

## UMA FOLHA SECA NÃO TEM LAR: INTERFACES DO DISCURSO EM RELAÇÃO À MULHER EM CANÇÕES DE AMADO BATISTA E MARÍLIA MENDONÇA

José Lucas Góes Benevides<sup>1</sup>

Wilma dos Santos Coqueiro<sup>2</sup>

**RESUMO:** Neste artigo, compara-se as canções “Folha Seca”, de Amado Batista (1977), e “Amante não tem lar”, de Marília Mendonça (2017), ambas compostas pelos respectivos intérpretes. O primeiro, um artista homem, representante da música “brega”, gênero musical que, via de regra, traz representações androcêntricas acerca do feminino. A segunda, uma mulher e expoente de um movimento musical que, em tese, expressa o empoderamento da mulher (o “feminejo” ou sertanejo feminino). Objetiva-se analisar como as letras das músicas refletem sobre o tema do adultério e da monogamia e a relação dessa abordagem com um ideal feminino de matriz patriarcal que coloca a mulher como naturalmente vocacionada ao casamento e à constituição de uma família nuclear através do matrimônio. Busca-se demonstrar que, mesmo separadas por um hiato temporal de aproximadamente quarenta anos e de suas particularidades autorais, as músicas têm como lugar-comum referendar esse arquétipo e os preconceitos acerca do feminino dele provenientes.

**Palavras-chave:** Representação da mulher na música; Amado Batista; Marília Mendonça.

**ABSTRACT:** In this article, we compare the songs *Folha Seca* (Dry leaf), by Amado Batista (1997) and *Amante não tem lar* (Lover has no home), by Marília Mendonça (2017), both composed by respective interpreters. The first, a male artist, representative of the “Brega” music, a musical genre that, as a rule, brings androcentric representations about the feminine. The second, a woman and exponent of a musical movement that, in theory, express the female empowerment (the “feminejo” or female sertanejo). The objective of this study is to analyze how the lyrics of these songs work the adultery and monogamy theme and the relation of this approach with the feminine ideal with a patriarchal matrix that places women as naturally engaged for marriage and to the constitution of a model family through marriage. We search to demonstrate that even separated by a temporal gap

<sup>1</sup> Mestrando pelo Programa de Pós-graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) da Universidade Estadual do Paraná - Unespar, campus Campo Mourão, na qual também cursou especialização em Estudos Literários (2018) Licenciado em História pela mesma instituição (2017) .E-mail: [joselucasgoesbenevides@gmail.com](mailto:joselucasgoesbenevides@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutora em Letras. Docente do Curso de Letras da Unespar/Campo Mourão. .E-mail: [wilmacoqueiro@gmail.com](mailto:wilmacoqueiro@gmail.com)

of approximately forty years and of their own particularities, the songs to refer as common place to naturalize this archetype and the prejudices about the feminine from him.

**Keywords:** Representation of woman in music; Amado Batista; Marília Mendonça.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No decorrer das últimas décadas, os movimentos feministas, desencadeados em todo o mundo, trouxeram às sociedades contemporâneas uma ressignificação do papel comumente atribuído às mulheres nas sociedades antigas. A busca por igualdade ou, mais corretamente, por equidade foi colocando as mulheres, na maioria dos países, em uma condição mais ao largo das sociedades patriarcais. Paulatinamente, as mulheres foram adaptando o papel a elas atribuído pelo ideário masculino de mães e donas de casa, e assumindo novas ressignificações dos espaços que elas desejam ocupar nas sociedades.

Entretanto, ainda está longe o ideal de equidade desejado, não somente pelas mulheres, como pelas sociedades modernas na construção de um mundo mais justo. Por esse motivo, torna-se necessário abrir espaços que dialoguem com esse anseio que permeia as relações humanas já há tanto tempo. Não obstante toda essa busca por espaços equânimes, ainda podem ser encontradas, em praticamente todas as civilizações atuais, situações de desigualdades, preconceitos e negação do papel que a mulher deseja ocupar nesse mundo cada vez mais plural e globalizado.

Dentro desse contexto, as artes em geral, bem como a música, objeto desse artigo, têm assumido significativo papel no sentido de negar ou até mesmo de reafirmar esse papel. Assim, este artigo apresenta uma comparação do discurso em relação à suposta vocação da mulher ao casamento nas canções “Folha Seca”, de Amado Batista (1977) e “Amante não tem lar”, de Marília Mendonça (2017). Objetivamos estabelecer comparações entre as letras das músicas em questão com vistas a identificar suas similaridades no concernente a estereótipos e preconceitos socialmente difusos acerca da mulher, em especial no que se refere ao casamento e aos cuidados ao lar e à família.

A pesquisa é veiculada ao campo dos Estudos de gênero, e parte da hipótese que, mesmo separadas por um hiato temporal de aproximadamente quarenta anos e de suas características autorais, as músicas têm como lugar-comum a reprodução e naturalização de um arquétipo de comportamento feminino que remete especialmente “a crença de que às mulheres cabe um papel necessariamente marcado pela pureza e, conseqüentemente, ideal e descarnalizado” (RIBEIRO, 2008, p. 99).

Desse modo, “as características construídas e atribuídas ao feminino são aquelas necessárias ao cuidado do lar, da família e do bom desempenho da maternidade, negando à mulher outras possibilidades e reforçando seu enclausuramento no espaço doméstico” (FARIAS; TEDESCHI, 2010. p.148). Esse ideal coloca a mulher como alguém vocacionada ao seu lar, marido e filhos, condicionando ao matrimônio à respeitabilidade social da mulher.

## A QUESTÃO DA FAMÍLIA PATRIARCAL E AS “FOLHAS SECAS” NO MEIO DE UM LAR

Etimologicamente, a palavra “patriarcado” deriva da aglutinação das palavras gregas Patér, “pai” e Arkhé, “início”. Isto é, no início, o pai. O conceito designa o tipo de organização social caracterizada pela milenar tradição patrilinear historicamente reiterada.

Ou seja, há a prevalência de valores que corroboram a recorrência de núcleos familiares regidos por um patriarca. Na leitura monoteísta do patriarcado, o Deus Uno<sup>3</sup> seria a arquetípica figura paterna, cosmogonia esta transliterada do Judaísmo pelo Cristianismo. Conforme explica Del Priore (2007), o androcentrismo é uma premissa de muitas leituras sexistas imputadas à Bíblia, por vertentes tradicionais da religião católica, herança colonial da cultura brasileira que deixou marcas na trama social até a atualidade.

[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)

A ideia cristã de “Lar” está associada à família, em seu sentido patriarcal e tradicional (pai, mãe e filhos). O lar seria, portanto, não só uma casa no sentido de habitação, mas sobretudo o lugar onde um casal heterossexual e monogâmico cria seus filhos e cumpre a jura de fidelidade conjugal do marido para com a esposa e vice-versa. Assim, o lar é um ambiente sagrado onde um casal de homem e mulher, uma vez unidos pelo matrimônio, se dispõem a ter e criar seus filhos e amar um ao outro monogamicamente. A mulher do lar (esposa) deve ser devotada à família. Quando esse pacto familiar é cindido pelo adultério, a sacralidade do lar é corrompida pela infidelidade conjugal. A amante seria, portanto, um mal excitante e lascivo, paralelo a milenar fábula do Pecado Original:

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

---

<sup>3</sup> “No sentido religioso, incluindo as três grandes religiões monoteístas: Judaísmo, Cristianismo e Islamismo, o modelo de família de origem divina é patriarcal: o modelo de família revelado por Deus tem valor absoluto e infinito o que garante sua verdade. Assim, a família terrena deve ser a imagem e semelhança da família sagrada” (SOUZA, 2011, p.166). O modelo de família patriarcal é herança da colonização jesuítica adotado na então América portuguesa no século XVI, que pretendia uma unidade fundada no tripé uma fé, uma lei, um rei, uma releitura política da uma trindade (Pai, Filho e Espírito Santo) (FREYRE, 2004).

A mulher-amante, portanto, poderia também figurar nesse lugar do feminino como um ente diabólico culpado pelo pecado masculino. A “outra” é a “destruidora do lar”, aquela que induziria o homem ao pecado por levá-lo a romper o sagrado pacto do casamento. Essa imagem do feminino ligada ao pecado e à indução do pecado masculino apresenta uma intertextualidade com o mito fundador da humanidade na narrativa judaico-cristã, Adão e Eva... Nela, a mulher (Eva) induz o homem a desnobrecer a Deus e comer o fruto proibido. Assim, a perfeição arquitetada pelo Criador é conspurcada pelo agir humano. Com a desobediência, o primeiro casal é expulso do Jardim do Éden, um paraíso perfeito criado por Deus para ser o lar dessa família primordial. Nessa interpretação, a amante seria tal qual foi Eva, a mulher que desvia o homem dos planos de Deus, pois o lar e a família monogâmica seria uma espécie de Jardim do Éden antes do Pecado Original, no qual o designo divino é preservado incólume.

Em uma segunda analogia, o lar seria imagem modelar da Sagrada Família, cuja a mãe era Maria, a mulher a qual, juntamente ao seu marido, José, o próprio Deus confiou os cuidados e a educação do seu filho unigênito. Vale lembrar que esse ideal de “mulher do lar” tem lastros no cristianismo católico, sendo propagado pela Igreja, em especial no século XIX. Naquele contexto, o arquétipo da Virgem Maria era tido como o exemplo feminino a ser seguido por toda mulher - esse espelhamento nunca alcançará a plenitude, ou seja: jamais existirá uma mulher capaz de ser como a mãe de Cristo. Ao vislumbrar um modelo doméstico aos moldes da Sagrada Família, apregoava-se a presumida vocação feminina ao casamento ao caracterizá-las como desprovidas de racionalidade para atividades que não estivessem ligadas ao ambiente doméstico, à maternidade e à educação dos filhos. 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)

Desde o princípio, a humanidade coloca nas músicas seus sentimentos e suas ideias, portanto não é nenhuma novidade constatar que também seus medos e preconceitos estejam aí retratados. Os gêneros musicais “brega<sup>4</sup>” e “sertanejo”/ “feminejo<sup>5</sup>”, justamente

<sup>4</sup> Em relação ao gênero musical “brega”, Giacomini (2008) destaca o androcentrismo ao mesmo associado. Nas palavras da autora: “A própria temática nuclear do “brega” já é, em si mesma, encarada como essencialmente feminina pois seu foco e motivo são sempre o sentimento amoroso e a relação amorosa, isto é, assunto permeado pela experiência da emoção como uma “linguagem”, o que inclui também ouvir, falar, discorrer sobre esse tema, para si e para os outros (...). O universo “brega” é francamente 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 delas] é vocalizada por um homem, no caso um marido amoroso, plenamente cumpridor de

por serem os mais populares e amplamente acessíveis a todas as camadas da população, acabam por disseminar o preconceito e até mesmo violência contra a mulher. Podemos notar pelos versos da música sertaneja “Cabocla Tereza”, composta por Raul Torres e João Pacífico e gravada pela primeira vez em 1936, cuja versão mais conhecida é na voz de Tonico e Tinoco, de 1994: “Jurei a Tereza mata/O meu azalão arriei/E ela eu vou percurá./Agora já me vinguei/É esse o fim de um amor/esta cabocla eu matei/é a minha história, dotor”, que o homem se sente no direito de tirar a vida de sua companheira porque ela o abandonou para ir morar com outro.

Por outro lado, podemos ver nas músicas “Em plena lua de mel” e “O dia do corno” do cantor e compositor “brega” Reginaldo Rossi, gravadas em 2001, que, se não estimulam a violência de maneira direta, o fazem de maneira velada, condenando um comportamento que, mais do que aceito, chega mesmo a ser estimulado no gênero masculino, e é claramente condenado para o gênero feminino: a liberdade sexual. Como podemos constatar pelos versos: “Moça linda, por favor/Guarde todo esse amor pra um rapaz/Dá vergonha de dizer/O que disseram de você, mas ouça:/ Dizem que o seu coração/Voa mais que avião/Dizem que o seu amor/Só tem gosto de fel/Vai trair o marido em plena lua de mel.” E: “Pelo que eu sei/Ela já enganou mais de cem (...)/Mas homem adora mentir/E enganar a mulher/Homem adora trair/Mas a quer bem fiel.”

Aparentemente inocente, a música “Maria Chiquinha” de Guilherme Figueiredo, gravada em 1961 por Sônia Mamede e Evaldo Gouveia e regravação com grande sucesso pela dupla mirim Sandy e Júnior em 1991, não resiste a um olhar mais atento, uma vez que por uma desconfiança o homem sugere decapitar sua companheira: “Então eu vou te cortar a cabeça, Maria Chiquinha/Então eu vou te cortar a cabeça.”

Até mesmo o novo “sertanejo universitário” também prega o desrespeito e violência nos versos de “vidinha de balada” de Henrique e Juliano, de 2017: “Tô a fim de você/E se não tiver, cê vai ter que ficar/(...) Vai namorar comigo, sim!/Vai por mim, igual nós dois não tem/Se reclamar, cê vai casar também.”

Entretanto, não podemos culpar apenas a arte, ou falta dela, pela maneira como muitas músicas têm reproduzido a ideia de repressão aos anseios libertários femininos ao longo da História. A religião, pela sua estrutura essencialmente androcêntrica, contribui grandemente para a propagação desse comportamento abusivo em relação ao valor da mulher nas sociedades.

Reproduzindo esse arquétipo patriarcal, um lugar comum entre as canções, que compõem o corpus desse trabalho, é uma atribuição de sacralidade à instituição familiar e ao casamento, sendo imputada à mulher a responsabilidade pela desonra do lar. A reprodução do estereótipo sexista que coloca a mulher como guardiã peculiar da moral familiar e aquelas que não atendem a essa expectativa como desviantes de sua “natureza” são pontos comuns às canções “Folha Seca” (1977), de Amado Batista, e “Amante não tem lar”, de Marília Mendonça (2017), respectivamente.

O modelo tradicional da família é aquele constituído união santificada pelos sagrados laços do matrimônio entre um homem e uma mulher. Nele, a mulher é educada para

---

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).

<sup>5</sup> O “feminejo” trata-se de uma vertente feminina do sertanejo universitário no qual se destacam cantoras como Marília Mendonça, Simone e Simaria, Maiara e Maraisa e Naiara Azevedo.

reproduzi-lo, ou seja, para que suas expectativas de futuro estejam centradas no casamento cristão, monogâmico e heterossexual. Com o marido, sob as bênçãos da Igreja, a mulher deve gerar e educar os filhos, reiterando essa configuração familiar como sagrada, espelhado aquele em que a Virgem Maria ao lado do esposo José criou ao Menino Jesus. A mulher que dissona desse estereotipo da “rainha do lar” são consideradas por muitos ainda hoje como sendo “desnaturadas”.

O modelo tradicional da família é aquele constituído união santificada pelos sagrados laços do matrimônio entre um homem e uma mulher. Nele, a mulher é educada para reproduzi-lo, ou seja, para que suas expectativas de futuro estejam centradas no casamento cristão, monogâmico e heterossexual. Com o marido, sob as bênçãos da Igreja, a mulher deve gerar e educar os filhos, reiterando essa configuração familiar como sagrada, espelhado aquele em que a Virgem Maria ao lado do esposo José criou ao Menino Jesus. Como premissa desta análise, partimos do pressuposto de que a naturalização de determinados comportamentos ou instituições sociais são construções históricas. Sobre o tema, Bourdieu (2010) considera que:

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

Essas normativas sociais são intrínsecas à “estrutura patriarcal de dominação” que, segundo o sociólogo Max Weber (1991), se refere a consignação de vínculos interpessoais entre o patriarca (pai ou marido) em relação aos demais membros da família, e tem como pedra angular a autoridade do chefe da família. Tal domínio se baseia em um reiterado elo moral do passado com o presente, ou seja, “na crença da inviolabilidade daquilo que foi assim desde sempre” (WEBER, 1991, p. 234), e no arbítrio particular do senhoril, consecutivamente cingido por regras ancestrais “sagradas pela tradição” (WEBER, 1991, p. 243). No caso de países de tradição cristã como o Brasil, a sexualidade feminina é considerada um ponto de honra não só à mulher, mas também à sua família. Sobre a questão, Dória analisa que:

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

e o papel “secundário ou fortuito” da mulher na reprodução dos códigos correspondentes. (DORIA, 2006, p. 62)

Com efeito, na canção “Folha Seca”, já no título prenuncia-se a comparação entre a mulher que deixa o casamento a uma folha seca que, ao separar-se da árvore, “vai onde o vento quer”. Dessa forma, nela compara-se o homem, enquanto base de sustentação da mulher, tal como o caule das árvores é para as folhas. Ao estabelecer, com essa analogia, um fenômeno da natureza (a queda de folhas) a uma convenção social (casamento), o eu-lírico constrói uma metonímia que equipara o acontecimento natural ao social, em vistas a desnaturalizar a separação. Nesse aspecto, é possível perceber a intertextualidade estabelecida entre o título da canção e um dos textos bíblicos da Carta de Paulo aos Efésios. Vejamos:

Esposas, cada uma de vós respeitai ao vosso marido, porquanto sois submissas ao Senhor; porque o marido é a cabeça da esposa, assim como Cristo é a cabeça da Igreja, que é o seu Corpo, do qual Ele é o Salvador. Assim como a igreja está sujeita a Cristo, de igual modo as esposas estejam em tudo sujeitas a seus próprios maridos. (EFÉSIOS 5:23,24)

Essa passagem bíblica, dentre outras, corroborou a constituição moral da sociedade patriarcal brasileira que, embasada na doutrina cristã, outorga ao homem um papel paternalista, exigindo uma postura de subordinação da mulher. Não obstante, nesse tipo de relação o patriarca tem obrigação de prover aqueles que estão sob seu amparo, tendo, assim, direitos sobre eles, deste modo, “os subordinados em geral só podem se posicionar como dependentes em relação a essa vontade soberana”. (CHALHOUB 2003, p.46). Essa relação de dependência e submissão é o cerne da família patriarcal, aquela centrada no patriarca, ou seja, tem seu fundamento no paternalismo, ou seja, na figura de um pai/marido provedor, o qual caberia a autoridade sobre os filhos e a esposa. Como lembra Samara (2002): “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)

Nessa perspectiva, o paternalismo associado ao matrimônio cristalizou a ideia da mulher como, necessariamente, o apêndice do esposo no cotidiano doméstico, e do homem, unilateralmente, provedor da família (DEL PRIORE, 2006). Por essa linha de raciocínio, assim como uma folha seca está morta por ter se desvinculado 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 a instituição familiar. É justamente o paternalismo do eu-lírico que caracteriza o relacionamento retratado na canção “Folha Seca”. Vejamos:

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.  
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.  
 Mas um dia sem motivos ela me falou,  
 Vou me embora desta casa e do seu amor,  
 Pra dizer mesmo a verdade eu nunca te amei,  
 Por teu pão e tua casa foi que eu fiquei (...)  
 Era como folha seca que vai onde o vento quer,  
 Me enganei quando dizia tenho uma mulher.  
 (BATISTA, 1977)

A começar pelo título da música, notemos que a imagem da folha seca é uma representação de Natureza-Morta. Deste modo, a comparação estabelecida entre a esposa que deia o marido e uma folha seca remete a ideia de que a mulher, ao deixar o casamento, estaria “matando sua natureza” de constituir uma família, em um casamento fiel, duradouro, monogâmico e heterossexual. (BENEVIDES, et.al, 2018). Não obstante, a ideia de algo seco remete a algo morto. Logo, esperar algo diferente daquela mulher. Nessa interpretação, assim como seria inútil se regar uma folha seca (morta), seria igualmente inócuo esperar compromisso de uma mulher com suposto “passado de aventura”, a qual seria também seca para o matrimônio. Ademais, como acrescenta Benevides ao analisar a expressão que intitula a canção:

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 para gerar filhos, para, ao formar uma família, manter viva a instituição familiar (BENEVIDES, et.al, p.242)

Vale lembrar também que historicamente a fertilidade das mulheres é uma potencialidade do corpo feminino considerada sagrada desde a Antiguidade. Na cultura helênica, por exemplo, a Deusa-mãe é associada à natureza e à fertilidade. No Cristianismo, o casamento é o esteio familiar onde a mulher gera os filhos para constituir com o marido uma nova família, sendo o fruto desse matrimônio (filhos) bênçãos de Deus. Nessa perspectiva, uma mulher seca para o matrimônio, estaria também seca ao designo divino da família e da maternidade (MARQUETTI, 2003). Logo, a mulher que não almeja nem preserva seu matrimônio seria infecunda como uma folha seca também aos olhos de Deus.

Assim como sugere o título da canção, na letra o eu-lírico mostra uma postura paternalista, para com uma mulher fragilizada que apareceu em sua casa sem ter para onde ir e foi por ele abrigada e sustentada, a priori, por pena de suas lágrimas. E, assim, o homem tornou-se seu protetor e provedor. Com a convivência, esse homem, “relevando” um “passado de aventura”, provavelmente em referência a outros (e talvez muitos) homens com os quais ela possivelmente tenha se relacionado, que ele teria aceitado, em tese “sem nenhum preconceito”, gesto que a colocaria na condição de uma eterna devedora. Essa ideia

é tributária da ideia de “moça de família”, um ideal burguês, propalado no Brasil, especialmente a partir do século XIX:

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 prostituta, com quem tudo era permitido e com quem se dividiam as alegrias eróticas vedada, 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)

Nesse aspecto, o uso do casamento, especificamente o de tradição cristã, monogâmico e heterossexual no verso supracitado, é simbólico, sobretudo por reforçar o caráter magnânimo do homem em casar-se com uma mulher com um “passado de aventura”, que ele teria recebido, aparentemente, “sem nenhum preconceito”, esposando uma mulher que, pelo viés de um discurso social machista, seria considerada apropriada à “diversão” e não ao matrimônio. A mulher, caracterizada como oportunista, teria dissimulado um falso amor, ao aceitar se casar com o homem e, provavelmente, apesar de ter prometido ser-lhe fiel até que a morte os separasse, não o foi. Ademais, o homem fora o “salvador” da mulher, mas sendo ela “como folha seca que vai onde o vento quer”, o homem não era, como supostamente deveria ser, “a cabeça da esposa”.

A figura feminina retratada na canção não só teria enganado o homem, seu provedor e protetor, com o qual o casamento com uma mulher com “seu passado de aventura” devia ser percebido como uma “dádiva”, a qual deveria ser recompensada com o eterno reconhecimento da “beneficiada”. No último verso, ao afirmar “Me enganei quando dizia tenho uma mulher”, o eu-lírico parece “assumir o erro” de ter aceitado e amado, “sem nenhum preconceito”, uma mulher com um “passado de aventura”, no presente entendido como um prenúncio que um dia ela iria embora de sua “casa e do seu amor”. Com efeito, coloca-se a mulher que não tem no casamento sua plena realização em um lugar de anormalidade. Sobre esse estereótipo da naturalização da repressão da feminilidade, Dias (1988) ressalta que:

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)

Nesse sentido, ao partir mesmo que tacitamente desse arquétipo feminino historicamente construído, o eu-lírico ratifica a ideia de que existem tipos de mulheres com

as quais os homens nunca devem se relacionar e que esse seria o caso das mulheres com “passado de aventura” porque elas não criariam raízes em lugar algum, mesma premissa da canção “Amante não tem lar”, de Marília Mendonça. No sucesso recente da cantora sertaneja, tem-se uma mulher que vai se “desculpar” com a esposa do amante e com o próprio por tê-lo induzido à infidelidade conjugal. Traçando um paralelo com o título da canção de Amado Batista e a de Marília Mendonça, ao admitir que “amante não tem lar”, coloca-se o eu-lírico feminino (a mulher-amante) na condição de uma “folha seca” que, reconhecendo-se como tal, busca o caminho inverso, o da regeneração para um dia vir a ter uma “família tão bonita” quanto a do amante:

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

. Essa visão da mulher como a “rainha do lar” é utilizada por um discurso mais conservador como uma alcunha elogiosa à mulher, como se o lar e a figura do marido chancelassem a reputação da mulher como uma pessoa digna de respeito. Como vimos na canção de Amado Batista, o eu-lírico trata de seu “erro” em ter oferecido um lar a uma “aventureira”, enquanto a mulher representada na canção de Marília Mendonça percebe a si mesma como uma mulher degenerada e indigna de respeito por ter um amante e ser, na sua autoimagem, uma “destruidora de lares”, assim como seria a “folha seca”. Observemos a letra de “Amante não tem lar”:

Só vim me desculpar  
Eu não vou demorar  
Não vou tentar ser sua amiga  
Pois sei que não dá

Você vai me odiar  
Mas eu vim te contar  
Que faz um tempo  
Eu me meti no meio do seu lar

Sua família é tão bonita  
Eu nunca tive isso na vida  
E se eu continuar assim  
Eu sei que não vou ter

Ele te ama de verdade  
E a culpa foi minha  
Minha responsabilidade eu vou resolver  
Não quero atrapalhar você

E o preço que eu pago  
 É nunca ser amada de verdade  
 Ninguém me respeita nessa cidade

Nos versos supracitados, o eu-lírico feminino chama inteiramente para si a responsabilidade pela infidelidade do homem, eximindo-o de qualquer culpa por ter sido a amante uma intrusa “no meio do seu lar”. Colocando-se na posição de uma destruidora de lares que não quer mais esse papel, ela faz questão de garantir à esposa que ele a amaria verdadeiramente e assegurar à mulher uma quase inocência do homem. Dessa forma, a canção faz uma releitura do mito de Adão e Eva, alegoria da criação humana transversal às três maiores religiões monoteístas (judaísmo, cristianismo e islamismo). Sobre essa fábula, Martins evidencia que:

Num dos mitos mais antigos e duradouros da História, a primeira mulher criada, foi seduzida pelo diabo e induzida a desobedecer à ordenação divina segundo a qual deveria se abster de comer o fruto da árvore do conhecimento. Mais do que isso, ela levou a pecar o primeiro e mais puro dos homens: Adão. Portanto, além de passível a sedução diabólica, torna-se ela própria cúmplice do Mal ao incitar seu marido ao pecado. Essa atitude irrefletida gera graves consequências e assim como a Pandora dos gregos, a Eva judaica é acusada de disseminar o mal no mundo. Tal atitude desencadeia o processo que culmina com a perda do Paraíso e condenação de toda a humanidade a uma vida perene de dor e trabalho. (MARTINS, 2008, p.3)

Dessa forma, a mulher retratada na canção assume a responsabilidade de ter induzido o homem ao pecado (da traição) e, tal qual foi Adão induzido por Eva, a desobedecer a Deus e comer o fruto proibido. Ou seja, o “pecado original”, no caso da traição matrimonial, também é da mulher, que teria induzido o homem a descumprir o pacto matrimonial e colocar uma “família tão bonita” em risco por um adultério do qual o homem seria praticamente inocente, por ser a mulher que deixou de corresponder ao arquétipo feminino.

Na canção “Folha seca”, ao dizer ao marido “Vou me embora desta casa e do seu amor” em um dia qualquer e “sem motivos”, o homem também seria plenamente inocente pelo fim do casamento, pois foi a mulher quem quebrou o juramento de ser lhe fiel na alegria e na tristeza, na saúde e na doença, amando-lhe e respeitando-lhe até que a morte os separasse. Em ambos os casos, seja pela afirmação do homem da própria inocência ou pela garantia da amante sobre sua “culpa” no adultério masculino, é transversal nas canções a legitimação da ideia de que os homens são eximidos de qualquer responsabilidade pelo rompimento desse pacto sagrado, uma ideia secular com lastros ainda na contemporaneidade:

[Ainda no século XX] a fidelidade continua bem diferente para ele e ela. Obrigatória para a mulher, era impossível de ser mantida pelo homem cuja sexualidade era excessivamente exigente, não admitindo perder uma única oportunidade de “sedução”. Esperava-se compreensão diante de tais deslizos e pecadinhos por parte das esposas. Se, para os homens, o livre exercício da sexualidade era incentivado, entre as mulheres, era condenado. A “pureza” era tudo. (DEL PRIORE, 2006, p.281)

Dessa forma é possível se inferir que a ideia de que “amante não tem lar”, “nunca vai casar”, nem “ser amada de verdade” ou, ao menos merecer algum respeito, deve-se a equivalência tácita entre a mulher amante e a prostituta como indignas de respeito, sendo, outrossim, uma leviandade particularmente da mulher, que sedutoramente o envolveria. Em outros termos, uma amante (mulher) não poderia nem mereceria ter um lar, pois sempre seriam vistas pela sociedade patriarcal como “folhas secas”. Nesse sentido, ambas as canções reiteram discurso que considera a mulher que tem amantes como sendo própria à “diversão” e não ao matrimônio.

Essa noção pode ser atribuída ao fato de que, por um discurso misógino historicamente reiterado pelo qual os homens não deveriam assumir um compromisso sério como o casamento com mulheres com um “passado de aventura”. Com efeito, as justificativas utilizadas nas canções têm como embasamento um arquétipo feminino que estigmatizou a feminilidade, associando a sexualidade transversalmente ao caráter e a dignidade pessoal da mulher, como explica Martins:

[Com o patriarcado] tem-se, assim, uma construção ambígua da mulher presente nos mais diferentes discursos, cuja vitalidade alcança o século XX. Se a mulher podia ser uma fonte de bondade e de outras virtudes tão enaltecidas por Rousseau e seus leitores, a mesma natureza física podia engendrar a maldade e o vício, a loucura e os comportamentos criminosos. Dessa forma, criava-se uma imagem moralmente superior da mulher se o seu corpo cumprisse as funções sociais do casamento, da maternidade e da educação dos filhos, mas se a mulher não controlasse seus desejos e se entregasse ao mundanismo e ao desregramento, facilmente ultrapassaria a tênue fronteira entre a normalidade e a patologia, como tão incansavelmente os médicos vão alertar ao abordar temas como masturbação e prostituição. Por mais paradoxal que possa parecer, o modelo de mulher produzido e divulgado pelos textos médicos e intelectuais durante o século XIX, nega o corpo, especialmente a sexualidade feminina, que deveria ser totalmente direcionada para a reprodução. (MARTINS, 2004, p.41)

Nesse sentido, ambas as canções remetem à ideia de que ter um “lar” e uma família aos moldes patriarcais seria algo essencial à mulher, estando esse essencialíssimo associado a uma presumida normalidade feminina. Essa associação fica evidente no último verso de “Folha seca”. Ao afirmar “Me enganei quando dizia tenho uma mulher”, o eu-lírico evoca o arquétipo patriarcal da esposa devotada ao lar, frágil e dependente do marido. Como explica Sousa:

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)

A mulher ideal, portanto, seria a devoção da mulher ao lar e à família como condições inexoráveis ao “ser mulher”, ideia também replicada em “Amante Não Tem Lar”, como é perceptível nos versos: “Amante não tem lar/Amante nunca vai casar/Amante não vai ser fiel/Amante não usa aliança e véu”. Em ambas as canções, as mulheres-amantes são equiparadas como indignas de respeito. Pela histórica associação do feminino ao recato. A mulher-amante em geral é tratada como vadia, safada, sem-vergonha, traidora, “piranha”, “galinha”, “sirigaita”, puta, vagabunda, desfrutável, dentre outros. Enquanto o homem com comportamento análogo tem sua virilidade exalta por alcunhas como “comedor”, “gato”, “gostoso”, etc. Sobre a mulher ainda pesa alcunhas do tipo “ladra” de marido alheio, sirigaita, dentre outros, pois, como lembra Taquette:

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.54)

As duas letras remetem a esse discurso social da mulher-amante como alguém indigna de respeito. Em “Folha seca”, o afirmar “Me enganei quando dizia tenho uma mulher”, o eu-lírico associa o casamento a uma essência feminina como se o matrimônio fosse uma característica própria ao feminino. Aqui, a ideia de “ser mulher” não é usado no sentido literal (biológico), mas como uma metáfora que indica um juízo de valor análogo ao presente em “Amante não tem lar”, que, em resumo, retoma o clichê machista que os homens devem diferenciar as mulheres para se divertir e para se casar.

Isso porque a mulher retratada na canção certamente, no entendimento do homem, não mereceria ser amada de verdade. Ser respeitada, menos ainda se casar e ter um lar. Embora as letras tratem a questão do adultério com certo eufemismo, se as letras usassem termos menos polidos, certamente alcunhas como “piranha” ou “vagabunda” poderiam qualificar tanto a personagem feminina tanto de “Folha seca” quanto de “Amante não tem lar”. Outrossim, vale lembrar que o chavão “existem mulheres para casar e mulheres para se divertir” não tem outro semelhante do tipo “existem homens para casar e homens para se divertir”.

Como vimos, as asseverações do eu-lírico são taxativas não apenas no sentido de que as mulheres que tenham sido amantes ou, em outras palavras, aquelas com “passado de aventura” não mereceriam um casamento e a fidelidade de um homem. Pela mesma linha de raciocínio, ter uma família nuclear (um lar) ou almejar esse ideal seria uma condição própria à natureza feminina, assim como a domesticação de sua libido.

Não obstante, conforme Del Priore (2007), a ideia do ato sexual como pecaminoso ou patológico quando não realizado para fins exclusivamente reprodutivos, tomada como um paradigma da sociedade patriarcal do século XIX, começa a ser paulatinamente relativizado a partir de meados do século XX, quando o prazer carnal poderia ser canalizado no matrimônio, desde que domesticado pela fidelidade conjugal e ansiando a procriação. O vínculo nupcial, sua indissolubilidade e a estabilidade afastariam a luxúria e a lascívia das

concupiscências entre cônjuges, vivendo estas relações de comprometimento mútuo em manter uma sexualidade disciplinada (DEL PRIORE, 2007). Conforme a autora:

As mudanças que o novo século [XX] e a “vida moderna” impunha causaram, por sua vez, reações. Uma sólida barreira feita de opiniões de juristas, médicos e da própria opinião pública reagia a tudo o que pudesse ferir as instituições básicas da sociedade, sobretudo a imagem da família e do casamento. Não havia felicidade possível fora deles: marido e mulher transformavam-se em papai e mamãe. O amor conjugal era feito de procriação. Apenas. Nada de paixões infecundas, de amores romanescos, de sentimentos fora de controle. (DEL PRIORE, 2006, p.266)

Dessa forma, tanto em “Folha seca” quanto em “Amante não tem lar” as mulheres maculam o lar e o presumidamente sacralizado amor conjugal por lascívia e luxúria, conspurcando, assim, os lares de homens representados como bons e mantenedores de famílias tradicionais que foram prejudicados por mulheres de má índole. Com efeito, credita-se à mulher toda a responsabilidade pelos acontecimentos descritos nas canções, que negam, de forma veemente, a participação masculina nos fatos narrados. Portanto, nas letras replica-se o estereótipo da mulher como natural reserva ética da família e, por consequente, figuras catalizadoras do ônus moral das traições em questão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta pesquisa, buscou-se traçar um paralelo entre as letras das músicas: “Folha Seca” de Amado Batista e “Amante não tem lar” de Marília Mendonça objetivando estabelecer vínculos de similaridades no que diz respeito à questão dos preconceitos e da relativização da violência simbólica contra a mulher, os quais refletem um ideal ultrapassado de sociedade patriarcal como uma espécie de licença poética distorcida para disseminar esses preconceitos.

Mesmo levando em conta o lapso temporal que separa as duas composições e as particularidades de uma autoria masculina e outra feminina, ainda encontramos muita semelhança na maneira como o papel das mulheres é nelas representado, reproduzindo uma ótica disseminada pelo pensamento religioso medieval que colocava a mulher em uma posição de inferioridade em relação ao homem e, ao mesmo tempo, parecia exigir dela uma pureza e uma moralidade que era muito mais elástica em relação ao comportamento masculino.

Se levarmos em conta que, nas últimas décadas, o movimento feminista conseguiu alcançar conquistas significativas na sociedade contemporânea, o fato de algumas músicas, enquanto manifestação artística de cunho extremamente popular, apresentarem um caráter tão retrógrado em relação ao relevante espaço conquistado pelo gênero feminino, é digno de nota, principalmente no interior do “sertanejo feminino”, ou “feminejo”, um gênero que emergiu como uma espécie de empoderamento das mulheres cantoras de sertanejo, representando a conquista de um espaço marcadamente masculino.

Felizmente, também existem motivos para comemorar. A própria presença de tantas mulheres num universo onde, até bem pouco tempo, era majoritariamente masculino, e a constatação de que elas estão conquistando seu espaço é um aspecto positivo. Certamente,

ainda há de vir muita evolução e revolução feminina, não só no meio musical, mas também nos diversos setores da vida em sociedade.

## REFERÊNCIAS

### CORPUS DA PESQUISA

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

MENDONÇA, Marília. Amante não tem lar. Álbum *Realidade*, Gravadora: Som Livre, 2017. Disponível em: <https://www.ouvirmusica.com.br/marilia-mendonca/>. Acesso em 12/06/2018.

### MÚSICAS CITADAS

HENRIQUE e JULIANO. Vidinha de balada. Álbum *O céu explica tudo* (Ao vivo), Gravadora: Som Livre, 2017. Disponível em: <https://www.ouvirmusica.com.br/henrique-e-juliano/vidinha-de-balada/>. Acesso em 13/06/2018.

ROSSI, Reginaldo. Em plena lua de mel. Álbum *Reginaldo Rossi – ao vivo 2000*, Gravadora: Sonny Music, 2000. Disponível em: <https://www.ouvirmusica.com.br/reginaldo-rossi/171136/>. Acesso em 12/06/2018.

ROSSI, Reginaldo. O dia do corno. Álbum *Reginaldo Rossi – ao vivo 2000*, Gravadora: Sonny Music, 2000. Disponível em: <https://www.ouvirmusica.com.br/reginaldo-rossi/475014/>. Acesso em 12/06/2018.

SANDY e JÚNIOR. Maria Chiquinha. Álbum *Aniversário do tatu*, Gravadora: PolyGram, 1991. Disponível em: <https://www.ouvirmusica.com.br/sandy-e-juniormusicas/149622/>. Acesso em 13/06/2018.

TONICO e TINOCO. Cabocla Tereza. Álbum: *Coração do Brasil*, Gravadora: Universal Music, 1994. Disponível em: <https://www.ouvirmusica.com.br/tonico-etinoco/89201/>. Acesso em 12/09/2018

### OBRAS TEÓRICAS

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.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Bertrand Brasil, 2010.

- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006.
- DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2007.
- DIAS, Maria Berenice. Separação: culpa ou só desamor. *Revista ADV–Seleções Jurídicas. COAD/Rio de Janeiro*, p. 43, 1998.
- DÓRIA, Carlos Alberto. A tradição honrada (a honra como tema de cultura e na sociedade ibero-americana). *Cadernos Pagú*, Campinas, SP n. 2, p. 47-111, 2006.
- FARIA, Nalu; NOBRE, Miriam. O que é ser mulher? O que é ser homem? Subsídios para uma discussão das relações de gênero. *Gênero e educação: caderno para professores*. São Paulo, Secretaria Municipal de Educação, p. 29-42, 2003.
- GIACOMINI, Sonia Maria. Gênero e sexualidade no universo brega. *Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia*, Porto Seguro-BA, 17p.
- MARTINS, Ana Paula Vosne. *Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2004.
- MARTINS, Nereida Soares. A maldição das filhas de Eva: uma história de culpa e repressão ao feminino na cultura judaico-cristã. *ANPUHPB. XIII Anais*. Universidade Federal da Paraíba, 2008.
- MARQUETTI, Flávia Regina. A protofiguratividade da Deusa Mãe. *Classica-Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 15, n. 15/16, p. 17-40, 2003.
- 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*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, Mestrado em História Social, 2013
- RIBEIRO, Silvana Mota. Ser Eva e dever ser Maria: paradigmas do feminino no Cristianismo. *IV Congresso Portugêses de Sociologia*. Coimbra, 2000.
- SAGRADA, BÍBLIA. *Nova versão internacional*. São Paulo: Vida, 2000.
- 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.
- 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.
- SOUZA, José Neivaldo de Família: novos desafios.) Congresso de Teologia da

PUCPR, 10, 2011, Curitiba. *Anais eletrônicos...* Curitiba: Champagnat, 2011. Disponível em: <<http://www.pucpr.br/eventos/congressoteologia/2011/>> Acesso em: 28 de março de 2018.

TAQUETTE, Stella R. Interseccionalidade de gênero, classe e raça e vulnerabilidade de adolescentes negras às DST/AIDS. *Saúde e Sociedade*, v. 19, p. 51-62, 2010.

WEBER, Max. Sociologia da dominação. In: WEBER, Max. *Economia e sociedade*. Brasília: UnB, 1991. p. 187-222

