia Simões. **Para que serve a mulher do anúncio?** Um estudo sobre representações de gênero nas imagens publicitárias”. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) Universidade de Brasília, 2013.

CORPUS DA PESQUISA

BATISTA, Amado **Folha seca**. Álbum *Casamento Forçado* (Amado Batista), Gravadora Continental, 1984. Disponível em: <<https://www.ouvirmusica.com.br/amado-batista/432317>>.

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

José Lucas Góes Benevides
Wilma dos Santos Coqueiro
Bruno Flávio Lontra Fagundes

Acesso em: 29 de maio de 2017.

_____. **Carta sobre a mesa** Álbum *Um Pouco de Esperança* Gravadora Continental, 1981. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/amado-batista/carta-sobre-a-mesa.html>. Acesso em: 29 de maio de 2017.

_____. **Casamento Forçado**. Álbum *Casamento Forçado* (Amado Batista), Gravadora RCA Records, 1984. Disponível em: <https://www.ouvirmusica.com.br/amado-batista/432317>. Acesso em: 29 de maio de 2017.

_____. **Separação** Álbum *Um Pedaco de Mim* (Amado Batista), Gravadora RCA Records, 1984. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/amado-batista/1095207/>. Acesso em: 29 de maio de 2017.

_____. **O meu grande amor** Álbum *Eu quero é namorar* (Amado Batista), Gravadora Warner Music Brasil, 2003 Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/amado-batista/o-meu-grande-amor.html>> Acesso em: 17 de junho de 2017