

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
CAMPUS DE CAMPO MOURÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR  
SOCIEDADE E DESENVOLVIMENTO - PPGSeD**

**JOSÉ LUCAS GÓES BENEVIDES**

**CANTANDO A MASCULINIDADE HEGEMÔNICA: A CONSTRUÇÃO  
DAS MASCULINIDADES NAS CANÇÕES DE AMADO BATISTA**

**CAMPO MOURÃO - PR  
2020**

**JOSÉ LUCAS GÓES BENEVIDES**

**CANTANDO A MASCULINIDADE HEGEMÔNICA: A CONSTRUÇÃO  
DAS MASCULINIDADES NAS CANÇÕES DE AMADO BATISTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

**Área de Concentração:** Sociedade e Desenvolvimento.  
**Orientador(a):** Prof. Dr. Bruno Flávio Lontra Fagundes.

**CAMPO MOURÃO - PR  
2020**

Ficha de identificação da obra elaborada pela Biblioteca  
UNESPAR/Campus de Campo Mourão

B465c	<p>Benevides, José Lucas Góes</p> <p>Cantando a masculinidade hegemônica: a construção das masculinidades nas canções de Amado Batista. / José Lucas Góes Benevides. -- Campo Mourão, PR : UNESPAR, 2020. 132 f. ; il.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Bruno Flávio Lontra Fagundes. Dissertação (Mestrado) – UNESPAR - Universidade Estadual do Paraná, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD), 2020. Área de Concentração: Sociedade e Desenvolvimento.</p> <p>1. Igualdade-Gênero. 2. Masculinidade. I. Fagundes, Bruno Flávio Lontra (orient). II. Universidade Estadual do Paraná–Campus Campo Mourão, PR. III. UNESPAR. IV. Título.</p> <p>CDD 21.ed. 305.3 305.32</p>
-------	--

JOSÉ LUCAS GÓES BENEVIDES

**CANTANDO A MASCULINIDADE HEGEMÔNICA: A CONSTRUÇÃO DAS  
MASCULINIDADES NAS CANÇÕES DE AMADO BATISTA**

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Bruno Flávio Lontra Fagundes (Orientador) – Unespar, Campo Mourão

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristina Satiê de Oliveira Pátaro – Unespar, Campo Mourão

Prof. Dr. Delton Aparecido Felipe – UEM, Maringá

Data de Aprovação

05/03/2020

Campo Mourão – PR

## AGRADECIMENTOS

De pronto, inicio meus agradecimentos a Deus, por colocar em meu caminho pessoas tão especiais, sem as quais certamente não teria conseguido chegar até aqui. A meus pais, Deodete e Carlos, pelo amor de toda uma vida. Ao meu anjo materno, D. Dete, um registro especial por ter me acompanhado e permitido assim a realização do mestrado a despeito de minhas limitações físicas. Agradeço, também, a minha irmã, Mariana, pela presença amorosa e amiga de sempre.

Gratidão ao Bruno, meu querido orientador pela aceitação desse orientando e pela maneira atenciosa e afetuosa com que ele conduziu essa relação com esse discente, por vezes ansioso e inseguro.

Aos (as) colegas, corpo docente do PPGSeD pelas excelentes e agregadoras discussões realizadas nas disciplinas. A todos e todas os (as) colegas discentes pelas relações de amizade construídas no período de aulas do núcleo comum. Cito em especial o colega Jean, meu querido amigo, interlocutor e parceiro em publicações. Com igual carinho menciono as colegas Juliane, Valéria e Keity, amigas queridas que o afastamento físico não afastará da memória e do coração.

Agradeço aos professores da banca de qualificação, Gabriel Pinesi, Cristina Pátaro e Delton Felipe. A qualificação foi um momento de inflexão do trabalho, no qual a redefinição proposta à ideia original fez o trabalho crescer e seu autor crescer com ele. A minha gratidão é extensiva às professoras Claudia Priori e Tânia Maria Gomes da Silva pelas ótimas sugestões bibliográficas, motivo de extensão desses agradecimentos também ao professor Anderson Francisco Ribeiro.

Ao Delton, em especial, reitero que suas aulas e orientações constituíram parte fundamental de minha formação acadêmica e continuam a fazer parte de minhas leituras ao longo dos anos na busca do conhecimento. Obrigado.

Cabe aqui também uma honrosa e carinhosa menção à amiga Wilma dos Santos Coqueiro, minha orientadora de I.C., que juntamente com o igualmente querido professor Delton Felipe, me apresentaram à pesquisa e instrumentalizaram-me para a pós-graduação.

Por fim, mas jamais menos importante, agradeço à Mirian Cardoso da Silva, pelo apoio acadêmico constante. A vocês todos (as) que aqui cito, dedico o trabalho agora concluído, em sinal de minha sincera, duradoura e genuína gratidão.

## RESUMO

BENEVIDES, José Lucas Góes. **Cantando a masculinidade hegemônica**: a construção das masculinidades nas canções de Amado Batista. 132f. Dissertação. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento. Universidade Estadual do Paraná, Campus de Campo Mourão. Campo Mourão, 2020.

Tanto a masculinidade quanto a feminilidade são performances de gênero socialmente construídas, pelas quais, sobre o sexo biológico do indivíduo, são imputadas demandas culturais tributárias de padrões historicamente reiterados sobre como deve ser um homem ou uma mulher. Tema interdisciplinar, o estudo das masculinidades é um ponto debatido dos estudos de gênero, em especial a partir da década de oitenta. O estudo das masculinidades trata das múltiplas nuances e formas de apresentação e representação do gênero masculino, assunto que suscita debates e problemas de pesquisa acerca de questões que permanecem prementes à trama social até a atualidade. Inserido nesse contexto, o presente trabalho tem como finalidade analisar como esse androcentrismo se manifesta na cultura brasileira, tendo na música um produto artístico para reprodução e veiculação reificada desses valores. A pesquisa realizada para esta dissertação tem como objeto a construção das masculinidades em parte do repertório de Amado Batista. A escolha por esse corpus parte da premissa de que tais canções têm como foco a perspectiva masculina acerca das relações entre homem e mulher narradas no enredo das letras cantadas pelo artista. Adota-se como referencial teórico as formulações a respeito da masculinidade hegemônica, aquela forma de masculinidade naturalizada, que é, em geral, caracterizada pela heteronormatividade, acompanhada pela dominação masculina sobre a mulher, pelo androcentrismo e pela exaltação da virilidade. A dissertação discute como as canções de Amado Batista constroem a imagem do homem nas letras analisadas. Para atingir tais objetivos, analisam-se como temas - tais como virilidade, sexualidade, família e adultério - são tratados pelo eu-lírico batistiano e problematizam-se algumas das especificidades de gênero a eles associados, buscando-se identificar elementos característicos da masculinidade hegemônica no repertório do cantor.

**Palavras-chave:** Masculinidades; androcentrismo; estudos de gênero; Amado Batista.

## ABSTRACT

BENEVIDES, José Lucas Góes. **Singing the hegemonic masculinity**: the construction of masculinities in Amado Batista's songs. 132p. Dissertation. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento. Universidade Estadual do Paraná, Campus de Campo Mourão. Campo Mourão, 2020.

Both masculinity and femininity are socially constructed gender performances, whereby on the biological sex of the individual are imputed tributary cultural demands to historically reiterated patterns on how a man or a woman should be. Interdisciplinary theme, the study of masculinities is a debated point of gender studies, especially from the eighties. The study of masculinities deals with the multiple nuances and forms of presentation and representation of the male gender, subject that raises debates and research problems about issues that remain pressing to the social plot until the present day. Inserted in this context, the present work aims to analyze how this androcentrism manifests itself in Brazilian culture, having in music an artistic product for the reproduction and reification of these values. The research conducted for this dissertation has as its object the construction of masculinities in part of Amado Batista 's repertoire. The choice for this corpus is based on the premise that such songs focus on the masculine perspective about the relations between men and women narrated in the plot of the lyrics sung by the artist. Theoretical framework is adopted for formulations about hegemonic masculinity, that form of naturalized masculinity, which is generally characterized by heteronormativity, accompanied by male domination over women, androcentrism and the exaltation of virility. The dissertation discusses how Amado Batista 's songs build the image of man in the lyrics analyzed. In order to achieve these objectives, we analyze how themes such as virility, sexuality, family and adultery are treated by the Baptist I-lyricist and some of the gender specificities associated with them are discussed, seeking to identify characteristic elements of hegemonic masculinity in the singer's repertory.

**Keywords:** Masculinities; androcentrism; gender studies; Amado Batista.

## SUMÁRIO

<b>1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>7</b>
<b>2. PRINCÍPIOS TEÓRICOS NORTEADORES .....</b>	<b>9</b>
<b>2.1 O poema canção como objeto de pesquisa interdisciplinar - o texto musical como discurso .....</b>	<b>9</b>
<b>2.2 O gênero masculino e a construção das masculinidades .....</b>	<b>12</b>
<b>2.3 O patriarcado na história do Brasil: apontamentos sobre a cultura patriarcal/patriarcalista .....</b>	<b>22</b>
<b>3. O UNIVERSO BATISTIANO - ANÁLISE DAS CANÇÕES .....</b>	<b>31</b>
<b>3.1 Caracterização do Estilo: o Brega .....</b>	<b>31</b>
<b>3.2 A masculinidade hegemônica no repertório batistiano .....</b>	<b>33</b>
<b>3.3 A relativização da violência contra a mulher em Amado Batista .....</b>	<b>72</b>
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>105</b>
<b>5. REFERÊNCIAS E DOCUMENTAÇÃO .....</b>	<b>107</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>119</b>



## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Partindo da necessidade de debater o masculino pelo enfoque feminista, essa pesquisa visa abordar a problemática da construção das masculinidades e como elas atravessam os universos feminino e masculino, bem como elas influenciam as relações socioculturais das sociedades. Para isso, foi escolhido o repertório do cantor Amado Batista como objeto de análise para essa discussão, uma vez que sua vida e sua obra fazem parte da história artística, cultural e social do país há mais de quarenta anos, influenciando e sendo influenciado por gerações de pessoas.

A verdade é que o principal conteúdo deste trabalho encontra-se nos capítulos 2 e 3.

O Capítulo Segundo deste texto traz os pressupostos teóricos sob os quais se alicerça essa pesquisa, iniciando com a questão do poema ou canção enquanto objeto de pesquisa interdisciplinar, uma vez que a letra do texto musical, mesmo sendo arte, também constitui um tipo de discurso inserido no contexto histórico e social e, portanto, sujeito à análise, não somente acerca de gênero textual, literatura, estilo, como também sobre o impacto que esse tipo de texto produz no contexto histórico no qual se insere, bem como influencia e é influenciado pelas pessoas a quem se destina.

Nesse sentido, a letra de uma canção pode representar mais que o pensamento ou sentimento do autor, para tornar-se parte do arcabouço histórico e social dos sujeitos que dela se apropriam.

Ainda no segundo capítulo, procede-se à análise do gênero masculino e de como as masculinidades são forjadas enquanto construtos sociais; como o conceito de “masculinidade hegemônica” varia de significado em diferentes recortes de espaço e tempo, e como essas variantes acabam sempre por exercer diferentes tipos de dominação do homem sobre a mulher ou sobre outras masculinidades “não-hegemônicas”. Aborda, também, os diversos estereótipos que envolvem a definição do que é “ser homem” em diferentes períodos históricos e como essas nuances afetam a vida de meninos, jovens e homens em sociedade.

Posteriormente, fala-se sobre o patriarcado na História do Brasil desde o período colonial brasileiro, quando o “pai ou patriarca” era o “chefe de um clã” que envolvia não somente parentes consanguíneos, como também uma gama de “agregados” que conviviam sob sua autoridade social e política, devendo-lhe reverente submissão e gratidão.

Esse modelo de família patriarcal encontra suas raízes na literatura monoteísta cristã apresentada nos livros iniciais da Bíblia sagrada, na qual os “patriarcas” seriam imagens do

Deus-Uno, o Patriarca Criador do universo.

O Capítulo Terceiro inicia a análise das canções do universo de Amado Batista e suas relações com todos esses temas debatidos no primeiro capítulo. O capítulo começa com a caracterização do “brega”, o estilo musical adotado pelo cantor em suas obras, que, embora seja muito popular entre diversas camadas da população brasileira, termina por ser um catalisador dos padrões androcêntricos e por colocar a mulher em um patamar de submissão, inferioridade e dependência em relação ao homem, servindo, também, como uma espécie de salvo conduto a que violências e/ou abusos sejam praticados em nome de uma idealização de amor masculino. O estilo musical “brega” tornou-se o correspondente às identidades, crenças e ao senso moral de seus adeptos.

A seguir, discute-se como a masculinidade hegemônica permeia a obra do cantor e como ele lida com ela em seu repertório. Temas como: assédio, abuso, enaltecimento do masculino, desmerecimento do feminino, discurso vitimário, protecionismo patriarcal, violência física e psicológica e, até mesmo o feminicídio, perpassam pelo cancionário do artista com muita naturalidade. Nesse ponto, torna-se necessário discutir a forma como essa naturalização relativiza a violência contra a mulher sob um viés de não-violência, de algo normal, corriqueiro e aceitável na vida de um casal onde, além de não se dever “meter a colher”, muitas vezes, esse padrão é reproduzido e disseminado para as novas gerações dentro dos lares e pelas próprias mulheres.

Também se discute como a falta de denúncia de diversos tipos de violência ou a impunidade, nos casos de assassinato muitas vezes justificados como tendo sido praticados “em legítima defesa da honra”, acabam por se converter numa forma de “incentivo” a que tais práticas continuem acontecendo nas sociedades atuais.

Ainda no capítulo 3, são analisadas diversas canções do artista e suas interfaces com os padrões comportamentais descritos acima, corroborando a tese de que sua obra corresponde a um modelo típico de conduta da “masculinidade hegemônica” ou “tóxica”, que é amplamente combatida pelo universo feminino da contemporaneidade.

Finalmente, no capítulo 4 estão as Considerações Finais, nos capítulos 5 encontram-se, além das Referências Bibliográficas, as Referências Fonográficas, compostas por todas as canções gravadas por Amado Batista que constituem as análises dessa pesquisa, assim como, anexas ao final desse texto, formando o sexto capítulo, estão o roteiro e a tabulação das músicas que integram a discografia do cantor que, não só deram suporte a esse trabalho, como constituem fonte de conhecimento e pesquisa.

## 2. PRINCÍPIOS TEÓRICOS NORTEADORES

### 2.1 O poema/canção como objeto de pesquisa interdisciplinar - o texto musical como discurso

No século XIX, a ciência moderna, cujas bases filosóficas, metodológicas e epistemológicas foram transliteradas às ciências sociais, fizeram do racionalismo iluminista e da crença na possibilidade de dissociação incondicional entre sujeito e objeto um paradigma em comum entre as já consolidadas “ciências exatas” e as nascentes “ciências humanas”.

Com efeito, em busca de sua legitimação como ciência, as primeiras leituras das ciências sociais, tendo por base o Positivismo, também adotaram como premissa para si a neutralidade correlata à noção teleológica à de “verdade” científica como seu escopo (LÖWY, 1987). Outrossim, o experimentalismo da ciência moderna, metódica, atribuía ao método da pesquisa uma neutralidade inexorável estabelecida em determinismos e na confiança de que sua pretensa objetividade conduziria a um exercício do fazer científico dotado de incondicional racionalidade e precisão, o que pressupõe a existência de um fato exterior à ideologia e independente do discurso. Conforme explica Nogueira:

No positivismo, através dos métodos adequados (que são bem conhecidos e estabelecidos) os pesquisadores podem obter conhecimento do mundo e do seu funcionamento, particularmente as relações causais que se estabelecem. (...) No que diz respeito às questões iniciais que se colocam numa pesquisa de Análise do Discurso, também se pode falar de hipóteses de pesquisa. No entanto, enquanto na perspectiva positivista pretende-se estabelecer ou verificar informação acerca do mundo testando hipóteses, procurando estabelecer verdades (mesmo que provisórias), na Análise do Discurso os pesquisadores, apesar de poderem formular questões de pesquisa como sendo hipóteses, as proclamações finais relativas a essas mesmas hipóteses são ainda mais provisórias e confinadas a contextos limitados e específicos (NOGUEIRA, 2001, s. p).

Como vimos, a noção de “verdade” em termos incondicionais é inconciliável com a ideia do discurso, uma vez que o segundo coloca em questão elementos ideológicos, conseqüentemente ligados a “um conjunto de representações dos valores éticos e estéticos que norteiam o comportamento social” (LESSA, 2010, p. 22). Para os positivistas, nas Ciências Humanas caberia ao pesquisador apenas a coleta de dados, que, sistematizados, fariam emergir uma realidade capital e planificada, uma verdade a-discursiva, uma vez que o discurso é uma

ruptura às leituras cartesianas de matriz positivista (MORIN, 2000). Segundo Chauí (2011), a

ideologia do discurso não raro procura neutralizar o perigo da história, operando no sentido de anteparar a percepção de historicidade:

Deve-se considerar que a ideologia não tem história porque a operação ideológica por excelência consiste em permanecer na região daquilo que é sempre idêntico, e, nessa medida, fixando conteúdos, procura exorcizar aquilo que tornaria impossível o surgimento da história e o surgimento da própria ideologia: a história real, isto é, a compreensão de que o social e o político não cessam de instituir-se a cada passo (CHAUI, 2011, p. 40, grifos da autora).

Nessa perspectiva, partindo do princípio da impossibilidade dessa neutralidade de um discurso a-histórico, objetivando-se a compreensão do discurso, faz-se necessário sua dessuperficialização, analisando sua materialidade linguística, isto é, o como se diz, o quem diz, em que circunstâncias. A partir disso, obtém-se um processo discursivo pelo qual é possível compreender o modo como o discurso que analisamos se textualiza, assim como a ideologia que ele constrói (ORLANDI, 1999, p. 65). Enquanto arte, a música é uma forma de representação social e histórica, sendo uma forma estética intersubjetiva, uma vez que, enquanto produto sociocultural, a música se constitui fato estético e histórico. Enquanto objeto de pesquisa, a música é passível de análise, para além de suas características estilísticas e sonoras, também como literatura. Destarte, cabe analisar esse gênero textual a partir da relação entre forma e conteúdo, perpassada pela tríade *texto*, *local de fala* do artista e *contexto de produção* da letra. Para 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).

Seguindo o raciocínio do autor, pode-se inferir que as letras musicais enquanto arte, assim como o discurso literário, além de constituírem o pensamento ou sentimento do autor, também são produtos de apropriação que os sujeitos fazem da realidade que os cerca, elaborando-a psicológica e socialmente. Essas leituras artísticas do universo social são uma construção simbólica feita a partir da cultura. Segundo Morin (2000), mesmo considerando a

não homogeneidade dessas formas de significação, ao mesmo tempo que a subjetividade é intrínseca ao fazer artístico, a cultura permeia o trabalho de composição - um processo dialógico entre a subjetividade do letrista e sua relação com o conjunto de sistemas de interpretação intersubjetivos cultural e socialmente construídos.

A questão da intersubjetividade da cultura demonstra que a letra de uma música não representa um real exato, mas um real determinado por um olhar. Por conseguinte, ao tratarmos do texto lírico-musical<sup>1</sup>, temos de analisar seu subtexto, ou seja, o reconhecimento de que a letra da canção também remete a normas, costumes e tradições culturais e morais de uma sociedade, e carregam em si marcas de diferentes contextos de produção. Ao cotejar essa relação entre música e sociedade, a interdisciplinaridade rompe “o parcelamento e a compartimentação dos saberes impedem apreender o que está tecido junto” (MORIN, 2000, p. 45). Sobre tal ônus, Morin explica: “Embora inserida em um conjunto mais amplo, uma disciplina tende naturalmente à autonomia pela delimitação das fronteiras, da linguagem em que ela se constitui, das técnicas que é levada a elaborar e a utilizar e, eventualmente, pelas teorias que lhe são próprias” (MORIN, 2003, p. 105).

Portanto, a interdisciplinaridade do pesquisador em relação ao objeto, e como ele consegue criar um tema de pesquisa interdisciplinar, ou mesmo relacionar o objeto a outros estudos para propiciar uma articulação coesa entre saberes construídos no âmbito setorial das disciplinas em diálogo (LIMA, 2016). Isto posto, para Napolitano, a metodologia interdisciplinar representa o aperfeiçoamento da forma de se pensar uma pesquisa científica em música:

[...] A rigor, a melhor abordagem [acadêmica da música] é a interdisciplinar, na medida em que uma canção, estruturalmente, opera com séries de linguagens (música, poesia) e implica em séries informativas (sociológicas, históricas, biográficas, estéticas) que podem escapar à área de competência de um profissional especializado (NAPOLITANO, 2002, p. 96).

Assim, compreendendo a música pelo seu componente textual (letra), propomo-nos percebê-la como literatura e não em sua musicalidade. Com efeito, como discurso literário, a

---

<sup>1</sup> A poesia lírica despontou associada à música, como o próprio termo indica em sua origem (lírica, vem do latim, “lira, instrumento musical”). Há até uma forma poética exclusivamente ligada à música, à canção. Ela surge nos ritos agrários e cultuais antigos, bem como nos “bacanais”. Na alta Idade Média, algo em torno de 1100, surge a canção propriamente literária, na França meridional/provençal, que dará origem à poesia/cantiga trovadoresca. Os trovadores/menestréis promoveram a aliança entre a letra do poema e música. Até aqui, não se concebia a separação entre poesia e instrumentação. Dois séculos e pouco depois, Petrarca, na Itália, criará a Canzoniere, famosa no Renascimento. Em Língua Portuguesa, não podemos esquecer de Camões e do Romantismo, que dará mais liberdade à canção. Apartada da música, e multifacetada em termos poéticos, desde o século XVI (MASSINI-CAGLIARI, 2015).

letra musical configura-se como descritor sociocultural que espelha e translitera às canções informações historicamente construídas. Tais interfaces demonstram a plausibilidade da interdisciplinaridade como premissa à análise do texto musical pela sua relação com interdiscursos, ou seja, pelo diálogo intertextual e sua correlação com discursos matriciais ou arquetípicos em relação a eles. Por conseguinte, “os sentidos resultam de relações: um discurso aponta para outros que o sustentam, assim como para dizeres futuros” (ORLANDI, 1999, p. 16). Para Gregolin:

a) o discurso é uma prática que provém da formação dos saberes e que se articula com outras práticas não discursivas; b) os dizeres e fazeres inserem-se em formações discursivas, cujos elementos são regidos por determinadas regras de formação; c) o discurso é um jogo estratégico e polêmico, por meio do qual constituem-se os saberes de um momento histórico; d) o discurso é o espaço em que saber e poder se articulam (quem fala, fala de algum lugar, baseado em um direito reconhecido institucionalmente); e) a produção do discurso é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por procedimentos que visam a determinar aquilo que pode ser dito em um certo momento histórico (GREGOLIN, 2008, p. 14-15).

Deste modo, mesmo sem pretensões holísticas, análises interdisciplinares do texto musical permitem a apreciação multifatorial de seus elementos constitutivos, para, a partir de suas intersecções, recompô-los (FIORIN, 2008). Partindo dessa premissa, a ligação existente entre a música e interdisciplinaridade parte do reconhecimento da música em sua dimensão intertextual, seja enquanto potencial dialógico com outros textos ou por permitir um trânsito entre disciplinas já na formulação do problema a ser investigado.

## **2.2 O gênero masculino e as construções das masculinidades**

Esta dissertação nasceu da necessidade de discussão do masculino, a partir do ponto de vista feminista, e tem como objetivo tratar da construção das masculinidades e como elas permeiam tanto o universo feminino quanto o masculino, bem como as influências que exercem nas relações socioculturais das sociedades. Nesse contexto, cabem aqui algumas considerações acerca do uso da expressão “masculinidades” (no plural). Entretanto, primeiramente é preciso estabelecer que o assunto versado demanda algumas considerações preambulares concernentes ao campo de pesquisa no qual se insere: os estudos de gênero.

De acordo com Louro (2013), gênero é uma construção social de modelos comportamentais a partir do sexo biológico. A partir deles forjam-se identidades e funções socialmente atribuídas aos gêneros masculino e feminino, historicamente reiteradas. Assim, partindo da premissa de que gênero é um construto social, busca-se investigar as bases

epistemológicas que construíram a dominação masculina e permeiam as relações de gênero na sociedade. Para Butler, gênero são performances sociais, construídas de modo a ocultar essa performatividade numa pressuposta normalidade heterossexual.

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante *performances* sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade e feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2010, p. 201. Grifos da autora).

Uma vez estabelecido que partimos do pressuposto de que o gênero é socialmente construído, as masculinidades também estariam sob influência do contexto sociocultural na qual o indivíduo estaria inserido.

Percebe-se que, ao longo da história, não existe ou existiu um ideal único de masculinidade, mas ideais de masculinidades que foram sofrendo mutações para adaptar-se aos modelos exigidos pela sociedade de cada época, e que essas masculinidades são construídas a partir de um conjunto de suposições,

Em primeiro lugar, (...) as masculinidades são socialmente construídas, e não uma propriedade de algum tipo de essência eterna, nem mítica, tampouco biológica. Pressuponho que masculinidades variam de cultura a cultura, variam em qualquer cultura no transcorrer de um certo período de tempo, variam em qualquer cultura através de um conjunto de outras variáveis, outros lugares potenciais de identidade e variam no decorrer da vida de qualquer homem individual. Em segundo lugar, entendo que as masculinidades são construídas simultaneamente em dois campos inter-relacionados de relações de poder – nas relações de homens com mulheres (desigualdade de gênero) e nas relações dos homens com outros homens (desigualdades baseadas em raça, etnicidade, sexualidade, idade, etc.). Assim, dois dos elementos constitutivos na construção social de masculinidades são o sexismo e a homofobia. Em terceiro lugar, pressuponho (...) que a masculinidade, como uma construção imersa em relações de poder é, frequentemente, algo invisível aos homens cuja ordem de gênero é mais privilegiada com relação àqueles que são menos privilegiados por ela e aos quais isto é mais visível (KIMMEL, 1998, p. 105).

Nesse sentido, percebemos que os significados de masculinidade sofrem variações, não somente de cultura para cultura, variam em diferentes períodos históricos, entre homens pertencentes a uma mesma cultura, e variam, também, no decorrer de uma vida. Logo, não podemos falar de masculinidade como se fosse uma particularidade imutável e universal, mas algo sujeito a constantes transformações. Desse modo, ao usar o termo no plural,

“reconhecemos que masculinidade significa diferentes coisas, para diferentes grupos de homens, em diferentes momentos” (KIMMEL, 1998, p. 106). Sobre a origem dos estudos sobre as masculinidades, Adrião destaca:

A noção de gênero, ao tratar dos aspectos relacionais, permitia visibilizar mais este outro, a saber, o homem, na discussão sobre a condição da mulher na sociedade, em suas micro e macro relações. E, ao tratar os homens neste contexto, permitiu a criação deste campo de estudos que se constituiu como estudos sobre as masculinidades. Assim, nas décadas de 60, estudos sobre os homens surgem e, nas décadas de 80 e 90, se consolidam e começam a dialogar com os estudos de gênero existentes (...) das várias possibilidades de se falar do masculino, em seus diversos sentidos constituído (...). Estes estudos que problematizam a “crise” do masculino, da identidade masculina, surgiram por volta dos anos 60, influenciados pela segunda vaga feminista e pelo movimento homossexual, mas se constituíram como campo consolidado por volta dos anos 90 (ADRIÃO, 2005, p. 9-10).

Logo, em relação às construções históricas dos significados de masculinidade, cada modelo adotado em um determinado recorte de tempo ou espaço sociocultural, passou a ser considerado hegemônico, o exemplar ideal de homem. Desse modo, Kimmel observa que “(...) o ideal hegemônico (...) foi criado em um contexto de oposição a ‘outros’ cuja masculinidade era assim problematizada e desvalorizada. O hegemônico e o subalterno surgiram em uma interação mútua, mas desigual em uma ordem social e econômica dividida em gêneros” (1998, p. 105).

Nesse contexto, os estudos das masculinidades têm sido cada vez mais abordados em diversas áreas do conhecimento, e têm como algumas de suas balizas a masculinidade hegemônica, bem como as críticas a esse conceito.

Historicamente, o conceito de masculinidade hegemônica, segundo Connel e Messerschmidt, surgiu entre o final dos anos 1980 e começo dos anos 1990, em relatórios de um estudo de campo sobre desigualdade social nas escolas australianas; em discussões relacionadas à construção das masculinidades e à experiência dos corpos de homens em um debate sobre o papel dos homens na política sindical australiana. Esse conceito logo foi abarcado e discutido por variadas correntes e pesquisadores:

O conceito articulado por grupos de pesquisa australianos representou a síntese de ideias e evidência de fontes aparentemente díspares. Mas a convergência de ideias não foi acidental. Assuntos intimamente ligados foram sendo tratados por pesquisadores e ativistas também em outros países; o tempo era, em certo sentido, maduro para uma síntese dessa natureza. [...] Uma fonte igualmente importante foi a pesquisa social empírica. Um *corpus* em crescimento de estudos de campo estava documentando hierarquias locais de



gênero e culturas locais de masculinidades nas escolas, em locais de trabalho dominados por homens e em comunidades populares. Esses estudos acrescentaram o realismo etnográfico de que a literatura de papéis sexuais carecia, confirmando a pluralidade de masculinidades e as complexidades da construção do gênero para os homens, e trazendo evidências à luta ativa pela dominância, que é implícita ao conceito gramsciano de hegemonia. Por fim, o conceito foi influenciado pela psicanálise. O próprio Freud produziu a primeira análise de biografias de homens e (...) mostrou como a personalidade adulta era um sistema sob tensão, com contracorrentes reprimidas, mas não obliteradas (CONNEL & MESSERSCHMIDT, 2013. p. 242).

Assim, o conceito de masculinidade hegemônica, que passou a ser comumente e historicamente aceito, é baseado na prática que permite a continuidade da dominação coletiva dos homens sobre as mulheres, e, de forma alguma, chega a ser surpreendente que em algumas situações ele se refira a práticas extremamente tóxicas como a violência física, que acabam por consolidar a dominação de gênero. Entretanto, cumpre ressaltar que, embora o conceito de masculinidade, conforme já foi explicitado, signifique diferentes coisas, para diferentes grupos de homens, em diferentes momentos, o que é entendido como “masculinidade hegemônica” corresponde ao ideal de masculinidade naquele recorte de espaço e tempo e sempre envolve a dominação dos homens sobre as mulheres ou sobre as “outras masculinidades” não hegemônicas.

Cumpre aqui ressaltar que o conceito de “masculinidade tóxica” é, por definição, unívoco ao conceito de “masculinidade hegemônica”, conforme fica evidente em Sculos (2017, p. 3) quando afirma que, embora não haja uma definição globalmente estipulada do conceito, o termo “masculinidade tóxica” é, geralmente, usado para fazer referência a uma coleção interligada de normas, crenças e comportamentos associados à masculinidade que são prejudiciais não somente para mulheres, crianças e os próprios homens, como também para toda a sociedade. De modo que a adoção do vocábulo “tóxico”, é mais popularmente aceito para expressar a nocividade das práticas e discursos que compõem a noção da masculinidade “hegemônica”.

Normas, crenças e comportamentos frequentemente associadas à masculinidade tóxica incluem: hipercompetibilidade, auto-suficiência individualista ([...]em um sentido patriarcal paroquial do papel masculino como ganha-pão e autocrata do família), tendência ou glorificação da violência (real ou digital, direcionada a pessoas ou a qualquer seres vivos ou não vivos), chauvinismo (paternalismo em relação às mulheres), sexismo (superioridade masculina), misoginia (ódio às mulheres), concepções rígidas de identidade e papéis sexuais/de gênero, heteronormatividade (crença na naturalidade e superioridade da heterossexualidade e cisgenia), direito à atenção (sexual) das mulheres, objetivação (sexual) das mulheres e a

infantilização das mulheres (tratando-as como imaturas e sem consciência ou atitude e desejando mansidão e aparência “jovem”). Esta lista não pretende ser exaustiva, e nem todos os casos de masculinidade tóxica precisariam (ou provavelmente poderiam) conter todos esses elementos, mas quando as pessoas falam sobre masculinidade tóxica, isso é tipicamente o que elas querem dizer<sup>2</sup> (Tradução minha). (grifos do autor).

Desse modo, o conceito de masculinidade tóxica ou hegemônica, enquanto conceitos unissonantes, tem como cerne o conservadorismo que, permeado por relações de poder tem “a capacidade de impor uma definição específica sobre outros tipos de masculinidade” (BENTO, 2015, p. 88). Na análise de Bozon:

De fato, na maioria das culturas, a masculinidade é regularmente submetida ao desafio dos pares e deve ser ininterruptamente manifestada através da rejeição a comportamentos femininos ou afeminados, bem como por meio de uma virilidade permanente no desempenho sexual, da iniciação sexual precoce que não deixe qualquer espaço à suspeita de homossexualidade, da comprovada capacidade para procriar, da vigilância ciumenta das mulheres da família e relações com outras parceiras (BOZON, 2004, p. 28-29).

Em outros termos, de acordo com Cecchetto, “a masculinidade hegemônica é definida como um modelo central, o que implica considerar outros estilos como inadequados ou inferiores” (2004, p. 63). Como explica Ribeiro, essa concepção dominante impõe ao gênero masculino a ideia estereotipada sobre o que faz o sujeito “ser homem”:

A idealização de uma masculinidade hegemônica será, pois, um elemento central na formação das identidades masculinas ao propor uma ordem de gênero. (...) Como já havia apontado Simone de Beauvoir acerca do papel da mulher na sociedade, “não se nasce mulher, torna-se mulher”, da mesma forma, o “ser homem” é uma condição criada histórica e socialmente para a afirmação das identidades, já que também não se nasce homem, torna-se um. Partimos da afirmação de que a construção do gênero e da sexualidade dá-se ao longo de toda uma vida (RIBEIRO, 2016, p. 14-179).

Assim, a construção desse “ser homem”, além de ser efetivada ao longo da vida entre

---

<sup>2</sup> Norms, beliefs, and behaviors often associated with toxic masculinity include: hyper-competitiveness, individualistic self-sufficiency ([...] in a parochial patriarchal sense of the male role as breadwinner and autocrat of the family), tendency towards or glorification of violence (real or digital, directed at people or any living or non-living things), chauvinism (paternalism towards women), sexism (male superiority), misogyny (hatred of women), rigid conceptions of sexual/gender identity and roles, heteronormativity (belief in the naturalness and superiority of heterosexuality and cisgenderness), entitlement to (sexual) attention from women, (sexual) objectification of women, and the infantilization of women (treating women as immature and lacking awareness or agency and desiring meekness and “youthful” appearance). This list is not meant to be exhaustive, and not every instance of toxic masculinity would need to (or likely could) contain all of these elements, but when people talk about toxic masculinity, this is typically what they mean.

os próprios homens, também encontra suporte em muitas mulheres e na própria configuração da “família tradicional”. Segundo Coelho (2015) *apud* Gastaldi & Silva (2018),

[...] os princípios da visão dominante são também inculcados pelas mulheres que acabam por achar natural a ordem social tal como é, e, assim, incorporam uma maneira de ser que corresponda às expectativas do olhar masculino. Nesse sentido, a força da dominação masculina está, principalmente, no fato dela ser isenta de justificação, uma vez que é sancionada pela própria ordem social (p. 3).

Do mesmo modo, a “família tradicional” também exerce um grande papel na perpetuação da masculinidade, enquanto fator de dominação e até mesmo de violência, na medida em que reproduz e, inclusive, estimula comportamentos do estereótipo masculino hegemônico, na maioria das vezes, apoiados pela religião. Segundo Gonzalo (1997, p. 63),

(...) a família tradicional é uma instituição onde a violência masculina e o autoritarismo são reproduzidos. Isso também estabelece diferenças extremas nas funções de mulheres e homens, e castra emocionalmente a criança do sexo masculino. Nós sentimos que a Igreja Católica e sua visão fundamentalista da espiritualidade perpetua muitas dessas relações opressivas como valores de família<sup>3</sup> (tradução minha).

Nesse sentido, fica evidente como o conceito de masculinidade hegemônica perpassa vários setores da vida em sociedade, neles também encontrando esteio e suporte. Entretanto, não podemos deixar de mencionar que, enquanto construto social, a masculinidade também é uma identidade de gênero e necessita ser entendida dentro desse contexto, uma vez que contribui para a performance da identidade pessoal do sujeito.

A identidade de gênero refere-se à identificação dos sexos humanos (características biológicas) de homens e mulheres com arquétipos historicamente construídos de masculinidade e/ou feminilidade. Essa identificação não é natural, pois os comportamentos tidos como masculinos ou femininos são uma construção social. Porém, a partir de um determinismo biológico ligados ao sistema reprodutor humano, emergem discursos sociais que atribuem ao sexo biológico uma taxonomia social de comportamentos masculinos e femininos. Tais distinções, ao atribuírem aos sexos uma identidade essencialista ou fixa, ignoram que tais dicotomias são formas de naturalização de processos culturais, ou seja, a identidade de gênero

---

<sup>3</sup> (...) the traditional family is an institution where male violence and authoritarianism is reproduced. It also establishes extreme differences in the roles of women and men, and emotionally castrates the male child. We feel that the Catholic church, and its fundamentalist vision of spirituality perpetuates many of the oppressive relationships and values of the family.

se afasta da biologização da heteronormatividade, reconhecendo como igualmente legítimas as identidades não heteronormativas, respeitando horizontalmente a identidade dos próprios sujeitos como tais, isto é, de como estes concebem sua autoimagem ligada ou não à masculinidade e/ou feminilidade (BONNICI, 2007). Desse modo, são “as posições históricas e antropológicas que concebem o gênero como uma relação entre sujeitos constituídos socialmente em contextos específicos. O gênero, portanto, não é um atributo da pessoa, mas uma varável fluída que muda em vários contextos e tempos” (p. 36).

Como reiteram Connel e Messerschmidt (2013), enquanto identidade de gênero a masculinidade é uma identidade relacional e historicamente uma das formas dessa identidade. É colocada pela cultura dominante como sendo a que representa um ideal de homem. Assim, “o conceito de masculinidade hegemônica embute uma visão histórica dinâmica do gênero na qual é impossível apagar o sujeito” (p. 59). Ainda segundo os autores:

O consenso cultural, a centralidade discursiva, a institucionalização e a marginalização ou a deslegitimação de alternativas são características amplamente documentadas de masculinidades socialmente dominantes. Também muito apoiada é a ideia original de que a masculinidade hegemônica não necessita ser o padrão comum na vida diária de meninos e homens. Em vez disso, a hegemonia trabalha em parte através da produção de exemplos de masculinidade (como as estrelas dos esportes profissionais), símbolos que têm autoridade, apesar do fato de a maioria dos homens e meninos não viver de acordo com eles (CONNEL&MESSERSCHMIDT, 2013, p. 263).

Legitimando tal premissa da masculinidade como construção social, Guash acrescenta que a masculinidade é uma forma de identidade social e pessoal que regula as relações com o outro e sua introjeção a diversos processos de socialização. Tal identidade de gênero para além da identificação com o sexo biológico, ou com a heterossexualidade, a masculinidade é um processo social, emocional e subjetivo (GUASH, 2006). Essa premissa, também é confirmada por Louro (2013), para quem a concepção do que significa “ser homem” ou “ser mulher” são construções produzidas a partir de características diferenças anatômicas e sexuais biologicamente dadas:

O ato de nomear o corpo acontece no interior da lógica que supõe o sexo como um “dado” anterior à cultura e lhe atribui um caráter imutável, a-histórico e binário. Tal lógica implica que esse “dado” sexo vai determinar o gênero e induzir a uma única forma de desejo. Supostamente, não há outra possibilidade senão seguir a ordem prevista. A afirmação é um menino “ou é uma menina” inaugura um processo de masculinização ou de feminização com o qual o sujeito se compromete (LOURO, 2013, p. 16).

Dessa forma, como já destacamos anteriormente, os espectros das masculinidades são marcados por nuances e singularidades, cabendo, portanto, conforme pontua Ribeiro (2016, p. 59), “fugir de qualquer acusação binária ou reducionista ao estudar esse assunto a partir da multiplicidade da existência de diversas masculinidades e suas múltiplas composições”, de modo que, segundo Medrado & Lyra “investigar sobre masculinidades significa não apenas apreender e analisar os signos e significados culturais disponíveis sobre o masculino, mas também discutir preconceitos e estereótipos e repensar a possibilidade de construir outras versões e sentidos” (2008, p. 825). Nesse contexto, ao discutir as masculinidades de homens heterossexuais e cisgêneros, ou seja, de indivíduos que se identificam com o sexo biológico com o qual nasceram, devemos sempre considerar que o desenvolvimento dessa identidade masculina é reivindicado por um repertório de comportamentos historicamente informados como masculinos. A masculinidade é um referente inevitável para definir as identidades sociais e pessoais dos homens. Esse imaginário idílico de homem também condiciona o discurso e os meninos devem afirmá-lo ou questioná-lo, mas não podem ignorá-lo, uma vez que a sociedade em que vivem também não o faz (não o ignora) (GUASH, 2006). Para Bento:

A masculinidade hegemônica constrói a imagem de masculinidade dos homens que detêm o poder, e que se tornou o modelo em avaliações psicológicas, pesquisas sociológicas, e literatura de autoajuda que aconselha os jovens a se tornarem “homens de verdade”. A definição hegemônica apresenta o homem no poder, com o poder e de poder. A masculinidade torna-se sinônimo de força, sucesso, capacidade, confiança, domínio, controle (BENTO, 2015).

Nesse sentido, percebe-se que o ideal de masculinidade é sempre perpassado por relações de poder, analisar as relações de gênero também implica analisar as relações de poder; e, desse modo, essa relação permite a apreensão de duas dimensões: “o gênero como elemento constitutivo das relações sociais, baseado nas diferenças perceptíveis entre os sexos e o gênero como forma básica de representar relações de poder em que as representações dominantes são apresentadas como naturais e inquestionáveis” (SCOTT, 1987, p. 106). De modo que, “a força particular da sociodicéia masculina lhe vem do fato de ela acumular e condensar duas operações: ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada” (BOURDIEU, 2010, p. 33). Assim, a dominação do feminino pelo masculino, amplamente naturalizada ao longo do tempo, condiciona o modelo baseado no qual os meninos se pensam, se moldam, se constroem. Mas, quer seja o ideal normativo ou quer sejam seus múltiplos desviantes (covardes, medrosos,

“menininhas”, mariquinhas, veados, etc.), essa idealização da virilidade condiciona o modo como os homens habitam a esfera social (que é uma dimensão mediada pelo gênero). Essa imagem é inevitável, mas existem muitas formas de chegar-se a ela (GUASH, 2006). “Dentro da cultura dominante, a masculinidade que se define como homens brancos, de classe média, no começo da meia-idade, heterossexuais, é a masculinidade que estabelece os padrões para outros homens, contra os quais outros homens são medidos e, frequentemente, são considerados insuficientes” (KIMMELL, 2016, p. 105).

Nesse contexto, como acrescenta Cortés, podemos afirmar que a masculinidade não existe em si mesma. O ideal de homem, do mesmo modo que a feminilidade, vai sendo adquirida através de um processo de aprendizagem, às vezes muito árduo, em que uma é produto da outra, já que ambas se constroem e se definem uma em relação (ou negação) com a outra. Ademais, a masculinidade não é um atributo que se possui, mas que se exerce, e o poder é o eixo central de sua construção e exercício. A identidade masculina nunca surge como um fator dado; ao contrário, é preciso ir conquistando-a, afiançando-a e definindo-a, sempre, em relação com os “outros” homens (CORTÉS, 2004).

Com efeito, a definição do que é “ser homem” refere-se a um conjunto de valores, regras, normas e modelos de conduta consonantes aos padrões estereotipados de masculinidade (TAKARA, 2017). Essas masculinidades, embora sejam eivadas de nuances entre si, são subordinadas a essa masculinidade exemplar, hegemônica e tida como “natural”, aqui significando, segundo França (2014), um conjunto de “ideias que são selecionadas, incorporadas e legitimadas dentro dos modelos padrões e normativos dos sujeitos”.

Nossa definição cultural de masculinidade constitui, portanto, várias estórias em uma. É sobre a jornada individual do homem para acumular aqueles símbolos culturais que denotam masculinidade, signos que são de fato adquiridos. É sobre padrões sendo usados contra as mulheres para impedir suas inclusões na vida pública e seus despachos para a desvalorizada esfera privada. É sobre o acesso diferencial que diferentes tipos de homens possuem àqueles recursos culturais que conferem a masculinidade e sobre como cada um desses grupos então desenvolve suas próprias modificações para preservar e reivindicar a sua masculinidade. É sobre o poder dessas definições em si que servem para manter o poder na vida real que homens possuem sobre as mulheres e que alguns homens possuem sobre outros homens (KIMMELL, 2016, p. 105).

Essa masculinidade permeada por remanescências senhoriais do homem patriarcal dominador brasileiro, em termos contemporâneos alcunhado como sendo o “pegador”, é positivada e fomentada desde a infância. Vale citar, a título de exemplo, uma brincadeira

comum de homens adultos para com os meninos, em geral de menos de dez anos de idade, que consiste em perguntar constantemente sobre suas supostas “namoradinhas”. Entretanto, para essa faixa etária, mais saudável seria o menino ater-se a brincadeiras e não a possibilidades de namoro com as meninas. Como sinaliza Barduni Filho, essa “brincadeira” é comumente tratada com leveza e bom humor, pois ela está sancionada. Mas, caso a pergunta seja direcionada às meninas, as incentivando a falar sobre seus “namoradinhos”, talvez o gracejo não soe tão jocoso ou conveniente. Para o autor:

(...) Nós, homens, somos resultado de uma cultura da virilidade em que o modelo social e cultural de aprender a ser homem em relação às mulheres é exercido pelas instituições sociais, impregnando a cultura masculina de poder dominante. Poder institucional que se encontra como substrato da aprendizagem masculina para galgar privilégios que são inerentes ao exercer o papel do macho (BARDUNI FILHO, 2017, p. 27).

Nesse contexto, “a criança nasce em um mundo que já está estruturado pelas representações sociais de sua comunidade, o que lhe garante a tomada de um lugar em um conjunto sistemático de relações e práticas sociais” (DUVEEN, 1999, p. 265). Essa diferença de gênero talvez possa ser explicada pela imagem da masculinidade estar associada à virilidade e a feminilidade ao recato. Assim, o falar sobre “namoradinhas” já ensina ao garoto a “ser macho”, baseado na ideia de que o “tio”, homem adulto, possa ensinar aos homens adultos do futuro o que seria “ser homem”. Conforme acrescenta Welzer-Lang, há também um ideal de Homem com “H” maiúsculo, que tem como referencial a identidade masculina em sua forma normativa, a heterossexual e patriarcal:

Estariamos enganados se limitássemos a análise da casa-dos-homens à socialização infantil ou juvenil. Mesmo adulto, casado, o homem, ao mesmo tempo que “assume” o lugar de provedor, de pai que dirige a família, de marido que sabe o que é bom e correto para a mulher e as crianças, continua a frequentar peças da casa-dos-homens: os cafés, os clubes, até mesmo às vezes a prisão, onde é necessário sempre se distinguir dos fracos, das femezinhas, dos “veados”, ou seja, daqueles que podem ser considerados como não-homens (WELZER-LANG, 2001, p. 466).

Esse paradigma que coloca o homem como o cabeça da família e o responsável por prover materialmente o sustento do lar é um elemento constitutivo do reconhecimento social da masculinidade. Por esse discurso, o “homem de verdade”, apregoado pelo universo batistiano, seria aquele provedor da mulher e dos filhos. Assim, em uma sociedade patriarcalmente estruturada, ao assumir tal postura, o marido/pai tem sua autoridade de chefe de família

naturalizada, motivo pelo qual o papel de provedor se constitua um aspecto expressivo à identidade viril e, também, uma espécie de ponto de honra para os homens (SILVA, 2007).

Tal posto masculino é paternalista, uma vez que pressupõe haver uma dívida de gratidão da família ao pai/marido pelo esforço laboral do provedor, embora o reconhecimento do homem provedor como autoridade no lar nem sempre seja genuíno. Nessa modalidade de masculinidade associada ao paternalismo, há uma hierarquia simbólica na qual, especialmente esposa e filhos, passam à condição de devedores morais, de modo que a ideia de gratidão dá margem à exigência de uma obediência servil ao provedor. Conforme Oliveira, quando essa servidão, entendida como um reconhecimento natural, não acontece, dá vazão a um discurso vitimário, bastante presente no repertório batistiano e claramente perceptível na maioria dos seus fãs:

Situando-se a partir de uma perspectiva específica, um certo discurso reelabora o gênero masculino a ponto de, ao final de sua tarefa, apresentar-nos o homem vítima. Esse discurso contrasta fortemente com muitas perspectivas acerca do assunto (inclusive a do senso comum). (...) A caracterização dos discursos de tipo vitimário torna-se identificável a partir de aspectos óbvios, tais como a utilização de termos que expressam a condição masculina enquanto vítima de um conjunto de fatores sociais e psíquicos (...) Solidão, sofrimento, angústia, tensão premente, fragilidade, inseguranças, problemas de identidade, opressão através do processo de socialização, inabilidade para manifestação de sentimentos etc. (OLIVEIRA, 1998, p. 93-95).

Desse modo, o discurso vitimário converte-se numa espécie de arma usada contra a mulher como meio de levá-la a fazer o que o homem deseja para evitar o julgamento da sociedade, que passa a classificá-la como “íngrata”, “interesseira”, “vagabunda”, ou outros adjetivos, talvez até mais desabonadores que, porventura, se encaixem no padrão desejado ou “sugerido” pelo “coitado” do marido ou companheiro.

### **2.3 O patriarcado na história do Brasil: apontamentos sobre a cultura patriarcal/paternalista**

Na transição da Idade Média para a Idade Moderna, a Igreja Católica ocupou uma posição de destaque na colonização americana, o dito “Novo Mundo”, no bojo da Expansão Marítima Europeia, entre os séculos XV e XVII. A ideia dos povos nativos como silvícolas “sem fé, sem lei, sem rei” trazia à colonização uma tônica cruzadista e paternalista à formação do Império colonial português.

A Ordem dos Jesuítas é produto de um interesse mútuo entre a Coroa de Portugal e o Papado. Ela é útil à Igreja e ao Estado emergente. Os dois



pretendem expandir o mundo, defender as novas fronteiras, somar forças, integrar interesses leigos e cristãos, organizar o trabalho no Novo Mundo pela força da unidade lei-rei-fé (RAYMUNDO, 1998, p. 43).

Em terras brasileiras, segundo Freyre, desenvolveu-se uma sociedade agrária, fundamentada em latifúndios, em sua maioria praticantes da monocultura da cana de açúcar, que firmaram o alicerce da sociedade e do núcleo familiar no período, “a sociedade colonial no Brasil, principalmente em Pernambuco e no Recôncavo da Bahia, desenvolveu-se patriarcal e aristocraticamente à sombra das grandes plantações de açúcar, não em grupos a esmo e instáveis; em casas-grandes de taipa ou de pedra e cal, não em palhoças de aventureiros” (FREYRE, 2004, p. 39).

Assim, na formação da sociedade colonial brasileira o modelo de família que se formou foi o patriarcal que caracteriza-se por ter como figura principal o patriarca, ou seja, o “pai”, que é, ao mesmo tempo, chefe do clã, que é formado por todos parentes com laços consanguíneos, e o mandatário da extensão econômica e da influência social e política que a família exerce. A família patriarcal era, portanto, a espinha dorsal da sociedade e o patriarca desempenhava os papéis principais na procriação, administração econômica e direção política. Nesse cenário, o chefe de família, geralmente instalado em fazendas ou engenhos, representava a autoridade máxima de uma estrutura semelhante aos feudos medievais, sendo praticamente autossuficientes, conforme afirma Holanda:

Nos domínios rurais, a autoridade do proprietário de terras não sofria réplica. Tudo se fazia consoante sua vontade, muitas vezes caprichosa e despótica. O engenho constituía um organismo completo e que, tanto quanto possível, se bastava a si mesmo. Tinha capela onde se rezavam as missas. Tinha escola de primeiras letras, onde o padre-mestre desasnava meninos. A alimentação diária dos moradores, e aquela com que se recebiam os hóspedes, (...) procedia das plantações, das criações, da caça, da pesca proporcionadas no próprio lugar (HOLANDA, 1986, p. 81).

Esse modelo de família começou a formar-se no século XVI, o primeiro da colonização, a partir da herança cultural portuguesa, cujas origens eram, na época, fortemente vinculadas ao período medieval europeu. Na casa-grande, coração e cérebro das poderosas fazendas e engenhos, desenvolveu-se uma estrutura social em que a família funcionava como um núcleo composto pelo chefe da família – o patriarca, sua mulher, filhos e netos, que eram os representantes principais; e um núcleo de membros considerados secundários, formados por filhos ilegítimos ou de criação, parentes, afilhados, serviçais, amigos, agregados e escravos. No comando tanto do grupo principal como no do secundário, estava o patriarca, responsável por

cuidar dos negócios e defender a honra da família, exercendo autoridade sobre toda a sua parentela e demais dependentes que estivessem sob sua influência e, segundo Holanda (1986, apud Vainfas, 1986), embora o núcleo familiar fosse derivado do cânone romano, nem a igreja nem o Estado tinham maior poder que o patriarca, em relação aos seus domínios.

(...) o patriarcalismo do Brasil seria tributário do direito romano-canônico, mantido em Portugal e transferido ao Brasil, onde a ordem escravocrata foi campo fértil para sua adaptação. A ideia de “família”, derivada de *famulus*, estaria vinculada diretamente à ideia de escravidão, sendo filhos, agregados e demais dependentes apenas membros de um amplo corpo, sob domínio direto do patriarca. (...) a esfera pública teria pouquíssima ingerência no privatismo de domínio patriarcal: o quadro familiar devoraria o público e lhe moldaria as feições (VAINFAS, 2000, p. 472).

Assim, a família patriarcal teria sido o verdadeiro fator colonizador, uma vez que o rei de Portugal reinava mas não governava o trópico, porquanto era o patriarca quem exercia a justiça, controlava a política, produzia riquezas e, até mesmo, imprimia o ritmo da vida religiosa, por meio dos capelães das fazendas e engenhos. Desse modo, Caio Prado Jr. (1977 apud Vainfas) também reafirmou a noção de clã patriarcal para caracterizar a sociedade colonial, reiterando o domínio da família sobre o Estado:

Em torno do clã se agruparia boa parte da população da colônia, num sistema clientelístico que transbordou para a esfera administrativa, marcando profundamente o espaço público. (...) a administração portuguesa, distante e fraca, vergou-se ao único poder organizado na colônia, o poder patriarcal que, no Brasil, floresceu de maneira estupenda, pois brotou da escravidão e do domínio rural (VAINFAS, 2000, p. 472).

Assim, no espaço doméstico, conviviam pessoas das mais variadas relações, todos submissos ao poder do patriarca que reinava onipotente, sob a vênua da Igreja e do Estado, de quem era, supostamente, signatário.

Etimologicamente, a palavra “patriarcado” deriva da aglutinação das palavras gregas *Patér* – “pai” e *Arkhé* – “início”. Isto é, no início, o pai. Desde a Antiguidade, a associação do feminino à fragilidade favoreceu a sacralização desta organização social caracterizada pela milenar tradição patrilinear historicamente reiterada. Ou seja, por intermédio desta imagem fragilizada da mulher, favoreceu-se a prevalência de valores que corroboram a recorrência de núcleos familiares regidos por um patriarca.

A visão do feminino como um ser frágil, intelectualmente inferior, naturalmente dotado para a procriação e o cuidado da casa, acompanhara o

pensamento ocidental desde a Antiguidade, sendo essa relação de subordinação feminina x dominação masculina a marca característica das sociedades patriarcais. Da filosofia clássica à teologia cristã e ao pensamento científico moderno, os discursos e os olhares sobre o feminino (*mutatis mutandis*), caracterizaram-se pela tentativa de justificar o *status quo* da sociedade patriarcal (SOUSA, 2010, p. 66).

O patriarcalismo é uma estrutura familiar em que o homem, o pai, também chamado de “patriarca”, detém a liderança da casa. Na linguagem religiosa, “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).

O nome “patriarca” foi dado aos três primeiros pais da nação de Israel: Abraão, Isaque e Jacó. Chama-se de “era patriarcal” o período que começa com o nascimento de Abraão, na Mesopotâmia e termina com a morte de Jacó, no Egito. Logo, a configuração do patriarcalismo origina-se nas Escrituras Sagradas, segundo a qual, o homem foi criado primeiro (Gên. 1.26,27) e, como ele não deveria estar só (Gên. 2.18), Deus achou por bem providenciar-lhe uma companheira. (Gên. 2.18-25). Desse modo, o patriarcalismo é um paradigma de “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 de família do patriarcado, o Deus-Uno apresentado no Pentateuco, os cinco primeiros livros do Velho Testamento bíblico - Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio -, seria a arquetípica figura paterna: o Criador. Tendo por base esse arquétipo divino, o Pentateuco prescreve a relevância do patriarca nas religiões monoteístas:

Gênesis mostra como as promessas foram parcialmente cumpridas nas experiências da família patriarcal (...) O caráter das promessas supunha que um cumprimento integral só seria conhecido de futuras gerações (e.g., 15.7-15; 17.7,8; 35.11; 48.19). Portanto, Gênesis se dirige ao futuro (...) A revelação do Sinai, ao recontar como os antepassados de Israel receberam as promessas de Deus também destinadas a seus descendentes (e.g., Êx: 3. 13-17). Gênesis 1 — 11 fornece o contexto cósmico para o papel dos patriarcas e seus descendentes quando Israel se preparava para entrar em Canaã, a terra prometida. As pessoas e os acontecimentos descritos em Gênesis, como a descida de Abraão ao Egito (12.10-20), prefiguravam as experiências de Israel (ALEXANDER& ROSNER, 2009, p. 2000-2001).

O Pentateuco traz o patriarcado como uma memória de hierofania, no sentido descrito por Gil Filho (2008): como a obra de revelação manifesta por Deus ou experiência vivenciada

com o sagrado e, também, como uma prescrição divina. Na leitura cristã, o patriarcado é contemplado no arquétipo exemplar da Sagrada Família: a de Cristo. Tendo sido empreendido por uma ordem religiosa católica: a Companhia de Jesus<sup>4</sup>, o Cristianismo foi basilar ao processo de colonização da então América Portuguesa. Naquele contexto, o império colonial português pretendia alcançar uma unidade fundada no tripé uma *fé*, uma *lei*, um *rei*, que se constituía em uma releitura política da Santa Trindade Cristã - Pai, Filho e Espírito Santo. (BOXER, 2002; FREYRE, 2004);

(...) se ausente fisicamente, o pai gozava de uma imagem fortíssima. Imagem que dominava a precária vida privada em curso nos primeiros séculos de ocupação da colônia. Em teoria, cabia-lhes velar por tudo, comandar o trabalho, distribuir comida e castigos. A lei, dentro de casa, era estabelecida por ele. Espécie de chefe grave e austero, a ele era atribuída a transmissão de valores patrimoniais, culturais e o patronímico que assegurariam à criança sua passagem e, depois, sua inclusão na sociedade (DEL PRIORE & AMANTINO, 2016, p. 69).

O Catolicismo foi a religião oficial do Brasil até o final século XIX, quando a separação entre a Igreja Católica e o Estado brasileiro foi estabelecida na primeira constituição republicana brasileira aprovada em 1891, que instituiu o Estado laico como princípio legal (LAFER, 2009). Conforme Oliveira: “a Constituição Federal de 1891 representou um marco no que tange à laicidade do Estado, pois todas as Constituições que lhe sucederam mantiveram a neutralidade inerente a um Estado Laico, ainda que teoricamente” (OLIVEIRA, 2011, s/p).

Para Samara, essa relação entre Igreja e Estado, que se estende desde a Colônia até a Primeira República, favoreceu a naturalização do modelo familiar patriarcal na formação do ideal de família brasileira, principalmente no quesito das reminiscências do sistema patriarcal e escravocrata: “a família sempre foi pensada na História do Brasil como a instituição que moldou os padrões da colonização e ditou as normas de conduta e de relações sociais desde o período colonial (...) O pátrio poder era, portanto, a pedra angular da família e emanava do matrimônio” (SAMARA, 2002, p. 27-28).

Assim, percebe-se que o modelo de família adotado no Brasil a partir de sua colonização foi ancorado à tradição judaico-cristã, que 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

---

<sup>4</sup> Sobre a missão dos padres jesuítas na Colonização do Brasil, vale sublinharmos que “A Ordem dos Jesuítas é produto de um interesse mútuo entre a Coroa de Portugal e o Papado. Ela é útil à Igreja e ao Estado emergente. Os dois pretendem expandir o mundo, defender as novas fronteiras, somar forças, integrar interesses leigos e cristãos, organizar o trabalho no Novo Mundo pela força da unidade lei-rei-fé” (RAYMUNDO, 1998, p. 43).

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, devendo ser-lhe obediente e submissa.

No Antigo Testamento, são predominantes as imagens de Deus relacionadas ao poder masculino: Rei, Senhor, Pai, Poderoso, Deus guerreiro (Salmo 93,1; Isaías 64,8; I Crônicas 29:11, Salmo 46:7) e nas narrativas da Criação sobressai uma visão de supremacia masculina e subordinação da mulher na ordem da criação (Gên. 2-3). Além disso, Iahweh é apresentado como o Deus dos patriarcas Abraão, Isaque e Jacó (Êxodo 3,6, I Reis 18,36) (...) As mulheres são excluídas dos espaços sagrados do culto e do templo e seus corpos vão sofrendo gradativa exclusão legitimada pelas leis sacerdotais (Números 5,11-31, Levítico 12 e 15,19-24) (SANTOS & MUSSKOPF, 2018, p. 343).

O ideal de “mulher do lar”, lastreado no Cristianismo Católico, encontra especial destaque no século XIX. Naquele contexto, o arquétipo da Virgem Maria era tido como o exemplo feminino a ser seguido por toda mulher, mesmo que esse espelhamento nunca viesse a alcançar a plenitude, ou seja: jamais existirá uma mulher capaz de ser como a mãe de Cristo. Ao vislumbrar um modelo doméstico aos moldes da Sagrada Família, apregoava-se a presumida vocação feminina ao casamento, caracterizando-as como desprovidas de racionalidade para atividades que não estivessem ligadas ao ambiente doméstico, à maternidade e à educação dos filhos. Como explica Mendes:

Essas representações sociais do feminino no século XIX ligam-se à visão de que a mulher era descendente da Virgem Maria, ou seja, a virgem que é capaz de fazer sacrifícios em nome da família e dos filhos. A mulher do século XIX, no Brasil, deveria possuir – por conta de uma visão idealizada – os atributos da doçura, pureza, moralidade cristã, generosidade, maternidade e patriotismo. As mulheres tornam-se responsáveis pela educação das futuras gerações, dos futuros homens, dos brasileiros, cidadãos de uma nação então livre. Ligada a esse ideal de mulher, somava-se a profunda religiosidade na qual as famílias estavam inseridas e a concepção da ausência de instinto sexual nas mulheres (MENDES, 2013, p. 27).

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.

(...) o Cristianismo tem essencialmente dois tipos para representar todo o universo feminino. Maria foi um exemplo único do seu tipo, ao passo que as restantes mulheres são consideradas filhas de Eva. Maria tem um estatuto singularizado, enquanto que Eva, diretamente implicada na desobediência inerente ao Pecado Original, se afirma na sua natureza pecaminosa por contraste à natureza perfeita e inatingível de Maria (MOTA-RIBEIRO, 2000, p. 7).

Por sua vez, a transposição desta cosmogonia religiosa à sociedade favoreceu os jogos de poder senhoriais. Não obstante, sobretudo em âmbito privado, essa autoridade, em geral masculina, deu origem a relações paternalistas nas quais “os subordinados em geral só podem se posicionar como dependentes em relação a essa vontade soberana” (CHALHOUB, 2003, p. 46). Conforme Del Priore (2007), desde a colonização essa analogia paternalista entre o homem e a figura de Jesus Cristo, e a mulher à de Eva, colocava a mulher como objeto tutelar do homem:

[O Catolicismo] exercia forte pressão sobre o adestramento da sexualidade feminina. O fundamento escolhido para justificar a repressão da mulher era simples: o homem era superior, e, portanto, cabia a ele exercer a autoridade (...) o macho (marido, pai, irmão etc.) representava Cristo no lar. A mulher estava condenada, por definição, a pagar eternamente pelo erro de Eva, a primeira fêmea que levou Adão ao pecado e tirou da humanidade futura a possibilidade de gozar da inocência paradisíaca. Já que a mulher partilhava da essência de Eva, tinha de ser permanentemente controlada (DEL PRIORE, 2007, p. 37).

Com efeito, essas inter-relações conexas à colonização brasileira favoreceram a formação de uma organização social e cultural baseada no paternalismo e em formas de compadrio, favoreceram a associação da figura masculina ao patriarca, concentrando poderes nas mãos dos homens casados, senhores de terras e escravos, grandes chefes de família tidos como filantropos dos escravizados e tutores das famílias e da honra feminina.

De modo que, a respeito da presumida filantropia da escravidão para com os africanos e seus descendentes, vale considerarmos que, durante três séculos, do XVI ao XVIII, o argumento da tutela senhorial era a retirada dos negros de suas práticas consideradas pecaminosas na África e, por meio da evangelização, o cativo serviria como caminho à redenção espiritual que colocava a instituição como uma forma legítima de subordinação

(ALENCASTRO, 2000; COSTA, 2008).

Essa imagem paternalista do homem/senhor pressupõe os benefícios concedidos pelo patriarca como dádivas as quais estabelecem laços de gratidão e dependência. Ademais, esse aporte protetor tem implicações morais ao beneficiário referentes à necessidade de reconhecimento e obediência, uma vez estando dentre as prerrogativas do patriarca o direito de demandar outras obrigações para além da gratidão e do respeito (DEL PRIORE, 2006; MAUSS, 2003; NEGRO, 2010). Desse modo,

[...] o doador continua a estar presente na coisa que dá, que não está desligada de sua pessoa (física e/ou moral), e esta presença é uma força, a força dos direitos que ele continua a exercer sobre ela e, através dela, sobre aquele a quem ela foi dada e que a aceitou. Aceitar um dom é mais do que aceitar uma coisa, é aceitar que aquele que dá exerça direitos sobre aquele que recebe (GODELIER, 2001, p. 70).

Conforme Soares (2005), o paternalismo constitui uma modalidade de subordinação derivada da obrigação de retribuir, intrínseca à doação ou troca de dons, centrais à relação provedor/dependente:

O dom abre um vasto campo de manobras e estratégias possíveis para as partes envolvidas, assim como pode servir a uma gama variada de interesses opostos. Isso porque a dádiva cria obrigações recíprocas entre as partes que permanecem ligadas mesmo depois de concluída a doação, uma vez que nas sociedades em que se manifesta a economia e a moral do dom a coisa dada não é totalmente alienada e aquele que concede continua a conservar direitos sobre aquilo e aquele a quem deu, e a tirar disso, em seguida uma série de vantagens (SOARES, 2005, p. 2).

Não obstante tudo isso, essa vertente do paternalismo tradicional, baseado em gratidão, permite retroações históricas que demonstram a relação dessa cultura com as matrizes fundacionais do Brasil, também tributárias da colonização: a família patriarcal e a escravidão. Essas instituições fundam-se na centralidade da persona do patriarca. Ao homem provedor, como pai, marido ou senhor, caberiam prerrogativas de ascendência sobre os subordinados, sejam mulheres, filhos e até mesmo escravos alforriados, uma vez que as ações provedoras do patriarca/senhor deveriam ser assimiladas pelos subordinados como uma “dádiva” a qual deveria ter como contrapartida a servidão e a obediência em reconhecimento à proteção e generosidade do patriarca (DEL PRIORE, 2016; SILVA, 2007; OLIVEIRA, 2008; SABOURIN, 2011).

A carta de alforria deve ser analisada como um mecanismo de domínio e controle dos escravizados, pois, usualmente, a liberdade era concedida pelo senhor privativamente:

personalização e privatização do controle social eram marcas da escravidão que tinham na concentração do poder de alforriar, exclusivamente nas mãos dos senhores, um de seus símbolos máximos (p. 148). A representação senhorial dominante sobre a alforria no século XIX, (...) era a de que o escravo, sendo dependente moral e materialmente do senhor, não podia ver essa relação bruscamente rompida quando alcançava a liberdade. É nesse contexto que se destaca a importância simbólica da possibilidade prevista em lei de revogação da alforria por ingratidão. A possibilidade da revogação seria um forte reforço à ideologia da relação entre senhores e escravos como caracterizada por paternalismo, dependência e subordinação, traços que não se esgotariam com a ocorrência da Alforria (CHALHOUB, 2012, p. 56).

Fica claro que na sociedade patriarcal as “dádivas” ou favores nunca eram oferecidas de forma gratuita ou filantrópica. Sempre que acontecia era visando uma gratidão que deveria se pressupor eterna a quem o havia agraciado. Quem recebesse tal favor obrigava-se a uma “grata” subserviência que deveria ser comprovada constantemente, ou sempre que solicitada pelo patriarca.

Obviamente, não podemos lançar mão do paternalismo do patriarcado escravocrata do século XIX para analisarmos produtos culturais dos séculos XX e XXI como as canções de Amado Batista. O conceito de paternalismo aqui utilizado foi forjado pela narrativa sociológica e historiográfica para designar formas de sociabilidade tão próprias a uma sociedade escravocrata, na qual o patriarcado tem no senhor de engenho sua forma de encarnação mais próxima, senão completa, do arquétipo do patriarca provedor. Entretanto, o modelo de um patriarca que provê o sustento de toda a sua família e agregados e, em troca, espera uma submissa gratidão eterna dos seus agraciados, encontra ecos tão profundos na sociedade atual que configura um objeto que se encaixa perfeitamente nesta análise. Evidentemente, segundo Corrêa (1981, p. 13-14), “a família patriarcal não pode mais ser vista como a única forma de organização familiar nos tempos do Brasil-colônia”, pois havia a “coexistência, dentro do mesmo espaço social, de várias formas de organização familiar.” Entretanto, para essa pesquisa, destacamos esse modelo, não somente pela grande importância que teve, mas também pelos muitos de seus traços que ainda encontramos atualmente.



### 3. O UNIVERSO BATISTIANO - ANÁLISE DAS CANÇÕES

#### 3.1 Caracterização do estilo: o brega

Tradicionalmente, o estilo musical adotado por Amado Batista é o “brega”, um estilo que pretende ser popular, romântico, tradicional, mas que acabou por estigmatizar comportamentos femininos com base em padrões androcêntricos arcaicos de moralidade, um estilo catalisador de ideias e comportamentos ultrapassados, conservadores e obsoletos. Do ponto de vista de seus apreciadores, é uma produção musical ideologicamente correspondente a suas identidades, crenças e seu senso moral. Contudo, entendemos o Brega como um estilo musical androcêntrico, entendimento ratificado por Giacomini:

O universo “brega” é francamente 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 desse estilo] 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).

Segundo Araújo (2002), “não dá mais para dissimular ou esconder. A produção musical ‘brega’ ou ‘cafona’ é um fato da nossa realidade cultural e (...) precisa ser pesquisada e analisada”.

Independentemente das questões de julgamento do gosto, dos pontos de vista particulares por esses ou aqueles padrões estéticos, a produção musical “brega” é constituinte da identidade cultural brasileira e tornou-se parte de uma geração que viveu e cresceu em seu bojo. Bourdieu afirma que os gostos dos indivíduos “dependem dos pontos de vista particulares, situados social e historicamente e, com muita frequência, perfeitamente irreconciliáveis, de seus usuários” (BOURDIEU, 1996. p. 330). Assim, é inegável que Amado Batista e suas canções fazem parte de um universo de ideias compartilhadas por uma considerável parcela da população brasileira.

Nesse sentido, as disposições adquiridas pelos indivíduos em sua trajetória são manifestadas a partir de seus estilos de vida e suas visões de mundo, influenciando e sendo influenciadas por todas as manifestações que fazem parte de suas interações sociais. Desse

modo, as preferências musicais e os gostos revelam-se nessas interações unindo ou separando pessoas e, conseqüentemente, forjando identidades, solidariedades ou constituindo divisões.

Assim, nossa sociedade assumiu o costume de interpretar o gosto musical ligando-o a referenciais estéticos, geralmente burgueses, ligados a uma classe mais letrada, em detrimento daqueles ligados a um público majoritariamente popular. Entretanto, segundo Bourdieu, o mundo da arte “adquiriu o hábito de medir o valor a partir das somas que renderam”. Logo, partindo desses pressupostos, torna-se necessário compreender melhor o fenômeno “brega” e, mais especificamente, o fenômeno Amado Batista. Araújo refere-se ao “brega” ou “cafona” como:

(...) aquela vertente da música popular brasileira consumida pelo público de baixa renda, pouca escolaridade e habitante dos cortiços urbanos, dos barracos de morro e das casas simples dos subúrbios de capitais e cidades do interior. Como definiu o jornalista Dirceu Soares<sup>5</sup>, “subúrbio é um lugar que fica entre a cidade e o campo. Ali mora um tipo de gente que ainda não se sofisticou, mas que também já não é mais matuta. E é nesta mistura de culturas que vive a maior parte da população brasileira” (ARAÚJO, 2002. p. 12-13).

Desse modo, não podemos, simplesmente, relegar ao esquecimento algo com tamanha dimensão e apelo popular. Especificamente no caso de Batista, o cantor tem uma trajetória de mais de 42 anos de carreira, 40 discos gravados, mais de 35 milhões de discos vendidos, muitos discos de ouro, platina e um de diamante, segundo o site oficial do artista.

Seguindo uma linha popular/romântica, com melodias simples e letras sentimentais e dramáticas, o cantor conseguiu fazer parte do imaginário<sup>6</sup> de um grande público, embora muitas de suas canções sejam consideradas androcêntricas por trazerem suas tramas possessivas e objetificadoras, conforme a premissa da hipótese norteadora desse trabalho. É possível inferirmos que o conteúdo de suas letras se conecta a valores tradicionais acerca do amor, do romantismo e da ideia de família. Sobre o conceito de família, Roudinesco explica que, historicamente, essa noção apresenta modulações na sua forma e estrutura. Para a autora:

Podemos distinguir três grandes períodos na evolução da família. Numa primeira fase, a família dita “tradicional” serve acima de tudo para assegurar a transmissão de um patrimônio. Os casamentos são então arrançados entre os

<sup>5</sup> SOARES, Dirceu. As feições brasileiras de um tema universal. In: MOREIRA, Adelino; AMORIM, Jair; GOUVEIA, Evaldo. **História da música popular brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

<sup>6</sup> O conceito de imaginário designa o “sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens constroem através da história para dar significado às coisas - é sempre um outro real e não o seu contrário (...). O imaginário compõe-se de representações sobre o mundo do vivido, do visível e do experimentado, mas também sobre os sonhos, desejos e medos de cada época, sobre o não tangível nem visível, mas que passa a existir e ter força de real para aqueles que o vivenciam” (PESAVENTO, 2006, p. 50).

pais sem que a vida sexual e afetiva dos futuros esposos, em geral unidos em idade precoce, seja levada em conta. Nessa ótica, a célula familiar repousa em uma ordem do mundo imutável e inteiramente submetida a uma autoridade patriarcal, verdadeira transposição da monarquia de direito divino. Numa segunda fase, a família dita “moderna” torna-se o receptáculo de uma lógica afetiva cujo modelo se impõe entre o final do século XVIII e meados do XX. Fundada no amor romântico, ela sanciona a reciprocidade dos sentimentos e os desejos carnavais por intermédio do casamento. Mas valoriza também a divisão do trabalho entre os esposos, fazendo ao mesmo tempo do filho um sujeito cuja educação sua nação é encarregada de assegurar. A atribuição da autoridade torna-se então motivo de uma divisão incessante entre o Estado e os pais, de um lado, e entre os pais e as mães, de outro. Finalmente, a partir dos anos 1960, impõe-se a família dita “contemporânea” que une, ao longo de uma duração relativa, dois indivíduos em busca de relações íntimas ou realização sexual. A transmissão da autoridade vai se tornando então cada vez mais problemática à medida que divórcios, separações e recomposições conjugais aumentam (ROUDINESCO 2002, p. 12).

Entretanto, mesmo com todas as mudanças observadas no tecido familiar ao longo do tempo, paradoxalmente, mesmo na atualidade, o modelo reconhecido e “desejado” pela sociedade ainda é o patriarcal, de viés tradicionalista, apoiado por um ideal de masculinidade hegemônico, que já se provou tóxico e, na maioria das vezes, inacessível ao homem comum.

### 3.2 A masculinidade hegemônica no repertório batistiano

Posto que: as masculinidades assumem várias facetas dependendo do contexto em que estão inseridas, que, enquanto construto social que são, moldam e são moldadas por esses contextos e que elas se alicerçam em relações de poder, iremos analisar como esses elementos permeiam o repertório de Amado Batista ao longo de sua carreira, como essas contingências são tratadas em suas canções e de que maneira isso pode ou não realizar um intercâmbio com processos sociais relativos à realidade brasileira no decorrer de sua carreira.

A título de exemplo de atualidade ou contemporaneidade no repertório de Amado Batista, podemos citar a canção *Amado@.com*. Uma obra que, apesar de tratar de um tema relativamente novo na conjuntura de lançamento da canção, gravada no bojo da popularização da internet a partir dos anos 2000, encontra-se fiel ao modelo de masculinidade hegemônica, patriarcal e androcentrada. Observemos a letra:

Percebi que você  
 Quer falar de amor  
 Pode contar comigo  
 Me dar um alô  
 Que eu saio correndo  
 Pra lhe encontrar  
 Que vou lhe mostrar

O lado bom da vida  
 Pra tudo no mundo  
 Existe saída  
 Já vivi bastante  
 E posso lhe ensinar  
 O meu endereço tá na internet  
 Click para amado@.com  
 Vamos resolver de vez o seu futuro  
 Sou um homem maduro  
 Sou um homem bom  
 Que quer uma amiga  
 Uma companheira  
 Uma amada amante  
 Uma namorada  
 Pra viver comigo  
 Uma vida inteira  
 Estando ao meu lado não  
 vai faltar nada (...)

Naquele contexto, o avanço dos meios de comunicação fazia do namoro virtual uma possibilidade para o estabelecimento de relações amorosas à distância, via e-mail, sites de namoro ou salas de bate-papo.

Na referida canção, o eu-lírico parece estar passando seu contato de e-mail a uma pretensa namorada. No entanto, apesar da alusão a uma tecnologia relativamente nova, a referência de relação entre homem e mulher é a ideia paternalista do homem cavalheiro e galanteador, uma figura garantidora, capaz de adiantar-se às necessidades da mulher, como um bom provedor. Essa concepção que pressupõe romance como um conto de fadas remete ao modelo binomial do príncipe encantado protetor da frágil donzela. Esse arquétipo, certamente, está para além do arquétipo do Don Juan<sup>7</sup> ou do maniqueísmo dos contos de fadas também presentes na literatura romântica do século XIX, ou da ideia do homem galã, par perfeito para as “mocinhas” das telenovelas. Para Gikovate (2000), enquanto elaboração psicológica e social, esse maniqueísmo fabular, ao menos idilicamente, ainda está presente na ingênua expectativa do homem que se pretende como par perfeito, tal como os príncipes de contos de fadas. Nas palavras do psicanalista:

O rapaz acha uma moça particularmente interessante, bonita e sensual. Se apaixona por ela. Passa longas horas trancado em seu quarto imaginando como seria a vida junto dela. Se vê de mãos dadas com ela passeando pelos parques e jardins; ousa abraços e beijos mais sensuais e supõe que ela agirá com recato e timidez; isto o conforta, pois parecerá que ela é muito confiável e que não

---

<sup>7</sup> Don Juan é um personagem arquetípico da literatura espanhola criado por Tirso de Molina (1579-1649) no romance “El Burlador de Sevilla” ou “O Sedutor de Sevilha” (1630). O personagem detém uma ampla descendência literária no ocidente.

dará atenção ao assédio de outros homens. Olha para ela e se derrete em sentimentos de ternura. Diz coisas lindas, parecidas com aquelas que ele está ouvindo nas letras das suas músicas prediletas. Recebe dela sinais de amor e admiração. Recebe juras de amor eterno. Sonham juntos com a futura vida em comum, com o casamento e até com os filhos que terão. Se mostra forte e protetor, afastando dela todas as dificuldades e perigos. É o seu herói, o seu príncipe encantado. Ela o admira por isto e ele se sente totalmente gratificado. Se sente preenchido (GIKOVATE, 2000, p. 96).

À vista disso, embora na autodescrição do eu-lírico apresentada na música a adjetivação que qualifica o homem parta do ideário da masculinidade hegemônica, pressupondo que a mulher deseja ou precisa de um marido para “resolver de vez o seu futuro”, a ideia de que a segurança de uma vida confortável vem de um homem garantidor - ao lado de quem “não vai faltar nada” - é colocada como um ideal de marido.

Esse ideal de masculinidade se constrói em contraponto a um modelo androcentrado do feminino, que coloca a mulher na posição passiva de receptora de dádivas masculinas às quais resolveriam terminantemente seu destino e presumindo que o homem provedor seja tudo de que a mulher precisa e almeja para si. Essa visão é androcêntrica, mas parte de uma noção de idealização amorosa paternalista na qual se pressupõe que o parceiro perfeito é aquele associado à imagem do homem provedor e protetor da família.

Por outro lado, a representação do “homem maduro” que, por ter maior experiência de vida, tem muito a ensinar, remete à própria figura protetora paterna, um tutor que sabe quais são as saídas para os problemas da vida, naturalizando a ideia de a mulher ser dependente do homem. Ao mesmo tempo, essa emulação de um amor idealizado aproxima-se de um ideal sacralizado, de alguém que, na maturidade, deseja um relacionamento não necessariamente para o exercício de sua sexualidade, mas para vivenciar um amor no qual a carnalidade não figura entre as prioridades, aludindo à ideia de “relacionamento sério”, para além da fisiologia, da concupiscência. Como lembra Bauman, esse amor onde a libido não prepondera, mas sim a conjugalidade, no sentido das premissas tidas como “tradicionais” pelas quais essa conjugalidade se constitui, materializada pelo casal, por um aceno de lealdade, fidelidade e união, votos esses que colocam em segundo plano, especialmente, os motivos ligados à sexualidade que, eventualmente, possam vir a inspirar àqueles que contraem o matrimônio.

Em vez de haver mais pessoas atingindo mais vezes os elevados padrões do amor, esses padrões foram baixados. Como resultado, o conjunto de experiências às quais nos referimos com a palavra amor expandiu-se muito. Noites avulsas de sexo são referidas pelo codinome de “fazer amor”. (...) O compromisso com outra pessoa ou com outras pessoas, em particular o compromisso incondicional e certamente aquele do tipo “até que a morte nos

separe, na alegria e na tristeza, na riqueza ou na pobreza”, parece cada vez mais uma armadilha que se deve evitar a todo custo (BAUMAN, 2004, p. 79).

Nessa linha de argumentação, de tendência mais conservadora, um homem que espera ter um relacionamento para “uma vida inteira” - o qual garante à mulher amada que a seu lado “não vai faltar nada” - é a encarnação do paternalismo e do patriarca provedor. Essa idealização do paternalismo amoroso e a recriação do mito da alma gêmea<sup>8</sup> - transfigurado sob a representação do casamento duradouro acompanhado da ideia de amor eterno - também é o mote da canção *Casal de namorados* (2008).

Eu conheço um casal de namorados,  
Os namorados são casados  
Há mais de 30 anos,  
Que coisa linda  
É ver a convivência  
Dos dois nessa falência  
Do tal do casamento.  
Esse casal já tem filhos, já tem netos,  
Daqui a pouco até bisnetos  
E o amor deles continua  
É benzinho pra aqui, é benzinho pra lá  
É de dar inveja em qualquer pessoa,  
Meu coração queria ser desse jeito,  
Pra manter o amor no peito  
E nunca mais acabar,  
Infelizmente nem tudo é bem assim,  
Pois quem mais gostou de mim  
Nunca consegui amar. (...)

Na canção acima, temos uma exemplificação do mito da alma gêmea projetada no casamento duradouro, tomado como uma denotação do amor eterno, pois, mesmo após mais de três décadas de vida em comum, os cônjuges ainda se comportam como “um casal de namorados”. Por isso, transmite-se a ideia de que o casal em questão, certamente idoso, representa como plausível a possibilidade de uma pessoa encontrar a sua alma gêmea para amar, reproduzir e envelhecer com ela até que a morte os separe, como profetiza a promessa canônica que consagra o rito nupcial no Cristianismo.

Em uma leitura cristã, na qual o matrimônio é a pedra angular em que se alicerça uma

---

<sup>8</sup> O mito da alma gêmea foi criado por Platão em seu livro “O Banquete” (380 a. C.) para definir o que é o amor. Aristófanes faz um discurso dizendo que no início dos tempos os homens eram seres completos, de duas cabeças, quatro pernas, quatro braços. Porém, considerando-se seres tão bem desenvolvidos, os homens resolveram subir aos céus e lutar contra os deuses. Mas, os deuses venceram a batalha e Zeus resolveu castigar os homens por sua rebeldia. Pegou uma espada e dividiu todos os homens ao meio. Dessa forma, os homens caíram na terra novamente e, desesperados, saíram à procura da sua metade, sem a qual não viveriam e, até hoje, eles a procuram, pois a saudade nada mais é do que o sentimento de que algo nos falta.

nova família, como aquele “casal já tem filhos, já tem netos” e “Daqui a pouco até bisnetos”, fica tácito que os cônjuges já cumpriram o sagrado dever de constituir família. Agora, tendo servido a Deus como pai e mãe, veem que aquela família que eles originaram já caminha à terceira geração, seus bisnetos. Outrossim, o casal, além de ser fiel ao juramento matrimonial de se amarem até o fim da vida de um deles, ainda se tratam de uma forma tal que, na opinião do eu-lírico, seria “de dar inveja em qualquer pessoa”, e que, portanto, ele também tem o desejo de formar uma família e vê-la frutificar como a daquele casal.

A inveja do eu-lírico advém de uma relação conservadora e saudosista de um idílico passado que seria anterior ao que é tratado na canção como “falência do tal do casamento”, e, portanto, igualmente um esgotamento da família de modelo nuclear, cuja matriz é o matrimônio cristão, base do paradigma patriarcal, ou seja, o modelo heterossexual, monogâmico, indissolúvel e destinado, prioritariamente, à procriação. Essa preleção referenda o discurso de que o amor verdadeiro tudo suporta, aceita e compreende, a ponto de permitir que o casal envelheça se amando.

Na letra da canção, ao lamuriar por não ter um amor como esse que o permita chegar à velhice ao lado da pessoa amada, o eu-lírico lamenta que não se realizará plenamente enquanto não tiver sua própria família. Por isso, o eu-lírico assegura ao ouvinte que “Meu coração queria ser desse jeito/Pra manter o amor no peito/E nunca mais acabar” para, em seguida, tornar a lamentar afirmando “quem mais gostou de mim nunca consegui amar”.

Ao tomar como referência de casamento e de amor um casal com perfil etário para ter netos e bisnetos, afasta-se desse matrimônio a efígie da carnalidade, uma vez que a imagem tradicional do casal idoso é que nessa fase a sexualidade já não esteja mais em primeiro plano na relação, mas sim a amizade, a companhia e o companheirismo entre os dois. Ademais, no modelo familiar idealizado pelo patriarcalismo, a carnalidade geralmente é realizada fora do matrimônio, o papel de diversão sexual é sempre exercido por mulheres a quem não se deve o “respeito” destinado às mulheres de boa família, esposas, donas de casa e mães.

Portanto, a ideia de amor evocada na canção é o tipicamente patriarcal, não o concupiscente, já que o eu-lírico afirma que gostaria de “manter o amor no peito” para “nunca mais acabar”. Destarte, o eu-lírico manifesta seu anseio por esse companheirismo, uma simbiose amorosa com uma companheira para imitar o amor daquele casal. Assim, o homem está desejoso de descobrir a sua alma gêmea para amar, constituir uma família ao seu lado e envelhecer com ela. Além disso, ao lastimar sua frustração amorosa, o eu-lírico coloca-se a si mesmo como exemplo dessa “falência” da instituição matrimonial, sobretudo ao destacar que “quem mais gostou de mim nunca consegui amar”. Aqui, portanto, o casamento é colocado não

como uma possibilidade de acesso sexual à mulher, mas como um necessário esteio afetivo.

Essa frustração em relação ao “desencontro” do homem em relação a sua suposta alma gêmea também é retratada pela canção *Casa Bonita* (1983), na qual o personagem idealiza um casamento feliz, um marido exemplar e uma mulher que teria, na perspectiva do cônjuge masculino, sido ingrata e não dado o devido valor ao seu esforço.

Dos sonhos que tem toda mulher  
 Um deles é ter casa bonita  
 Se esquecendo de cuidar do seu marido  
 Enfraquecendo seu amor que é tão bonito  
 E eu não acreditando nesta ideia  
 Fiz tudo o que podia e não podia  
 Construí a nossa casa tão sonhada  
 Com jardins, cheia de flores e murada  
 Mas isso não foi bastante  
 Pra você poder ficar  
 Foi embora e nem se lembra  
 De voltar pra me buscar (...)  
 E agora olho essa casa tão bonita  
 E me lembro que era tudo o que queria  
 Mas depois de tantas brigas sem fundamentos  
 você foi matando nosso amor, querida  
 Sei que você era vaidosa  
 E por isso fiz das tripas coração  
 Pra ver você feliz e orgulhosa  
 Pois não ligo, já dormi até no chão  
 Nosso amor já foi bonito  
 E entre os sonhos que tivemos  
 Um foi ter casa bonita  
 O outro amar eternamente (...)

Em *Casa bonita* temos uma representação do ideário hegemônico da masculinidade. O homem se apresenta como um bom provedor à esposa, uma vez que ele é o trabalhador, aquele que construiu e mantém a casa e, mais do que isso, empenhou-se grandemente nessas tarefas, destacando também que muitas vezes foi preciso enfrentar árduas jornadas de trabalho para dar algum conforto material à mulher. Ao passo que, ao cobrar “cuidados” por parte da esposa, espera dela um tipo de cuidado submisso. Ou seja, enquanto o homem cuida do sustento da casa, a mulher lava, passa, cozinha, limpa, cuida das crianças, enfim, realiza as tarefas “femininas” do lar.

Talvez esteja subjacente à ideia de “cuidar do marido” atitudes maternas, tais como fazer o prato, cuidar de suas roupas, de sua agenda, dentre outras atividades que são atribuições de um adulto e as quais as crianças não têm capacidade física, intelectual ou maturidade para realizar. Ao passo que um homem adulto, sem deficiência física ou limitação cognitiva, tem



capacidade e autonomia para realizar atividades como lavar e passar as próprias roupas, providenciar algo para comer e organizar os compromissos. Mas, embora não haja qualquer óbice para execução dessas tarefas pelos maridos, elas são ainda atribuídas à esposa exemplar.

A canção referenda um discurso androcêntrico: a ideia de que uma mulher que faz todos os quereres e gostos quando o marido chega em casa cansado do trabalho, esse padrão de comportamento é tomado como ideal pelo homem. Ou seja, em reconhecimento ao esforço laboral do homem, a mulher deveria estar sempre disposta a oferecer-lhe o colo e tratá-lo de forma acriançada, poupando-o de outros esforços fora do trabalho. Assim, torna-se plausível inferir que cuidar do marido remeta ao cuidar materno, do acalento, de um cuidado infantilizado, de um homem que tem responsabilidade como provedor do lar, mas, no ambiente doméstico, deseja ter na esposa um espelhamento da figura materna.

Por outro lado, na canção supracitada, também temos um estereótipo maniqueísta que coloca, dentre os “sonhos que tem toda mulher”, ter uma “casa bonita”, e do homem como aquele que se empenha com sacrifício para construir e prover esse lar, e assim fazer da esposa alguém “feliz e orgulhosa”, acreditando merecer que a mulher, em reconhecimento a essa vida confortável, cuidasse do marido quase como uma mãe, amando-o eternamente. Essa ideia, calcada no binarismo do homem como mantenedor do lar e da mulher como cuidadora da casa e da família, é um paradigma feminino cuja bases remontam a tradições patriarcais milenares, que já deveriam ter caído em desuso, mas que permanecem, mesmo nos dias atuais.

Nesse sentido, o discurso sobre a mulher enunciado na canção *Casa Bonita* é subordinado a um padrão feminino paternalista que, secularmente naturalizado, constituiu um estereótipo que ainda tem ressonância social e alicerça discursos difusos acerca da mulher. Destarte, a ideia da casa como o lugar da mulher, submissa ao marido, e o ambiente no qual ela cumpriria sua natureza/missão de cuidar do lar e da família, é anacrônica à realidade, tal qual o é a ideia de que a única e plena forma de realização feminina seria como a “rainha do lar”, alimentada pela moralidade patriarcal.

Sem embargo à matriz moralmente conservadora de que essa alegação assume-se adepta, o patriarcalismo é um ponto central à historicidade dessas ideias pelas quais caberia ao homem, como provedor desse lar, o poder de tutelar a esposa e a prerrogativa de ser “cuidado” por ela. Esse discurso, embora eivado de preconceitos e de ter o poder de naturalizar a estigmatização da mulher, tem lastros históricos que legaram marcas à sociedade contemporânea, sobretudo em relação ao casamento. A canção, portanto, parte de uma tradição discursiva que dá margem a uma empatia do ouvinte com o homem “abandonado”, um discurso também internalizado por muitas mulheres. A letra em questão reforça a ideia cultural pela qual

o masculino é ungido expressivamente com a posição, socialmente naturalizada, de agente do poder.

Ademais, podemos notar que o eu-lírico de *Casa Bonita*, um marido que trabalha arduamente para satisfazer as “ vaidades ” da mulher e não tem seu esforço gratificado, mostra-se saudosista de um “ amor tão bonito ” de outrora. Ou seja, essa persona masculina, ao fazer uma associação cartesiana entre uma casa bonita e a felicidade da mulher, está ancorada na imagem tradicional da família, historicamente ligada à ideia de casamento nos moldes patriarcalistas arcaicos, mas ainda vigentes em muitas estruturas sociais.

Na letra de *Casa Bonita* temos uma ambiguidade no sentido de que, ao mesmo tempo em que se exige da mulher servidão, trabalhando com a ideia paternalista de gratidão ao homem provedor, o eu-lírico coloca-se como um ser fraco, dependente do “ cuidado ” da mulher. Essa suposta “ fragilidade ” masculina pode, no entanto, configurar-se como uma estratégia de vitimização para conseguir da mulher um tipo de comportamento que não lhe é espontâneo. Assim, o personagem incute na mulher a culpa por não “ cuidar ” do homem que se sacrifica para manter a “ casa bonita ” dos sonhos dela. Desse modo, embora o discurso enunciado na canção traga marcas sexistas na medida em que reforça estigmas em relação ao feminino, o homem é colocado como um lamentador, dependente da mulher, até infantilizado, pois parece esperar ser colocado no colo, como um alento a sua fracassada intenção de manter o casamento, conquanto tenha se esforçado para tal fim. Com isso transmitindo a ideia de que a mulher deveria, nem que fosse somente por gratidão ao “ esforço ” masculino, cuidar dele eternamente, mesmo que essa não fosse a sua vontade.

Vale ainda ressaltar que a canção em questão é do início da década de 1980 (1983). Nesse período, com a abertura da ditadura civil-militar à redemocratização nos anos 1980, o feminismo no Brasil entra em uma fase de ascensão. Naquele contexto, surgem movimentos como *Centro da Mulher Brasileira*, o *Brasil-Mulher* e o *Movimento Feminino 8 de Março*, tratando de uma gama muito ampla de matérias: violência, divórcio, sexualidade, direito ao trabalho, igualdade no casamento, liberação sexual feminina (PINTO, 2012). Mesmo assim, o eu-lírico mostra-se conservador em relação a essas discussões da pauta feminista. Em uma conjuntura na qual reivindicações acerca do direito da mulher sobre seu corpo, da inserção da mulher no mercado de trabalho e de seu direito ao amor-livre, e onde também surgem os primeiros movimentos acerca das “ outras masculinidades ”, - que não naturalizam o desequilíbrio entre os gêneros masculino e feminino - o personagem masculino advoga o posto que coloca o lar e o matrimônio como um lócus natural da mulher, mantendo-se devoto a esse modelo “ hegemônico ” de masculinidade.

As explicações que sustentavam assimetrias sociais entre homens e mulheres são questionadas e confrontadas, mas é apenas nos anos 80 do século XX, com a inserção crescente de feministas no espaço acadêmico (...) que a reflexão teórica se projeta como argumento forte e capaz de desconstruir a ‘naturalização’ das assimetrias e desigualdades entre os sexos (PINHEIRO & COUTO, 2008, s/p).

Na letra, a atitude da mulher questiona o modelo de família – homem/provedor e mulher/dona-de-casa - e o homem mostra-se frágil e despreparado para lidar com a atitude da mulher. Ao rejeitar o posto de “rainha do lar”, a personagem parece apresentar não só rejeição à casa enquanto bem material, mas ao amor do marido. Tanto que o homem não cobra a volta da mulher à casa, mas lamenta que ela não se lembre de buscá-lo. Essa postura do homem em esperar que a mulher venha buscá-lo remete a uma provável submissão masculina de um homem que parece disposto a seguir a mulher para onde fosse necessário. As ações paternalistas, aparentemente, não são empreendidas como uma tentativa de dominação masculina, mas como expressões de um idílico ideal do amor eterno. Assim, enquanto permanece nessa condição, o homem permanece “homem”, não se permitindo comportamentos tido como “femininos”, tais como cuidar da própria casa, preparar o próprio alimento ou, até mesmo, sentir atração por outro homem, afinal, seu ideal de masculinidade não permite qualquer proximidade com comportamentos femininos. O homem admite mulher para casar, não para ser semelhante a ela. Segundo Kimmel, o homem aprendeu a

(...) desvalorizar todas as mulheres na sua sociedade, como sendo as personificações vivas daqueles traços nele que por sua vez ele aprendeu a desprezar. (...) Consciente ou não desse fato, (...) podemos querer “uma menina como a garota que se casou com o querido e velho papai”, como a música popular afirma, porém, certamente não queremos ser como ela (KIMMEL, 2016, p. 108).

Desse modo, percebe-se que o eu-poético não permite afastar-se do modelo hegemônico de masculinidade, provavelmente para assegurar que ninguém, porventura, venha a confundilo com um homossexual, um medo de uma suposta emasculação por não ser “suficientemente homem” aos olhos de outros homens e da sociedade. “O medo de ser visto como afeminado (sissy) domina a definição cultural de masculinidade. Isto começa muito cedo. ‘Os meninos entre si se sentem envergonhados por serem não-viris’” (KIMMEL, 2016, p. 113).

Embora não fiquem claros os motivos das brigas retratadas na letra, eles ficam implícitos, afinal, para o homem hegemônico, patriarcal, a mulher tem que seguir um padrão de comportamento esperado por ele, entretanto, esses motivos são minimizados em face ao

esforço provedor masculino, o ponto destacado na canção. Ao mesmo tempo, o homem se sentiu na obrigação de fazer a casa bonita e, ao reforçar seus sacrifícios para construir tal moradia, destaca o descaso da mulher ao abandoná-la. Assim, ao se recusar a cumprir o papel esperado dentro do contexto hegemônico, a mulher deixa de compor o quadro onde o homem exerce seu poder, sua autoridade de “senhor”. Sem uma mulher para atender suas necessidades, a masculinidade hegemônica deixa de existir, pois ela presume e submissão de masculinidades não hegemônicas (CONNELL & MESSERSCHMIDT, 2013). Ademais, o eu-lírico dirime qualquer dúvida do ouvinte quanto à possibilidade de ter havido uma anástrofe do padrão de homem provedor e mulher dona de casa, senão pela atitude da personagem feminina.

[Na leitura androcêntrica da masculinidade] a definição do que era ser homem encerrava-se numa polaridade negativa (não poder chorar, não demonstrar seus sentimentos, não ser mulher ou homossexual, não amar as mulheres como as mulheres amam os homens, não ser um fraco, covarde, perdedor e passivo nas relações sexuais, etc.) e afirmativa (ser forte, corajoso, pai, heterossexual, macho, viril, provedor da família, dominador, destemido, determinado, autoconfiante, independente, agressivo, líder, etc.) (SILVA, 2006, p. 126).

Essa tensionada polarização entre o homem provedor da família e autônomo, cabendo à mulher, enquanto receptora da provisão masculina, postura passiva e heterônoma, ideal com relação ao qual o eu-lírico mostra-se conservador, também é ambivalente.

O modelo da mulher submissa ao homem é parte do mesmo estatuto androcêntrico que coloca o homem no papel de provedor. Por conseguinte, a insistência do eu-lírico em se colocar no lugar de provedor trata-se de uma afirmação de sua masculinidade. O personagem busca proteger sua identidade masculina, à medida que, paradoxalmente, para seus parâmetros androcêntricos, essa mesma masculinidade também pareça fragilizada. Cabe, portanto, ponderarmos que, em termos de virilidade, esse homem também pode ser considerado “frouxo”, por não ter tido “pulso firme” para manter o controle sobre a mulher e ainda esperar por ela, em posição inerte e servil. Esse recurso subverte as matrizes formadoras de um estereótipo que caracteriza o homem viril como aquele que é audacioso, emocionalmente controlado, forte e dominador (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO 2013).

Essa inversão, porém, é uma estratégia discursiva vitimista, pois a fragilização da masculinidade que é demonstrada na caracterização do eu-lírico parece pretender demonstrar como a suposta ingratidão de uma mulher “vaidosa” levaria o homem sentimentalmente à ruína. Na letra, enquanto o marido é o típico exemplo do marido provedor do lar e da esposa, a mulher é aquela que, ao deixar a casa, desaponta seu benfeitor. Assim, a mulher é aquela que,

ao deixar o casamento, maltrata um homem que só a teria feito o bem. Por meio dessa preleção, o personagem masculino continua culpabilizando a mulher pelo abandono. Na sua visão masculina hegemônica, ela é a errada por romper o contrato pactuado no matrimônio, ferindo a honra de seu homem e não hesitando em “cuspir no prato onde comeu”. Fica claro, aqui, que o homem não enxerga a si mesmo como dominante, na medida em que coloca todas as culpas pelo fracasso do “amor que foi tão bonito” e que deveria “ser eterno” na mulher; o personagem aparenta não perceber o poder que detém, ou tenciona deter, sobre ela, mesmo contra sua vontade.

(...) a masculinidade como uma construção imersa em relações de poder é frequentemente algo invisível aos homens cuja ordem de gênero é mais privilegiada com relação àqueles que são menos privilegiados por ela e aos quais isto é mais visível. (...) Esta questão da invisibilidade é ela mesma uma questão política: os processos que conferem o privilégio a um grupo e não a outro grupo são frequentemente invisíveis àqueles que são, deste modo, privilegiados. A invisibilidade é um privilégio em dois sentidos – tanto descrevendo as relações de poder que são mantidas pela própria dinâmica da invisibilidade, quanto no sentido de privilégio como um luxo. (...) É um luxo que somente homens em nossa sociedade façam de conta que o gênero não importa (KIMMEL, 1998, p. 105-106).

Desse modo, essa invisibilidade em relação ao domínio do masculino sobre o feminino, apregoa o pressuposto de que caberia à mulher uma espécie de “adestramento” de sua própria personalidade, seus afetos, desejos e de qualquer perspectiva de vida que não fosse realizada no ambiente de sua “casa bonita”, mantida por esse homem que fez “das tripas coração” para construí-la. Há na canção, portanto, uma dicotomia entre um homem humilde – que já dormiu até no chão, provavelmente por pobreza – e que, com esforço e em nome do amor, construiu essa moradia requintada – que julgava suficiente à satisfação da vaidade da esposa – e uma mulher que, segundo o eu-lírico, deixou-o por “vaidade”.

Essa referência à “vaidade” permite uma analogia com a clássica marchinha de carnaval *Ai que Saudades da Amélia*, composta por Mário Lago e gravada originalmente por Ataulfo Alves (1942). A canção, ao descrever Amélia como uma esposa que “não tinha a menor vaidade” e, por isso, “era a mulher de verdade”, cunhou um neologismo à adjetivação da mulher devotada incondicionalmente ao marido. Em ambas as canções, a ideia de “vaidade” parece denotar uma vontade da mulher independente do matrimônio e do marido, sobretudo quando elas decidem não “querer ficar” nessa relação.

Por comparação, aquele “amor bonito” situa-se em um tempo pretérito no qual, provavelmente, a esposa seria resignada aos cuidados do marido. O passado acionado remete a

uma gratidão perdida pela qual o homem entende que, em reconhecimento à casa bonita, a mulher deveria fazer o papel de “Amélia” e, aparentemente, estar “feliz e orgulhosa” com tal moradia, atender a todas as expectativas do marido. Portanto, o homem se sentiu na obrigação de fazer a casa bonita pelo mesmo ideário paternalista do homem provedor que se desdobra na preleção de que cabe à mulher ser dona de casa e cuidar unicamente do lar.

Em outras palavras, se tomarmos de forma maniqueísta a cultura paternalista da existência da relação binomial entre dádiva e gratidão, o argumento de que seria a “ vaidade” feminina o motivo de que “depois de tantas brigas sem fundamentos”, a mulher teria “matado” o amor matrimonial, é factível. Esse discurso da docilidade feminina concebe práticas sociais nas quais, desde a infância, ambos os gêneros são socializados nessa cultura paternalista. Conforme afirma 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, no contexto patriarcalista hegemônico, a construção da personagem feminina como ingrata é delineada a partir deste clichê que coloca o matrimônio como genuíno promotor da dignidade da mulher honrada e da vocação correspondente a tal distinção. Na prática, portanto, a representação desse amor é unicamente androcêntrica, uma vez que o eu-lírico reduz as razões da saída da esposa à vaidade, a brigas “sem fundamentos”, deixando tácito que, tendo a mulher uma “casa bonita” e um marido provedor, inexistiriam ensejos plausíveis às brigas, todas elas creditadas a não-submissão da mulher às expectativas masculinas.

Na canção *Casa Bonita*, o eu-lírico trabalha com dicotomias e com discursos controversos, naturalizados pela dominação masculina. Desse modo, lida com uma perspectiva androcêntrica: a ideia de que a não-submissão feminina ao marido deva ser considerada como vaidade e como um elemento corrosivo ao amor conjugal. Dessa forma, há de se considerar o discurso que atribui à mulher - e a sua capacidade de suportar as agruras conjugais pela resignação ao homem - a estabilidade do matrimônio.

Caso, também, da canção *Folha seca*, na qual a mulher é comparada às folhas secas que

caem das árvores e são levadas por acaso, ao sabor da direção dos ventos, a um destino incerto, por terem se desvencilhado da sua base de sustentação.

Na canção em questão, a personagem feminina parece ter vindo do nada e voltado para o nada. Essa narrativa parece ser uma intertextualidade à própria narrativa bíblica da origem do pecado, uma vez que: “... as representações (religiosas) têm um impacto sobre a maneira como as pessoas atuam e, de maneira consciente ou não, constroem, reproduzem ou transformam as estruturas da sociedade” (HOUTART, 1994, p. 30). Desse modo, conforme as Escrituras Sagradas, foi Eva quem, ao deixar-se seduzir pela diabólica serpente, iniciou a desobediência à ordem divina, assim dando origem aos males da humanidade. O cenário da canção parece recriar o paradisíaco Jardim do Éden, no qual o primeiro casal vivia feliz até serem expulsos dali pelo Criador, desarmonizando seu projeto asséptico e isento de pecado à humanidade. A personagem feminina da canção, assim como Eva, o fez cometer pecado ao comer do fruto proibido. No adultério, a mulher não trairia só o 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 (...).

Nesse verso, fica clara a relação retratada entre o homem e a mulher, já em seu início verticalizada, baseada em “pena”, que, 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 precisão, necessariamente espere, ou imponha-lhe, eterna gratidão pela clemência de outrora, caso do eu-lírico da canção. Segundo Caponi:

É provável que, cotidianamente, descobramos [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

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 se casar funda-se em teses com respaldo científico, e remete à Antiguidade, pois, desde Grécia e Roma, diferencia-se o carnal da função econômica do casamento. Essa separação é apropriada pelo pensamento iluminista e de 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 caracterizar as mulheres 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. 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, na letra da música citada, também fica subentendida a metáfora de 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 representaria sua plena realização, o sentido e o alicerce de sua vida.



Era uma tarde tão triste quando ela partiu  
 Na curva daquela estrada ela então sumiu  
 Era como folha seca que vai onde o vento quer  
 Me enganei quando dizia tenho uma mulher

Esse discurso engendra práticas sociais nas quais, desde a infância, meninas “são socializadas para desenvolver comportamentos dóceis, cordatos, apaziguadores” (SAFFIOTI, 2004, p. 35). Assim, 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 padrões 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 desvincilhado do caule, que a mantinha viva como parte da árvore, seria também da natureza da mulher casar-se e gerar filhos, para, ao formar uma família, manter viva essa instituição parental. Ou seja, o casamento é o que manteria a mulher (a folha) viva, unida ao caule, que seria seu marido provedor. Nesse sentido, explica Vieira:

A ideia de natureza feminina baseia 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 efígie da folha seca como uma representação de Natureza-Morta. A comparação estabelecida remete à 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 à 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).

Nessa canção também encontra-se, implicitamente, uma dicotomia acerca do modelo hegemônico de masculinidade. Ao ceder sua casa à mulher “que estava cansada”, o personagem poderia seguir dois caminhos: permitir a ela “descansar” por um período e depois deixá-la, ou mandá-la partir, ficando apenas com o papel de um bom samaritano que “teve pena” de alguém em dificuldades. Entretanto, ele resolveu seguir outro rumo: fazer dela sua esposa, e “provê-la” de tudo que um bom patriarca considera importante para sua companheira. Assim, a personalidade do eu-lírico é sempre propensa ao tipo de comportamento compatível com a masculinidade hegemônica que, sucessivamente, acredita que deve “dar um jeito” na vida da mulher, caso contrário, não será, aos seus padrões e da sociedade, homem suficiente. E, para assim o ser, deve provar continuamente seu valor para si mesmo e para seus semelhantes.

Tal definição de masculinidade era inerentemente instável, exigindo comprovação constante, incluía sempre o risco de falhar. A masculinidade deve ser provada, e assim que ela é provada, ela é novamente questionada e deve ser provada ainda mais uma vez; a busca por uma prova constante, (era) durável, inatingível, (...) em última instância uma busca tão sem sentido (...) (KIMMEL, 1998, p. 111).

De modo que, considerando este protótipo 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 e, ao mesmo tempo, representar também o ideal de homem, enquanto tal, o chefe de família provedor. 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 do *ethos* feminino, como se o matrimônio fosse uma característica própria ao feminino. Logo, a separação e o fato do homem não ter mais uma esposa o faz desqualificá-la moralmente, como se o “ser mulher” e a respeitabilidade feminina estivessem basicamente ligadas ao casamento.

Desse modo, 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). Usando metáfora análoga, as árvores seriam a cabeça das folhas, pois delas vêm 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, que, no enredo da canção reforça a imagem da mulher como ingrata, ou seja, aquela que foi salva de uma vida de aventura, passando a ter uma posição respeitável perante a sociedade, e mesmo assim se recusou a servir a seu homem.

Vós, mulheres, sujeitai-vos a vossos maridos, como ao Senhor; Porque o marido é a cabeça da mulher, como também Cristo é a cabeça da igreja, sendo ele próprio o salvador do corpo. De sorte que, assim como a igreja está sujeita a Cristo, assim também as mulheres sejam em tudo sujeitas a seus maridos. Vós, maridos, amai vossas mulheres, como também Cristo amou a igreja, e a si mesmo se entregou por ela. Para a santificar, purificando-a com a lavagem da água, pela palavra, Para a apresentar a si mesmo igreja gloriosa, sem mácula, nem ruga, nem coisa semelhante, mas santa e irrepreensível (EFÉSIOS, 5:22-27).

Sob esse ponto de vista, pode-se notar que na canção em que o marido “abandonado” é representado como um bom provedor financeiro, que oferece a mulher, além de um teto, alimentação e uma família na qual não lhe faltava nada, a condição de “santa e irrepreensível” aos olhos de todos. Na visão do eu-lírico, a mulher, leviana, não dera valor nem à família e nem ao amor do cônjuge, se mostrando interesseira e oportunista 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, que, segundo o entendimento do eu-lírico, antes, pelo “passado de aventura” não tivera, funcionando o matrimônio como uma “regeneração” social e moral de um passado tido como desonroso por um discurso social que impõe à mulher uma assepsia moral forjada, em geral, por visões androcêntricas, também advindas do patriarcalismo cristão, acerca de

comportamentos que supostamente desqualificariam a honra feminina.

Com efeito, presume-se que houve uma “regeneração” da imagem dessa mulher como ser social a partir do casamento. Desse modo, “naturalmente” o homem espera dela “reconhecimento” através de uma gratidão obediente, que, ao não ser recebida como o homem acredita merecer, o eu-lírico representa a figura feminina como um espectro caracterizado pela dissimulação, que 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 atribuído desequilíbrio psicológico, é, necessariamente, oportunista e dissimulada, pois seu interesse fora unicamente material e o afeto apenas fingido, com cinismo e perfídia, visando apenas se aproveitar levemente de seu amor e de sua boa-fé. Desse modo, fica implícito, aqui, uma semelhança com o mito de Adão e Eva, onde o homem é enganado pela mulher, nesse caso, uma com um “passado de aventura”, que, provavelmente, teria dado a ela a artimanha para iludi-lo a aceitá-la, desconsiderando sua vida pregressa.

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

Já na canção *Casamento Forçado* (1984), o eu-lírico evidencia que o matrimônio fora realizado por força de circunstâncias alheias a sua vontade e que, nessas condições, aquela união lhe causava arrependimento, pois, afirma a letra: “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 de 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, 2006).

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, 2015, p. 8).

Em vista disso, pela situação narrada na canção, igualmente é plausível a hipótese de que o casamento tenha sido forçado e infeliz para a mulher, que 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 quisso 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, aquele casamento lhe privou, da consciência do que teria sido sua vida se não tivesse se casado forçadamente e de 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 e da liberdade e felicidade que recuperou após o fim daquele matrimônio indesejado, demonstrando, novamente, a faceta da masculinidade hegemônica que desconsidera as necessidades femininas, como se somente as masculinas tivessem validade:

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. Entretanto, não obstante sua infelicidade, o homem opta não por fazer algo para melhorar sua situação, mas, sim, por ficar maldizendo sua relação - que atribui como “vida desgraçada”. Nota-se, aqui, a tendência à vitimização masculina, a atribuição da culpa pelo fracasso ou sofrimento sempre a outrem, possivelmente a mulher, e nunca a si mesmo. Provavelmente, se o personagem tivesse

se dedicado a construir uma boa relação, uma convivência amigável e produtiva com a parceira, o casamento pudesse ter tido outro desenlace e, mesmo que chegasse ao fim, poderia ter sido uma experiência menos “inútil, imunda e suja” que ele não deseja a “nenhum de vocês”.

Como ficou evidente, a vitimização masculina é uma das características centrais da masculinidade hegemônica, que pode assumir várias estratégias discursivas. Como veremos a seguir, no caso da letra da canção *A única*, o homem se queixa de uma suposta suspeita de traição masculina por parte da esposa. Vejamos a letra:

Sempre quando eu chego em casa  
 Ela já me espera no portão  
 Finge que está tranquila  
 Mas eu posso ouvir seu coração  
 Seu olhar apreensivo quer adivinhar  
 Onde foi que andei  
 Se falo não acredita, mas se eu não falo  
 Já me compliquei  
 Eu vivo dizendo a ela  
 Que o meu coração não cabe mais ninguém  
 Mas pelo sorriso dela  
 Acho que ela pensa que eu tenho um harém  
 É aquela velha história de dizer que os  
 Homens são todos iguais  
 Nem ela mesmo acredita na sorte que tem  
 Aí já é demais  
 Ela é feliz, mas sempre finge que não é...  
 Pra ela é muito importante posar de vítima  
 Ela é feliz e adora me ver confuso  
 Mas lá no fundo ela sabe  
 Que é a única

Nessa canção, temos uma projeção idealizada da autoimagem do eu-lírico masculino como injustiçado que, apesar de reiterar à mulher que não há lugar para outras mulheres em seu coração, pode sentir sua desconfiança quanto à fidelidade do cônjuge. O homem afirma que, apesar da mulher ser feliz, ele pode sentir sua insegurança. Nos versos em questão, ao afirmar que ouve o coração da esposa e afirmar que no dele “não cabe mais ninguém” além dela, o homem se coloca como um marido amoroso, sugerindo que um homem com esse perfil está, supostamente, acima de qualquer suspeita, de tal modo que, nem a própria esposa “acredita na sorte que tem”, concluindo que “Aí já é demais”.

Desse modo, o eu-lírico utiliza-se basicamente de duas estratégias de vitimização do homem: a primeira consiste em representar a mulher como alguém para quem “é muito importante posar de vítima”, pois, em sua concepção, a esposa “é feliz, mas sempre finge que não é”. A mulher tem suas supostas preocupações com a fidelidade do marido como uma “pose”

de vítima, apoiada pela ideia de que o homem afirma que pode escutar o coração da esposa e compreender seu “olhar apreensivo”, temerosa de um adultério. A segunda é que o homem classifica as desconfianças da mulher como reflexo daquela “velha história de dizer que os homens são todos iguais”. Ao usar esse chavão a intenção do personagem é colocar a si mesmo fora dessa regra ou destacar-se como exceção a ela. Assim, além de colocar a esposa como alguém que “posa de vítima”, diminuindo-a, situa a si próprio como um homem “superior” que, além de não traí-la, ainda suporta sua “apreensão” infundada, pois ela é única.

Desse modo, o discurso da masculinidade hegemônica, presente em larga escala na discografia de Batista, conforme se pode verificar na tabulação das canções do artista, anexa a essa pesquisa, apoia-se, geralmente, em dois pressupostos: enaltecer o masculino enquanto desmerece o feminino, de modo que o homem, além do patriarca e provedor, é, quase sempre, “vítima” de mulheres interesseiras, vaidosas, que não valorizam seu sacrifício. Mulheres que, por “não serem como o homem quer” o “forçam” a corrigi-las, colocá-las no caminho certo, mesmo que isso implique em ser violentos com elas, afinal, é para o bem delas e, se eles assim agem, é por culpa delas.

Esse ideário hegemônico que coloca a mulher como inferior ao homem e, portanto necessita da supervisão masculina, também é o mote da canção *Cuidado Menina* (1981), uma canção que, embora tenha sido lançada no auge do movimento feminista, retrata um personagem que ainda enxerga a mulher como alguém que precisa da tutela de um homem para “não andar errado” e “ser iludida pelas coisas do mundo”. Conforme o eu-lírico, se ela for “livre e volúvel”, certamente irá se arrepender e nessa hora ninguém “irá lhe dar a mão”.

Pobre menina  
 É uma pena você escolher um errado caminho  
 Pra seguir iludida com as coisas do mundo cão  
 Quando um dia o infortúnio bater sem ter dó em sua porta  
 Será tarde pra se arrepender  
 Ninguém vai nessa hora lhe dar a mão  
 Se você fosse alguém como eu quero  
 E andasse direito  
 Poderia ser minha mulher esquecendo o passado  
 No entanto o que você deseja é ser livre e volúvel  
 É de todos, não ama ninguém  
 Esquecendo as voltas que o mundo dá  
 É inútil chegar pra você  
 E tentar dar conselhos  
 Para o seu bem  
 Cuidado menina cuidado  
 Seu fim poderá ser muito triste  
 Sem ninguém (...).



Na letra, embora seu conteúdo seja genérico e não trate textualmente de nenhum tema específico, ao tratar de uma menina que “deseja ser livre e volúvel”, certamente as pautas feministas tangenciam as preleções contidas nos “conselhos” dados à moça, sobretudo o conservadorismo em relação ao “amor livre”, que opõe-se à ideia da virgindade como um patrimônio moral da mulher. Essa ideia fez parte do imaginário masculino para o universo feminino, assim o sexo, para as mulheres, seria apenas um meio para alcançar a maternidade, sendo, portanto, conjugal e com fins reprodutivos. Esse imaginário resgata conceitos presentes, inclusive no discurso médico, até meados do século XX, como explica Martins:

Ao estudar as mulheres, os médicos criaram um paradoxo que marcou a produção do conhecimento sobre a sexualidade feminina até o século XX. Embora definissem a mulher pela sexualidade, muitos médicos defendiam a tese de que a normalidade era a ausência do desejo e a incapacidade de alcançar o prazer sexual. A mulher normal seria, portanto, anestesiada para o exercício de sua sexualidade, estando canalizada para a reprodução (MARTINS, 2004, p. 112-113).

Esses “conselhos” que o personagem dá a “menina”, em geral têm como lugar-comum a reprodução e naturalização arquetípica de comportamento feminino que remete especialmente “à crença de que às mulheres cabe um papel necessariamente marcado pela pureza e, conseqüentemente, ideal e descarnalizado” (RIBEIRO, 2008, p. 99). A ideia do “amor livre” questiona justamente essa normatização sobre o corpo feminino e a sexualidade da mulher. O eu-lírico entende essa liberdade como uma dentre “as coisas do mundo cão”. O “bem” da menina nesse caso seria ignorar qualquer desejo carnal que porventura tivesse, e permanecer como uma “moça pura”, ou seja, pela ausência de prática sexual.

Assim sendo, “andar direito”, nesse caso, significa a mulher compreender que “as características construídas e atribuídas ao feminino são aquelas necessárias ao cuidado do lar, da família, do bom desempenho da maternidade, negando à mulher outras possibilidades e reforçando seu enclausuramento no espaço doméstico” (FARIAS&TEDESCHI, 2010. p.148).

Na canção, o autor compreende a mulher como um ser inferior, que não pensa direito e, portanto, poderá ser facilmente enganada, que necessita dos conselhos de um homem, mas que é suficientemente tola para não dar-lhe ouvidos, alguém cuja liberdade o ameaça e faz com que ela não seja “como ele quer” e, por isso, não “poderia ser sua mulher”. Essa condição que coloca a mulher como um ser hierarquicamente inferior ao homem é assim descrita por Vicentini:

É evidente que em tal tipo de ordem cultural, a entrada da mulher e a construção de sua identidade dão-se de maneira não apenas distinta da do

homem, mas hierárquica, desigual. Dentro de uma ordem social estruturada sobre a norma masculina, fática, a mulher deverá ocupar uma posição marginal, inferior, submissa, de modo a não pôr em xeque a validade da supremacia do princípio masculino (VICENTINI, 1989. p. 48-49).

Paralelamente a essa visão da mulher enquanto subordinada ao homem, o eu-lírico parece entender a si mesmo como uma espécie de príncipe encantado dos contos juvenis, um herói galante, cuja função é salvar as donzelas em perigo, sejam esses perigos um passado de tristezas e/ou aventuras, falta de casa e comida, decepções amorosas ou quaisquer outros, e colocá-las em seu “castelo”, onde nada lhes faltará.

O personagem masculino cria para si uma imagem patriarcal, viril, heroica e considera as mulheres como criaturas frágeis que devem ser salvas e protegidas, pois não seriam aceitas e respeitadas socialmente sem “o nome” do marido para dar-lhes legitimidade e o “status” de senhora respeitável. Assim, enquanto coloca a si mesmo como salvador e protetor, atribui às mulheres uma natureza frágil e dependente, considerando-as quase como crianças, incapazes de gerenciar e decidir sua própria vida, seres inferiores e necessitados da tutela do patriarca.

Paralelamente, na canção “Eu quero é namorar”, o casamento seria um desgosto para o homem, revelando outra perspectiva em relação à matrimônio. Vejamos:

Eu pensei em te dar o meu amor e te dar meu coração.  
 Eu pensei em jogar tudo pro alto e assumir essa paixão.  
 Eu pensei em ir até a sua casa e pedir a sua mão.  
 Mas parei,  
 E notei,  
 Que era tudo ilusão.  
 Eu não quero compromisso eu quero é namorar,  
 Sair por aí sem hora de voltar,  
 Eu não quero me amarrar eu morro de medo,  
 De uma aliança apertar o meu dedo.  
 Quero beijo quero amasso, sair todo dia,  
 Beber uma gelada e cair na folia,  
 Porque a vida de casado entre quatro paredes,  
 É uma agonia (...).

Nessa canção, o eu-lírico classifica o compromisso do noivado ou do casamento como sendo “tudo ilusão”. Desse modo, a fidelidade matrimonial que deveria assumir no pacto nupcial, ao dar seu coração e assumir uma paixão por uma só mulher, seria “jogar tudo pro alto”. Coloca-se, portanto, o matrimônio como um óbice ao seu desejo de ter livre-arbítrio para namorar, sem o dever de dar satisfações de seus atos a uma companheira. A vida conjugal é apresentada como um empecilho à liberdade, pois tolheria o arbítrio do homem para “cair na folia”. Conforme Lenharo, essa oposição entre o casamento e a vida de solteiro remete à figura

do homem boêmio, aquele que tem no hedonismo um modo de vida:

Ser boêmio, numa determinada versão corrente, significa principalmente que se está ‘desamarrado’ dos vínculos fundantes da sociedade: família, casamento, trabalho, obrigações sociais. Nessa construção idealizada, ser artista e boêmio significa viver de aventuras que escapem a monotonia dos dias que seguem, daquilo que é previsível ao comum dos mortais (LENHARO, 1995, p. 25).

A exaltação à boemia masculina é recorrente em obras musicais, artísticas ou literárias. Na canção “Eu quero é namorar”, essa imagem do homem boêmio, embora não figure textualmente na letra, está tacitamente ligada à caracterização do personagem, que não tem compromissos conjugais ou familiares e é apetecido pela folia. Outrossim, não há na música qualquer julgamento negativo sobre a conduta masculina, embora homens da boemia (ou folia) também possam ser considerados como errantes, aventureiros ou vagabundos. Essa conotação negativa da farra, porém, inexistente na canção analisada. Nela, o homem relaciona a “folia” a sua sexualidade (beijos e “amassos”), logo, como considera Parker, a vida sexual ativa masculina é uma manifestação de virilidade: “O tratamento da sexualidade masculina, ao contrário [da feminina], deve ser a incitação e encorajamento, e um discurso quase constante sobre assuntos sexuais, dentro dos limites de grupos masculinos, e uma contínua e explícita educação sexual oferecida por homens mais velhos aos jovens” (PARKER, 1991, p. 03).

O eu-lírico de “Eu quero é namorar” apresenta uma performance de “garanhão” que, para o homem, parece motivo de “orgulho” e uma comprovação, perante a sociedade, de masculinidade. A ideia de “folia”, na letra, é associada à bebida alcoólica, a beijos e “amassos” de várias mulheres. Por esse motivo a vida a dois é colocada como um potencial empecilho a essas práticas pela fidelidade associada ao casamento, e configuraria um “aperto” e uma causa de agonia ao homem.

Notemos aqui que a condição de homem solteiro é posta pelo eu-lírico como algo ligado à satisfação de sua libido e à bebida, dois elementos essenciais à imagem do homem heterossexual e viril (NASCIMENTO, 2016). Na letra de “Eu quero é namorar”, símbolos de virilidade, como a cerveja acompanhada de beijos e “amassos” de outras mulheres, denotam a liberdade de poder aproveitar esses prazeres, e o casamento o impediria de exercer suas virilidades e “sair por aí sem hora de voltar”. Por essas prerrogativas associadas à vida de solteiro, o eu-lírico é categórico ao afirmar considerar que “a vida de casado entre quatro paredes é uma agonia”, motivo pelo qual reitera seu pavor pelo matrimônio nos versos: “Eu morro de medo de uma aliança apertar o meu dedo”.

Em comparação à letra da canção anteriormente analisada, “Cuidado menina”, os comportamentos descritos em “Eu quero é namorar” são semelhantes. As duas canções tratam, segundo o entendimento do eu-lírico, de pessoas que querem aproveitar a liberdade em namorar associado à condição de uma mulher solteira e um homem com o mesmo estado civil.

A diferença entre elas é que a primeira traz um eu-lírico masculino tecendo juízos valorativos sobre como a mulher se relaciona com seus parceiros e do julgamento que ele, como homem, faz desse comportamento da mulher. Ao passo que, em relação ao homem solteiro e suas relações, o julgamento e o juízo de valor são diametralmente opostos. Ao discorrer sobre essa questão de gênero, Del Priore afirma:

Mantendo a velha regra, eram os homens que escolhiam e, com certeza, preferiam as recatadas, capazes de enquadrar-se nos padrões da “boa moral” e da “boa família”. A “moça de família” manteve-se como modelo das garotas dos anos 50 e seus limites eram bem conhecidos, embora as atitudes condenáveis variassem das cidades grandes para as pequenas, nos diferentes grupos e camadas sociais. No censo de 1960, 60,5% da população dizia-se casada no civil e no religioso. Em contrapartida as relações sexuais de homens com várias mulheres não só eram permitidas, como frequentemente desejadas. Tinha-se horror ao homem virgem, inexperiente. Os rapazes procuravam aventuras com as “galinhas ou biscates” com as quais desenvolviam todas as familiaridades proibidas com as “moças de família” (DEL PRIORE, 2006, p. 289).

Logo, como vemos em “Eu quero é namorar”, um homem que repele o casamento por considerá-lo um tipo de “aperto” e uma “agonia” é considerado perfeitamente natural. Entretanto, em “Cuidado menina” a perspectiva é a de que a moça está “iludida com as coisas do mundo cão”; supõe-se que, como ela “é de todos, não ama ninguém”, é condenada por desejar “ser livre e volúvel”. O veredito para tal mulher que “age mal” é “ter um fim triste”, sem ninguém para “lhe dar a mão”. A liberdade da mulher em namorar é colocada como sendo “um errado caminho”, enquanto a liberdade masculina para namorar sem compromisso é uma “folia”. Como explica Martins, a ideia de que o prazer sexual seria exclusivamente masculino foi um paradigma médico formado no século XIX:

O paradoxo da sexualidade feminina tal como foi formulado no século XIX deve-se ao fato de que os médicos tomaram como modelo a sexualidade masculina generalizada, mais especificamente associaram o desejo e o prazer sexual à experiência masculina da ereção e da ejaculação. Como as mulheres não apresentavam nenhum destes fenômenos, a conclusão mais plausível era o papel passivo da mulher no exercício normal da sexualidade (MARTINS, 2004, p. 114).

Se adotarmos como premissa esse tipo de determinismo biológico, ao querer beijos e “amassos”, o homem estaria exercendo sua natureza na busca do prazer fálico. No entanto, a mulher que buscasse tais carícias íntimas, seria considerada anormal, pois a anatomia do sexo feminino faria a mulher naturalmente frígida pela ausência do falo em seu corpo. Ao passo que o falo masculino faria do prazer sexual uma necessidade fisiológica biologicamente determinada para o sexo masculino.

A título de contextualização vale ressaltar que, de acordo com *Dicionário Online de Português*, o verbete “volúvel” significa “que troca ou muda de lugar com facilidade”. O adjetivo em questão, no campo semântico das relações amorosas, refere-se a uma pessoa que muda de par com frequência, cujos relacionamentos são, em geral, instáveis. Dessa forma, o adjetivo “volúvel”, quando assim considerado, a priori independe de gênero. Destarte, ao partirmos da premissa de que alguém que troca de companheiros constantemente toma uma atitude moralmente questionável, um homem que adora “cair na folia” e entende o matrimônio como “uma agonia” também pode ser considerado “volúvel”. Porém, o sentido usual do termo refere-se à mulher que não tem namorado fixo. Não obstante, é digno de nota que “volúvel” pode ser considerado um eufemismo ante a outros qualificativos mais detrativos como vadia, safada, sem-vergonha, piranha, traidora, galinha, sirigaita, puta, vagabunda, desfrutável, dentre outros. Enquanto o homem com comportamento análogo tem sua virilidade exaltada por alcunhas como: comedor, garanhão, gostosão, entre outros (BORGES, 2015).

Nessa linha de argumentação, é plausível interpretar que a moça descrita na letra de “Cuidado menina” seria facilmente condenada por não ter ressalvas em “sair por aí sem hora de voltar”, em busca de “cair na folia” à procura de beijos e “amassos”:

As mulheres que traem são difamadas pela sociedade e pelas próprias mulheres. São chamadas de “piranha”, de “galinha”, etc. Ao contrário dos homens, que são elogiados por terem muitas parceiras. Eles são chamados de “garanhão” e muitas vezes referidos como motivo de orgulho de seus pais. Apesar de afirmarem que todos os homens são infiéis, as meninas quando estão namorando confiam em seus parceiros e dispensam o uso do preservativo nas relações sexuais. A traição do homem é tratada pela sociedade como uma coisa natural e o homem traído é criticado e ridicularizado (TAQUETTE, 2010, p. 59).

Seguindo esse jogo de espelhos, essa moça provavelmente diria citações como: “Eu não quero compromisso, eu quero é namorar” ou “Eu não quero me amarrar”, ou ainda “Eu morro de medo de uma aliança apertar o meu dedo”. Outrossim, uma mulher que aja conforme seus desejos e tenha como lemas frases como as citadas acima, seria considerada pelos homens como

“volúvel” ou adjetivos mais chulos como puta, vadia e afins. Conforme Del Priore, historicamente, como, no cômputo geral, a mulher foi criada e educada somente para casar e ter filhos, o gênero feminino tem sua dignidade associada ao recato, ao casamento e aos cuidados no lar e na família:

Como esposa, seu valor perante a sociedade estava diretamente ligado à “honestidade” expressa por seu recato, pelo exercício de suas funções no lar e pelos inúmeros filhos que daria ao marido (...) A repressão sexual era profunda entre mulheres e estava relacionada com a moral tradicional. A palavra “sexo” não era nunca pronunciada, e saber alguma coisa ou ter conhecimentos sobre a matéria fazia com que elas se sentissem culpadas (DEL PRIORE, 2012, p. 36-101).

Por isso, qualquer mulher que rejeitasse assumir o papel de esposa estaria trilhando um mau caminho. O erro da mulher de “Cuidado menina” seria não ser uma mulher que um homem machista consideraria do tipo “para casar”, ou seja, recatada e sexualmente inexperiente.

A título de exemplo dessa desigualdade de gênero, podemos citar o chavão “existem mulheres para casar e mulheres para se divertir”. Essa ideia sugere que a mulher não recatada seria considerada apropriada à “diversão” e não ao matrimônio. Ao passo que inexitem jargões do tipo “existem homens para casar e homens para se divertir”. Essa ausência de um dito popular com censura à performance do homem talvez sugira que a prerrogativa da “diversão” que representa a liberdade para namorar, seja uma prerrogativa viril e, por conseguinte, masculina.

Outrossim, é pouco usual que um rapaz jovem e namorado receba conselhos do tipo “Cuidado, menino. Cuidado! Seu fim poderá ser muito triste. Sem ninguém!” ou advertências como “Quando um dia o infortúnio bater sem ter dó em sua porta, será tarde para se arrepender. Ninguém vai nessa hora lhe dar a mão”. Nesse raciocínio, uma mulher que dissesse a esse jovem rapaz uma frase do tipo “Se você fosse alguém como eu quero e andasse direito, poderia ser meu marido”, soaria como uma ironia. Falas como essas pareceriam parte de uma peça humorística, já que invertem o sentido social atribuído ao recato e ao matrimônio, uma vez que um homem recatado e sexualmente contido seria, provavelmente, considerado afeminado, de modo a fissurar sua imagem de homem sedutor e garanhão.

Desse modo, a inferiorização do princípio feminino não contradiz a posição de supremacia masculina, pelo contrário, a completa. Na concepção de Foucault,

O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos

de alguns, nunca é apropriado como riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer esse poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles (1989, p. 183).

Assim, o poder exercido pelo masculino só existe em função da submissão do feminino. Submissão essa geralmente imposta ou forçada, mas, muitas vezes, legitimada e, até mesmo, incentivada por mulheres. Conforme avalia Muszkat (2006), esse tipo de comportamento é constitutivo de “uma ideologia que aprisiona mulheres em um lugar vitimizado, sendo conseqüentemente tratadas como incapazes de gerir ou ter poder sobre seu próprio destino, em uma posição infantilizada”. Um exemplo claro desse pensamento pode ser visto novamente em Amado Batista, na música *O Príncipe* (2006):

(...) E num castelo de amor vou com você morar  
 E entre flores, passarinhos e muita beleza  
 Ser o seu príncipe apaixonado  
 No reino encantado com você princesa.  
 Eu quero te dar o meu mundo meu nome  
 Nos seus braços ser o mais feliz dos homens  
 Num avião de beijos eu vou te levar  
 Pra felicidade juntos viajar  
 Uma viagem de amor que não vai terminar (...)

Nessa canção, o autor menciona “Uma viagem de amor que não vai terminar” numa clara alusão ao “felizes para sempre” dos contos de fadas. Criando, assim, para si mesmo e sua companheira, o imaginário de que amor idealizado, cujo apogeu é um casamento duradouro, monogâmico e sexualmente ativo, seria a garantia de felicidade eterna. Entretanto, esse velho chavão, que geralmente vem fixado no final dos contos de fadas – “e viveram felizes para sempre” – retira o amor da sua continuidade processual, que consiste em dores e alegrias.

Esse mito do casamento feliz e eterno é procurado e fantasiado por toda a humanidade, ao longo de sua história. Esse ideal de união é assunto de pesquisas acadêmicas e de trabalhos literários e artísticos desde a antiguidade até os dias de hoje. Também a Bíblia<sup>9</sup> traz sua versão, ainda mesmo no capítulo 2 do livro de “Gênesis” em seus versículos 18 e 21-24:

---

<sup>9</sup> A Bíblia é o livro mais traduzido e adquirido em todo o mundo, e seria, no mínimo incoerente, não aproveitar o vasto campo que ela nos proporciona para estudos e pesquisas nas mais variadas áreas. Nesse sentido, Aichele (2000, p. 12) afirma: “o texto bíblico fornece elementos sobre a história, a linguagem, a retórica, o poder, como também, questões políticas (gênero, religião, raça, sexualidade, classe) que ocupam atualmente grande parte das discussões acadêmicas”.

E disse o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma ajudadora idônea para ele. [...] Então o Senhor Deus fez cair um sono pesado sobre Adão, e este adormeceu; e tomou uma das suas costelas, e cerrou a carne em seu lugar;/E da costela que o Senhor Deus tomou do homem, formou uma mulher, e trouxe-a a Adão./E disse Adão: Esta é agora osso dos meus ossos, e carne da minha carne; esta será chamada mulher, porquanto do homem foi tomada./Portanto deixará o homem o seu pai e a sua mãe, e apegar-se-á à sua mulher, e serão ambos uma carne.

Assim, Deus atribui ao homem “Adão” sua companheira “Eva”, criada especialmente para ele a partir de sua própria costela, reforçando o mito, já existente na literatura laica, de uma companheira ou companheiro predestinado a cada ser humano. Na teologia judaico-cristã, portanto, a concepção platônica ganha força e o amor continua idealizado como um encontro de duas almas que se unem em um par, de um ente masculino e outro feminino.

Nessa união, as almas existem para se completarem na magnitude do amor santificado pela bênção divina pela qual de dois se faz um só. Em outras palavras: “Não é bom que o homem esteja só; farei para ele alguém que o auxilie e lhe corresponda”, para lembrar o texto de Gênesis, capítulo 2, versículo 18. Com efeito, o paradigma recorrente no imaginário do eu-lírico batistiano de que só poderia haver felicidade na família patriarcal tradicional, baseada no amor idealizado - onde o homem é o senhor, o provedor, o “cabeça” da família - também pode ser encontrado na canção *O fruto do nosso amor* (1978):

Amor perfeito, existia entre nós dois  
Sem esperar que, depois, fosse tudo se acabar  
Mas neste mundo, que o perfeito não tem vida  
Não merecemos querida, viver juntos e amar  
Nosso senhor, para sempre te levou  
Nem ao menos me deixou, o fruto do nosso amor  
Aquele filho seria nossa alegria  
Eu senti naquele dia, ser um pai, ser um senhor (...)

Como podemos constatar, o artista considera o matrimônio, os valores patriarcais tradicionais, onde o homem é o pai de família e a mulher obtém sua realização no papel de mãe e esposa, como a única maneira de alcançar a felicidade, que traduz como “amor perfeito”. Essa perfeição é obtida pelo homem quando se torna “pai”, além de ser, também, “o senhor” da casa e da família, segundo Muszkat,

O padrão de masculinidade denominada hegemônica baseia-se no modelo patriarcal. Tem como valores: o poder do homem sobre a mulher e crianças e a complementar submissão da mulher a ele, atribuindo lugares de superioridade e inferioridade a uns e a outros. Associa virilidade e



masculinidade à força física, à prontidão sexual e à coragem. (MUSZKAT, 2006, p. 27 apud KAUFMAN, 1994, p. 63-64).

Tendo em vista o fato de que, geralmente, a ideia da paternidade é associada, no imaginário social, à noção de virilidade, a canção *O fruto do nosso amor* trabalha com a imagem do homem como pai, provedor, protetor, herói, forte e viril, que, pela fatalidade da morte da esposa e do bebê, sofre por não ter podido sê-lo. Ou seja, embora a fragilidade do homem seja justificada pela perda de seus entes queridos, a noção de que ser pai faria dele “um senhor” tem lastros em uma interpretação patriarcal da paternidade. Conforme a interpretação de Gikovate:

A bem da verdade, a história de cada um de nós – homens e mulheres – se inicia antes mesmo de termos completado nossa diferenciação embriológica. Ela se inicia com nossos pais. Para ser preciso, se inicia no momento em que nossa mãe avisa nosso pai de que ela está grávida. Há, em todo o homem, um momento de perplexidade. Ele fica estático, paralisado. Não sabe se reage com alegria ou tristeza. Foi ensinado a ficar alegre, pois ter filhos significa uma confirmação pública de sua virilidade e poder de reprodução. Aprendeu que deve ficar feliz porque, no passado, filhos significavam mais braços para o trabalho. Seriam sustentados por alguns anos – muitos dos quais eram amamentados – e depois retribuiriam muito mais sob a forma de trabalho, dedicação aos mais velhos, etc. Aprendeu dos filmes e da literatura que filhos são o “fruto” precioso do amor e por isso deve ficar feliz. Afora o que aprendeu, há também uma alegria genuína que deriva de se ver a vida perpetuada, a nossa vida perpetuada. Crianças trazem alegria para dentro do lar. Juntamente com as alegrias reais e as que nos ensinaram (GIKOVATE, 2000, p. 30).

A relação entre paternidade e virilidade é historicamente mediada pelo patriarcado e pelo paternalismo dele originado. A lembrar da etimologia da palavra “patriarcado” (no início, o pai), a ideia de “ser pai” também incide sobre a masculinidade, ou na expectativa do homem em tornar-se provedor. No entanto, essa leitura paternalista de tendência androcêntrica apresentada até aqui, deixa de considerar que esse ideal tem como plano de fundo o exemplo da Sagrada Família, reportando-se a um modelo sacralizado de valores que definem as categorias mãe, pai, filho, filha como arquétipos não restritos à ideia de androcentrismo, cujo esteio, portanto, também é o ideário cristão. Ao ser privado dessa felicidade e de todo esse arcabouço que envolve a paternidade, supostamente por “Nosso Senhor”, o eu-lírico conclui que não existe perfeição nesse mundo, ou seja, não consegue enxergar possibilidade de felicidade fora desse modelo. Conforme Xavier,

O padrão marital burguês, baseado nas ideias tradicionais do homem protetor e provedor e, acima de tudo, no mito da felicidade conjugal através do amor,

surge no Brasil em meados do século XIX, substituindo o casamento como vínculo político, econômico, articulado à procriação. Com o casamento burguês, surge a glorificação do amor materno e a figura da mulher como “rainha do lar” (XAVIER, 2006, p. 9).

Percebe-se, na obra de Amado Batista, esse apego ao paradigma de família tradicional, patriarcalista, que só concebe a felicidade por meio do casamento, onde o homem é o provedor e a mulher a rainha do lar.

Desse modo, o eu-lírico revalida o padrão arcaico de comportamento burguês, disseminado hegemonicamente para o conjunto da sociedade e corrobora o código que estabelece papéis sociais definidos para o homem e para a mulher. O homem na condição de provedor e a mulher na de mantenedora da ordem doméstica.

“A mulher que é, em tudo, o contrário do homem” foi o bordão que sintetizou o pensamento de uma época intranquila e por isso ágil na construção e difusão das representações do comportamento feminino ideal, que limitaram seu horizonte ao “recôndito do lar” e reduziram ao máximo suas atividades e aspirações, até encaixá-la no papel de “rainha do lar”, sustentada pelo tripé mãe-esposa-dona da casa (MALUF & MOTT, 1998, p. 373).

Assim, competia a mulher cuidar da casa e do marido, gerar filhos para a pátria, e educá-los, formando seu caráter de “homens de bem”, enquanto ao homem cabia o papel mundano, podendo, inclusive, frequentar casas de jogo e de “diversão” e o mundo do trabalho. Seguindo padrões rígidos quanto a sexualidade “nos quais é imposta uma postura ativa ao homem e recato e timidez à mulher. A ele, está reservada a esfera do mundo público, da rua, à mulher, o mundo da casa, doméstico, privado”, segundo Muszkat (2006, p. 27 apud KAUFMAN, 1994). Visão, esta, que podemos perceber na música *Paixão Violenta* (1984):

Trago os mesmos defeitos de outrora  
 A mesma paixão violenta  
 Que, enciumada, vai à forra  
 Tenho a mesma escolha de amigos  
 Continuo vidrado nas pingas  
 Dos bares de ponta de rua  
 Eu amo cada vez mais modas caipiras  
 E voltei cá às mesmas mentiras  
 Se dormi com uma amiga sua  
 É que isso faz parte da vida  
 De um bicho normal  
 De um cara que tem seus defeitos  
 E suas virtudes  
 Aceite minhas atitudes  
 Confesso, eu adoro você

Sem você estou numa pior  
 E ainda por cima quem ama e curte desgosto  
 Não anda legal  
 Então, meu bem, não me rejeite  
 Me aceite do jeito que eu sou  
 Vamos juntos entrar numa boa  
 Superando as crises do amor.

Nota-se que o personagem masculino confessa ser “vidrado nas pingas”, frequentar bares, contar mentiras e, inclusive, dormir com uma amiga da mulher, mas considera tudo isso como parte da vida de um “bicho normal” e que a mulher deve entender esses seus “defeitos”, que isso são “crises do amor” e, para ficarem juntos e “numa boa”, ela deve aceitá-lo como é, ou seja, aceitar que ele irá continuar com tal comportamento. Na letra supracitada, temos um homem que assume ser infiel e declara-se mentiroso, todavia quer retomar o relacionamento com a mulher sem a intenção de mudar de conduta, apenas pedindo à mulher que o aceite como é. Vale ressaltar que em *Paixão Violenta*, o marido que busca a reconciliação descreve a traição e a mentira como algo que seriam “parte da vida de um bicho normal”.

Ou seja, essas características seriam próprias ao “bicho-homem”, assim como também a boemia e o alcoolismo, fatores considerados pelo eu-lírico como parte das “crises do amor”.

Esse eufemismo tem lastro em uma preleção difusa de que a mulher deve ser abdicada, arquétipo naturalizado no Brasil até os “anos dourados” (década de 1950) nos quais as revistas ditas “femininas” apregoavam a submissão da mulher, colocando as falhas masculinas como uma agrura matrimonial tolerável em nome da tranquilidade no lar (PINSKY, PEDRO 2012; DEL PRIORE, 2011).

Na família, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos. A mulher ideal era definida a partir dos modelos femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da “feminilidade”, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional. Nesse cenário, moviam-se moças de família versus levianas, galinhas versus moças para casar, vassourinhas e maçanetas. “Dar-se ao respeito” era uma palavra de ordem. (...) As aventuras extraconjugais das mulheres eram severamente punidas. Como a honra do marido dependia do comportamento da esposa, se ela a manchasse era colocada de lado. Já a infidelidade masculina era explicada pelo comportamento “naturalmente poligâmico” do homem. Em casa, a paz conjugal deveria ser mantida a qualquer preço e as “aventuras” consideradas como passageiras (DEL PRIORE, 2011, p. 114).

Nota-se que o eu-lírico é veemente em afirmar que a mulher deve aceitar as atitudes

violentas do homem como parte da “paixão” e suas bebedeiras e traições como elementos da masculinidade. A canção é centrada no lugar simbólico do masculino como o patriarca, aquele que dita as regras da família, sendo o exercício desse pátrio poder extensivo às mulheres. Embora dulcificada pelo estribilho romanesco do homem suplicante por amor e pelo aceite da mulher, a não disposição do eu-lírico em modificar seu comportamento e a expectativa de que ela volte à relação nos mesmos termos “violentos” de antemão prenunciados, sobrepõem essa passividade fantasiosa a expressão de uma masculinidade tonificada pelo androcentrismo viril. A identidade masculina, dentro do escopo ideológico do patriarcalismo, demanda certas exacerbações da virilidade<sup>10</sup>, nas quais podem se incluir o alcoolismo e o adultério, bem como as potenciais violências físicas e morais a ele correspondentes (MUSZKAT, 2006). Como explica a autora:

Dentro deste código, é próprio do homem - o que em outras palavras quer dizer que é *justificado* - que este agrida a mulher ou destrua os bens da casa quando sob efeito do álcool. Embora, tanto homens quanto mulheres, ao relatarem fatos como estes, adotem uma postura recriminadora (não acham uma conduta valorizável ou desejável), isso não tem, contudo, um caráter de implicação do sujeito como responsável por si mesmo e por seus atos: é, antes, efeito do álcool, sendo *normal* que homens bebam (...) Como efeito complementar, tampouco as mulheres se veem como sujeitos, com possibilidade de autodeterminação, podendo aceitar ou recusar a convivência com tal comportamento. Este é um exemplo, dentre muitos, que tem como sequência não só *autorizar* ou *justificar* práticas violentas e abusivas, quanto impedir que tais práticas sejam conhecidas como violentas. Assumem um caráter de ‘*as agruras normais do casamento*’, ou ‘*homem é assim mesmo*’, ou ainda, ‘*minha mãe também passou por isso*’, impedindo que sejam questionadas uma vez que adotadas como *naturais* (p. 39-40 – grifos da autora).

Assim, pode-se inferir que na canção *Paixão Violenta* usa-se um discurso socialmente difuso que naturaliza a ideia de que cabe à mulher paciência e resignação ante as adversidades conjugais. Além de trair a esposa, mentir, beber e, possivelmente, ficar violento quando alcoolizado, o eu-lírico é eufemístico ao amortizar todas essas características, próprias de um marido truculento, como parte de naturais “crises do amor”. Portanto, fica tácito na letra que, sendo essas características inerentes à personalidade do marido, caberia à esposa viver essa “paixão violenta”, resignadamente, como parte do matrimônio e de uma suposta “natureza

<sup>10</sup> Segundo Bourdieu, “A virilidade, em seu aspecto ético mesmo, isto é, enquanto quiddidade do vir, virtus, questão de honra (nif), princípio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual — defloração da noiva, progeneritura masculina abundante etc. — que são esperadas de um homem que seja realmente um homem. Compreende-se que o falo, sempre presente metaforicamente, mas muito raramente nomeado e nomeável, concentre todas as fantasias coletivas de potência fecundante” (BOURDIEU, 2010, p. 22).

masculina”.

Esse discurso acerca da resiliência das mulheres ante as “crises do amor” remete ao modelo bíblico do casamento cristão, monogâmico, que tem como objetivo, necessariamente, a formação de uma família nuclear, um modelo contemplativo ao arquétipo da sagrada família, idealiza-a como uma “entidade matrimonializada, patriarcal, patrimonializada, indissolúvel, hierarquizada e heterossexual” (DIAS, 2010, p. 400)<sup>11</sup>. De modo que o tipo de comportamento descrito na canção era largamente aceito nas sociedades mais antigas e somente passou a ser questionado com o advento do movimento feminista. Conforme Maluf & Mott (1998):

“Os rapazes honestos” (...) os chamados “filhos de família” (...) tomam por elegante e de bom tom passar suas noites “nas casas de divertimentos livres, ao jogo nos cafés, embrutecendo o espírito, aviltando a alma e arruinando o corpo pelas bebidas, cocaína, morfina ou cartas de pôquer”. É a esses homens pouco educados que es esposas se entregam (Grifos dos autores) (MALUF & MOTT, 1998. p. 373).

Paradoxalmente, esse homem que se julga “um príncipe”, o patriarca provedor, e coloca a si mesmo como “o senhor” da família, apresenta-se frágil, dependente do amor feminino, numa clara tendência à vitimização. Faz questão de deixar clara sua incompletude quando perde um amor. No entanto, esse sentimento coloca-se acima da carnalidade, do desejo sexual pela parceira e assume uma dependência quase pueril, como uma criança sente falta do aconchego materno. O eu-lírico coloca-se como alguém que não consegue sobreviver sem a pessoa amada, reforçando, assim, o ideal da “alma gêmea”, aquela que seria a sua metade. Tal sentimento pode ser notado na canção supracitada quando o autor afirma que “sem você estou numa pior” e que “quem ama e curte desgosto/não anda legal”. Nota-se que a escolha das palavras é reveladora do estado do espírito do protagonista com o rompimento. Estar “numa pior” corresponde a estar da pior maneira possível, no auge da infelicidade. Em seguida, o autor faz uma interessante escolha de palavras: fala que “curte desgosto” e “não anda legal”, dando um sentido paradoxal ao verso, uma vez que “curtir” e “legal” são palavras geralmente associadas a boas sensações e emoções e não ao desgosto e maus sentimentos.

Na canção *Chorei a noite inteira* (1978), o eu-lírico assume-se como uma pessoa que

---

<sup>11</sup> A canção *Paixão Violenta* foi lançada em 1984, vinte e dois anos antes da Lei Maria da Penha (2006) que “cria mecanismos para coibir e prevenir a violência doméstica e familiar contra a mulher, (...) e estabelece medidas de assistência e proteção às mulheres em situação de violência doméstica e familiar” (BRASIL. Presidência da República. Lei 11.340 de 7 de agosto de 2006); e trinta e um anos antes da Lei do Feminicídio (2015), o assassinato de mulheres por questões de gênero, ou seja, por elas serem mulheres. A lei 13104/2015 dita o feminicídio como homicídio qualificado, classificando-o como “crime hediondo”. Assim, naquele contexto, as tipificações criminais vigentes para casos de violência como esses (lesão corporal e homicídio, respectivamente) eram genéricos e desconsideravam as especificidades de gênero por elas cotejadas.

“sentiu uma dor infinita”, e cujo “mundo caiu” ao brigar com a mulher que lhe deixou, colocando-se como dependente desse amor “pra mostrar a estrada”, entendida como se o amor proporcionado pela companheira fosse o único rumo que pudesse seguir.

Chorei a noite inteira  
 Amanheci chorando pela minha flor  
 Depois daquela briga a dor foi infinita  
 Não vejo mais o meu amor  
 Andei estrada a fora, vi meu mundo caído  
 Ela foi embora  
 Saudades me deixou  
 Nem um adeus ficou  
 Pra mostrar a estrada  
 Meus olhos vermelhos continuam chorando  
 Parei em frente ao espelho e ali fiquei pensando.

Assim, essa ambiguidade percebida na obra do artista, que coloca o eu-lírico como “o senhor”, o “chefe da família”, relegando à mulher um papel secundário, submissa às vontades do patriarca, acaba por assumir um papel de completude quando atribui ao relacionamento o caráter platônico do amor, enquanto sentimento eterno, garantidor de felicidade, aconchego e dependência. Nessas canções a sexualidade, a carnalidade do relacionamento é deixada ao terreno da subjetividade. Entretanto, isso não acontece na canção *Nossa Casinha* (1982):

Coisas que a gente não vai conseguir mais esquecer  
 Nossos momentos, o nosso tempo  
 Como era lindo o nosso amor  
 Nossa casinha lá no alto da montanha  
 O nosso amor era cheio de paixão  
 Mas hoje eu vejo tudo, tudo acabado  
 Você de um lado e eu em outra direção  
 E essa saudade apertando o meu peito  
 Não vejo um jeito de ainda ser feliz assim.

Aqui, além dos sentimentos já mostrados anteriormente de amor, felicidade conjugal e aconchego, corroborado pela imagem bucólica transmitida pela ideia de uma “casinha lá no alto da montanha”, o artista também menciona que o amor “era cheio de paixão”, um sentimento ligado à atração física, ao desejo sexual e à sensação de êxtase e de emoção intensa. Mesmo assim, não foi bastante para manter o relacionamento, que acabou, indo cada um em direções opostas e condenando o protagonista à infelicidade. Novamente, nota-se o discurso vitimário, que coloca a mulher como culpada pela infelicidade do protagonista. Já na canção *O Meu Grande Amor* (2003), nota-se toda a ambiguidade que o eu-lírico sente em relação ao corpo e

as atitudes femininas:

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 (...)

Aqui, a mulher, ao mesmo tempo em que despertava no companheiro um intenso desejo sexual com seus beijos doces, entendia os sentimentos e os momentos de dor, sendo capaz de “ler os pensamentos” dele. Conseguia ser “uma santa e uma louca”, subentendendo uma relação onde o entendimento entre o casal era harmonioso, uma vez que se entendiam na cama e fora dela. Entretanto, a relação chegou ao fim. Cabe, aqui, uma apreciação do que teria contribuído para tal desenlace por meio da escolha de palavras do autor. De modo que, ao afirmar que “se atirava ao fogo”, sugere que o eu-lírico não percebia que a interação entre os indivíduos, pavimentada pelo grande apelo sexual, de algum modo não estava em sintonia. Uma relação não deve ser mais voltada ao caráter sexual, e mesmo que a mulher da canção “entendesse os seus sentimentos” e “lesse seus pensamentos”, a recíproca não parecia ser verdadeira. E assim a relação sucumbiu ao “perigo” do qual ele não se deu conta e chegou ao fim. Conforme Muraro & Boff (2003):

O comportamento sexual, com as harmonizações e os conflitos que comporta, se forma e se desenvolve à medida que o ser sexuado, dotado de determinadas características genéticas, entra em interação com o meio sociocultural específico e seus estímulos singulares. Alguns comportamentos benfazejos se instauram porque ocorre uma sintonia entre equipamento genético e o meio, e outros são conflitivos pela falta de adequação e harmonização entre um fator e outro (MURARO & BOFF, 2002, p. 23).

Assim, geralmente, quando o coquetel de hormônios gerado pelo desejo sexual acaba, os protagonistas ficam diante das dificuldades cotidianas impostas pela convivência com o outro e o relacionamento desvia-se do esperado. A idealização do amor não augura a necessidade de esforços, da construção diária, as concessões, e nem considera os defeitos do outro como obstáculos, mas cria a ilusão de que a paixão condensa todas as soluções dos problemas da vida e “o outro” acaba se tornando uma construção cujos tijolos foram retirados.

Na obra de Amado Batista, quando tal acontece, o eu-lírico, normalmente, não sabe

como agir e seguir vivendo sem o objeto de sua paixão, de sua idealização amorosa. Tanto que acaba por submeter-se a situações humilhantes para tê-la de volta, reforçando aquela faceta da masculinidade hegemônica que coloca o homem que se sacrifica pela família e, em troca, recebe apenas a “ingratidão” da mulher vaidosa ou volúvel, que o troca, facilmente, por outro homem para viver suas “aventuras”. Nesse ponto, o homem vai do patriarca provedor, do chefe de família, ao homem vitimizado, uma condição que é

interpretada como condição “reativa”, uma resposta ou reação que depende especificamente das atitudes das mulheres (...) o homem seria uma vítima dos novos tempos, um ser desprovido de poder sobre quem recaem exigências, cobranças e acusações de toda sorte. O argumento constitui o discurso vitimista, espécie de compensação para as incertezas e os deslocamentos experimentados pelos homens (SIMON, 2016, p. 20-21).

Conforme podemos constatar na canção *Carta Sobre a Mesa* (1981):

(...) A nossa estrada era tão larga  
 Já não existe mais  
 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  
 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  
 Perdi toda calma  
 Procurei em minha alma  
 Algo para lhe esquecer  
 Fiquei na loucura, andei noites escuras  
 Procurando por você  
 Mas foi tudo em vão  
 E o meu coração  
 Sofrendo por você  
 Já faz alguns anos  
 E talvez por engano você quer voltar  
 Não tens meu perdão, mas meu coração  
 Pede pra você ficar  
 Não vou resistir  
 Não quero insistir  
 Mas tenho que esquecer  
 Esqueça meu drama, volte a nossa cama  
 E venha me aquecer  
 E não vá mais embora  
 Se você for alguém chora



E esse alguém sou eu

Nessa canção, o artista classifica a mulher como “esposa, amiga e namorada”, mas, mesmo assim, a relação acabou com ela indo embora com outro e declarando o fim por meio de uma carta que “deixou sobre a mesa e desapareceu”. Nesse verso, encontra-se uma interessante escolha de palavras: “Você era na cama minha prenda e dama”. A palavra “prenda”, segundo o *Dicionário Online de Português* significa “dádiva, presente” ou, em sentido figurado: “qualidade, dom” ou, ainda, para o regionalismo gaúcho, é “mulher jovem, garota” ou tradicionalmente “a que faz par com o peão”. Assim, concluímos que o autor quer atribuir a ela o valor de companheira, esposa.

Entretanto, “prenda” é uma palavra derivada do latim: “refém”. Uma escolha, no mínimo, emblemática, pela etimologia da palavra. Em seguida, vem a palavra “dama” que, ainda de acordo com *Dicionário Online de Português*, pode significar “Designação atribuída a quem vive com alguém fora de uma relação de matrimônio; cortesã, concubina, meretriz”.

Remetendo a alguns clichês do universo masculino tais como: “a mulher deve ser uma senhora na vida social e uma ‘dama’ na cama” caso contrário, o homem vai “procurar fora o que não tem em casa”. Esse tipo de pensamento é apenas o outro lado da moeda da velha máxima: “existe mulher pra casar e mulher pra ‘se divertir’”. Ou seja, trata-se da antiga objetificação do feminino e limitação do comportamento da mulher aos padrões sociais impostos pela sociedade patriarcal androcêntrica.

Na canção mencionada, também cumpre destacar os episódios de fraqueza e, até mesmo, de humilhações do personagem masculino. Mesmo a personagem feminina dizendo que não mais o amava e tendo ido embora com outro homem, ele ficou “morrendo aos poucos” para ela não ir. O verso “Fiquei na loucura, andei noites escuras/ Procurando por você” remetem a uma obsessão pela pessoa amada, subentendendo que essa “escuridão” seria a infelicidade a qual estava submetido, não somente durante as noites, mas, sim, que toda a sua vida era uma “noite escura” em virtude do amor perdido. No entanto, ao enfatizar seus sentimentos de infelicidade ficando na escuridão, o homem afeito aos padrões da masculinidade hegemônica pode apenas estar chamando a atenção para o papel cruel da mulher que causou tão grande sofrimento ao seu parceiro. Novamente, a mulher seria vista, pela sociedade vigente, como a ingrata, a malvada que causou tanta dor ao seu companheiro apenas pela lascívia, pelo egoísmo ao “ir embora com outro”.

Essa hipótese pode ser apoiada pelos versos “esqueça meu drama, volte a nossa cama, venha me aquecer”. Aqui, a escolha da palavra “drama” sugere que tal ênfase pode ser uma

estratégia para trazer de volta a mulher, objeto de sua paixão. Segundo o dicionário *Sinônimos Br* “A palavra drama também pode ser utilizada de forma pejorativa e sarcástica quando alguém apresenta certo exagero em seu comportamento, em suas queixas. Neste caso, fala-se que a pessoa está fazendo drama.” Assim, esse comportamento vitimista, exageradamente queixoso do eu-lírico, poderia perfeitamente significar uma exacerbação do coitadismo visando contar com o beneplácito da sociedade para convencer a mulher a voltar “para nossa cama”. Note-se, também, que ele deseja a volta da mulher à “cama” e não à casa, a companhia, deixando claro que o apelo sexual seria muito mais forte que o suposto amor dedicado à companheira.

Percebe-se, nessa canção, uma idealização ilusória ao mito do amor, comumente presente no universo da masculinidade hegemônica, onde o eu lírico enxerga características inexistentes na relação, tentando forçosamente encaixá-las em padrões irreais para a realidade, porém reais no imaginário hegemônico, como se esse amor fosse suprir todas as suas necessidades, curar todos os problemas e como se essa mulher fosse salvá-lo de si mesmo, de modo que não consegue – ou não quer – enxergar os problemas que levaram ao fim do relacionamento e acredita que “a volta” será a garantia da felicidade perdida.

Por outro lado, a ambiguidade da letra sugere que o retorno da mulher seja como uma espécie de “contrato”, no qual ela prestaria ao homem sucessivos serviços sexuais pela vida inteira. Essa postura associa o retorno da mulher a um serviço por ele ordenado, “volte a nossa cama” e “venha me aquecer”, cujo pagamento seria a aceitação masculina daquela reconciliação, proposta e almejada por ela. Fica evidente a condição de subalternidade à qual a mulher é sujeitada, penalizada por sua desvirtuosidade e adultério. Ela retorna para casa e para o matrimônio, não na condição de esposa, de mulher perdoada em nome do amor, uma vez que ele deixa claro para ela que “Não tens meu perdão”, mas no papel da mulher que deverá satisfazer todos os desejos do marido e, quiçá, suportar todas as agruras possíveis.

### **3.3 A relativização da violência contra a mulher em Amado Batista**

A violência contra a mulher sempre existiu ao longo da história da humanidade pós-neolítica e, durante a maior parte dessa história, ela foi não somente apoiada por dispositivos legais, mas também naturalizada. Especificamente, no caso do Brasil, a primeira legislação vigente, “as Ordenações Filipinas”<sup>12</sup> colocava a mulher como uma espécie de propriedade,

---

<sup>12</sup> As Ordenações Filipinas é uma compilação jurídica que resultou da reforma do código manuelino (Ordenações Manuêlinas), em 1603. Filipe II foi o rei que mais utilizou essa Ordenação. As Ordenações Filipinas foram as únicas das Ordenações a serem aplicadas no Brasil e constituíram a base do Direito Português até a promulgação dos sucessivos códigos do século XIX, e várias dessas disposições tiveram vigência no Brasil até o advento do Código Civil de 1916. São formadas por cinco livros, sendo o último deles dedicado inteiramente ao direito penal.

primeiro do pai e depois do marido. “Defendemos que nenhum homem case com alguma mulher virgem, ou viúva honesta (...) que esteja em poder do seu pai, ou avô, (...) sem consentimento de cada uma das sobreditas pessoas (...) E fazendo o contrário, perderá toda a sua fazenda para aquele em cujo poder a mulher estava” (ALMEIDA, 1870, p. 1172).

Desse modo, também era dado ao marido o “direito” de matar a esposa e o amante em caso de traição. “E não somente poderá o marido matar sua mulher e o adúltero, que achar com ela em adultério, mas ainda os pode licitamente matar, sendo certo que lhe cometeram adultério e provando depois o adultério por prova lícita (...) será livre, sem pena alguma” (ALMEIDA, 1870, p. 1188).

Tal situação não mudou com o advento das primeiras legislações brasileiras após a independência de Portugal. O Código Penal de 1890 previa absolvição para quem matasse “em estado de completa privação de sentidos”. Mesmo o Código Penal em vigência atualmente, criado em 1940, diminui a pena dos criminosos que agem “sob o domínio de violenta emoção”. Desse modo, os denominados “crimes passionais”, que se encaixam perfeitamente nessas situações, encontram respaldo para continuar acontecendo.

É evidente que a violência doméstica é um fenômeno histórico e social. A ideia de que o homem seja, de algum modo, superior e que a mulher deve ser-lhe submissa, cabendo a ele a tomada de decisões sobre a vida dela, foi amplamente construída e solidificada ao longo da história e, sob diversos vieses, se mantém até hoje, perpassando toda a sociedade. Prova disso é o adágio popular: “em briga de marido e mulher ninguém mete a colher”, uma máxima que dá a entender que o homem detém o direito “natural” de “corrigir e disciplinar” sua esposa, namorada ou companheira, e que acaba por permitir ou talvez, até mesmo incentivar, a prática das mais diversas formas de violência contra a mulher.

Com a maior naturalidade, o machismo é ensinado diariamente dentro dos lares, quando meninos e meninas são criados de formas diferentes, tendo especificidades definidas, como “coisas de menino” e “coisas de menina”.

Além disso, muitos dos comportamentos abusivos e/ou violentos contra as mulheres são praticados em casa, na frente dos filhos que, muito provavelmente, reproduzirão os mesmos padrões em seus próprios relacionamentos no futuro. E como, na maioria das vezes, essas violências ou abusos não são denunciados ou coibidos, acabam se perpetuando sob o verniz da

---

O Livro V é o conjunto dos dispositivos legais que definiam os crimes e a punição dos criminosos, constituindo uma forma explícita de afirmação do poder régio. Na sua abrangência e no seu detalhamento, este código foi um poderoso instrumento para a ação política do monarca, tanto em Portugal como nas terras colonizadas pelos portugueses.

“normalidade” e convertendo-se numa forma de incentivo a que continuem sendo praticados. “É difícil denunciar quem reside sob o mesmo teto, pessoa com quem se tem um vínculo afetivo e filhos em comum e que, não raro, é o responsável pela subsistência da família. A conclusão só pode ser uma: as mulheres nunca param de apanhar, sendo a sua casa o lugar mais perigoso para ela e os filhos.” (DIAS, 2010, p. 17).

Desse modo, a violência contra a mulher vem sendo, ao longo do tempo, relativizada, naturalizada, entendida como “não violência” a ponto de tornar-se quase invisível e permitir que continue perpetuando-se. Assim,

(...) a ordem estabelecida, com suas relações de dominação, seus direitos e suas imunidades, seus privilégios e suas injustiças, salvo uns poucos acidentes históricos, perpetue-se apesar de tudo tão facilmente, e que condições de existência das mais intoleráveis possam permanentemente ser vistas como aceitáveis ou até mesmo como naturais (BOURDIEU, 2010, p. 8).

Nesse panorama, o repertório do artista Amado Batista acaba por endossar a prática da violência e favorecer essa relativização, seja de forma velada ou direta. Poderíamos argumentar que essa é a realidade atual e que o repertório do artista remete, principalmente, às décadas 1970 e 1980. Entretanto, mesmo nesses períodos, já havia um amplo trabalho em torno da não violência contra mulher. Muitos grupos do movimento feminista já eram fortemente atuantes na maioria das capitais do país desde a década de 1970 e em 1985 foi criada primeira Delegacia da Mulher.

Assim, não podemos atribuir a relativização à violência contra a mulher percebida no repertório do cantor à desinformação ou ao desconhecimento da real situação da mulher naquele contexto histórico e, mesmo que assim o fosse, o artista poderia abdicar de continuar fazendo esse discurso nos dias de hoje. Afinal, conceitos como machismo, feminismo, desigualdade de gênero são construções sociais, perfeitamente mutáveis:

(...) com base na concepção desconstrutivista, que, sendo os valores hegemônicos construções da e na cultura (e, portanto, de caráter mutável), podemos pensar em uma fluidez ou não fixidez de padrões, sugerindo a possibilidade de transformações não limitada à expressão pelo ato violento ou pela imposição de lugares hierárquicos inflexíveis (MUSZKAT, 2006. p. 49-50).

Desse modo, a relativização à violência contra a mulher pode ser encarada como um traço da sociedade na qual esse repertório se insere, ou do público a que se destina. Outrossim, podendo se manifestar de forma explícita ou implícita.

Lançada em 1991, a música *Princesa* é um dos maiores sucessos de Batista e um claro exemplo do segundo tipo de violência, que é a mais insidiosa, justamente por ser subjetiva e mais difícil de perceber:

Ao te ver pela primeira vez  
 Eu tremi todo  
 Uma coisa tomou conta  
 Do meu coração  
 Com esse olhar meigo de menina  
 Me fez nascer no peito, esta paixão  
 E agora não durmo direito  
 Pensando em você  
 Lembrando os seus olhos bonitos  
 Perdidos nos meus  
 Que vontade louca que eu tenho  
 De tê-la comigo  
 Calar sua boca bonita  
 Com um beijo meu  
 Princesa, a deusa da minha poesia  
 Ternura da minha alegria  
 Nos meus sonhos quero te ver  
 Princesa, a musa dos meus pensamentos  
 Enfrento a chuva o mau tempo  
 Pra poder um pouco te ver.

Na letra em questão, a “princesa” representa a mulher ideal a ser amada, posto que, idilicamente, a parceira ideal tem a beleza estereotipada e projeções de sua personalidade qualificadas com adjetivações que remetem à beleza, docilidade, meiguice e fragilidade. Esses, dentre outros aspectos que caracterizam a feminilidade a partir do endosso da responsabilidade do homem no papel de provedor, reforçam a ideia da necessidade da proteção masculina à delicada jovem, tal qual o foco narrativo das estórias de contos de fadas, onde, em geral, “os homens (príncipes) são retratados como fortes, corajosos, possuidores de valores morais elevados e ativos. As mulheres (princesas) por outro lado, são apresentadas mantendo o foco na educação, passividade, amabilidade e ingenuidade, além da beleza é claro” (KESTERING, 2017, p. 4).

Temos, na canção, um eu-lírico que afirma se dispor a enfrentar intempéries por amor, pois, como um ideal de parceiro da indefesa princesa nos contos de fadas clássicos, o príncipe é sempre uma figura apaixonada à imagem paterna, sendo ele uma recriação da imagem protetora e corajosa do patriarca (BETTELHEIM, 2015). A mulher é caracterizada pelo homem como sua musa poética, ao mesmo tempo em que ela é apresentada com uma inocência acriançada. Aqui, repete-se a objetificação da mulher circunscrita em uma preleção que acredita

em amor à primeira vista.

Vinculado socialmente, o símbolo da princesa remete a ideias como da feminilidade, delicadeza, bons modos e fragilidade, portanto uma idealização do feminino. Todavia, subjaz a essa adjetivação a ideia de que reproduzem as representações arquetípicas da princesa nos contos de fada como uma personagem bela, indefesa e dependente. Há nessa imagem idílica um paternalismo tácito, uma vez que a princesa precisa ser amparada por um príncipe encantado, esse também uma figura importante, um herói jovem, amado em geral pelo ethos à semelhança do pai (CORSO & CORSO, 2013).

Pondere-se, porém, que nesse universo das histórias infantis, as personagens, geralmente, são príncipes, princesas, reis, rainhas, fadas, bruxas e outros seres mágicos, tanto os meninos quanto as meninas são socializados na ideia de que, para lograr felicidade, o rapaz deve se inspirar no príncipe e as meninas nas princesas. Embora eivadas de paternalismo, essas idealizações são recorrentes na concepção de amor e povoam, em maior ou menor grau, o imaginário dos gêneros masculino e feminino.

Esse entendimento de amor contido na canção *Princesa* também é intrínseco a um androcentrismo que engendra uma modalidade simbólica de violência à mulher. Aparentemente, trata-se apenas uma canção de um jovem que se apaixona pela sua “princesa”, entretanto, a análise dos versos aponta para uma outra realidade. Ao afirmar “E agora não durmo direito/Pensando em você”, o eu-lírico demonstra que não mantém um relacionamento com sua pretendida. Situação reforçada pelos versos: “Que vontade louca que eu tenho/De tê-la comigo”. Assim, pode-se subentender uma rejeição ao personagem masculino por parte da personagem feminina. Os próximos versos da canção são os mais reveladores do caráter abusivo do sentimento: “Calar sua boca bonita/Com um beijo meu”. A escolha das palavras “calar sua boca” revela as reais intenções por trás do, aparente, sentimento bonito e apaixonado do personagem.

Segundo o *Dicionário Online de Português*, a palavra “calar” significa: “Impor silêncio a.” ou “Não ter voz ativa”, deixando patente o que o eu-lírico pretende. Ou seja, a mulher “dos sonhos” do eu-lírico cala a boca para que o homem usufrua dela com um beijo. Portanto, uma das características da personalidade desse homem é a prescrição de silêncio à mulher. Nessa interpretação, a boca da mulher, enquanto o instrumento de suas ideias e vontades, que podem passar até por não querer ou aceitar aquele beijo, pode ou deve ser silenciadas para atender ao desejo masculino de beijá-la. Assim, simbolicamente, já que fica claro não haver um relacionamento entre ambos, o personagem masculino deseja impor sua vontade à mulher, calando a vontade dela, que deve submeter-se ao desejo dele.

Nas situações de paquera dos jovens contemporâneos, a expressão “calar a boca” significa justamente convencer alguém que antes se negava a “ficar”. Já nos relacionamentos mais consolidados, a expressão; “o homem deu um cala a boca na mulher” pode ter dois significados: o homem praticou alguma forma de violência para que a mulher aceitasse ou fizesse algo que ele queria; ou pode significar que ele fez algum gesto “romântico” após ter cometido o abuso, visando acabar com as reclamações dela ou até mesmo para “voltar as boas” e assim prosseguir com o ciclo da violência.

Esse ciclo, segundo Walker (1979, p. 91-96), demonstra como ocorre a violência entre homens e mulheres em seus relacionamentos: os atos violentos se apresentam em fases, sendo a primeira delas a construção da tensão no relacionamento, caracterizada por brigas constantes e mudanças bruscas de humor; a segunda é “o episódio da violência”, quando o agressor se descontrola e ocorrem as agressões, sejam físicas, psicológicas e/ou sexuais. A vítima experimenta descrença, ansiedade, tende a se isolar e se sente impotente, ou até mesmo culpada diante do que aconteceu. A terceira é a lua-de-mel. Nesta fase, o agressor, usualmente, pede perdão e promete à vítima que esse comportamento não acontecerá novamente. Usa táticas de manipulação afetiva, como presentear ou levar para passeios ou jantares, para tentar impedir o fim do relacionamento. Nessa fase, dificilmente as vítimas denunciam as agressões devido à mudança no comportamento do agressor. Então, acontece a última fase, a acomodação, quando ela quer acreditar que o episódio de abuso foi um caso isolado e não acontecerá novamente. A moderação do agressor apoia a crença de que ele pode mudar, ressignificar o próprio sentimento. O enamoramento, o encantamento da vítima, que fizeram com que ela se apaixonasse por ele, em primeiro lugar, tornam possível essa crença. Ela quer crer que terá de volta o seu “príncipe encantado” e que tudo foi apenas um descontrole momentâneo. Esta fase de acomodação termina quando a calma acaba e recomeça a primeira fase novamente.

É claro, no entanto, que os nossos dados apoiam a existência do Ciclo Walker da Violência. Além disso, no decorrer de um relacionamento violento, a construção de tensão antes do abuso torna-se mais comum (ou evidente) e o arrependimento amoroso diminui. Assim, os resultados sugerem fortemente a necessidade de mais investigação sobre os custos e recompensas psicológicas dessas relações (WALKER, 1979, p. 96).<sup>13</sup>

Na canção citada, fica clara a intenção do eu-lírico em submeter a personagem aos seus

---

<sup>13</sup> It is clear, however, that our data support the existence of the Walker Cycle of Violence. Furthermore, over the course of a battering relationship, tension building before battering becomes more common (or evident) and loving contrition declines. Thus, results strongly suggest further investigation into the psychological costs and rewards in these relationships. (Tradução minha).

desejos e com ela manter uma relação de dominação, onde ele, por ser o “príncipe encantado”, hierarquicamente superior a ela, a mantém “de boca calada”, ainda que seja por “seus beijos”, conforme a terceira fase do ciclo Walker.

Nesse sentido, podemos perceber que a violência, seja implícita ou explícita, parece surgir de uma idealização exacerbada da companheira. O eu-lírico cria para si a imagem de sua “princesa” e ela precisa se encaixar nesse ideal quase sacralizado. Quando tal não acontece, o personagem masculino tentará, por quaisquer meios que ache necessário, fazer com que ela se adeque ao que ele idealizou, inclusive forçar essa adequação por meio da violência, seja física, psicológica e/ou sexual.

Conforme mencionado anteriormente, a violência psicológica, a implícita, é muito mais difícil de ser detectada e/ou combatida, justamente por ser menos aparente.

(...) sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. Essa relação social extraordinariamente ordinária oferece também uma ocasião única de apreender a lógica da dominação, exercida em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado (BOURDIEU, 2010, p. 7-8).

Muitas vezes, a violência psicológica é significada como um simples anseio do parceiro para alcançar a companheira ideal. Essa atitude do companheiro, aparentemente natural, muitas vezes anula totalmente a personalidade da parceira, tornando-a apenas uma cópia de si mesma. Esse tipo de atitude, usualmente, não é visto como violência, principalmente pela parcela masculina da população, mesmo sendo uma das que mais machuca, justamente porque destrói totalmente a personalidade feminina, tornando-a quem ela não é, apenas uma cópia do que o companheiro almeja.

Nem sempre a violência se apresenta como um ato, como uma relação, como um fato, que possua estrutura facilmente identificável (...) o ato violento se insinua, frequentemente, como um ato natural, cuja essência passa despercebida. Perceber um ato como violento demanda do homem um esforço para superar sua aparência de ato rotineiro, natural e como que inscrito na ordem das coisas (ODALIA, 1993, p. 22-23).

Uma das roupagens da violência psicológica, muito comum atualmente, que também acarreta diversos males e traumas justamente por ser implícita - invisível e difícil de ser



qualificada como crime e, conseqüentemente, acabar impune - é o assédio. Um exemplo dessa modalidade de importunação à mulher é a canção *Peão de obra* (2016). Vejamos:

Alô povo do Brasil  
 Quero falar pra vocês  
 Sou da construção civil  
 Faço parte do Brasil  
 Mas tem gente que não vê  
 Dou um duro, faço massa  
 E trabalho pra valer  
 Mas tenho fé na oração  
 Que essa vida de peão  
 Se Deus quiser eu vou crescer  
 Eu estava lá na obra  
 Uma gata passou desfilando de carrão  
 Joguei beijos pra ela  
 Mas ela nem me olhou  
 Se eu fosse um engenheiro  
 Um grã-fino com dinheiro  
 Ela sim ia me ver  
 Mas sou simples cidadão  
 Pau mandado do patrão  
 Que veio do norte pra vencer  
 Dói dói dói  
 Dói saber  
 Se eu fosse um empresário  
 E andasse de Ferrari  
 Ela parava pra me ver  
 Dói dói dói  
 Dói saber  
 Mas sou um simples peão  
 Meu carrinho é de mão  
 E não sou nada pra você (...)

A canção *Peão de obra* tem como objeto as típicas “cantadas de pedreiro” dirigidas por alguns profissionais trabalhadores da construção civil às mulheres transeuntes em vias públicas. Antes de tratar de sua frustração romântica, o eu-lírico afirma querer falar ao “povo do Brasil” para contar sua história. Assim, na introdução, o eu-lírico da letra destaca a subalternidade da sua profissão. Nesse sentido, é interessante notar que a expressão “peão de obra” é uma alcunha popular que designa o servente de pedreiro, a posição menos qualificada dentre os trabalhadores da construção civil:

A classe de operários no setor [na construção civil] é subdividida em três níveis hierárquicos definidos em função de capacitação técnica: servente (ou ajudante), semioficial (ou meio oficial) e oficial. A categoria dos serventes encontra-se, portanto, no polo inferior de atribuição de status profissional, sendo caracterizada pelos maiores níveis de precariedade, heteronomia e baixa

valorização social, vinculados às tarefas que lhe são atribuídas e aos sujeitos que as realizam. Ainda assim, trata-se da categoria que reúne o maior contingente de operários em uma obra (SANTOS & BARROS, 2011, p. 243).

O servente é responsável por auxiliar os pedreiros que fazem a alvenaria no preparo das argamassas, na limpeza do terreno ou canteiro de obras e no transporte de materiais, tendo uma posição subordinada aos construtores (pedreiros). Em obras menores, é o próprio pedreiro quem escolhe, contrata e paga seus “peões” e, nas construções maiores, a hierarquia superior cabe ao “oficial”, o mestre de obras, intermediário entre o engenheiro e os operários, quem gerencia a obra, seguidos dos semioficiais, os responsáveis pela feitura da alvenaria. Porém, seja em relação ao dono da obra ou ao mestre de obras, o pedreiro é marginalizado e o servente é de fato uma espécie de “pau mandado do patrão”, como cita a letra, seja seu patrão o pedreiro a ser auxiliado ou o dono da obra. Na segunda hipótese, além de estar subalterno ao patrão, também está sob o comando do pedreiro.

Nessa perspectiva, o peão ou servente seria um subordinado de outro subalterno: o pedreiro. Por sua vez, estar sob ordens de um outro profissional já tido como secundário, acentua a subalternidade do servente e, por consequência, do preconceito em relação a essa profissão, algo lamentado, como visto nos versos “Sou da construção civil/Faço parte do Brasil/Mas tem gente que não vê”. O verso supracitado fala de um preconceito social em relação a pessoas e profissões mais humildes, circunscritas em um contexto de discriminação, em geral pela pobreza a elas correlata.

Outrossim, vale destacar na letra de *Peão de obra* os versos “Dou um duro, faço massa/E trabalho pra valer/Mas tenho fé na oração/Que nessa vida de peão/Se Deus quiser eu vou crescer”. A estrofe em questão apresenta uma proximidade discursiva com ditos populares bastante recorrentes na cultura cristã como “o trabalho dignifica o homem”, “Deus ajuda a quem cedo madruga”, “a fé move montanhas”, “a esperança é a última que morre”, dentre outros dizeres que têm como lugar-comum a ideia de que o êxito é conquistado pelo mérito do esforço, da fé. Utilizando esse arquivo discursivo da religiosidade cristã ao ressaltar sua coragem laboral e afirmar ter “fé na oração”, e entregar seu destino à vontade de Deus.

As duas primeiras estrofes da canção, ao caracterizarem aquele homem como alguém humilde, perseverante, aplicado no labor braçal e cristão fervoroso criam uma retórica de empatia. Assim, o ouvinte - provavelmente também socializado nas crenças cristãs sobre o mérito do labor, da esperança e da fé - tende a se compadecer do homem, portanto, o discurso cristão acionado na letra sugere que a mulher está errada por desprezar os beijos destinados a ela pelo servente de pedreiro. No entanto, como destaca Haydu:

É importante lembrar que o beijo não é apenas algo que se refere a uma pessoa, mas a duas pessoas. Beijar é dar ao outro acesso à intimidade física, é compartilhar prazer, é dividir o mesmo espaço, é confiar, é doar-se. (...) Sair por aí distribuindo beijos pode fazer o beijo perder o caráter especial e tornar-se algo banal e sem nenhum significado. Além disso, experiências ruins podem fazer com que o beijo se torne algo aversivo e repulsivo. Isto pode ocorrer em decorrência de uma situação em que se é forçado a beijar alguém (HAYDU, 2006, p. 5).

Sendo o beijo um gesto de demonstração de carinho, amor e paixão entre um casal, é natural que, ao se deparar com um homem com a qual ela não tinha nenhuma intimidade ou afeição, a causasse ojeriza por forçar uma intimidade inexistente. Ao estar na rua, a mulher exerce sua liberdade de locomoção, porquanto a rua é um lugar de passagem destinado ao acesso público, transitar nesse ambiente, então, não significa uma abertura ou autorização da mulher para aquele servente, ou qualquer outro homem que “jogasse” beijos a ela.

Desse ponto de vista, se analisarmos a situação simulando sua narrativa da perspectiva da mulher, torna-se plausível a hipótese de que ela não tenha correspondido aos beijos do homem, não por tratar-se de uma pessoa humilde, mas de alguém cuja atitude foi invasiva. Porém, ao desabafar sua mágoa e afirmar que “Se eu fosse um engenheiro/Um grã-fino com dinheiro/Ela sim ia me ver”, o eu-lírico vale-se do estereótipo da mulher interesseira.

A racionalidade da desmoralização feminina é reforçada pela massificação do estereótipo da “mulher interesseira”. Essa imagética, frequente em diversas mídias, contribui para a generalização desse estereótipo, culminando na invisibilidade de algumas violências e no indulto de outras. (...) A massificação do estereótipo da “mulher interesseira”, por exemplo, atua em retroalimentação com a divisão sexual do trabalho e com a “coisificação” da mulher, na medida em que reafirma o homem como mantenedor financeiro da relação e a passividade da mulher que, como coisa, foi comprada (BRILHANTE; NATIONS; CATRIB, 2018, p. 7).

Nessa perspectiva, embora a situação descrita na canção *Peão de obra* refira-se a um encontro casual e momentâneo entre desconhecidos, o eu-lírico afirma “saber” que, se ele “fosse um empresário e andasse de Ferrari”, a tal “gata de carrão” o corresponderia. É perceptível a generalização quanto a presumida atração da mulher pelo luxo e pelo dinheiro. Porém, a letra abre pelo menos três linhas de interpretação que demonstram a ambivalência da percepção do eu-lírico de que ele “não é nada” para ela por ser um “um simples peão”.

Na primeira, a mulher, sendo interesseira, poderia ser “comprada” com dinheiro, já que, caso ele fosse um engenheiro ou um empresário “grã-fino”, ele poderia, sendo abastado, mantê-la financeiramente em condições luxuosas; ele viria a ser o tipo de homem ideal desejado pela

“gata de carrão”. Em outras palavras, a mulher “se venderia” por dinheiro. No limite, a mulher seria um objeto coisificado, quase como uma meretriz. Não obstante, como uma cortesã, se põe à disposição do homem por dinheiro, um tipo de comportamento que, historicamente, certos discursos androcentrados interpretam como sendo passíveis de generalização para a totalidade das mulheres.

Em uma segunda narrativa, o homem, socializado na preleção paternalista de lastro patriarcal que coloca o homem como provedor, se sente inferiorizado por não ter condições financeiras de fornecer à mulher o conforto material ao qual ela deve estar acostumada. Essa impossibilidade do servente em ser um bom provedor o impediria de se realizar no amor por não ser um “bom partido”. Porém, independente da elaboração psicológica que o sujeito faça dessa recusa da mulher, a atitude masculina é, no mínimo, invasiva. Como outro exemplo de situação ambígua entre uma ideia de romantismo e uma ação abusiva, podemos citar a canção Secretária, na qual o eu-lírico idealiza em sua gentil funcionária o perfil de mulher por ele desejado para um romance, provavelmente por enxergar nela o modelo de esposa.

Ela chega tão meiga e tão bela  
 Puxa as cortinas e abre a janela  
 Sempre com a mesma delicadeza  
 E depois na sua sala ao lado  
 Atende o telefone e anota os recados  
 E coloca sobre minha mesa  
 Está sempre muito sorridente  
 Trata bem todos meus clientes  
 Para ela não há sacrifício  
 Porém meu coração não quer entender  
 O que ela faz com tanto prazer  
 É um dever do seu ofício  
 Secretária, que trabalha o dia inteiro comigo  
 Estou correndo um grande perigo  
 De ir parar no tribunal  
 Secretária, às vezes penso em falar contigo  
 Mas tenho medo de ser confundido  
 Por um assédio sexual  
 Está sempre muito sorridente  
 Trata bem todos meus clientes  
 Para ela não há sacrifício  
 Porém meu coração não quer entender  
 O que ela faz com tanto prazer  
 É um dever do seu ofício  
 Secretária, que trabalha o dia inteiro comigo  
 Estou correndo um grande perigo  
 De ir parar no tribunal  
 Secretária, às vezes penso em falar contigo  
 Mas tenho medo de ser confundido  
 Por um assédio sexual

Na canção *Secretária*, apresenta-se uma funcionária que desperta o interesse do patrão pela meiguice, solicitude, beleza e delicadeza. O patrão projeta na confiabilidade profissional que tem nela, somada ao bom grado com que exerce a profissão, ao perfil almejado de uma esposa ideal. Em outras palavras, poderíamos dizer que a idealização romanesca que o patrão faz da funcionária seria da mulher que, na condição de esposa, jamais esqueceria dos “deveres” de uma boa esposa. A delicadeza e a afabilidade da secretária nos seus afazeres profissionais cotidianos são projetadas para o ambiente doméstico, que, transferindo as características da personalidade da mulher no trabalho para o plano de um elucubrado cotidiano conjugal, a bela e delicada mulher estaria a seu serviço para cumprir seu “papel de esposa”.

No entanto, o eu-lírico teme que, ao expressar seus sentimentos, acabe acusado de assédio sexual, crime tipificado pela Lei 10.224, de 15 de maio de 2001<sup>14</sup>. O homem insinua uma promessa de relação não apenas sexual, mas amorosa. Nesta perspectiva, o patrão tenta explicar à funcionária que seu sentimento é fruto de uma paixão espontânea aparecida exatamente pela noção do temperamento e personalidade da companheira de labor que ele, presumindo conhecer, translitera à convivência conjugal.

A letra da canção parece sugerir uma relativização do crime de assédio, uma vez que insinua que a ideia de assédio sexual e sua criminalização impediria a sedução amorosa. Mesmo admitindo-se a sinceridade do eu-lírico e que um relacionamento profissional possa dar origem a uma paixão genuína, a preleção em voga na letra dá margem a outros discursos que apregoam o assédio como uma interdição à paquera e ao romantismo, ou que hoje em dia “tudo é assédio”. Isso soma-se, como já dito, a um ideal androcentrado de mulher que é projetado na secretária

A situação descrita na canção *Secretária* parece situar-se no limite entre uma “cantada” e o assédio sexual. Porém, caracterizado por situações constrangedoras do homem para com a mulher, o assédio é um tipo de atitude que pode chegar a perseguições absurdas, entendidas pelo padrão androcêntrico de comportamento como “mulher se fazendo de difícil”. Na maioria das vezes, a negativa da mulher é “percebida” pelo homem como um incentivo para ele “conquistá-la”, como na canção *Teimoso Demais* (2002):

Teu amor é impossível, só até eu te beijar.  
Teu corpo é inacessível, só até eu te tocar.  
Não acredito em derrota, eu sou um cara teimoso demais,

<sup>14</sup> Conforme Gomes “o assédio sexual, de acordo com o texto legal que entrou em vigor [em 2001], nada mais é que um constrangimento (ilegal) praticado em determinadas circunstâncias laborais e subordinado a uma finalidade especial (sexual). Três, por conseguinte, são as características desse delito: a) constrangimento ilícito (constranger significa compelir, obrigar, determinar, impor algo contra a vontade da vítima, etc.); b) finalidade especial (vantagem ou favorecimento sexual); c) abuso de uma posição de superioridade laboral” (GOMES, 2001, p. 11).

Se teu coração se abrir pra mim, eu entro e não saio mais.  
 Dizem que eu não tenho chance,  
 Falam que eu não sou ninguém.  
 Mas eu tenho a esperança que você vai ser meu bem.  
 Se o homem foi a lua porque eu não vou até você,  
 Tô parado aqui na rua esperando só pra te dizer.  
 Que aposto a minha vida como não há no mundo, um  
 homem que te ame com amor tão profundo.  
 Que queira tanto ter você.  
 Eu não desisto nunca de um amor que eu quero,  
 A minha vida inteira por você eu espero.  
 Um dia eu vou ter você... (...).

Conforme podemos constatar, o eu-lírico da canção realiza uma verdadeira perseguição a sua escolhida, afirmando que “Não acredita em derrota” e que “não desiste nunca”. Esse tipo de comportamento é comumente chamado de “stalker”<sup>15</sup> na contemporaneidade das redes sociais. O termo, traduzido como “assediador”, define o tipo de comportamento de alguém que fica “parado aqui na rua esperando só pra te dizer” que deseja tanto o objeto de seu afeto a ponto de apostar a própria vida pra “ter” o objeto de sua paixão, e que está disposto a “esperar” a vida inteira para conquistá-la.

Aqui também é pertinente observar o uso da palavra “ter”, uma vez que, mesmo o eu-lírico falando em “amor profundo” na mesma estrofe, também deixa claro que deseja “ter” a pessoa amada, numa clara alusão à “propriedade”, da qual se pode dispor à vontade. Assim, o autor se refere ao seu sentimento como “um amor profundo”, entretanto o comportamento obsessivo aponta na direção de um sentimento mais próximo ao egoísmo, à posse, e parece desconsiderar os sentimentos da outra, ou das outras pessoas.

O amor não é, principalmente, uma relação para com uma pessoa específica; é uma atitude, uma orientação de caráter que determina a relação de alguém para com o mundo como um todo, e não para com um “objeto” de amor. Se uma pessoa ama apenas a uma outra pessoa e é indiferente ao resto dos seus semelhantes, seu amor não é amor, mas um afeto simbiótico, ou um egoísmo ampliado (FROMM, 2015, p. 40).

Nessa canção, encontra-se outra faceta de um tipo de abuso também “invisível” justamente por estar entrelaçado aos costumes masculinos ao longo do tempo: a ideia de que o

---

<sup>15</sup> *Stalker* é uma palavra inglesa que significa “perseguidor” ou “assediador”. É aplicada a alguém que importuna de forma insistente e obsessiva uma outra pessoa. A perseguição persistente pode levar a ataques e agressões. A prática de espionar e perseguir alguém é denominada *stalking* (espreitar). O termo é usado desde a década de 1980, quando havia uma obstinada perseguição a celebridades. Em muitos países passou a ser considerado um crime dependendo do sentimento da vítima em relação ao *stalker*. Com a Internet, a prática entrou para o campo virtual: o *cyberstalking* é praticado através de meios informáticos com qualquer pessoa que desperte o interesse do agressor.

homem deve insistir perante a negativa da mulher até que ela aceite a relação. Essa prática também é retratada pelo dito: “não existe mulher difícil, existe mulher mal cantada”. Desse modo, o homem atribui a si o poder de moldar a vontade da mulher. De acordo com esse chavão, a mulher não teria o direito de desejar ou não a relação, pois toda a competência está atribuída ao homem. Se ele for um “cantador competente”, ela irá ceder. Ou seja, a mulher não tem escolha, se ela for “bem cantada” irá sucumbir perante os desejos do personagem masculino.

Cumprido ressaltar que esse tipo de comportamento obsessivo e assediador chega a ser aceito socialmente e, até mesmo, ser considerado como “romantismo”, não levando em conta o sentimento da outra pessoa ou o constrangimento que tais atitudes podem causar. É visto como uma representação do sentimento de “amor” ou “paixão”, comumente aceito no rol das representações sociais.

Significar implica, por definição, que pelo menos duas pessoas compartilhem uma linguagem comum, valores comuns e memórias comuns. É isto que distingue o social do individual, o cultural do físico e o histórico do estático. Ao dizer que as representações são sociais nós estamos dizendo principalmente que elas são simbólicas e possuem tantos elementos perceptuais quanto os assim chamados cognitivos. E é por isso que nós consideramos seu conteúdo tão importante e nos recusamos a distingui-las dos mecanismos psicológicos como tais (MOSCOVICI, 2011, p. 105).

Não obstante, é prudente observar que as representações sociais nem sempre correspondem à realidade e, portanto, seria imprudente tomá-las como verdades científicas, pois reduziríamos a realidade aos conceitos que os atores sociais fazem dela. Por outro lado, o tipo de assédio supracitado, caso não seja controlado, pode evoluir para outros tipos de violência, incluindo a física, e até mesmo colocar em risco a vida do objeto da paixão, caso não ceda às investidas do protagonista. No quesito objetificação da mulher, também destacamos a canção *Vitamina e cura*:

Só de te ver acho que vale a pena  
 Ai de você se eu te puser as mãos  
 Este teu corpo de pele morena  
 Me envenena de excitação  
 Eu tô que tô e ninguém me segura  
 Tô muito louco, tô de alto astral  
 Você é minha vitamina e cura  
 Minha mistura de bem e de mal  
 Meu coração bate mais excitado  
 Meu corpo vibra de tanto querer  
 O teu pedaço de amor e pecado  
 É o bocado que eu quero comer

Observamos, na letra, a mulher sendo apresentada unicamente pelas sensações de excitação que seu corpo causa ao homem a ponto de deixá-lo “muito louco” e “de alto astral”, expressões que aludem às prováveis ereções que aquele corpo feminino desperta no eu-lírico. Na música, a mulher é reduzida a um corpo-objeto e colocada como um “bocado” que o homem quer “comer”, lançando um olhar luxurioso sobre a mulher. Conforme explica Ferreira:

A luxúria, enquanto um prazer do corpo, está estritamente vinculada ao ato de comer e beber. Muitos autores abordam a associação destes dois pecados da carne, sendo que nas diferentes formas de organizar o setenário a luxúria sempre está ao lado da gula. (...) A luxúria envolve a busca pelo prazer, pelo riso, pela embriaguez, aspectos que eram, senão desprezados, ao menos temidos na Idade Média. A luxúria carrega em si reflexos muito marcantes do paganismo, no qual a ótica sobre a sexualidade, suas aplicações e formas de expressão são bastante diversas da cristã (FERREIRA, 2012, p. 202-204).

Nessa linha de raciocínio, a letra da canção *Vitamina e cura* reitera a milenar associação entre a carnalidade luxuriosa e o pecado. Nesse caso, um desejado ato sexual no qual o homem possa gozar sexualmente daquele corpo que o “envenena de excitação”. Outrossim, há uma associação direta entre a mulher e a iniquidade, uma vez que parece plausível a dedução que o referido “pedaço de amor e pecado” seja a vulva, que, ao ser penetrada, inicia o coito. Não obstante, a canção apresenta uma intertextualidade com a interpretação da narrativa cristã sobre o pecado original. Vale ressaltar que, segundo a tradição consolidada no fim do medievo, “a mulher (Eva), movida pelo desejo, que induz o homem (Adão) ao pecado através do convite sedutor para o consumo de uma iguaria” (ASFORA, 2012, p. 436). Analogicamente, por trazer no seu corpo um “pedaço de amor e pecado”, a mulher representaria uma “mistura de bem e de mal” ao homem, pois o induziria à luxúria, um tipo de hedonismo pecaminoso, do qual a mulher é associada à tentação, ou seja, à luxúria.

A música *Lá vem ela* (1991) consiste em mais um exemplo desse padrão de comportamento típico da masculinidade hegemônica, que coloca a mulher como um “corpo a ser degustado” para o prazer do homem, assim como também a coloca como uma “propriedade”, algo de que o personagem masculino pode dispor à vontade.

Que beleza de mulher, lá vem ela  
 Sozinha a passar, quem será o dono dela  
 Eu queria ter a sorte que seu homem tem  
 De todo esse corpo, um dia eu queria ser dono também  
 Todo dia ela passa na rua de casa  
 De cabeça baixa finge que não quer me ver  
 Eu como sou atrevido, dou uma olhada  
 Sei que isso é errado, mas o que fazer



Quem será o felizardo que dorme com ela  
 Será que ele dá amor como eu quero dar  
 Se ela soubesse como eu sou tão carinhoso  
 Deixaria eu provar do seu corpo gostoso  
 Com certeza nunca ia me deixar

Na letra supracitada, temos uma expressão do imaginário da masculinidade hegemônica, já definida nessa pesquisa. O eu-poético, ao ver uma mulher transitando desacompanhada pela rua, pergunta-se: “quem será o dono dela”. A dúvida levantada, em si, já parte da premissa de que o homem com o qual a mulher namore, ou seja casada, seja seu “dono”, colocando a mulher como uma posse, um objeto ou alguém que necessite da tutela de um homem para existir ou para legitimá-la. Vale ressaltar que o sentido da palavra “dono”, aqui, refere-se especificamente ao “felizardo que dorme com ela”, aquele que teria o direito de “provar do seu corpo gostoso”.

A palavra “dono”, segundo o *Dicionário Online de Português*, refere-se àquele “que possui algo” e que também é o “indivíduo que tem e exerce poder e controle”. Nessa perspectiva, “o felizardo que dorme com ela” teria o direito, como “dono dela”, de controlar e exercer poder, provavelmente, não somente sobre o corpo dela, mas também sobre atitudes e vontades. Portanto, ao elucubrar que gostaria de “ter a sorte que seu homem tem”, o eu-lírico pressupõe que o marido/namorado poder ter acesso íntimo ao corpo da mulher como seu “dono”. Portanto, parte do princípio de que dormir com ela seja um direito do “felizardo” na condição de seu “dono” e teria autoridade sobre o corpo feminino para satisfação dos seus desejos concupiscentes, possivelmente, sem mesmo necessitar do desejo ou consentimento dela. Assim, o eu-lírico retira da mulher o direito sobre o próprio corpo ou, até mesmo, sobre sua vontade, já que sugere que o homem que dorme com ela poderia fazê-lo por ser seu “dono” e não por ela autorizá-lo a isso. E, embora o eu-lírico se apresente como carinhoso e amoroso, e que ela pudesse, por isso, gostar de namorá-lo, a letra sugere que uma eventual escolha da mulher por trocar seu possível companheiro por ele, ao conquistá-la viria a realizar seu desejo “de todo esse corpo um dia ser dono também”. Ou seja, uma vez tendo acolhido a ideia de ter um relacionamento com ele, a mulher o outorgaria direitos sobre o corpo dela e, provavelmente, também sobre sua vontade ou arbítrio.

Situação semelhante é percebida também na canção *Morro de Ciúme Dela* (1991):

Quando ela passa na rua  
 É um reboição geral  
 Um grita, outro assobia  
 Ela balança o astral

Eu tenho a felicidade  
 De ser o dono da flor  
 Morro de ciúme dela, oh, oh, oh  
 Um diz oh que gatinha  
 Outro diz que amor  
 Mas sei que ela é só minha, oh, oh, oh  
 Ela é a minha garota  
 Voa pra lá gavião  
 É um troféu que eu ganhei  
 Nas lutas do coração

Nessa canção, além das situações anteriormente mencionadas de possessividade e objetificação - aqui enfatizadas pelos versos “Eu tenho a felicidade de ser o dono da flor”, “mas sei que ela é só minha” e “ela é minha garota” - a frase “É um troféu que ganhei” aponta um outro tipo de objetificação feminina: a que coloca a mulher como algo a ser exibido e ostentado, alicerça o relacionamento no exibicionismo masculino, no qual ele faz questão de observar a reação dos outros homens ao redor que não possuem um “troféu” tão “vistoso” como o seu. “Nós estamos sob o exame minucioso e cuidadoso constante de outros homens. Outros homens nos assistem, nos classificam, outorgam nossa aceitação no domínio da masculinidade. A masculinidade é demonstrada para a aprovação dos outros homens. São os outros homens que avaliam o desempenho” (KIMELL, 2016, p. 109).

Para o eu-lírico, observar que “Quando ela passa na rua/É um reboiço geral” representa um tipo de vitória, onde o corpo da mulher, que ele considera como sua propriedade, é o “troféu” que ele exhibe orgulhosamente como comprovação de sua masculinidade e hombridade.

Mesmo que “morra de ciúmes dela”, esse comportamento de outros homens em relação a sua companheira, faz com que ele tenha sua virilidade reconhecida, atestada, perante o imaginário social masculino e, especialmente, por ser dele “a felicidade de ser o dono da flor”:

(...) há, de certa maneira, um consenso com relação a um modelo de masculinidade que enquadra os homens e os leva a buscar alcançá-lo. (...) este seria um modelo de masculinidade hegemônica, ideal e totalizante. O homem ideal, (...) seria branco, ocidental, de classe dominante, provedor, heterossexual, forte e viril (ADRIÃO, 2005, p. 11).

Embora exista o ciúme, a reação que aquela mulher causa em outros homens exalta a virilidade, a posse, o poder e a competitividade do eu-lírico. O homem acredita ter uma reputação a qual permite que ele tenha sua autoimagem viril referendada pelo reconhecimento dela perante os outros homens, ao exhibir e ostentar seu “troféu”. Esse tipo de atitude não deixa de ser outro tipo de violência implícita contra a mulher, um tanto mais sutil e praticada,

geralmente, com anuência dela, mesmo que - nem sempre, por conta das significações sociais – ela não se dê conta do mal que lhe causa. Conforme Eluf:

O ser humano tortura-se insistentemente quando não sabe dividir; não suporta a ideia da perda e não quer sujeitar-se a mudanças. O instinto de sobrevivência nos obriga a um egoísmo extremo e, por mais que nossas culturas tenham tentado modificar a natureza humana de todas as formas possíveis, os sentimentos de exclusividade, propriedade, egocentrismo e narcisismo parecem permanecer incólumes (ELUF, 2007, p. 166).

Ao se afirmar como sendo “o dono da flor” e tratá-la como um “troféu”, há uma “coisificação” da mulher adocicada pela implícita ideia de que “quem ama cuida” e de que “o ciúme é o tempero do amor”, como predizem os ditos populares. Enquanto o eu-lírico confia que a mulher é “só dele”, o interesse de outros homens o lisonjeia e afaga sua virilidade. No entanto, a uma eventual correspondência da mulher a essas “cantadas” na rua, fossem elas reais ou imaginadas pelo homem, ele poderia, ao se sentir ameaçado ou traído, converter essa objetificação idealizada da mulher em violência.

O sentimento abusivo e de posse nem sempre se inicia já com a violência física. Normalmente começa com a idealização exacerbada, que, geralmente, evolui para a violência psicológica. Em alguns casos, fica nesse patamar. Porém, na maioria dos casos, evolui para violência física. Desse modo, a violência física e a psicológica não são conceitos isolados. Essas agressões coexistem ou se apresentam simultaneamente, estão interligadas. Em praticamente todos os casos não há violência física sem que antes não tenha havido violência psicológica. A violência psicológica se transforma em violência física.

Nesse contexto, tradicionalmente, o homem sempre atribui a culpa à mulher, justificando seu descontrole na conduta dela: gastos em excesso, falta de responsabilidade com as tarefas domésticas e com os filhos, adultério - real ou imaginário. Justifica que a vítima não age da maneira como deveria, da maneira correta. Muitas vezes, diante desse quadro, a vítima reconhece que em parte a culpa é sua e perdoa seu agressor. Assim, para evitar novos conflitos, acaba acatando a todas as ordens dele, abalando sua autoestima e abrindo ainda mais espaço para que a violência se manifeste. Com a autoestima abalada vem o medo da solidão e a crença de que, devido aos seus tantos defeitos nenhum outro homem se interessará por ela. Assim, a mulher se torna dependente e insegura, refém do abuso do seu companheiro.

Depois de analisar os detalhes relatados sobre sentimentos do passado e do

presente, dos pensamentos e ações das mulheres sobre homens violentos e não-violentos, os dados me levaram a concluir que não há traços de personalidade específicos que sugiram uma personalidade propensa a vítima para as mulheres, embora possa haver uma tendência identificável de personalidade para os homens abusivos (WALKER, 1979, p. 03)<sup>16</sup>.

Ademais, a violência doméstica, infelizmente, ainda é naturalizada socialmente, de diversas formas e em diversos ambientes, através da sujeição da mulher a uma ideia de inferioridade, disseminada e arraigada na cultura humana ao longo dos anos. Esse tipo de violência faz parte do cotidiano das cidades, do país e do mundo, e é por demais banalizada, relativizada, tratada como “não-violência”, como algo que faz parte da vida.

Assim, temos na canção o *Julgamento* (1979) um exemplo desse tipo de comportamento abusivo que busca culpabilizar a mulher pela explosão de violência. Até a década de 1980, em geral a jurisprudência tinha anuência, mesmo que tácita, à tese de que matar em defesa da honra “deixa de ser um ato de violência para se converter em ato normal, quando não moral, de preservação de valores que são julgados acima do respeito à vida humana” (ODALIA, 1983, p. 23). Observemos a letra em questão:

Silêncio que o réu tem algo a dizer em sua defesa...  
 Sempre quando eu voltava para o lar  
 Ela ia me esperar toda a tarde no portão.  
 E no abraço me beijando com ternura  
 Me apertava com loucura provocando a emoção.  
 O nosso quarto se enchia de amor  
 E nos abraços o calor do seu corpo me acendia  
 E de repente sem censura ou preconceito  
 Ela me dava o direito de lhe amar como eu queria.  
 Momentos que eu vivi... noites que eu não esqueci  
 Mas um dia ao voltar pra casa cedo  
 Ao entrar eu tive medo, algo não estava bem  
 Em nossa cama aquela quem eu mais amava  
 Totalmente se entregava nos braços de outro alguém.  
 Desesperado pelo golpe que sofri nem sequer eu percebi  
 Que atirava sem parar  
 Ao ver os corpos abraçados e sem vida  
 vi nascer uma ferida no meu peito a machucar  
 Naquela hora como eu sofri...  
 De certa forma eu também morri  
 Senhor juiz, eu peço a sua atenção  
 Para a minha explicação  
 Minha única defesa  
 Naquela hora eu estava inconsciente, mas agora no presente

---

<sup>16</sup> After analyzing reported details about past and present feelings, thoughts, and actions of the women and the violent and nonviolent men, the data led me to conclude that there are no specific personality traits that would suggest a victim-prone personality for the women (...), although there may be an identifiable violence-prone personality for the abusive men. (Tradução minha).

Não suporto essa tristeza  
 Como agiria cada um que me condena se assistisse a mesma cena  
 Estando ali em meu lugar  
 Por isso eu peço ouvir o grito da razão  
 Ninguém sofre uma traição e se cala pra pensar.

A canção tem como premissa a objetificação da mulher.

Na letra, a motivação do personagem para o cometimento do duplo homicídio seria ele ter visto “quem mais amava” entregue “nos braços de outro alguém”. Assim, segundo sua narrativa, o homem que matou teria justificado seu ato por estar tomado por um ímpeto de desespero e encontrar-se em uma condição emocional que o conduziu a um estado cognitivo de inconsciência a ponto de ele sequer perceber que “atirava sem parar”.

[O crime passionai] implica habitualmente que uma relação afetiva e sexual existe ou existiu entre as pessoas, que se apreciaram um ao outro e que sentiram um pelo outro, pelo menos em um dado momento da experiência objetiva, atração e sentimentos amorosos e que, depois de uma situação conflituosa de natureza afetiva ou sexual, de ruptura ou de crise conjugal ou de desentendimento crônico, uma delas vai, mais ou menos impulsivamente, matar a outra, independentemente dos prejuízos causados à sua própria pessoa (KORN apud BORGES, 2011, p. 22).

Na canção em tela, o eu-lírico inicia falando sobre a relação de ternura, loucura, emoção e amor, onde a paixão acendia seu corpo, deixando clara a carnalidade da relação, onde a sexualidade do casal desempenhava importante papel. Em seguida, o autor afirma que “sem preconceito” ela dava a ele o “direito de lhe amar como queria”, remetendo o relacionamento ao molde patriarcal, onde a mulher é subordinada ao homem, que controla não somente a sexualidade, mas também o corpo e a autonomia femininas. Esse modelo estabelece privilégios sociais e sexuais ao homem que, como soberano, pode se render aos caprichos sexuais que assim desejar, entendendo a si mesmo como detentor do monopólio sobre o corpo da companheira.

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).

Sob essa ótica, vale salientar que o personagem veicula, diretamente, o duplo homicídio cometido, aos momentos vividos com a mulher, especialmente às noites, nas quais, como afirma

no verso anteriormente citado, a mulher lhe dava o direito de “amá-la sem censura”, colocando seu corpo a sua disposição. Esse direito era dele por ela ser, antes de mais nada, a “sua” mulher, sendo a própria honra do réu veiculada a esse arrogado direito, demonstrando que a motivação do crime foi um sentimento de posse frustrado.

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 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 (FREUD, 2011, p. 3-24).

A teoria freudiana citada trata das consequências psicológicas da relação possessiva, 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 que a objetificação do amor é o motivo do crime. Ao afirmar na canção que ela lhe dava o “direito de lhe amar como queria”, o eu-lírico entendia o corpo da parceira como seu domínio, seu território, onde era livre para usufruir como bem lhe aprouvesse. Entretanto, a continuidade da canção sugere que esse suposto direito que “ela lhe dava” não havia sido, de fato, dado por ela, mas “tomado” por ele, partindo do pressuposto recorrente de que a esposa teria “deveres conjugais” para com o marido. Esse tipo de entendimento encontra lastro nas antigas sociedades patriarcais, ainda muito presentes no imaginário social, onde se espera do gênero feminino a submissão diante da autoridade do patriarca, tradição resguardada e embasada pela dogmática da religião católica, onde a mulher é uma extensão do corpo masculino, criada para lhe servir. “O cânone e direito civil; igreja e estado; padres e legisladores; todos os partidos políticos e denominações religiosas ensinaram que a mulher foi feita após o homem, do homem, e para o homem, um ser inferior, sujeito ao homem. Credos, códigos, escrituras e estatutos são todos baseados nessa ideia” (STANTON,

1895, s/p)<sup>17</sup>.

Assim, o corpo feminino não teria outra função que não fosse a de servir aos anseios do patriarca, seu dono e senhor. Essa interpretação foi recorrente na jurisprudência brasileira até a década de 1960, quando o patriarcalismo familiar era muito forte. “Foi somente com a Lei nº 4.121/62, Estatuto da Mulher Casada, que a mulher ganhou status jurídico de sujeito de desejo” (PEREIRA, 2015, p. 303). Somente a atual Constituição de 1988 suplantou, em definitivo, os laços jurídicos com a tradição patriarcal. Conforme Eluf:

Está claro que a mera menção à tese da legítima defesa da honra ofende a todas as mulheres, por tratá-las como “objetos de uso” masculino. Hoje, com a Constituição Federal [de 1988] que equipara homens e mulheres em direitos e obrigações, proibindo todas as formas de discriminação, sem deixar qualquer dúvida quanto à plena cidadania feminina, seria inadmissível que um defensor ousasse apresentar a tese da legítima defesa da honra em plenário do Júri, por ser inconstitucional. (...) É preciso reconhecer que, se algumas vezes a pena aplicada foi pequena, mesmo assim houve condenação. Ficou registrada a reprovação social da conduta do homem que mata a mulher julgando ter poderes de vida e morte sobre ela (...). No entanto, podemos ver um lado positivo nos julgamentos analisados com o condão de perdoar a conduta homicida, embora, em determinados casos, tenham atenuado a pena. A tolerância dos julgadores, ainda que ocasional e vinculada à performance do defensor, não é a solução ideal (ELUF, 2007, p. 166-172).

Nessa perspectiva, ao encontrar “quem mais amava” entregue “nos braços de outro alguém”, o eu-lírico se sentiu desesperado, pois outro usufruía do que, segundo seu entendimento, lhe pertencia. Por outro lado, a companheira também usufruía do ato, desrespeitando a regra tácita de que o prazer sexual dela é monopólio dele, e somente a ele cabe satisfazê-la. Assim, o personagem masculino sente-se duplamente traído e começa a “atirar sem parar”. Somente depois de “ver os corpos abraçados e sem vida” é que, supostamente, caiu em si pelo ato cometido. Nesse momento, mesmo alegando estar, de certa forma, “morto também”, que o eu-lírico busca perdão para seu ato de tirar as vidas da esposa e do amante, como se a indiscrição sexual deles fosse motivo suficientemente válido pela suposta “desonra” sofrida.

Cabe, ressaltar, que o fato do personagem declarar-se “de certa forma” morto também, pode significar mais uma tentativa de vitimização, visando, com isso, postular o perdão do júri que, possivelmente, constitui-se de cidadãos familiarizados com a sociedade patriarcal e a masculinidade hegemônica, de quem, certamente, obteria simpatia, ao declarar um suposto

---

<sup>17</sup> The canon and civil law; church and state; priests and legislators; all political parties and religious denominations have alike taught that woman was made after man, of man, and for man, an inferior being, subject to man. Creeds, codes, Scriptures and statutes, are all based on this idea (Tradução minha).

arrependimento, pois muitos, em tal situação, provavelmente também agiriam do mesmo modo, uma vez que, segundo o imaginário social masculino, a desforra pela desonra contra ele praticada é admitida por outros homens que, porventura, o escutam. É muito provável a hipótese de que os homens se perdoem mutuamente perante os ditos “crimes contra a honra”, é tácito que, no mundo masculino, o homem pode adular, mas nunca a mulher, logo, ao final, a culpada é a mulher que adularou. Conforme destaca Eluf,

A ‘honra’ de que tanto falam os passionais, é usada em sentido deturpado, refere-se ao comportamento sexual de suas mulheres. É a tradução perfeita do machismo, que considera serem a fidelidade e a submissão feminina ao homem um direito dele, do qual depende sua respeitabilidade social. Uma vez traído pela mulher, o marido precisaria ‘lavar sua honra’, matando-a. Mostraria, então, à sociedade que sua reputação não havia sido atingida impunemente e recobriria o ‘respeito’ que julgava haver perdido (ELUF, 2007, p. 164).

Cabe, aqui, mencionar os desdobramentos, ainda perceptíveis no século XXI, de que a sociedade colonial patriarcal brasileira, herdada da América Portuguesa, instituiu durante muitos anos em nossa sociedade, destacando que suas ramificações estão, ainda, infiltradas na configuração social atual.

Dentre muitos dos comportamentos usuais da sociedade colonial brasileira, a tese de “Legítima Defesa da Honra” foi comumente aceita para a defesa de crimes passionais<sup>18</sup>, remetendo à tutela, por parte do indivíduo, de um possível desrespeito a sua honra pessoal, uma vez que a mulher era vista como uma espécie de “subordinada do homem” e que, ao trair sua confiança, mereceria pagar com a vida<sup>19</sup>. Para Eluf:

O assassino passional busca o bálsamo equivocado para sua neurose. Quer recuperar, por meio da violência, o reconhecimento social e a autoestima que

<sup>18</sup> Crime passional é um crime praticado por paixão doentia, quando a pessoa perde o controle de suas ações. É um crime cometido por pessoa dominadora, e sem o comando de suas emoções, que mata por ciúme, sentimento de traição ou vingança. Na sistemática penal vigente, esse tipo de crime não merece, por si só, qualquer contemplação, mas pode revestir-se das características de crime privilegiado, desde que se apresentem concretamente todas as condições dispostas no §1º do art. 121 do CP. “Desse modo, se o agente flagra sua esposa com o amante e, dominado por violenta emoção, desfere logo em seguida vários tiros contra eles, poderá responder pelo homicídio privilegiado, desde que presentes condições muito especiais” (CAPEZ, 2008, p. 40).

CP - Decreto Lei nº 2.848 de 07 de dezembro de 1940 - Art. 121. Matar alguém: Pena - reclusão, de seis a vinte anos. Caso de diminuição de pena - § 1º Se o agente comete o crime impelido por motivo de relevante valor social ou moral, ou sob o domínio de violenta emoção, logo em seguida a injusta provocação da vítima, o juiz pode reduzir a pena de um sexto a um terço.

<sup>19</sup> Segundo Dória:(...) “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) (...) 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).



julga ter perdido com o abandono ou o adultério da mulher. Ele tem medo do ridículo e, por isso, equipara-se ao mais vil dos mortais. O marido supostamente traído fala em “honra”, quando mata a mulher, porque se imagina alvo de zombarias por parte dos outros homens, sente-se ferido em sua masculinidade, não suporta a frustração e busca vingança. Na verdade, está revoltado por não ter alcançado a supremacia que sempre buscou; padece de imaturidade e de insegurança. Certamente, qualquer pessoa pode passar por situações em que esses sentimentos aflorem, porém o indivíduo equilibrado encontra barreiras internas contra atitudes demasiadamente destrutivas. O assassino não vê limites e somente se satisfaz com a morte. É a exceção, não a regra (2007, p. 119).

A “Legítima Defesa da Honra” surgiu como uma manobra jurídica que visava inocentar assassinos sob a efígie de ter sido o ato praticado sob “emoção intensa” e, embora seja uma prática que se iniciou séculos atrás, ainda hoje é possível identificar o discurso misógino em que transitam, não somente as relações pessoais, mas inclusive o sistema jurídico no Brasil.

Partindo da origem da aceitação coletiva da Legítima Defesa da Honra no Direito Brasileiro - onde, explicitamente, o homem detinha em suas mãos direitos e poderes sobre as mulheres, não apenas sobre seus corpos - percebe-se a natureza machista, não somente da prática jurídica de defesa de homicídios passionais, mas sobre a sociedade como um todo. Assim como grande parte de nossos usos e costumes provêm do sistema colonial adotado pela Coroa de Portugal quando começou a ditar as regras após se instalar no Brasil em 1808, as normas culturais, jurídicas, econômicas e religiosas também foram herdadas desse colonialismo. Nesse período vigorava em Portugal as já citadas Ordenações Filipinas, que regiam o comportamento dos residentes da colônia também. Esses códigos reafirmavam a discriminação, não somente entre homens e mulheres, como entre os indivíduos em geral, tendo como base aspectos como sua origem e acúmulo de riqueza, entre outros pontos tidos como necessários para estabelecer uma posição social elitista de cada cidadão.

Desse modo, fica patente o período colonial como berço da misoginia que ainda vemos na sociedade hodierna, que ainda permite ao réu apelar para uma suposta “inconsciência” ao reagir com violência homicida a uma traição conjugal e, não obstante, mesmo declarando estar triste e arrependido, sugerir que qualquer pessoa na mesma situação agiria igual, conforme vemos nos versos: “Como agiria cada um que me condena se assistisse a mesma cena/Estando ali em meu lugar”. O suposto arrependimento não o impede de pleitear uma absolvição do crime cometido e conclamar ao juiz “ouvir o grito da razão”, pois “ninguém sofre uma traição e se cala pra pensar”. Para Eluf:

Em uma primeira análise, superficial e equivocada, poderia parecer que a

paixão, decorrente do amor tornaria nobre a conduta do homicida, que teria matado por não suportar a perda de seu objeto de desejo ou para lavar sua honra ultrajada. No entanto, a paixão que move a conduta criminosa não resulta do amor, mas sim do ódio, da possessividade, do ciúme ignóbil, da busca da vingança, do sentimento de frustração aliado à prepotência, da mistura de desejo sexual frustrado com rancor (ELUF, 2007, p. 156).

Nesse sentido, o réu sentiu sua virilidade e sua masculinidade feridas a ponto de “não pensar” nas consequências de seus atos – como está na letra da música. Assim, quando sua esposa comete adultério, ela não somente desdenhou do marido, enquanto chefe de família, oferecendo-o ao escárnio, não somente da sociedade mas, principalmente, dos outros homens, como também lançou uma espécie de questionamento social quanto à masculinidade do marido, dando a ele o direito de defender, com sangue, sua virilidade ofendida.

Por sua vez, se a legítima defesa da honra não existe na lei, que somente admite a legítima defesa física, tampouco ela ocorre na vida real. Os motivos que levam o criminoso passional a praticar o ato delituoso têm mais a ver com sentimentos de vingança, ódio, rancor, frustração sexual, vaidade ferida, narcisismo maligno, prepotência, egoísmo do que com o verdadeiro sentimento de honra. (...) Nossos tribunais não têm mais aceitado a tese da legítima defesa da honra. A honra é bem pessoal e intransferível; a mulher não porta a honra do marido ou vice-versa. Eventual comportamento reprovável por parte de um dos cônjuges não afeta o outro. As pessoas somente podem ser chamadas a responder por si, não pelos que lhes são próximos, a não ser no caso de filhos menores de idade e, mesmo assim, para os efeitos da vida civil, não por questões de honra (ELUF, 2007, p. 222-226).

Esse tipo de discurso passional, porém, em prosa ou em verso, soa como uma espécie de autorização para que se possa assassinar mulheres, desde que se esteja “tomado por forte emoção” durante o ato. “Emoção” essa normalmente justificada por uma suposta “atitude errada” da mulher, como se conduta feminina que seja “promíscua” ou “obscena” servisse como um salvo-conduto para o comportamento violento ou homicida do homem. Ao indagar ao júri “Como agiria cada um que me condena se assistisse a mesma cena”, o eu-lírico parece dirigir-se especialmente aos jurados homens, de modo que a pergunta parece ser feita de homem para homem, na expectativa de despertar neles certa empatia.

Nessa linha de raciocínio, temos a música: *Não Faça Jamais Como Eu Fiz* (1978):

Foi lá pelos anos 60, o mês eu não me lembro mais  
 Eu andava noite adentro, a procura de amor e de paz  
 Fui parar num bordel, lugar distante do céu, morada do satanás  
 Parece que foi um castigo, de fato não me controlei  
 Ao ver aquela mulher linda sentada na mesa do canto  
 Me envolvi em seus encantos, por ela me apaixonei

E por orgulho ou vaidade, eu nunca contei pra ninguém  
 Temia a língua do povo, temia a sociedade  
 E fui levando essa paixão sempre na obscuridade  
 Porém um dia lá cheguei pra encontrar com ela  
 Não vendo ela no salão, por ela procurei  
 Fiquei sabendo que ela estava no quarto vendendo  
 O amor que eu neguei  
 Me vi completamente louco de arma na mão  
 Quebrando a porta do quarto, atirei sem perdão  
 Não pude fugir da justiça, o preço do amor eu paguei na prisão  
 E depois de tantos anos eu já cumpri minha sentença  
 Hoje estou livre das grades, mas preso pela consciência  
 Por matar um desconhecido na mais completa inocência  
 Portanto meu prezado amigo, se acaso lhe acontecer  
 De amar uma mulher da vida, você nunca deve esconder  
 Não faça jamais como eu fiz, matar uma pobre infeliz  
 Pelo amor que ela foi vender

Nessa canção, a primeira coisa que chama a atenção é o fato de o eu-lírico estar “à procura de amor e de paz” em um bordel, local totalmente inapropriado para encontrar tais coisas, uma vez que se trata de um lugar, como ele mesmo explica, “distante do céu/Morada do sataná”. Simbolicamente, o bordel representa a culpa, o pecado, o erótico que remete à concupiscência, portanto ao sexo em seu sentido fisiológico, hedonista, que leva ao pecado carnal. O lupanar é o lugar especificamente concebido para o cometimento da fornicção, ou seja, à prática sexual fora do casamento, seja cometendo ou não o adultério. Por essa razão, a profissão das mulheres do meretrício foi tomada como amaldiçoada e elas à perdição.

Conforme explica Del Priore:

Na tradição cristã que vinha desde os tempos da colônia, a prostituta estava associada à sujeira, ao fedor, à doença, ao corpo putrefato. Esse sistema de correlação estruturava a sua imagem; ele desenhava o destino da mulher voltado à miséria e à morte precoce. Esse retrato colaborava para estigmatizar como venal tudo o que a sexualidade feminina tivesse de livre. Ou de orgiaco. A mulher que se deixasse conduzir por excessos, guiar por suas necessidades, só podia terminar na sarjeta, espreitada pela doença e a miséria profunda. Ameaça para os homens e mau exemplo para as esposas, a prostituta agia por dinheiro. E, por dinheiro, colocavam em perigo as grandes fortunas, a honra das famílias. Enfim, era o inimigo ideal para se atirar pedras (DEL PRIORE, 2006, p. 269).

Outrossim, também é oportuna a ressalva de que, em tese, o cristão deve renunciar às vicissitudes da concupiscência, porquanto “a problematização cristã da carne se confunde com esse ideal de recusa, que supõe o prazer como um mal em si mesmo e também como obstáculo à salvação eterna, e principal responsável pelos flagelos da humanidade” (VAINFAS, 1986, p. 81). Sobre o signo do pecado associado ao feminino, Barreto explica que a associação da mulher

ao pecado permeia o imaginário ocidental: “Lilith perdeu Adão para Eva, pois não aceitou se submeter a ele. Eva induziu Adão ao pecado e se tornou a responsável pela expulsão de ambos do paraíso e, por fim, Maria Madalena conseguiu o perdão dos seus pecados a partir do arrependimento das suas práticas voltadas a comercialização do seu corpo” (BARRETO, 2011, p. 45).

Na cosmogonia cristã, o meretrício é um “lugar distante do céu”, por estar associado aos desejos terrenos, à incontinência da lascívia e, conseqüentemente, ao diabo. Assim como Eva incita Adão a provar do fruto proibido, a prostituta, como uma mulher que “aluga” o corpo para o deleite concupiscente masculino, instiga o homem a fornicar e, provavelmente, também a adular, e por conseguinte, a pecar. Por essa razão, o eu-lírico afirma que seu descontrole pode ter sido um “castigo” por ele ter ido buscar o a satisfação no pecado. Nesse caso, o pecado da luxúria levou a um outro pecado (um duplo assassinato), violando assim o quinto mandamento: “Não matarás” (Ex: 20,13). Essa hipótese é corroborada pela adjetivação ao prostíbulo, que seria a “morada do Satanás”, por isso que lá estão as “Liliths”<sup>20</sup>, “Evas” e as “Madalenas” não arrependidas. Tal ambiente, o lupanar, se faz enquanto um antro no qual o homem desobedece a Deus, mas pecaminosamente busca a “paz” e o “amor” na iniquidade, ou seja, nos impuros e hedonistas caminhos dos prazeres libidinosos, como explica Perrot:

A prostituição é um sistema antigo e quase universal, mas organizado de maneira diferente e diversamente considerado, com status diferentes e diferentes hierarquias internas. A reprovação da sociedade é bastante diversa. Depende do valor dado à virgindade e da importância atribuída à sexualidade. As civilizações antigas ou orientais não têm a mesma atitude que a civilização cristã, para a qual a carne é a sede da infelicidade e a fornicação é o maior pecado (PERROT, 2007, p. 77).

Há, na relação prostituta-cliente, uma interdição à ideia do amor, uma vez que este tem como plano de fundo um conceito dicotômico à atividade das meretrizes: a fidelidade conjugal. Ao mesmo tempo, o imaginário social em relação à prostituta, somado à potencial detratção da futura família a ter como matriarca (a condição sagrada do feminino) uma mulher com passado prostitucional, desqualificaria totalmente essa mulher a qualquer outra atividade que não esteja relacionada ao meretrício. Nesse ponto, mediante tal possibilidade, o personagem masculino trata de sua reputação pessoal, ou seja, da mácula que recairia a sua virilidade uma paixão por uma moça de bordel. Um ideal de amor tangencia a canção, sobretudo no conselho

---

<sup>20</sup> Lilith é uma personagem mitológica (não bíblica) do medievo. Tratar-se-ia ela da primeira mulher, criada antes de Eva. Lilith se rebelou e foi expulsa do Éden, tornando-se um demônio.

do eu-poético de que um homem “nunca deve esconder” um possível amor por uma “mulher da vida”. Essa preleção, apesar de estar apoiada em chavões, insinua que crimes passionais sejam cometidos, de fato, “por amor” e, por tal ensejo, mereçam complacência. Conforme Eluf, essa compreensão de amor, entretanto, é marcada de forma basilar pela ideia de posse sexual:

O sentimento de “posse sexual” está intimamente ligado ao ciúme. Há quem entenda não existir amor sem ciúme, mas é preciso verificar que o amor afetuoso é diferente do amor possessivo. Em ambas as categorias amorosas pode existir ciúme; amigos sentem ciúmes uns dos outros; irmãos sentem ciúmes do amor dos pais; crianças demonstram, sem rodeios, seus ciúmes generalizados de tudo e de todos. Embora esses sentimentos tenham a mesma natureza do ciúme sexual, são diferentes na sua intensidade e nas consequências que produzem na vida dos envolvidos. O amor-afeição não origina a ideia de morte porque perdoa sempre, ainda que haja ciúme. Já o amor sexual-possessivo é muito egoísta, podendo gerar ciúmes violentos que levam a graves equívocos, inclusive ao homicídio (ELUF, 2007, p. 160).

A ideia de posse sexual é intrínseca, tanto à concepção de amor descrita na canção, quanto no entendimento cristão do amor, já que o discurso do casamento monogâmico é central ao Cristianismo. Todavia, apesar de não ter contraído matrimônio com a mulher, esperava dela um comportamento sexual de “esposa” nos termos cristãos. No entanto, ao encontrar num lupanar uma mulher por quem se apaixonou, nunca contou para ninguém sobre esse amor pois “temia a língua do povo, temia a sociedade”. Fica implícito, nesse ponto, que o “povo” a quem o personagem temia, conforme explicitado anteriormente, eram os próprios homens, pois uma das facetas da masculinidade hegemônica é o julgamento de seus pares. A força, a virilidade, a “macheza” têm que ser constantemente submetidas ao escrutínio dos outros homens, sob pena de receber deles, no caso de reprovação, alcunhas como “frouxo”, “corno” ou “mulherzinha”, e ter revogada sua posição de “macho” perante a comunidade masculina. Do começo ao fim de sua vida, o homem que resolver trilhar o caminho da masculinidade hegemônica terá seu desempenho constantemente avaliado por seus semelhantes e, em caso de falha, verá seu posto de “homem de verdade” revogado. O medo real não é o da traição em si, mas o de ser envergonhado ou humilhados em frente a outros homens.

(...) o pai é o primeiro homem que avalia a performance masculina do menino, o primeiro par de olhos masculinos perante os quais ele tenta se provar. Aqueles olhos o seguirão pelo resto de sua vida. Os olhos de outros homens irão se juntar a eles – os olhos de exemplos a serem seguidos (...) os olhos de seus pares, seus amigos, seus colegas de trabalho; e os olhos de milhões de outros homens, vivos e mortos, cujo escrutínio constante ele nunca estará livre (KIMMEL, 2016, p. 111).

Nessa situação é possível encontrar duas ambiguidades, dois pontos de conflito nos quais incorre o eu-lírico. O primeiro, conforme mencionado, diz respeito à desconfiança e ao preconceito por parte da “sociedade” e a crítica da “língua do povo”. As sociedades humanas se constituíram em torno da família: o marido, a esposa e os filhos formavam o quadro perfeito. Quem estivesse fora desse padrão não era bem aceito. Com o advento da religiosidade e a consequente agregação da Moral Cristã, essa concepção foi agravada. O monopólio sexual, com a conjugalização das relações sexuais de forma direta e recíproca, é tratado com todo o rigor possível, emergindo o cânone sexual maior da sonegação do prazer. O sexo se torna legítimo apenas para a procriação dentro da sagrada instituição do matrimônio, de outro modo, será apenas pecaminoso e lascivo. Conforme Foucault:

A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se esse modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este status e deverá pagar as sanções (FOUCAULT, 1988, p. 09-10).

Ainda nessa via de interpretação do discurso religioso, na letra da música o eu-lírico se apresenta, na atualidade, como alguém “livre das grades, mas preso pela consciência” por ainda lhe pesar o pecado. Nesse caso, o elemento laico: a lei, e o fato dele estar quite com a Justiça, não o alivia da culpa como pecador. Ao tratar da ambivalência entre a moralidade cristã e situações associadas à virilidade masculina, Gikovate explica:

Mesmo nos ambientes familiares mais “sofisticados” e voltados para a religião, existe esta tendência para impor aos meninos o padrão oficial de masculinidade. Não tem havido tempo e serenidade para reflexões mais apuradas. O importante é “salvar” os meninos desta “catástrofe” e afastar das famílias o risco da “desonra”. Não tenho notícia de nenhum caso em que um menino de 8 anos de idade tenha chegado em casa chorando porque algum outro bateu nele e seu pai – ou mãe – tenha dito: “Meu filho, faça como Cristo: ofereça a outra face”. Quem oferece a outra face é “bicha”! Todas as pessoas “de bem” são fascinadas por esta concepção cristã em relação à violência. [...] Mas quem tem coragem de pô-la em prática? Quem está disposto a arcar com as consequências? O pavor da homossexualidade se alastra e define um padrão agressivo de conduta para os meninos, mesmo naquelas famílias onde a generosidade predomina. A exigência familiar de que o menino reaja com igual violência não será obedecida por ele, que se sentirá mais inseguro e

inferiorizado ainda. Os pais, incapazes de compreendê-lo e de dar o apoio necessário para o seu modo de ser, estão, imperceptivelmente, aumentando suas chances de se tornar homossexual. E agem assim justamente para impedir que isto aconteça (GIKOVATE, 2000, p. 272).

Nessa perspectiva, há um contrassenso entre as preleções cristãs sobre o perdão, ou seja, a ideia de que cabe ao bom fiel objetar a violência e evitar a vingança, ao passo que o crime descrito na letra trata-se de vingança extremamente violenta, determinada por um ressentimento amoroso. Nesta ocasião, o homem teria se deixado levar pela noção de masculinidade, pela qual lhe caberia provar sua “macheza” em situações nas quais tenha sua virilidade atingida, embora a mansidão esteja entre as principais virtudes cristãs.

O segundo ponto de conflito no qual o personagem incorre é o ciúme e a virilidade em si, ou seja, o orgulho ferido. Quem se dispõe a ter um relacionamento com uma mulher que “vende o amor” precisa renunciar ao sentimento de posse e exclusividade e entender que o objeto de seu amor fez e, provavelmente, ainda fará sexo com diversos outros homens. Assim, para o homem, o fato de saber que não detém a exclusividade nas atenções da parceira pode assumir uma importância grande demais para ser ignorada.

O sentimento do ciúme tem motivações diferentes para os gêneros, enquanto a mulher relaciona o ciúme ao medo de perder seu objeto de amor, o homem teme a perda da posse, da honra, do status e [tem medo] de ser motivo de chacota perante a sociedade machista em que está inserido. Para o homem, o ciúme é coberto de componente sexual, pois temem mais a infidelidade do que a perda (SANTOS, 2007, p. 20).

Cumprido salientar, entretanto, que, mesmo sendo dois pontos de conflito, eles são absolutamente complementares e encontram-se intrinsecamente ligados à base de suporte identitária masculina. Assim, do ponto de vista do modelo patriarcal androcêntrico de comportamento, assumir um romance com uma “mulher da vida” era algo impensável, tanto que foi “levando essa paixão sempre na obscuridade”. No decorrer da canção, o eu-lírico revela que, num dia, chegou para encontrá-la e ficou “sabendo que ela estava no quarto vendendo/O amor que eu neguei”.

Nesse momento, o protagonista afirma que ficou “completamente louco de arma na mão” e atirou “sem perdão”, tentando justificar seu crime pelo ato sexual praticado por ela. Entretanto, ele sempre esteve ciente de que ela “vendia seu amor” e acaba por assumir seu crime. Posteriormente, aconselha a quem quer que venha a amar uma “mulher da vida” a não fazer o que ele fez, a revelar seu amor e não “matar um desconhecido na mais completa inocência”. Desse modo, cabe aqui ressaltar o sentido desse verso, destacando que, mesmo o

protagonista assumindo seu “erro”, ele reconhece por inocente apenas o desconhecido. Mesmo sabendo, desde o início, que ela “vendia seu amor”, ele não a considera uma vítima inocente do seu crime, atribuindo a ela uma culpa que, de fato, ela não tem. Ou seja, mesmo a mulher estando em um bordel, vendendo “seu amor” a quem chegar, puder ou quiser pagar, ela deixa de ser culpada. Mesmo em tal ambiente, ela ainda continua, aos olhos do homem, tendo uma espécie de obrigação de agir segundo os desejos dele, ser como ele quer. Ao homem é facultado o arbítrio de ir onde quiser e fazer o que bem entender, pois, mesmo em um lupanar, a culpa é da mulher, que provocou sua ira, seu impulso, sua explosão irracional.

Nota-se que o homem lamenta sua covardia e seu silêncio, pois, em sua idealização, se ele tivesse expressado seu amor, a prostituta teria deixado “a vida” e o crime não teria ocorrido. Em nenhum momento da canção, o eu-lírico trata da objetificação do corpo da mulher associado ao crime. O arrependimento refere-se especificamente ao fato de ele ter omitido seu amor, portanto, a questão é que, somente ele, como apaixonado, poderia compreender aquela cena presenciada no quarto do bordel como uma traição. Essa particularidade dá margem à interpretação de que, se ele tivesse assumido sua paixão e fosse seu noivo ou marido, o crime seria naturalmente justificável.

Essa ótica pertencente ao eu-lírico só encontra sentido dentro de uma sociedade patriarcalista, androcêntrica e moralista que vê a prostituta como pecadora, vagabunda. Que condena moralmente a prostituição como uma atividade essencialmente degradante que há de ser combatida, podendo a prostituta ter a sua morte justificada, enquanto o homem com quem ela realizava o ato pode ser visto como “inocente”.

Essa particularidade da canção evidencia a tese da desigualdade entre os gêneros observada, inclusive, na atualidade. A mulher deve ter um padrão de comportamento onde não são aceitas atitudes amplamente toleradas nos homens. Demonstra que ainda é muito presente em nossa sociedade, aquele paradigma mencionado anteriormente de que há um tipo de mulher pra casar e um outro tipo para a “diversão” – e que nunca se deve ter sentimentos por mulheres destinadas ao divertimento.

Outrossim, é importante destacarmos que a canção *Não Faça Jamais Como Eu Fiz* traz, assim como em *O julgamento*, uma conversa de homem para homem, a começar pelo tom intimista, que se refere ao interlocutor como “meu prezado amigo”. O foco da narrativa é o aconselhamento do eu-lírico para que outros homens não repitam o seu ato e venham, como ele, a pagar “o preço do amor” na prisão. Esse conselho sugere que é compreensível um homem matar supostamente “por amor” em situações nas quais se mexa com seus brios.

Não obstante, vale reiterar a diferença com a qual o eu-lírico classifica o homem e a



mulher que ele assassinou. Embora não seja atribuída diretamente uma culpa à mulher pelos crimes, considerá-la como “uma pobre infeliz” significa julgá-la como alguém digna de pena, mas essa condição não significa necessariamente ausência de culpa, ou seja, a ideia de uma responsabilidade feminina não é afirmada, mas também não é descartada. Essa ambiguidade, no entanto, inexistente quando o assassino se refere à vítima masculina categoricamente como alguém que foi morto “na mais completa inocência”.

Assim, fica claro nas canções analisadas que a violência contra a mulher é bastante relativizada, tolerada e, dependendo do caso, justificada dentro do universo batistiano.

Um dado triste de se comprovar, tendo em vista que o cantor surgiu como artista após o surgimento do movimento feminista, se consolidou em épocas de grande efervescência do feminismo e, mesmo na atualidade, quando grandes conquistas já foram feitas pelo movimento, essa visão machista e misógina ainda faz parte de seu repertório. Possivelmente, isso acontece, justamente, porque o público a quem se destina suas canções seja essa parcela da sociedade que permanece atrelada aos valores patriarcais e androcêntricos, mesmo que alguns, paradoxalmente, sejam mulheres. Inclusive, cabe salientar que grande parte do machismo hodierno é perpetuado pelas próprias mulheres, muitas vezes praticado e ensinado aos seus filhos, dentro de seus lares.

Entretanto, podemos e devemos utilizar o conhecimento, que nos permite identificar as particularidades do masculino e do feminino, de modo a transformar as velhas práticas e os velhos padrões em algo novo e melhor, no sentido de construir um novo protótipo de sociedade que, ao invés de segregar, una, integre e acolha as diferenças, conforme Muraro & Boff:

Urge resgatarmos o melhor de ambas as tradições, a do matriarcado e a do patriarcado, seja como instituições históricas e culturais, seja como arquétipos e valores. Importa inseri-las num novo paradigma no qual os princípios masculino e feminino, homens e mulheres juntos, inaugurem uma nova aliança de valorização da alteridade, apreço pela reciprocidade e da potenciação das convergências em vista da salvaguarda da integridade do criado e da garantia de um futuro esperançoso para a humanidade e para o planeta Terra (MURARO & BOFF, 2002, p. 20).

Possivelmente, haverá quem diga que essa é uma possibilidade otimista demais. Entretanto, vivemos em um tempo de descobrimentos inovadores e grandes transformações em praticamente todas as áreas do conhecimento e da sociedade. O que ontem parecia irreal, já terá se tornado obsoleto amanhã. O mundo muda com a velocidade de um raio. Assim, não é de todo incoerente esperar que mudem também as relações humanas e o modo como tratamos uns aos outros. Quiçá chegará o tempo em que importará sermos apenas humanos, e não mais

homens e mulheres.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com o site “Ouvir Músicas”, a discografia de Amado Batista conta com 356 canções, entre composições próprias, em parcerias com outros artistas ou músicas gravadas de outros autores. Todas elas foram lidas, 86 foram tabuladas, conforme tabela em anexo, e 18 foram analisadas para compor o corpus dessa pesquisa.

Ao analisar esse enorme acervo, percebe-se, salvo raríssimas exceções, que todas essas letras possuem algum tipo de situação abusiva contra a mulher. Em muitas delas, mais de uma.

Seja em forma de assédio, perseguição, objetificação do corpo feminino, abuso psicológico, violência física e feminicídio, percebe-se, no repertório de Batista, uma clara tipicidade da masculinidade hegemônica, que acaba por refletir, provavelmente, o padrão social de seus admiradores: uma perpetuação do padrão androcêntrico, patriarcal e abusivo, de viés obtusamente tradicionalista, que permeia a sociedade contemporânea brasileira.

Para conhecer melhor a incidência de cada um desses temas no repertório do artista, sugerimos consultar a tabulação das canções que fiz, posto em quadro em anexo neste texto desta pesquisa.

Assim como nas canções, fica claro que a violência contra a mulher segue uma espécie de “caminho”.

Ela não surge já como violência física ou feminicídio, mas vai surgindo e crescendo aos poucos, no homem que assedia, persegue e insiste com uma mulher até que ela ceda aos seus desejos, a exemplo do chavão: “não existe mulher difícil, existe mulher mal cantada”, onde o homem atribui a si o poder de convencer a mulher a assumir uma relação que não é de seu agrado; no homem que insinua “qualidades” desabonadoras visando obter dela algum comportamento que o favoreça, a exemplo dos rapazes que afirmam que a mulher é interesseira, porque ela não deseja se relacionar com ele, ou que afirmam que ela é “piranha, puta, vadia” ou qualquer outro insulto, porque ela se relaciona com outros e não com ele; no homem que apregoa um suposto bem querer, no qual enruste conteúdos psicologicamente abusivos que implodem a autoestima feminina, fazendo com que a mulher aceite docilmente a dominação do parceiro, como o caso dos consortes que falam: “quem, além de mim, vai amar uma louca como você?” ou “o único que te quer sou eu, você não vai achar mais ninguém.” Desse modo, com o amor-próprio abalado, a mulher passa a ser vítima de violências cada vez maiores, aceitando-as, por não se sentir merecedora de “algo melhor”, até que a violência física acontece, primeiro, de formas mais “leves” como empurrões, apertos nos braços, “tapinhas”, para logo tornarem-

se mais graves como socos, chutes, facadas e tiros, que podem se converter em feminicídio, intencional ao não.

Nesse contexto, cumpre ressaltar que, uma vez que a violência física se instala em uma relação, passa a seguir o padrão descrito pelo ciclo Walker: o romance sempre começa numa “lua de mel”, aos poucos a tensão vai se acumulando, acontece o surto de violência, em seguida vem novamente a “lua de mel”. Esse ciclo tenderá a se repetir por várias vezes até que, de algum modo, seja quebrado.

Também é importante destacar que, cientificamente, existe um modelo de homem propenso à violência contra a mulher. Geralmente, ainda na infância, o futuro abusador recebe as primeiras “instruções” sobre como “ser homem”, depois adentra ao mundo da masculinidade tóxica ou hegemônica, de onde dificilmente sairá.

Obviamente, o repertório de Amado Batista é bastante prolífico em diversas formas de abusos e violências contra a mulher, entretanto, não podemos atribuir a ele uma culpabilidade pela situação da mulher em nosso país. Essa situação é multifatorial e, para que haja mudança nesse quadro, é necessário, igualmente, um esforço conjunto dos diversos setores da sociedade. Contudo, o repertório do artista constitui um espelho, refletindo suas próprias escolhas, pensamentos e sentimentos afinados aos de seus consumidores e, mesmo que tal repertório não seja responsável direto por nenhum caso de violência, abuso e/ou feminicídio, ele, certamente, torna a luta mais árdua na medida em que endossa os discursos justificadores da violência praticada.

## REFERÊNCIAS E DOCUMENTAÇÃO

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADRIÃO, Karla Galvão. Sobre os estudos em masculinidades no Brasil: revisitando o campo. **Cadernos de gênero e tecnologia**, v. 1, n. 3, p. 9-20, 2005.

AICHELE, G. et al. **A Bíblia pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ALENCASTRO, Luiz Felipe. **O Trato dos Viventes: Formação do Brasil no Atlântico Sul**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ALEXANDER, T. Desmond; ROSNER, Brian S. **Novo dicionário de teologia bíblica**. Tradução: William Lane, São Paulo: Vida, 2009.

ALMEIDA, Cândido Mendes de. **Ordenações Filipinas**, vols. 1 a 5. Versão on-line. Rio de Janeiro, 1870. Disponível em: <http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/filipinas/b.htm>. Acesso em: 01/10/2019.

ALMEIDA, João Ferreira de. Trad. **A Bíblia sagrada** (revista e atualizada no Brasil). 2ª ed. São Paulo. Sociedade Bíblica Brasileira, 1993.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. São Paulo: Editora Record, 2002.

ASFORA, Wanessa. Comer como um passarinho, cozinhar como uma feiticeira: a herança edênica na construção da relação entre gênero e comida. **Cadernos Pagu**, n. 39, p. 431-445, 2012.

BARDUNI FILHO, Jairo. **Masculinidades**: um jogo de aproximações e afastamentos, o caso do jornal estudantil O Bonde. 2017. 214f. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora - MG, 2017.

BARRETO, Sonni Lemos. **Espaços (mal) ditos**: representações dos bordéis mossoroenses nas décadas de 1950 e 1960. 160f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. São Paulo: Zahar, 2004.

BENEVIDES, José Lucas Góes; COQUEIRO, Wilma dos Santos; FAGUNDES, Bruno Flávio Lontra. “Folhas secas”: Representações femininas em canções de Amado Batista. **Revista de Literatura, História e Memória**, v. 14, n. 24, p. 235-258, 2018.

BENTO, Berenice. **Homem não tece a dor**: queixas e perplexidades masculinas. Natal (RN): EDUFN, 2015.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2015.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: EDUEM, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. São Paulo: Bertrand Brasil, 2010.

\_\_\_\_\_. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BORGES, Maria Cristina Ramos. A mulher na língua do povo: Uma análise linguístico-semântica. **Revista científica eletrônica FACIMED** – Faculdade de Ciências Biomédicas de Cacoal/Ro. v. 4, n. 1, 2015.

BORGES, Lucienne Martins. Crime passionnal ou homicídio conjugal. **Psicologia em Revista**, v. 17, n. 3, p. 433-444, 2011.

BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade**. São Paulo: FGV Editora, 2004.

BOXER, Charles Ralph. **O império marítimo português, 1415-1825**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2002.

BRASIL. DECRETO-LEI No 2.848, DE 7 DE DEZEMBRO DE 1940. Rio de Janeiro, 12/1940. <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/De12848.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/De12848.htm)>. Acesso em: 19 de janeiro de 2019.

BRASIL. LEI Nº 11.340, DE 7 DE AGOSTO DE 2006. Brasília, DF, 08/2006. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm)>. Acesso em: 17 de janeiro de 2019.

BRILHANTE, Aline Veras Moraes; NATIONS, Marilyn Kay; CATRIB, Ana Maria Fontenelle. “Taca cachaça que ela libera”: violência de gênero nas letras e festas de forró no Nordeste do Brasil, **Cadernos de Saúde Pública**, v. 34, p. 1-12, 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão de identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CAPEZ, Fernando. **Curso de direito penal: volume 2 - parte especial: arts. 121 a 212**. 8.ª ed. São Paulo: Saraiva, 2008.

CAPONI, Sandra. **A lógica da compaixão**. Transform/Ação, São Paulo, 21/22, 91-117, 1998/1999.

CECCHETTO, Fátima Regina. **Violência e estilos de masculinidade**. São Paulo: FGV Editora, 2004.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade**: uma história das últimas décadas da escravidão na corte. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **Machado de Assis, historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **A força da escravidão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHAUÍ, Marilena. Cultura y democracia. **Le Monde diplomatique en español**, n. 153, p. 2526, 2011.

COELHO, Carla Naoum. **Ampliando horizontes**: Análise de interpretações do feminino a partir do texto bíblico. 208f. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil, 2015.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos feministas**, v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da Virilidade**. Tradução: Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 2013. [3 volumes].

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no divã**: psicanálise nas histórias infantis. Porto Alegre: Artmed Editora, 2013.

CORRÊA, Mariza. Repensando a família patriarcal brasileira (notas para o estudo das formas de organização familiar no Brasil). **Cadernos de Pesquisa**, n. 37, São Paulo, p. 1-16, 1981.

CORTÉS, José Miguel G. **Hombres de marmól**: códigos de representación y estratégias de poder de la masculinidad. Madri: Editorial Egales – Barcelona, 2004.

COSTA, Emília Viotti da. **A abolição**. São Paulo: Editora da UNESP, 2008.

DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia. (Orgs.) **História dos homens no Brasil**. São Paulo: SciELO - Editora UNESP, 2016.

DEL PRIORE, Mary. Viagem pelo imaginário do interior feminino. **Revista Brasileira de História**, v. 19, n. 37, p. 179-194, 1994.

\_\_\_\_\_. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: UNESP, 2007.

\_\_\_\_\_. **Histórias Íntimas**: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

DIAS, Maria Berenice. **A lei Maria da Penha na justiça: a efetividade da Lei 11.340/2006 de combate à violência doméstica e familiar**. São Paulo, SP, Editora Revista dos Tribunais Ltda, 2010.

DIAS, Maria Berenice. Separação: culpa ou só desamor. **Revista ADV–Seleções Jurídicas**.

COAD/Rio de Janeiro, p. 43, 1998.

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

DUVEEN, Gerard. Crianças enquanto atores sociais: as representações sociais em desenvolvimento. In: **Textos em Representações Sociais**. 5ª edição, Rio de Janeiro, RJ, Ed Vozes, 1999. p. 261-293.

ELUF, Luíza Nagib. **A paixão no banco dos réus**. São Paulo: Saraiva 2007.

FARIAS, Marcilene Nascimento; TEDESCHI, Losandro Antonio. Quando mulheres se olham ao espelho: representações da mulher ideal na revista *Servas do Senhor*. **Revista Interthesis**, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 143-164, jul./dez. 2010.

FERREIRA, Letícia Schneider. **Entre Eva e Maria**: a construção do feminino e as representações do pecado da luxúria no Livro das confissões de Martin Perez. 333 f. Tese de doutorado em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFGRS)/Porto Alegre, 2012.

FIORIN, José Luiz. Linguagem e interdisciplinaridade. **Alea**: Estudos Neolatinos, v. 10, n. 1, p. 29-53, 2008.

FOUCAULT, Michael. **História da Sexualidade** – vol. I. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

FRANÇA, Fabiane Freire. **Representações Sociais de gênero na escola**: diálogo com educadoras. 2014. 186 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá, PR, 2014.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2004.

FROMM, Erich. **A arte de amar**. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GASTALDI, Renata M. R.; SILVA, Rafael Bianchi. De Adão à Eva: a construção da masculinidade a partir do discurso do cristianismo. **Revista Mundi Sociais e Humanidades**. Curitiba, PR, v 3, n 2, p. 37-61, jan./jun 2018.

GIACOMINI, Sonia Maria. Gênero e sexualidade no universo brega. **Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia**, Porto Seguro - BA, 2008. 17f.

GIKOVATE, Flávio. **Homem**: o sexo frágil? Pela primeira vez, uma abordagem psicológica do homem por inteiro, como ele realmente é. E porque é. São Paulo: MG Editores, 2000.

GIL FILHO, Sylvio Fausto. **Espaço Sagrado** – Estudos em Geografia da Religião. São Paulo: Editora Ibex, 2008.



GODELIER, Maurice. **O Enigma do Dom**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GOMES, Luiz Flávio. Lei do assédio sexual (10.224/01): primeiras notas interpretativas. **Revista de Estudos Criminais**, p. 11-19, 2001.

GONZALO, Falabela G. New masculinity: a different route. In: SWEETMAN, Caroline. (Edit.) **Men and Masculinity**. UK and Ireland: Oxfam, 1997. p. 62-64.

GREGOLIN, Maria. Análise do discurso e mídia: a (re) produção de identidades. **Comunicação, mídia e consumo**, v. 4, n. 11, p. 11-25, 2008.

GUASH, Oscar. **Héroes, científicos, heterossexuales y gays**. Los varones en perspectiva de género. Barcelona: Edicions Bellaterra, S.L, 2006.

HAYDU, Verônica Bender. O beijo. **Tribuna do Vale do Paranapanema**, Rolândia, nº 1217, p. 3, 7 de junho de 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

HOUTART, François. **Sociologia da Religião**. São Paulo: Ática, 1994.

KAUFMAN, M. Las Experiencias Contradictorias del Poder entre los Hombres. In: VALDÉS, T & OLVARRÍA, J. **Masculinidades: poder y crisis**. Chile. Ed: Isis internacional: Flacso, 1997. p. 63-81. (Ediciones de las Mujeres nº 24). 1994.

KESTERING, Virginia Therezinha. **Da princesa em perigo ao príncipe descartado: o amor romântico nos filmes de princesa da Disney**. 160 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

KIMMEL, Michael Scott. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. **Horizontes Antropológicos: Corpo Doença e Saúde**, Porto Alegre, ano 4, n. 9, out. 1998.

\_\_\_\_\_. Masculinidade como homofobia: Medo, vergonha e silêncio na construção de identidade de gênero. Tradução: Sandra Mina Takakura. **Equatorial**—Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRN, v. 3, n. 4, p. 97-124, 2016.

KORN, Maurice. **Ces crimes dits d'amour**. Paris: Editions L'Harmattan, 2003.

LAFER, Celso. Estado Laico. In: **Direitos Humanos, Democracia e República** – Homenagem a Fábio Konder Comparato. São Paulo: Quartier Latin do Brasil, 2009. s/p.

LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio**. A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora Unicamp, 1995.

LESSA, Fábio de Souza. **Mulheres de Atenas: Méliッサ – do Gineceu à Ágora**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

LIMA, Cleverson. **O mosaico referencial de Neil Gaiman: um estudo sobre a**

intertextualidade em *The Sandman*. 149f. Dissertação. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento. (PPGSeD). Universidade Estadual do Paraná, Campus de Campo Mourão. Campo Mourão, 2016.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LÖWY, Michael. **As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen**. Tradução Ana Paula Camilo Pereira e Airton Aredes. São Paulo: Busca Vida, 1987.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do Mundo Feminino. In: NOVAIS, Fernando (Org.). **História da Vida Privada no Brasil** - República: da Belle Époque à era do Rádio. Vol: 03. Companhia das Letras. São Paulo, 1998. p. 373-421.

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

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. **A música da fala dos trovadores**: desvendando a prosódia medieval. São Paulo. SciELO-Editora UNESP, 2015.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão das trocas nas sociedades arcaicas. In: **Sociologia e Antropologia**. p. 183-314. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEDRADO, Benedito; LYRA, Jorge. Por uma matriz feminista de gênero para os estudos sobre homens e masculinidades. **Estudos feministas**, v. 16, n. 3, 2008.

MENDES, Melissa Rosa Teixeira. **Uma análise das representações sobre as mulheres no Maranhão da primeira metade do século XIX a partir do romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis**; 149 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Maranhão, 2013.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Ed. revista e modificada pelo autor. 4ª ed. Tradução de Maria de Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

\_\_\_\_\_. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. Tradução de Catarina Eleonora F. Silva e Jeanne Sawaya. São Paulo: Cortez, 2002.

\_\_\_\_\_. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais**: investigações em psicologia social. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011.

MOTA-RIBEIRO, Silvana. Ser Eva e dever ser Maria: paradigmas do feminino no Cristianismo. **IV Congresso Português de Sociologia** – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. Universidade do Minho. Coimbra, PT, 2000.

MURARO, Rose Marie; BOFF, Leonardo. **Masculino e feminino**: uma nova consciência para o encontro das diferenças. Rio de Janeiro, RJ: Editora Sextante, 2002.

MUSZKAT, Susana. **Violência e masculinidade**: uma contribuição psicanalítica aos estudos das relações de gênero. Tese de Doutorado em Psicologia Social. 207 f. Universidade de São Paulo, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Pedro. Beber como homem: dilemas e armadilhas em etnografias sobre gênero e masculinidades. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 31, n. 90, p. 57-71, 2016.

NEGRO, Antonio Luigi. Paternalismo, populismo e história social. **Cadernos AEL**, v. 11, n. 20/21, p. 9-39, 2010.

NEVES, Camila Emanuella Pereira. **Amélia que era Mulher de Verdade?** Produção Associada e Relações de Gênero em Comunidades Tradicionais em Comunidades Tradicionais de Cáceres/MT: Para além de Estereótipos e Preconceitos. 306 f. 2017. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Mato Grosso.

NOGUEIRA, Conceição. A análise do discurso. In: FERNANDES, Eugénia M.; ALMEIDA, Leandro S., ed. lit. **Métodos e técnicas de avaliação**: contributos para a prática e investigação psicológicas. Braga: Universidade do Minho. CEEP, 2001.

ODALIA, Nilo. **O que é violência**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1983.

OLIVEIRA, Marcelo Souza. Fios literários na teia da História: paternalismo, escravidão e pós-abolição num romance de Anna Ribeiro. **Outros Tempos – Pesquisa em Foco - História**, v. 5, n. 6, 2008, p. 15-32.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. Discursos sobre a masculinidade. **Estudos Feministas**, v. 6, n. 1, p. 91-112, 1998.

OLIVEIRA, Fábio Dantas de. Aspectos da liberdade religiosa no ordenamento jurídico brasileiro. **Jus Navigandi**, Teresina, ano 16, n. 2966, 15 ago. 2011. Disponível em: <<http://jus.com.br/revista/texto/19770>>. Acesso em: 06 de setembro de 2018.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 1999.

PARKER, Richard. **Corpos, Prazeres e Paixões**. São Paulo: Best Seller, 1991.

PEREIRA, Rodrigo da Cunha. **Dicionário de Direito de Família e das Sucessões**: ilustrado. 2º ed. São Paulo: Saraiva, 2015.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cultura e representações, uma trajetória. **Anos 90**: revista do Programa de Pós-Graduação em História. Porto Alegre. Vol. 13, n. 23/24 (jan./dez. 2006), p. 45-58, 2006.

PINHEIRO, Thiago Félix; COUTO, Márcia Thereza. Homens, masculinidades e saúde: uma reflexão de gênero na perspectiva histórica. **Cadernos de História da Ciência**, São Paulo, v.

4, n.1, p. 53-67. Jun/2008.

PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova história das mulheres no Brasil**. Campinas: Contexto, 2012.

PINTO, Célia Regina Jardim. Feminismo, história e poder. **Revista Sociologia Política**, v. 18, n. 36, Curitiba, jun. 2010, p.15-23.

PINTO, Célia Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

PRADO Jr, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. (1942). 15ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1977.

RAYMUNDO, Gislene Miotto Catolino. **Os princípios da modernidade nas práticas educativas dos jesuítas**. 1998. 143 p. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Maringá.

RIBEIRO, Anderson Francisco. **Desnudando a Ditadura Militar: As revistas erótico-pornográficas e a construção da (s) identidade (s) do homem moderno (1964-1985)** 350 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis-SP, 2016.

RIBEIRO, Luís Filipe. **Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

ROUDINESCO, Elizabeth. **A Família em desordem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

SABOURIN, Eric. Paternalismo e clientelismo como efeitos da conjunção entre opressão paternalista e exploração capitalista. **Estudos Sociedade e Agricultura**, v. 19, n. 1, p. 5-29, 2011.

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

SAMARA, Eni de Mesquita. O que mudou na família brasileira? da colônia à atualidade. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 27-48, 2002.

SANTOS. Eduardo F. **Ciúme: O lado amargo do amor**. 2ª ed. São Paulo. Ágora, 2007.

SANTOS, Paulo Henrique Faleiro dos.; BARROS, Vanessa Andrade de. A condição de servente na construção civil. **Cadernos de Psicologia Social do Trabalho (USP)**, v. 14, p. 241-262, 2011.

SANTOS, Odja Barros; MUSSKOPF, André Sidnei. Interpretação Bíblica: raízes patriarcais e leituras feministas. **Interações**, Belo Horizonte, Brasil, v. 13, n. 24, p. 334-354, Ago./Dez. 2018.

SCOTT, Joan. Women's History and Rewriting of History. In: FANAHAM, Cristi. **The Impact of feminist research in Academy**. Indiana: University Press-Bloomington – Polis, 1987. p. 34-

52.

SCREMIN, João Valério. A Influência da medicina-legal em processos crimes de defloramento na cidade de Piracicaba e região (1900-1930). **Histórica** – Revista do Arquivo Público do Estado de São Paulo. Edição nº 8, p. 1 - 9, março de 2006.

SCULOS, Bryant W. Who's Afraid of 'Toxic Masculinity'? **Class, Race and Corporate Power**, vol. 5. Iss3, artigo 6, p. 1-7, 2017.

SILVA, Ricardo Tadeu Caires. **Caminhos e descaminhos da abolição**. Escravos, senhores e direitos nas últimas décadas da escravidão (Bahia, 1850-1888). Curitiba: UFPR/SCHLA, 2007.

SILVA, Sergio Gomes da. A crise da masculinidade: uma crítica à identidade de gênero e à literatura masculinista. **Psicologia: ciência e profissão**, v. 26, n. 1, p. 118-131, 2006.

SILVA, Tânia Maria Gomes da. **Você acha que a gente vai poder com homem?** Práticas conjugais entre mulheres das camadas populares 2007. 303 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual do Paraná. Curitiba, PR, 2007.

SIMON, Luiz Carlos Santos. Fundamentos para pesquisas sobre masculinidades e literatura no Brasil. **Revista Estação Literária** (UEL), v. 16, p. 8-28, Londrina, 2016.

SOARES, Márcio de Sousa. A Dádiva da Alforria: uma proposta de interpretação sobre a natureza das manumissões antes da promulgação da Lei do Ventre Livre. In: **II encontro escravidão e liberdade no Brasil meridional**, 2005, p. 1-15.

SOUSA, Alexandre Miller Câmara. Da igreja aos bailes: os intelectuais positivistas e a imagem feminina em São Luís na segunda metade do século XIX. In: ABRANTES, Elizabeth de Sousa. **Fazendo gênero no Maranhão**. São Luís: Editora da UEMA, 2010. p. 312.

SOUZA, José Neivaldo de. Família: novos desafios. **Congresso de Teologia da PUCPR**, 10, 2011, Curitiba. Anais eletrônicos. Curitiba: Champagnat, 2011.

STANTON, Elisabeth Cady. **The Woman's Bible**. 1895. Versão on-line. Disponível em: <<https://archive.org/stream/thewomansbible09880gut/wbibl10.txt>>. Acesso em: 10 de setembro de 2019.

TAKARA, Samilo. **Uma pedagogia bicha**: Homofobia, Jornalismo e Educação. 177 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá, PR, 2017.

TAQUETTE, Stella. Interseccionalidade de Gênero, Classe e Raça e Vulnerabilidade de Adolescentes Negras às DST/aids. **Saúde e Sociedade**, v. 19, p. 51-62. São Paulo, 2010.

VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos pecados**: moral, sexualidade e inquisição no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. **Dicionário do Brasil colonial**: 1500 a 1808. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

VICENTINI, Ana Maria. Mudar a referência para pensar a diferença: o estudo dos gêneros na crítica literária. **Cadernos de Pesquisa**, n. 70. Fundação Carlos Chagas, 1989. p. 47-52.

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.

WALKER, Lenore. **The Battered Woman Syndrome**. New York.: Pringer Publishing Company, 1979.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, v.9, n. 2, p. 460-482, 2001.

XAVIER, Elódia. A representação da família no banco dos réus. **Interdisciplinar**, v. 1, n. 1, p. 7-20. Edição Especial, 2006.

ZAMBONI, Júlia Simões. **Para que serve a mulher do anúncio?** Um estudo sobre representações de gênero nas imagens publicitárias”. 153 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) Universidade de Brasília, 2013.

## REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

AMADO BATISTA – SITE OFICIAL. Biografia. Disponível em: <<http://www.amadobatista.com.br/>>. Acesso em: 03 de janeiro de 2019.

AMADO BATISTA - Ouvir todas as 356 músicas - Ouvir Música. Disponível em: <<https://www.ouvirmusica.com.br/amado-batista/>>. Acesso em: 09 de novembro de 2019.

ANUÁRIO BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. Fórum brasileiro de Segurança Pública, 2018. Disponível em: <<http://www.forumseguranca.org.br/publicacoes/anuario-brasileiro-de-seguranca-publica-2018/>>. Acesso em 15 de janeiro de 2019.

CALAR. Dicionário Online de Português. 2019. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/calar/>>. Acesso em 15 de janeiro de 2019.

CRIME PASSIONAL. Significados. 2019. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/passional/>>. Acesso em: 19/01/2019.

DAMA. Dicionário Online de Português. 2019. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/dama/>>. Acesso em 12 de janeiro de 2019.

PRENDA. Dicionário Online de Português. 2019. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/prenda/>>. Acesso em 12 de janeiro de 2019.

SILVA, Fabio Mario da. Verbete: Eu Lírico. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2012 (Dicionário de Termos Literários On-line, org. Carlos Ceia). Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/eu-lirico/>>. Acesso em: 31 de maio de 2018.

VIOLÊNCIA DOMÉSTICA - ART. 129, 9º, DO CP. Jusbrasil, 2008. Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/topicos/10623933/paragrafo-9-artigo-129-do-decreto-lei-n-2848-de-07-de-dezembro-de-1940>>. Acesso em 15 de janeiro de 2019.

## REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

BATISTA, Amado. **Carta Sobre a Mesa**. Álbum: *Um pouco de Esperança*. Gravadora: Warner Music Brasil. 1981. Letra disponível em: <<https://www.letras.mus.br/amado-batista/166235/>>. Acesso em: 05 de janeiro de 2019.

BATISTA, Amado. **Casa Bonita**. Álbum: *Pensando em Você*. Gravadora: Warner Music Brasil. 1983. Letra disponível em: <<https://www.letras.mus.br/amado-batista/1126671/>>. Acesso em: 21 de setembro 2018.

BATISTA, Amado. **Chorei a Noite Inteira**. Álbum: *Sementes de Amor*. Gravadora: Warner Music Brasil. 1978. Letra disponível em: <<https://www.letras.mus.br/amado-batista/923155/>>. Acesso em: 04 de janeiro 2019.

BATISTA, Amado. **Cuidado Menina**. Álbum: *Um pouco de Esperança*. Gravadora: Warner Music Brasil. 1981. Letra disponível em: <<https://www.letras.mus.br/amado-batista/1766907/>>. Acesso em: 04 de janeiro 2019.

BATISTA, Amado. **Casal de namorados**. Álbum: *Amado Batista Acústico*. Compositores: Amado Batista/ Reginaldo Sodré. Gravadora: Sony Music Brasil, 2008. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/amado-batista/1766953/>>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2019.

BATISTA, Amado. **Pe o de Obra**. Álbum: *Amado Batista - 40 Anos - ao Vivo*. Compositores: Pepe Moreno, Reni Santos e Zel Moreira. Som Livre, 2016. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/amado-batista/peao-de-obra/>>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2019.

BATISTA, Amado. **Secretária**. Álbum: *Amor*. Rio de Janeiro. Warner Music Brasil. 2012. Disponível em: <<https://www.ouvirmusica.com.br/amado-batista/79632/>>. Acesso em: 29 de abril de 2018.

BATISTA, Amado. **Folha Seca**. Álbum: *Casamento Forçado*. Gravadora: Continental. 1984. Letra disponível em: <<https://www.letras.mus.br/amado-batista/432317/>>. Acesso em: 21 de setembro 2018.

BATISTA, Amado. **Chorei a Noite Inteira**. Álbum: *Sementes de Amor*. Gravadora: Warner Music Brasil. 1978. Letra disponível em: <<https://www.letras.mus.br/amado-batista/923155/>>. Acesso em: 04 de janeiro de 2019.

BATISTA, Amado. **Não Faça Jamais Como Eu Fiz**. Álbum: *Sementes de Amor*. Gravadora: Warner Music Brasil. 1978. Letra disponível em: <<https://www.letras.mus.br/amado-batista/892060/>>. Acesso em: 18 de janeiro de 2019.

BATISTA, Amado. **O fruto do nosso amor**. Álbum: *Sementes de Amor*. Gravadora: Warner Music Brasil. 1978. Letra disponível em: <<https://www.letras.mus.br/amado-batista/166234/>>. Acesso em: 05 de janeiro 2019.

BATISTA, Amado. **Nossa Casinha**. Álbum: *Sol Vermelho*. Gravadora: Warner Music Brasil. 1982. Letra disponível em: <<https://www.letras.mus.br/amado-batista/923160/>>. Acesso em:

05 de janeiro 2019.

BATISTA, Amado. **O Julgamento**. Álbum: *O Amor Não é Só de Rosas*. Gravadora: Warner Music Brasil. 1979. Letra disponível em: <<https://www.letras.mus.br/amado-batista/1199051/>>. Acesso em: 19 de janeiro de 2019.

BATISTA, Amado. **O Meu Grande Amor**. Álbum: *Eu Quero é Namorar*. Gravadora: Warner Music Brasil. 2003. Letra disponível em: <<https://www.letras.mus.br/amado-batista/o-meu-grande-amor/>>. Acesso em: 05 de janeiro de 2019.

BATISTA, Amado. **O Príncipe**. Álbum: *Perdido de Amor*. Gravadora: AB Music. 2006. Letra disponível em: <<https://www.letras.mus.br/amado-batista/923161/>>. Acesso em: 05 de janeiro de 2019.

BATISTA, Amado. **Paixão Violenta**. Álbum: *Casamento Forçado*. Gravadora: Continental. 1984. Letra disponível em: <<https://www.letras.mus.br/amado-batista/1530254/>>. Acesso em: 05 de janeiro de 2019.

BATISTA, Amado. **Princesa**. Álbum: *Eu Sou Seu Fã*. Gravadora: BMG/ RCA Records. 1991. Letra disponível em: <<https://www.letras.mus.br/amado-batista/166252/>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2019.

BATISTA, Amado. **Teimoso Demais**. Álbum: *Eu Te Amo*. Gravadora: Warner Music. 2002. Letra disponível em: <<https://www.letras.mus.br/amado-batista/166258/>>. Acesso em: 18 de janeiro de 2019.



## ANEXOS

### ANEXO I – ROTEIRO DE TABULAÇÃO DAS CANÇÕES

- Título da canção...
  - Álbum
  - Compositor (es)
  - Data da música...
  - O sentimento envolvido na trama ... amor, traição, vingança, bondade etc...
  - Local do evento da trama... bar, prostíbulo, lar, cinema... etc ...
  - Estado civil dos envolvidos na trama...
  - Faz referência a casamento?
  - Se houve separação, ela foi de iniciativa masculina ou feminina?
  - Como o homem se sente ante a separação?
  - Envolve casamento? dissolução, retorno, fim?
  - Faz referência a divórcio?
  - Tem mais algum homem ou mulher explicitamente envolvido na trama?
- Quem?
- Tem filhos?
  - O corpo descrito da mulher alude ao arquétipo materno ou ao sexo (ou libido)
  - Relativiza a fidelidade masculina?
  - O homem está? bêbado, triste, se divertindo, etc...
  - Tem homossexuais?
  - Homem viril?
  - Homem chora?
  - Mulher trabalha?
  - Tem cena de sexo com descrição de corpos?
  - Fala explicitamente do papel da mulher?
  - Fala explicitamente do papel do homem?

## **ANEXO II**

### **QUADROS DE ASPECTOS DA MASCULINIDADE NAS CANÇÕES DE AMADO BATISTA**

No quadro abaixo, encontra-se um compilado de informações referentes à incidência ou ocorrência dos aspectos relativos à masculinidade hegemônica no repertório do cantor Amado Batista. Aproveito a oportunidade para reiterar a importância que essa tabulação de dados representou durante o decorrer dessa pesquisa, uma vez que sistematizou e organizou as linhas de pensamento que aquiesciam e, até mesmo, contribuía com os argumentos que estavam sendo desenvolvidos.

Cabe, aqui, ressaltar, para melhor entendimento, que a letra “X”, que se encontra em alguns campos da tabela, refere-se ao fato de não constar aquela informação específica na canção em questão.

TEMA	TÍTULO DA CANÇÃO	DATA DA MÚSICA	SENTIMENTO ENVOLVIDO NA TRAMA	LOCAL DO EVENTO DA TRAMA	ESTADO CIVIL DOS ENVOLVIDOS	SEPARAÇÃO: INICIATIVA MASCULINA OU FEMININA?	FAZ REFERÊNCIA AO CASAMENTO?	SENTIMENTO DO HOMEM QUANTO À SEPARAÇÃO	ENVOLVE CASAMENTO?	REFERE-SE AO DIVÓRCIO?	HÁ MAIS ALGUM HOMEM OU MULHER ENVOLVIDO NA TRAMA? QUEM?
MULHER IDEAL	Meu doce amor	2001	Amor idealizado	X	Provavelmente solteiro	X	Sim	X	Não	Não	Não
	O pobretão	2004	Amor idealizado	X	Provavelmente solteiro	X	Sim	X	Não	Não	Não
	Amor à primeira vista	1975	Amor idealizado	X	Provavelmente solteiro	X	Sim	X	Não	Não	Não
	Mulher Carinhosa	1983	Amor erotizado	X	Provavelmente solteiro	X	Não	X	Não	Não	Não
	A raposa e as uvas	2014	Amor erotizado	Baile	Namorados	X	Sim	X	Não	Não	Sim, a mãe da moça
	Mãe	1977	Amor filho X mãe	X	X	X	Não	X	Não	Não	Não
	Princesa	1991	Amor idealizado	X	Provavelmente solteiro	X	Não	X	Não	Não	Não
	O acidente	1981	Amor, despedida	Cruzamento, carro	Provavelmente casados	X	Sim	X	Sim	Não	Não
	O fruto do nosso amor	1978	Amor, despedida	Hospital	Provavelmente casados	X	Sim	X	Sim	Não	Não
	Desquitada	2002	Admiração	Trabalho e casa	Solteiros	X	Não	X	Não	Sim	Sim, o ex-marido
Força do amor	2006	Amor erotizado	Quarto	Namorados	X	Não	X	Não	Não	Não	
CONTRAPONTO A MULHER IDEAL	Lista de Compras	1982	Decepção com o casamento	Lar	Casados	X	Sim	X	Sim	Não	Sim, filhos
	Casa bonita	1983	Decepção com a separação	Lar	Separados	Feminina	Sim	Decepcionado	Sim	Sim	Não
ADULTÉRIO	Separação	1998	Anseio por reatar após a separação	Lar	Separados	Feminina	Sim	Pensativo querendo reatar	Sim	Sim	Outro homem
	Amantes	1975	Amor erotizado	X	Amantes	X	Não	X	Não	Não	Não
	Paixão violenta	1984	Amor sem compromisso	X	Provavelmente solteiro	X	Não	X	Não	Não	Não
	Não é segredo pra ela	1989	Tristeza pelo fim da relação	Quarto	Término de relacionamento	Feminina	Sim	Triste	Não	Sim	Não

TEMA	TÍTULO DA CANÇÃO	DATA DA MÚSICA	SENTIMENTO ENVOLVIDO NA TRAMA	LOCAL DO EVENTO DA TRAMA	ESTADO CIVIL DOS ENVOLVIDOS	SEPARAÇÃO: INICIATIVA MASCULINA OU FEMININA?	FAZ REFERÊNCIA AO CASAMENTO?	SENTIMENTO DO HOMEM QUANTO A SEPARAÇÃO	ENVOLVE CASAMENTO?	REFERE-SE AO DIVÓRCIO?	HÁ MAIS ALGUM HOMEM OU MULHER ENVOLVIDO NA TRAMA? QUEM?
ARQUÉTIPO PATRIARCAL	Aceite meu coração	1997	Vontade de amar	X	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Sim, um outro alguém
	Cuidado, menina	1981	Alerta quanto à liberdade escolhida pela mulher	X	Solteiros	X	Sim	X	Sim	Não	Não
	Folha seca	1984	Decepção ao ser deixado	Lar	Casados e depois separados	Feminina	Sim	Decepcionado	Sim	Sim	Não
	Filho proibido	1979	Amor pai X filho	X	Separados	X	Sim	X	Sim	Sim	Sim, a ex-mulher
	Bailinhos	1985	Saudade	Bailes	X	X	Não	X	Não	Não	Não
	O príncipe	2006	Amor idealizado	Castelo	Talvez solteiros	X	Sim	X	Sim	Não	Não
	Agarra, agarra	2000	Ser conquistado	Casa, carro	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Sim, os pais da moça
	Amado@.com	2001	Busca pelo amor	Internet	Provavelmente solteiros	X	Sim	X	Sim	Não	Não
ASSÉDIO	Amor proibido	2010	Amor impossível	X	Provavelmente comprometidos com outrem	X	Não	X	Não	Não	Sim, o companheiro da mulher
	Vem morena	1984	Amor	X	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Não
	Pra que fugir de mim?	1998	Amor não correspondido	Sala/casa	Separados	Feminina	Sim	Não entende porque a mulher se foi	Sim	Sim	Não
	Mandei uma carta pra ela	2003	Amor não correspondido	X	Provavelmente solteiros	X	Sim	X	Sim	Não	Sim, um possível consorte da mulher em foco
	Secretária (assédio sexual)	2001	Admiração exagerada pela funcionária	Escritório	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Não
	Peão de obra	2016	Amor idealizado	Obra civil	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Não
	Teimoso demais	2002	Amor impossível	X	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Não

TEMA	TÍTULO DA CANÇÃO	DATA DA MÚSICA	SENTIMENTO ENVOLVIDO NA TRAMA	LOCAL DO EVENTO DA TRAMA	ESTADO CIVIL DOS ENVOLVIDOS	SEPARAÇÃO: INICIATIVA MASCULINA OU FEMININA?	FAZ REFERÊNCIA AO CASAMENTO?	SENTIMENTO DO HOMEM QUANTO A SEPARAÇÃO	ENVOLVE CASAMENTO?	REFERE-SE AO DIVÓRCIO?	
DIVERSOS	Carro velho	1988	Orgulho por ter um carro	Carro, ruas da cidade	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Sim, várias moças e a polícia
	Anjo bom	1998	Amor não correspondido, saudade e anseio por um grande amor	Estrada viagem	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Não
	Você perdeu um amor	1979	Solidão, amor não correspondido	X	Separados	Feminina	Não	Fechado a qualquer reconciliação	Sim	Sim	Não
	Começando a chorar	2006	Solidão, amor não correspondido	Casa	Separados	Feminina	Não	Esperando a amada voltar	Não	Sim	Não
	Amado, amante, amigo	2005	Amor idealizado	X	Provavelmente solteiros	X	Sim	X	Não	Não	Não
	Amor a soco e pontapé	1988	Amor não correspondido	X	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Não
	Desisto	1977	Fim de relacionamento	X	Separados	Masculina	Sim	Conformado que acabou	Sim	Sim	Não
POSSESSIVIDADE	Morro de ciúme dela	1991	Possessividade/ciúmes	Rua	Provavelmente casados	X	Sim	X	Sim	Não	Sim, outros homens que admiram a mulher
	Diz pra sua amiga	2010	Carência	X	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Sim, amiga da ex-companheira
	Estou só	2004	Solidão/carência	X	Provavelmente solteiros	Feminina	Não	Solitário	Não	Não	Não
	Cheiro de flor	2003	Carência	X	Separados	Feminina	Sim	Solitário, querendo reatar	Sim	Sim	Não
	Ah, se eu pudesse	1982	Carência	X	Separados	Feminina	Sim	Solitário, querendo reatar	Sim	Sim	Não
MORENA	Moreninha	1985	Amor erotizado	Salão de festa	Solteiros	X		X	Não	Não	Não
	Morena boa	1981	Admiração pela morena	X	Solteiros	X		X	Não	Não	Não

TEMA	TÍTULO DA CANÇÃO	DATA DA MÚSICA	SENTIMENTO ENVOLVIDO NA TRAMA	LOCAL DO EVENTO DA TRAMA	ESTADO CIVIL DOS ENVOLVIDOS	SEPARAÇÃO: INICIATIVA MASCULINA OU FEMININA?	FAZ REFERÊNCIA AO CASAMENTO?	SENTIMENTO DO HOMEM QUANTO A SEPARAÇÃO	ENVOLVE CASAMENTO?	REFERE-SE AO DIVÓRCIO?	HÁ MAIS ALGUM HOMEM OU MULHER ENVOLVIDO NA TRAMA? QUEM?
HOMEM FRACO	O amor vai vencer	2006	O homem desmente boatos sobre si	X	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Não
	Não quero falar com ela	1998	Sofrimento amoroso	Casa	Separados	Masculina	Não	Fechado a qualquer reconciliação	Não	Sim	Não
	Amor antigo	2014	Sofrimento amoroso	X	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Não
	Minhas qualidades, meus defeitos	1996	Inconformismo com o fim do relacionamento	Lar	Separados	Feminina	Sim	Não entende por que a mulher foi embora	Sim	Sim	Não
	Chorei a noite inteira	1978	Tristeza pelo fim do relacionamento	X	Separados	Feminina	Sim	Triste	Sim	Sim	Não
	Será, meu Deus?	1999	Sofrimento amoroso	X	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Não
	Nossa casinha	1982	Decepcionado com o fim da relação, saudoso	Lar, montanha	Separados	Feminina	Sim	Inconformado	Sim	Sim	Não
	Homem descartável	1997	Carência	X	Solteiro	X	Não	X	Não	Não	Não
	Buraco negro	1997	Infelicidade	X	Provavelmente casados	X	Sim	X	Sim	Não	Não
	Porque te amo tanto	2005	Tentando esquecer um amor que acabou	X	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Não
	Não aceito desculpas	1992	Anseio por reatar após a separação	X	Separados	Feminina	Não	Desesperado	Sim	Sim	Sim, Deus
	A pé na estrada	2016	Tristeza por um amor que não deu certo	Estrada	Solteiros	X	Não	X	Não	Não	Não
Quando o amor nos acontece	1998	Nostálgico com um amor do passado	X	Solteiros	X	Não	X	Não	Não	Não	

TEMA	TÍTULO DA CANÇÃO	DATA DA MÚSICA	SENTIMENTO ENVOLVIDO NA TRAMA	LOCAL DO EVENTO DA TRAMA	ESTADO CIVIL DOS ENVOLVIDOS	SEPARAÇÃO: INICIATIVA MASCULINA OU FEMININA?	FAZ REFERÊNCIA AO CASAMENTO?	SENTIMENTO DO HOMEM QUANTO À SEPARAÇÃO	ENVOLVE CASAMENTO?	REFERE-SE AO DIVÓRCIO?	HÁ MAIS ALGUM HOMEM OU MULHER ENVOLVIDO NA TRAMA? QUEM?
OBJETIFICAÇÃO DO CORPO FEMININO	É só saudade	2003	Saudade da mulher	Quartol	Separados	Feminina	Sim	Nostálgico, triste, lembrando momentos com a amada	Sim	Sim	Não
	Chance	1985	Amor idealizado	X	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Não
	Lá vem ela	1995	Amor idealizado/erotizado	Rua da casa	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Sim, um provável companheiro da mulher
	O meu grande amor	2003	Decepção por ser trocado por outro	X	Comprometidos, depois, separados	Feminina	Não	Decepcionado por ter sido trocado	Não	Não	Sim, um provável companheiro da mulher
	Vitamina e cura	1986	Amor erotizado/excitação	X	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Não
	Não faça jamais como eu fiz	1978	Amor idealizado/arrependimento	Bordel	Solteiros	X	Não	X	Não	Não	Sim, o "cliente" da prostituta
	O julgamento	1979	Traição	Casa quarto	Casados	X	Sim	X	Sim	Não	Sim, o amante da esposa
	Carta sobre a mesa	1981	Decepção pelo fim da relação	Casa	Separados	Feminina	Sim	Decepcionado	Sim	Sim	Não
	Deusa nua	2001	Decepção pelo fim da relação, vontade de reatar	Quarto cama	Solteiros	Feminina	Não	Decepcionado	Não	Não	Não
	O boêmio	2004	Saudade da amante/amor idealizado	X	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Não

TEMA	TÍTULO DA CANÇÃO	DATA DA MÚSICA	SENTIMENTO ENVOLVIDO NA TRAMA	LOCAL DO EVENTO DA TRAMA	ESTADO CIVIL DOS ENVOLVIDOS	SEPARAÇÃO: INICIATIVA MASCULINA OU FEMININA?	FAZ REFERÊNCIA AO CASAMENTO?	SENTIMENTO DO HOMEM QUANTO À SEPARAÇÃO	ENVOLVE CASAMENTO?	REFERE-SE AO DIVÓRCIO?	
SEPARAÇÃO	Separação	1998	Anseio por reatar após a separação	Lar	Separados	Feminina	Sim	Pensativo querendo reatar	Sim	Sim	Outro homem
	Mulher danada	2002	Relutância em resistir aos encantos da ex-companheira	Quarto	Separados	X	Não	Reluta, mas não resiste e reata com a mulher	Não	Não	Não
	Monotonia	1989	Pensativo pelo amor estar morrendo aos poucos	X	Provavelmente casados	X	Não	X	Não	Não	Não
	Casamento forçado	1984	Aversão ao casamento arranjado	X	Separados	X	Sim	Aliviado, sentindo-se "livre"	Sim	Sim	Não
	Hospício	1992	Brigas	X	Casados	X	Não	X	Não	Não	Não
VIRILIDADE	Desisto	1977	Fim da relação	X	Separados	Masculina	Sim	Conformado que acabou	Sim	Sim	Não
	Onde está você	1998	Saudade	X	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Não
	Amor a soco e pontapé	1988	Amor não correspondido	X	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Não
	Ainda te espero	1997	Amor não correspondido	X	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Sim, talvez um parceiro da mulher
	Amor pra valer	1997	Carência/solidão	X	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Não
	O amor não é só de rosas	1979	Anseio pela liberdade amorosa	X	Provavelmente solteiros	X	Sim	X	Sim	Sim	Não
	Você perdeu um amor	1979	Solidão, amor não correspondido	X	Separados	Feminina	Não	Fechado à reconciliação	Sim	Sim	Não
	Anjo bom	1998	Amor não correspondido e anseio por um amor	Estrada viagem	Provavelmente solteiros	X	Não	X	Não	Não	Não
	Amado, amante, amigo	2005	Amor idealizado	X	Provavelmente solteiros	X	Sim	X	Não	Não	Não
	Amantes	1975	Amor erotizado	X	Amantes	X	Não	X	Não	Não	Não
	Dá pra ver	2003	Amor idealizado	X	Solteiros	X	Não	X	Não	Não	Não
Deita e rola	2000	Amor erotizado	X	Talvez solteiros	X	Não	X	Não	Não	Não	



TEMA	TÍTULO DA CANÇÃO	TEM FILHOS?	CORPO FEMININO DESCRITO: ARQUÉTIPO SEXUAL OU MATERNO?	RELATIVIZA FIDELIDADE MASCULINA?	ESTADO DO HOMEM	HÁ HOMOSSEXUAIS?	HOMEM VIRIL?	HOMEM CHORA?	MULHER TRABALHA?	CENA DE SEXO/DESCRIÇÃO DE CORPOS	PAPEL EXPLÍCITO DA MULHER	PAPEL EXPLÍCITO DO HOMEM
MULHER IDEAL	Meu doce amor	Não	Sexual	Não	Apaixonado	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	O pobretão	Não	Sexual	Não	Apaixonado	Não	Sim	Não	X	Não	Sim	Sim
	Amor à primeira vista	Não	Sexual	Não	Apaixonado	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Mulher Carinhosa	Não	Sexual	Não	Apaixonado	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	A raposa e as uvas	Não	Sexual	Não	Apaixonado	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Sim
	Mãe	Sim	Materno	X	Seguro pelo amor da mãe	Não	Sim	Não	X	Não	Sim	Não
	Princesa	Não	Sexual	Não	Apaixonado	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	O acidente	Não	X	Não	Acidentado, triste pela morte	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	O fruto do nosso amor	Sim	Materno	Não	Triste pela morte	Não	Sim	Não	X	Não	Sim	Não
	Desquitada	Sim	Materno	Não	Admirado	Não	X	X	Sim	Não	Sim	Não
Força do amor	Não	Sexual	Não	Apaixonado	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não	
CONTRAPONTO A MULHER IDEAL	Lista de Compras	Sim	X	Sim	Farto do casamento infeliz	Não	Sim	Não	Não	Não	Sim	Sim
	Casa bonita	Não	Sexual	Não	Decepcionado com a separação	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Sim
ADULTÉRIO	Separação	Não	Sexual	Não	Solitário, querendo reatar	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	Amantes	Não	Sexual	Sim	Apaixonado pela amante	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	Paixão violenta	Não	X	Sim	Depois de muitos envolvimento, quer reatar com uma antiga paixão	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Sim
	Não é segredo pra ela	Não	X	Não	Triste pelo fim da relação, mas quer recomeçar	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não

TEMA	TÍTULO DA CANÇÃO	TEM FILHOS?	CORPO FEMININO DESCRITO: ARQUÉTIPO SEXUAL OU MATERNO?	RELATIVIZA FIDELIDADE MASCULINA?	ESTADO DO HOMEM	HÁ HOMOSSEXUAIS?	HOMEM VIRIL?	HOMEM CHORA?	MULHER TRABALHA?	CENA DE SEXO/DESCRIÇÃO DE CORPOS	PAPEL EXPLÍCITO DA MULHER	PAPEL EXPLÍCITO DO HOMEM
ARQUÉTIPO PATRIARCAL	Aceite meu coração	Não	X	Não	Em busca de um novo amor	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Cuidado, menina	Não	X	Não	Alerta a moça por ser "livre" emocionalmente	Não	Sim	Não	X	Não	Sim	Não
	Folha seca	Não	X	Não	Decepcionado por se apaixonar e depois ser deixado	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Sim
	Filho proibido	Sim	X	Não	Triste por não poder estar presente na criação do filho	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Bailinhos	Não	Sexual	Não	Saudoso em relação aos bailes onde encontrava certa mulher e agora não a vê mais.	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	O príncipe	Não	Sexual	Não	Apaixonado	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	Agarra, agarra	Não	Sexual	Não	Faz-se de difícil para ser conquistado	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	Amado@.com	Não	X	Não	Em busca de um novo amor	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
ASSÉDIO	Amor proibido	Não	X	Sim	Apaixonado por alguém comprometido	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Vem morena	Não	Sexual	Não	Sedento em amar	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	Pra que fugir de mim?	Não	Sexual	Não	Não compreende por que foi deixado	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	Mandei uma carta pra ela	Não	X	Não	Não aceita o amor não correspondido	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Secretária (assédio sexual)	Não	X	Não	Admirado excessivamente pela funcionária	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Sim
	Peão de obra	Não	X	Não	Trabalhando na obra, queria ter suas investidas correspondidas	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Sim
	Teimoso demais	Não	Sexual	Não	Insistente em um amor impossível e provavelmente não correspondido	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não

TEMA	TÍTULO DA CANÇÃO	TEM FILHOS?	CORPO FEMININO DESCRITO: ARQUÉTIPO SEXUAL OU MATERNO?	RELATIVIZA FIDELIDADE MASCULINA?	ESTADO DO HOMEM	HÁ HOMOSSEXUAIS?	HOMEM VIRIL?	HOMEM CHORA?	MULHER TRABALHA?	CENA DE SEXO/DESCRIÇÃO DE CORPOS	PAPEL EXPLÍCITO DA MULHER	PAPEL EXPLÍCITO DO HOMEM
DIVERSOS	Carro velho	Não	X	Não	Orgulhoso por ter um carro e depois envergonhado por perdê-lo para a polícia	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Anjo bom	Não	X	Não	Em busca de um novo amor e decepcionado por não ser correspondido	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Você perdeu um amor	Não	X	Não	Fechado para qualquer reconciliação, já que a mulher o deixou	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Começando a chorar	Não	Sexual	Não	Solitário, esperando pela amada que não voltará	Não	Sim	Sim	X	Sim	Não	Não
	Amado, amante, amigo	Não	Sexual	Não	Sonhando em como seria a vida com a mulher amada	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	Amor a soco e pontapé	Não	X	Não	Inconformado por não ter "sorte" no amor	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Desisto	Não	Sexual	Não	Conformado com o término da relação	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
POSSESSIVIDADE	Morro de ciúme dela	Não	Sexual	Não	Apaixonado / enciumado	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	Diz pra sua amiga	Não	X	Não	Carente, gostaria de voltar com quem estava	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Estou só	Não	X	Não	Solitário, querendo reatar	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Cheiro de flor	Não	Sexual	Não	Solitário, querendo reatar	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	Ah, se eu pudesse	Não	X	Não	Solitário, querendo reatar	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
MORENA	Moreninha	Não	Sexual	Não	Apaixonado pela morena	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	Morena boa	Não	X	Não	Admirado com a beleza da morena	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não

TEMA	TÍTULO DA CANÇÃO	TEM FILHOS?	CORPO FEMININO DESCRITO: ARQUÉTIPO SEXUAL OU MATERNO?	RELATIVIZA FIDELIDADE MASCULINA?	ESTADO DO HOMEM	HÁ HOMOSSEXUAIS?	HOMEM VIRIL?	HOMEM CHORA?	MULHER TRABALHA?	CENA DE SEXO/DESCRIÇÃO DE CORPOS	PAPEL EXPLÍCITO DA MULHER	PAPEL EXPLÍCITO DO HOMEM
HOMEM FRACO	O amor vai vencer	Não	X	Sim	Tentando desmentir boatos sobre si	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Não quero falar com ela	Não	X	Não	Fechado para qualquer tentativa de reconciliação, sofrimento por amor	Não	Sim	Sim	X	Não	Não	Não
	Amor antigo	Não	X	Não	Rancoroso ao lembrar de um amor do passado	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Minhas qualidades, meus defeitos	Não	X	Não	Inconformado pelo fim do relacionamento, mesmo tendo dado o seu melhor	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Chorei a noite inteira	Não	X	Não	Triste porque a mulher o deixou	Não	Sim	Sim	X	Não	Não	Não
	Será, meu Deus?	Não	X	Não	Sofrendo por não ter quem ama	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Nossa casinha	Não	X	Não	Com saudade de quando estavam juntos, inconformado com o fim	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Homem descartável	Não	X	Não	Carente, disposto a encontrar um novo amor	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Buraco negro	Não	X	Não	Triste ao ver a companheira infeliz com o relacionamento	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Porque te amo tanto	Não	X	Não	Tentando esquecer um amor do passado, que já acabou	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Não aceito desculpas	Não	X	Não	Desesperado para ter a mulher de volta	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	A pé na estrada	Não	X	Não	Triste por ter seu amor recusado	Não	Sim	Sim	X	Não	Não	Não

Quando o amor nos acontece	Não	X	Não	Recordando um amor do passado	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
----------------------------	-----	---	-----	-------------------------------	-----	-----	-----	---	-----	-----	-----

TEMA	TÍTULO DA CANÇÃO	TEM FILHOS?	CORPO FEMININO DESCRITO: ARQUÉTIPO SEXUAL OU MATERNO?	RELATIVIZA FIDELIDADE MASCULINA?	ESTADO DO HOMEM	HÁ HOMOSSEXUAIS?	HOMEM VIRIL?	HOMEM CHORA?	MULHER TRABALHA?	CENA DE SEXO/DESCRIÇÃO DE CORPOS	PAPEL EXPLÍCITO DA MULHER	PAPEL EXPLÍCITO DO HOMEM
OBJETIFICAÇÃO DO CORPO FEMININO	É só saudade	Não	Sexual	Não	Triste ao lembrar da vida que tinha com a amada	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	Chance	Não	Sexual	Não	Quer uma chance de relacionamento com uma mulher	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	Lá vem ela	Não	Sexual	Não	Cobiçando uma mulher que, provavelmente, é comprometida	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	O meu grande amor	Não	Sexual	Não	Decepcionado com a separação	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	Vitamina e cura	Não	Sexual	Não	Excitado	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	Não faça jamais como eu fiz	Não	Sexual	Não	Apaixonado (doentio, a ponto de matar) pela prostituta	Não	Sim	Não	Sim	Sim	Sim	Não
	O julgamento	Não	Sexual	Sim	Cometeu um crime passional ao ser traído	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	Carta sobre a mesa	Não	Sexual	Não	Decepcionado com a separação	Não	Sim	Sim	X	Sim	Não	Não
	Deusa nua	Não	Sexual	Não	Decepcionado com a separação	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	O boêmio	Não	Sexual	Não	Com saudade da amante	Não	Sim	Sim	X	Não	Não	Não
SEPARAÇÃO	Separação	Não	Sexual	Não	Solitário, querendo reatar	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	Mulher danada	Não	Sexual	Não	Entregue a um antigo amor	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	Monotonia	Não	Sexual	Não	Pensativo sobre a falta de amor	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	Casamento forçado	Não	X	Não	Enojado pelo casamento arranjado e aliviado pelo seu fim	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Hospício	Sim	X	Não	Cansado de brigas no relacionamento	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não

TEMA	TÍTULO DA CANÇÃO	TEM FILHOS?	CORPO FEMININO DESCRITO: ARQUÉTIPO SEXUAL OU MATERNO?	RELATIVIZA FIDELIDADE MASCULINA?	ESTADO DO HOMEM	HÁ HOMOSSEXUAIS?	HOMEM VIRIL?	HOMEM CHORA?	MULHER TRABALHA?	CENA DE SEXO/DESCRIÇÃO DE CORPOS	PAPEL EXPLÍCITO DA MULHER	PAPEL EXPLÍCITO DO HOMEM
VIRILIDADE	Desisto	Não	Sexual	Não	Conformado com o término do relacionamento	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Onde está você	Não	Sexual	Não	Saudoso em relação à antiga paixão que agora não a vê mais.	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	Amor a soco e pontapé	Não	X	Não	Inconformado por não ter "sorte" no amor	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Ainda te espero	Não	X	Não	Sofrendo por um amor perdido	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Amor pra valer	Não	X	Não	Carente por estar solitário	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	O amor não é só de rosas	Não	Sexual	Sim	Quer uma mulher, mas também quer ser livre e descomprometido	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Você perdeu um amor	Não	X	Não	Fechado para qualquer tentativa de reconciliação, já que a mulher o deixou	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Anjo bom	Não	X	Não	Em busca de um novo amor e decepcionado pelo amor não correspondido	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Amado, amante, amigo	Não	Sexual	Não	Sonhando em como seria a vida com a mulher amada	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	Amantes	Não	Sexual	Sim	Apaixonado pela amante	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não
	Dá pra ver	Não	Sexual	Não	Apaixonado e não entende por que a mulher não vai até ele	Não	Sim	Não	X	Não	Não	Não
	Deita e rola	Não	Sexual	Não	Apaixonado	Não	Sim	Não	X	Sim	Não	Não