



UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE

JULIANA FELIPETTO DA SILVA

**“EU RECONHEÇO QUE SOU GROSSO”
A REPRESENTAÇÃO DO TRADICIONALISMO GAÚCHO NAS
CANÇÕES DE GILDO DE FREITAS**

Três Corações

2020

JULIANA FELIPETTO DA SILVA

**EU RECONHEÇO QUE SOU GROSSO
A REPRESENTAÇÃO DO TRADICIONALISMO GAÚCHO NAS
CANÇÕES DE GILDO DE FREITAS**

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde (UninCor) como parte das exigências do Programa de Mestrado em Letras, para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti

Três Corações

2020

808.5

S586a SILVA, Juliana Felipetto da

Eu reconheço que sou grosso : a representação do tradicionalismo gaúcho nas canções de Gildo de Freitas. – Três Corações : Universidade Vale do Rio Verde, 2020.

100 fls.

Orientador : Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti

Dissertação – Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações/
Mestrado em Letras.

1. Tradicionalismo. 2. Música Gaúcha. 3. Feminino. 4. Masculino.
5. Gildo de Freitas. I. Prof^a. Dr^a. Luciano Marcos Dias Cavalcanti,
orientador. II. Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações.
III. Título.

Catálogo na fonte

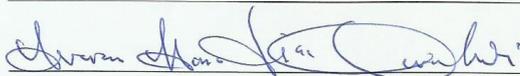
Bibliotecária responsável: ERNESTINA MARIA PEREIRA CAMPOS DANTAS CRB6: 2.101

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado APRESENTADA POR JULIANA FELIPETTO DA SILVA, COMO PARTE DOS REQUISITOS PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE NO PROGRAMA DE Mestrado EM LETRAS

Aos dez dias do mês de julho de dois mil e vinte, reuniu-se, remotamente, a Comissão Julgadora, constituída pelos professores doutores: Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti (Orientadora/UninCor), Prof. Dr. Rodrigo Carvalho da Silveira (Titular/IFRJ) e Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira (Titular/UninCor), para examinar o(a) candidato(a) Juliana Felipetto da Silva na defesa de sua dissertação intitulada: “EU RECONHEÇO QUE SOU GROSSO’ A REPRESENTAÇÃO DO TRADICIONALISMO GAÚCHO NAS CANÇÕES DE GILDO DE FREITAS”. O(A) Presidente da Comissão, Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti, iniciou os trabalhos às 14:00hs, solicitando ao(à) candidato(a) que apresentasse, resumidamente, os principais pontos do seu trabalho. Concluída a exposição, os examinadores arguíram alternadamente o(a) candidato(a) sobre diversos aspectos da pesquisa e da dissertação. Após a arguição, que terminou às 16:00hs, a Comissão reuniu-se para avaliar o desempenho do(a) candidato(a), tendo chegado ao seguinte resultado: Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti (Aprovado), Prof. Dr. Rodrigo Carvalho da Silveira (Aprovado), Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira (Aprovado). Em vista deste resultado, o(a) candidato(a) Juliana Felipetto da Silva foi considerado(a) Aprovada, fazendo jus ao título de Mestre pelo Programa de Mestrado em Letras. Sendo verdade, eu, Profa. Francislaina Santos Silva do Rosário, Secretária Geral da UninCor, confirmo e lavro a presente ata, que assino juntamente com os Membros da Banca Examinadora.

Três Corações, 10 de julho de 2020.

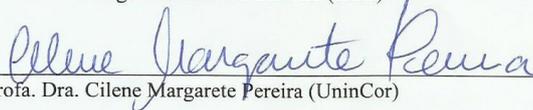
Novo título (sugerido pela banca):



Prof. Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UninCor)



Prof. Dr. Rodrigo Carvalho da Silveira (IFRJ)



Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira (UninCor)



Prof. Francislaina Santos Silva do Rosário
Secretária Geral - UninCor

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo fortalecimento nas infindáveis lamentações e pedidos.

À minha família, que esteve comigo em todos os momentos de medo e ansiedade.

Aos meus filhos Henrique e Guilherme, pelas palavras de carinho e apoio, as quais fizeram com que eu visse que era capaz. E por me mostrar que o amor é capaz de sanar qualquer dor.

Ao meu esposo Cezar, pela paciência e pela compreensão das minhas angústias. Obrigada pelo apoio em todas as horas em todos esses anos.

À minha amada mãe, pelas intermináveis conversas e que mesmo distante me deu força, sabedoria e amor para continuar esse desafio.

A meu orientador, Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti, pela confiança depositada, pela paciência, pelo apoio descontraído que fez com que essa luta fosse mais serena.

À banca de qualificação, Prof.^a Dr.^a Cilene Pereira, Prof.^a Dr.^a Terezinha Richartz e meu orientador, cujas correções e dicas contribuíram para o resultado desta pesquisa.

À banca de defesa, Prof. Dr. Luciano Dias Cavalcanti, Prof.^a Dr.^a Cilene Pereira e Prof. Dr. Rodrigo Carvalho da Silveira, pela carinhosa atenção.

Aos colegas de turma, com os quais compartilhei momentos de alegria e angústia. Em especial aos amigos Thainara e Ícaro, pela ajuda e pelas risadas que tornaram muito mais leve esse árduo percurso.

À Capes, pelo apoio financeiro.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para a conclusão deste sonho.

RESUMO: A cultura de um povo se mostra através de símbolos fortes de uma tradição passada por gerações e pela história e constantemente revivida. Essa, caracteriza-se pela busca e manutenção de suas raízes através desses símbolos que representam a identidade de seu povo e que se encontram associados às roupas, à dança, ao vocabulário, à literatura e à música. Esse estudo tem como principal objetivo analisar a construção das relações de gênero e a distinção fortemente presente entre mãe/mulher/amante na formação da identidade feminina nas letras de algumas canções tradicionalistas do cantor, trovador e compositor Gildo de Freitas. Todavia, torna-se imprescindível mostrar como se deu a construção da identidade do povo sul rio-grandense para compreender de que forma a figura do gaúcho herói foi construída na tradição gaúcha, para, através dessa, confrontar o machismo associado à cultura do Rio Grande do Sul e sua relação com a formação da figura feminina nas canções tradicionalistas.

PALAVRAS-CHAVE: tradicionalismo; música gaúcha; Gildo de Freitas; feminino e masculino.

ABSTRACT: The culture of a people is shown through strong symbols of a tradition passed down through generations and through history and constantly revived. This is characterized by the search and maintenance of its roots through these symbols that represent the identity of its people and that are associated with clothes, dance, vocabulary, literature and music. This study has as main objective to analyze the construction of gender relations and the strong distinction between mother / woman / lover in the formation of female identity in the lyrics of some traditionalist songs by the singer, troubadour and composer Gildo de Freitas. However, it is essential to show how the identity of the people of Rio Grande do Sul was built in order to understand how the figure of the gaúcho hero was built in the gaúcho tradition, in order to confront the machismo associated with the culture of Rio Grande do Sul and its relationship with the formation of the female figure in traditionalist songs.

KEYWORDS: traditionalism; gaúcho music; Gildo de Freitas; female and male.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. RIO GRANDE DO SUL: PROCESSOS SOCIAIS E ECONÔMICOS NA FORMAÇÃO DO POVO GAÚCHO	14
2. TRADICIONALISMO: SIMBOLOS DA CULTURA GAÚCHA E SUA REPRESENTATIVIDADE NA MÚSICA TRADICIONALISTA	22
3. GILDO DE FREITAS: O TROVADOR DOS PAMPAS	46
3.1. Culto à tradição.....	49
3.2. Figurações do feminino nas canções de Gildo de Freitas.....	62
3.2.1. A “Rainha do lar”? A violência nas relações.....	64
3.2.2. A “destruidora de lares”- As “que fogem à regra”.....	75
3.2.3. A “santa mãe”.....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	95

..

Na vida humana, a sociedade - mais que o indivíduo - constitui a principal força na luta pela existência. Mas, para que o grupo social funcione como unidade, é necessário que os indivíduos que o compõem possuam modos de agir e de pensar coletivamente. Isto é conseguido através da "herança social" ou da "cultura". Graças à cultura comum, os membros de uma sociedade possuem a unidade psicológica que lhes permite viverem em conjunto, com um mínimo de confusão. A cultura, assim, tem por finalidade adaptar o indivíduo não só ao seu ambiente natural, mas também ao seu lugar na sociedade. Toda a cultura inclui uma série de técnicas que ensinam ao indivíduo, desde a infância, a maneira como comportar-se na vida grupal. E graças à Tradição, essa cultura se transmite de uma geração a outra, capacitando sempre os novos indivíduos a uma pronta integração na vida em sociedade.

Barbosa Lessa

INTRODUÇÃO:

A cultura tradicionalista gaúcha caracteriza-se pela busca e manutenção de suas raízes, transmitida através dos anos pelas diferentes gerações. São atividades que são passadas não só de pais para filhos, mas também pela própria sociedade, interiorizando toda a simbologia que compõe este sistema ancorado em símbolos que fazem parte do dia a dia, como a dança, os trajes, a comida, o chimarrão e, em especial, a música.

A presente Dissertação de Mestrado em Letras objetiva analisar a construção do tradicionalismo gaúcho, seus valores, crenças, usos e costumes através da representação dos símbolos da cultura gaúcha e que repercutem nas relações de gênero e na distinção fortemente presente entre mãe/mulher/amante na formação da identidade feminina nas letras de algumas canções tradicionalistas do cantor, trovador e compositor Gildo de Freitas.

Justifica-se a opção dessa análise à medida que se considera este um universo ainda pouco explorado pelos estudos existentes até o momento. Após pesquisa no Banco de Teses e Dissertações da Capes, observamos que existem 10 teses e dissertações catalogadas que tratam especialmente do tema “música gaúcha”. Nessa pesquisa, 8 são dissertações (2 em Música, 3 em Letras, 1 em Geografia, 1 em Antropologia e 1 em Patrimônio Cultural) e 2 teses (1 em História, 1 em Literatura). Os temas percorrem temas ligados aos festivais nativistas, à identidade e à transformação cultural da música na fronteira, além da construção da paisagem na música tradicionalista. Entretanto, cabe ressaltar que nenhuma traz, especificamente, as canções de Gildo de Freitas, corpus da análise desta dissertação.

Com vistas à trajetória que se pretende, a dissertação está organizada em três capítulos, além da Introdução e das Considerações Finais. O primeiro, visa a uma retomada histórica para auxiliar a contextualizar e compreender o cenário que se criou no Rio Grande do Sul, já que muito dessa história serviu de base para a instauração de uma sociedade patriarcal e militarizada.

Pesavento, em “Mulheres e história: a inserção da mulher no contexto cultural de uma região fronteira” cuja análise se debruça sobre a ação da mulher na história numa região fronteira do Brasil, contrastando a mulher imaginária com a mulher real, afirma que as características mais valorizadas eram a força, a coragem e a destreza. O estado, então, ao longo de seu desenvolvimento, adquiriu aspectos de identidade devido às circunstâncias de sua formação. (Cf. PESAVENTO, 1991, p. 58)

Dessa forma, torna-se imprescindível dar-se ênfase à figura do gaúcho herói no imaginário popular, confrontando épocas que, apesar de diferentes circunstâncias, mantiveram o gaúcho como símbolo destemido, “forte, aguerrido e bravo”¹.

Ainda neste capítulo, pretendemos mostrar que, desde que a historiografia começa a ser produzida no Rio Grande do Sul, é nítida a intenção em caracterizar o gaúcho como um homem virtuoso e guerreiro, por vezes, um ser mitológico quando comparado a um herói. Visto que essa tradição remete a questões históricas, nessa perspectiva, revelar um imaginário social pode ajudar a compreender o porquê do machismo, tão presente na cultura do Rio Grande do Sul.

A cultura em uma sociedade nasce das diferentes relações que o indivíduo possui com o ambiente que o rodeia, onde o espaço natural se transforma em um espaço cultural através dos usos e costumes do povo. Dessa forma, concluída a análise histórica, pretendemos demonstrar, no segundo capítulo, como o tradicionalismo se faz presente através dos símbolos representantes da cultura sulina. O trabalho abordará, assim, o Tradicionalismo para a comprovação da presença do culto à cultura e à tradição gaúcha nas letras das canções a serem analisadas.

Os acontecimentos históricos são reafirmados através dos usos e costumes da tradição gaúcha, evidenciados, principalmente, pela música. As letras das canções tradicionalistas gaúchas retomam a imagem do gaúcho e o apego à cultura. Entretanto, se de um lado temos canções que exaltam os símbolos da tradição sulina, de outro, temos a atuação de uma sociedade patriarcal, fortemente representada pelo machismo.

Objetivando uma melhor exemplificação dessa cultura, fez-se conveniente apresentar algumas canções tradicionalistas do Rio Grande do Sul de diferentes autores que recorrem a esses temas como a exaltação à cultura, o apego ao cavalo e, sobretudo, o machismo - além de uma breve análise das letras. Para tanto, mobilizamos as letras das canções “Florêncio Guerra” de Luiz Carlos Borges; “Querência Amada”, do consagrado cantor Teixeira; “Morocha”, de autoria de Mauro Ferreira e Roberto Ferreira e “Morocha não”, composição do cantor Leonardo.

Nesse sentido, o Tradicionalismo mostra-se como o movimento social que vive e reatualiza constantemente o passado, representado, exaustivamente, nas canções mais

¹ Conforme a letra do Hino Rio-Grandense, no verso “mas não basta pra ser livre, ser forte, aguerrido e bravo. O povo que não tem virtudes, acaba por ser escravo”.

populares, cujas letras traziam uma linguagem mais direta e acessível. Um dos nomes mais conhecidos dessa tradição é Gildo de Freitas.

Leovegildo José de Freitas, o “Gildo de Freitas”, nasceu em Porto Alegre em 1919. Sua trajetória artística sempre fora comparada a do cantor Teixeira² com quem fizera parceria nos seus discos. A música “Cobra Sucuri” de autoria de Gildo, foi gravada por Teixeira no LP *Teixeirinha Interpreta Músicas de Amigos*, no ano de 1963 e, a partir daí, o nome de Gildo começa a ganhar destaque.

Faz-se necessário, dessa forma, um capítulo destinado ao compositor, cantor e trovador Gildo de Freitas. Assim, no último capítulo, será feita uma análise nas letras das canções do referido cantor, fundamentada nos símbolos do tradicionalismo. Para tanto, essas representações serão divididas em blocos temáticos.

Em um primeiro momento, no subitem intitulado “Culto à tradição”, a presente pesquisa busca contribuir para identificar os diferentes símbolos que representam a cultura gaúcha. Recorreremos, assim, às canções “Eu reconheço que sou grosso”, “Definição de Grito” e “Gaúcho bom é assim”.

Em meio a esses símbolos, encontra-se a prenda. Entretanto, a mulher, nessa representação, ficou em segundo plano, pois, no Rio Grande do Sul, os valores, as representações e os significados construídos em torno da cultura regional tomam o masculino como referência. Essa construção foi estruturada com base em elementos e valores dominantes que perpassam as várias épocas da história e ainda hoje se fazem presentes em nossa sociedade. Pesavento afirma que “a historiografia oficial gaúcha compunha a imagem de um passado essencialmente masculino, linear e heroico, adequado a uma sociedade em que os homens ditavam as leis e ocupavam os cargos de mando”. (PESAVENTO, 1991, p. 59)

Assim, apoiados nesse contexto histórico e nas problemáticas acerca da representação da mulher, através do subitem intitulado “Figurações do feminino nas canções de Gildo de Freitas”, buscamos analisar a representação da identidade feminina gaúcha com o meio social e cultural do sul através da construção de três tipos representativos: a “Rainha do lar”- representada pelas companheiras - nas canções “Brincando com as mulheres”, “Trança de

² Ainda hoje existem muitas dúvidas a respeito da briga entre Gildo de Freitas e Teixeira, se ela era de verdade ou brincadeira mostrada através dos versos. “A parceria durou até 1960 quando Teixeira gravou seu primeiro Lp. É nesse ponto que começa a polêmica briga entre Gildo e Teixeira. Gildo acusou Teixeira de quebrar um trato segundo o qual os dois gravariam o primeiro LP juntos. Já Teixeira, defendendo-se, afirmou que, se o amigo demorou em gravar, e mais ainda para alcançar o sucesso em disco, foi por culpa dele próprio. Em defesa de Teixeira existe o argumento que Gildo estava indeciso com seu futuro, entre a música e a vida rural (Gildo em Viamão chegou a criar porcos) e que ele Teixeira não podia esperar mais o amigo decidir”. (Disponível em: < <http://gildodefretas.blogspot.com/2008/11/gildo-vs-teixeirinha-i.html>>. Acesso em: 11 jun.2018).

china”, “Que negrinha boa” e “Eu não sou convencido”; a “destruidora de lares” – estereotipada pelas mulheres que fogem às regras impostas - nas canções “Meu conselho”, “Levante os olhos, menina”, “Cinco mulheres”, “Me enganei com você” e “Falso Juramento”; e a “santa mãe” nas canções “Proteção às mães”, “Carta pra mamãe” e “Alerta Geral”. Cabe ressaltar aqui que em algumas canções faremos uma análise mais profunda, minuciosa, enquanto outras servirão de complemento à análise.

Visto que esta dissertação tem como propósito o estudo da construção do tradicionalismo, crenças e costumes do povo gaúcho através da representação dos símbolos gaúchos e que repercutem nas relações de gênero e na distinção quanto à formação da identidade feminina nas letras de algumas canções tradicionalistas do cantor, trovador e compositor Gildo de Freitas, faz-se importante mostrar que o tradicionalismo gaúcho, por mais que cultue seus feitos de glória pautados na figura do gaúcho-herói, bem como na construção de diferentes símbolos, mostra-se uma sociedade machista relacionada à formação do povo sulino, constantemente marcado por lutas e guerras.

Apesar de haver modificações ao longo do tempo graças a fatores políticos e sociais³, a cultura gaúcha, aqui analisada através da contextualização histórica e das letras das canções, é revivida, ainda hoje, pelas gerações e pela história. São elementos que passam a ter uma importância significativa, individual ou social, que formam as identidades e uma memória coletiva. Através do tradicionalismo, cria-se uma projeção de um passado com o qual nos identificamos como se realmente construíssemos.

³ No início da década de 1980, despontou no Rio Grande do Sul uma inovadora proposta musical: a Música Popular Gaúcha. Através daquilo que pode ser considerado uma estética original, os músicos simpáticos a essa proposta defendiam caminhos diferentes para a composição, que fugissem ao molde tradicionalista já bastante explorado pelos festivais “A MPG, de outra forma, como se poderia dizer metaforicamente, perdeu o bonde da história. Refutou a tradição, não tratou de reatualizá-la, não se valeu dos elementos que constituem o imaginário tradicional e, por isso tudo, comprometeu sua própria identidade”. (AGOSTINI, 2005, p. 148)

1. RIO GRANDE DO SUL: PROCESSOS SOCIAIS E ECONÔMICOS NA FORMAÇÃO DO POVO GAÚCHO

Conforme o verso do Hino Rio-grandense “Sirvam nossas façanhas de modelo a toda a terra”, a história de um povo configura toda a cultura de sua gente. Essa cultura é passada de geração a geração, alimentando uma tradição que, para o povo gaúcho, tornou-se sua marca.

No capítulo intitulado “Colônia, Culto e Cultura”, de *Dialética da colonização*, Alfredo Bosi define o termo cultura como “[...] uma consciência grupal operadora e operante que desentranha da vida presente os planos para o futuro. Essa dimensão de projeto [...] tende a crescer em épocas nas quais há classes ou estratos capazes de esperanças e propostas [...]”. (BOSI, 1992, p. 16). Nessa perspectiva, o autor acrescenta que cultura é um “[...] conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social”. (BOSI, 1992, p. 16).

O Rio Grande do Sul, conforme nos mostra Darcy Ribeiro em *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, traz como marca do povo do sul a sua heterogeneidade, herdada, principalmente de três vertentes: a primeira de povos indígenas que já estavam nas terras sulinas; a segunda advinda dos povos europeus – portugueses e espanhóis; e a terceira de imigrantes italianos, alemães, japoneses, entre outras etnias em meados do século XIX (Cf. RIBEIRO, 1995, p. 436).

Com relação ao povo gaúcho, oriundo da miscigenação da primeira e da segunda vertentes, o autor comenta:

Originalmente, esses gaúchos não se identificavam como espanhóis nem como portugueses, do mesmo modo como já não se consideravam indígenas, constituindo uma etnia nascente, aberta à agregação de contingentes de índios destribalizados pela ação missionária ou pela escravidão, de novos mestiços de brancos e índios desgarrados pela marginalidade, e de brancos pobres segregados de suas matrizes. (RIBEIRO, 1995, p. 415)

Já com relação à terceira configuração histórico-cultural da região sulina, constituída pelos brasileiros de origem germânica, italiana, polonesa, japonesa, libanesa e várias outras, introduzidos como imigrantes do século passado, Ribeiro conclui:

Apesar de numericamente pouco ponderável, o papel do imigrante foi muito importante como formador de certos conglomerados regionais nas áreas sulinas em que mais se concentrou, criando paisagens caracteristicamente europeias e populações dominadoramente brancas. [...] Quando começou a

chegar em maiores contingentes, a população nacional já era tão maciça numericamente e tão definida do ponto de vista étnico, que pôde iniciar a absorção cultural e racial do imigrante sem grandes alterações no conjunto. (RIBEIRO, 1995, p. 242)

Entretanto, a ocupação no Rio Grande do Sul começou muito antes da chegada dos portugueses e espanhóis àquelas terras. Essas eram povoadas por índios, criadores de gado e excelentes domadores de cavalo. Justamente a presença do gado foi o principal motivo para a ocupação e fixação dos europeus em solo gaúcho. Habitada inicialmente por índios Charrua/Minuano, Guarani e Kaingang, o território do Rio Grande do Sul passou a pertencer à Espanha com o Tratado de Tordesilhas, em 1494, que estabeleceu os limites com Portugal. A exploração econômica e a possibilidade de escravização dos indígenas atraíram a atenção dos colonizadores europeus, e, ao mesmo tempo, provocou o envio de jesuítas espanhóis para converter os nativos.

Manoelito de Ornellas, em *Gaúchos e Beduínos*, relata que a abundância de terras e a ausência de propriedade permitiram a ocupação desses habitantes, em um cenário de conflitos e guerras (Cf. ORNELLAS, 1956, p. 36).

Ainda segundo o autor, esses homens espanhóis aventureiros contribuíram para os símbolos da cultura gaúcha, como a vestimenta típica do gaúcho:

[...] vestiam à maneira típica de seu povo, isto é, calções amplos tão amplos como saias (veja-se o parentesco do chiripa e da bombacha⁴); botas de meio pé (no formato de polainas); coletes (idênticos ao chaleco do pampa); cinturões bordados e largos, enfeitados com medalhas e moedas (o modelo da guaiaca); chapéus de amplas abas e borlas episcopais (o chapéu com barbicho, do gaúcho, mais tarde) e lenços coloridos no pescoço. (ORNELLAS, 1956, p. 33)

Da miscigenação inicial entre esses homens portugueses e espanhóis e as mulheres indígenas surge aquele que seria denominado no século XIX como gaúcho.

Os gaúchos brasileiros têm uma formação histórica comum à dos demais gaúchos platinos. Surgem da transfiguração étnica das populações mestiças de varões espanhóis e lusitanos com mulheres Guarani. Especializam-se na

⁴ No original do livro *O tempo e o Vento* de Érico Veríssimo, que se passa nas primeiras décadas de 1800, as cenas descreviam os gaúchos usando bombachas. Entretanto, em entrevista, Paixão Côrtes conta que não havia bombacha nesse tempo no Rio Grande do Sul. A vestimenta só chega durante a Guerra do Paraguai e, até então era desconhecida na América, tanto para os uruguaios quanto para os argentinos. A bombacha é de origem árabe e era usada na Europa como roupa militar. Na guerra do Paraguai, um excedente da França, vestido com bombachas, foi repassado aos países da tríplice aliança – Argentina, Brasil e Uruguai – e por aqui ficou introduzindo a vestimenta nos pampas gaúchos. A partir daí a bombacha tornou-se parte da vestimenta gaúcha. (Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/2175-8042.2017v29n52p295>>. Acesso em: 11 jun set. 2018)

exploração do gado, alçado e selvagem, que se multiplicava prodigiosamente nas pradarias naturais das duas margens do rio da Prata. (RIBEIRO, 1995, p. 413).

Com o passar dos tempos, esses filhos, oriundos desse relacionamento do homem europeu com a índia nativa, foram aumentando lentamente. As filhas mulheres conseguiam se adaptar ao convívio das tribos; os filhos homens, não. Esses meninos, depois que cresciam, eram expulsos das tribos e passaram a viver nas matas e nos campos do Rio Grande do Sul. Esses índios com sangue europeu, abandonados nas matas e campos sulinos, iam se espalhando, lentamente, pela região dos pampas.

Entretanto, a história do entrelace do homem europeu com as índias guaranis se deu de forma “nada romântica”. Segundo nos cita Ornellas:

A presença do padre⁵, tanto nos aldeamentos portugueses como nos aldeamentos espanhóis, é que significava um percalço religioso à desbragada orgia a que se entregavam os conquistadores na terra cheia de mulheres jovens [...] E Padre Muriel quando comenta o entrelaçamento do branco e do índio, na promiscuidade consequente à invasão dos exércitos ibéricos nas Missões, alude à catástrofe irreparável que foi essa intimidade à raça nativa. [...] Havia espanhóis que mantinham vinte, trinta e até sessenta índias para *sus deleites e entreter sus ócios*. (ORNELLAS, 1956, p. 89, grifos do autor)

Sobre esse legado indígena, Arno Alvarez Kern, em *Nós os Gaúchos*, evidencia que o gaúcho mestiço muito herdou dos povos indígenas que lá habitavam. Assim como os colonizadores europeus marcaram o povo ali formado com a sua cultura, o mesmo se dá através das tribos guaranis que deixaram de herança hábitos que perpetuam até hoje, como o chimarrão, o poncho, o churrasco, a erva-mate e tantos outros traços pertencentes àquela cultura indígena. Assim o exemplifica:

Muitos guaranis decidiram procurar o mundo dos brancos. [...] Outros, que tinham aprendido muitos ofícios dos padres, foram ser artesãos nas cidades dos brancos. Terminaram assim desaparecendo como etnia guarani ou como índios missionários, para se transformarem pouco a pouco nos milhares de mestiços da sociedade colonial. Ela sabia que seus filhos dariam origem às gerações de mestiços de ar indígena que povoariam estas terras, conservando muito dos hábitos nativos. (KERN, 1992, p. 67)

⁵ No período entre 1609 a 1706, os jesuítas, missionários da Companhia de Jesus, iniciaram a evangelização dos índios Guaranis pela região ao leste do Rio Uruguai, no Rio Grande do Sul, fundando os “Sete Povos das Missões”: São Francisco de Borja, São Nicolau, São Miguel Arcanjo, São Lourenço Mártir, São João Batista, São Luiz Gonzaga e Santo Ângelo Custódio. Ornellas comenta que os índios olhavam com assombro os jesuítas, pois esses “não buscavam nem ouro, nem prata, nem queria tirar-lhes as mulheres, nem os escravizar para lhes explorar o trabalho. Pasmavam aquela abnegação sem reserva, aquela ausência completa de ambição, aquela renúncia total de si mesmo” (ORNELLA, 1956, p.88).

Ornellas evidencia essa mistura étnica ao afirmar que “Em toda a vasta região do pampa indiviso [...] a criar entre homens de três pátrias os mesmos hábitos e os mesmos costumes, perdiam-se [...] a desafiar o espírito aventureiro e jovial do gaúcho”. (ORNELLAS, 1956, p. 133).

Para configurarmos a questão da formação da regionalidade, bem como cultura do povo no Rio Grande do Sul, podemos destacar dois elementos essenciais e primordiais para sua existência: a formação guerreira e a vida pastoril.

Antonio Evaristo Zanchin de Campos, em *De andarilho a herói dos pampas: história e literatura na criação do gaúcho herói*, enuncia que os primeiros habitantes da província, ainda colonizadores, apresentavam duas características marcantes que definiram o caráter associado ao guerreiro. A primeira característica diz respeito ao grande número de batalhas enfrentadas por esses homens, em especial, devido à proximidade das fronteiras. Assim, o gaúcho teve sua cultura moldada por esse caráter guerreiro, fruto das constantes lutas, o qual passou a fazer parte do inconsciente coletivo do estado, influenciando a cultura do Rio Grande do Sul. A segunda característica é a questão da sobrevivência no pampa. A associação do gaúcho como um ser “grosso”, rude, por vezes brutal, dá-se pela relação desse com o meio onde vivia. O gaúcho, no pampa indiviso, vivia de acordo com o que tinha à sua disposição, como os rebanhos, dos quais aproveitava a carne para alimento e o couro, principalmente, para o comércio. A brutalidade da lida campeira fez com que o gaúcho fosse visto como um bárbaro, um homem perdido no pampa, selvagem como os animais. Dessa forma, o homem bélico, rude, quase animalesco moldou a identificação do povo rio-grandense a esse passado de luta do gaúcho campeiro.

Com o passar dos anos, esse homem histórico e mítico foi se transformando em um homem mais “civilizado” e deslocado para a figura do peão da estância, mas mantendo ainda essa construção ideológica do “herói dos pampas”.

Jatir Delazeri, tradicionalista gaúcho, no seu documentário “Origem e revolução do gaúcho no Rio Grande do Sul⁶”, narra que a figura do gaúcho sofreu profundas transformações, em diferentes contextos e momentos históricos, até chegar ao significado que atualmente possui. O autor analisa a mudança sofrida pela palavra gaúcho, demonstrando seus diferentes significados desde sua origem pejorativa até o seu significado heroico, identidade de seu povo.

⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bIFKo1tKRMk>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

Conforme Campos (2008), originalmente, nos séculos XVII e XVIII, o termo “gaúcho” foi criado para designar os índios, mestiços, europeus (portugueses e espanhóis) que chegaram àquelas terras, grupos formados por aventureiros de todas as identidades. Aos poucos esses homens passaram a ser chamados de guascas que significava tira de couro cru, depois passaram a ser chamados de gaudérios que significava índio vago, pois continuavam andarilhos e solitários.

Já nos primeiros anos de colonização, o governador da província baixou um decreto, o “Regimento da Courama” que regia a extração e a comercialização do couro e seus derivados. Esse decreto obrigava aos produtores o pagamento de impostos e previa pena aos infratores (visto que essa atividade era de interesse às autoridades por ser muito lucrativa). Entretanto, muitos habitantes da campanha (tidos como marginais) não obedeciam as regras impostas e seus produtos eram comercializados diretamente com contrabandistas.

O produto desta atividade de caráter predatório, que baseava a produção na extração do couro do gado existente no campo, sem a necessidade de criação, era exportado para a Europa via Sacramento ou Buenos Aires. Esta atividade chamou a atenção de pessoas de diversas localidades. Bandeirantes paulista, habitantes de Sacramento e de Buenos Aires, índios a serviço dos jesuítas, e dos habitantes nativos da região que sempre vaquearam por conta própria, utilizando o couro como artigo de manufaturas caseiras e moeda de troca. Esse foi o início da expansão rumo ao sul e o capítulo inicial para o processo de povoamento da província de São Pedro. (CAMPOS, 2008, p. 54)

Assim, em meados de 1700, os gaudérios passaram a ser chamados de gaúcho, que significava “ladrão de gado, malfeitor, contrabandista de gado dos dois lados da fronteira”. Dessa forma, o termo “gaúcho” teve uma conotação negativa, visto esse como um homem às margens da lei que vivia basicamente da pecuária e de se apossar de terras e do gado sem donos.

Campos aponta que a literatura e a história caracterizam as práticas sociais dos gaudérios como sintoma de vagabundagem e aversão ao trabalho.

Renegadas do discurso ficam as duras realidades como a falta de trabalho, o deslocamento forçado pela falta de terras ou despojo das antes cultivadas, a dificuldade de se manter unido a uma família. Mas, principalmente, a dificuldade desse gaúcho, que vive no e do pampa, em se posicionar numa sociedade em formação que está alterando toda uma ordem cultural tradicional e que não o aceita mais. [...]O que devemos ter em mente é que a precariedade social do gaudério, e da província, é imensa. Sendo antes de tudo um solitário, não tinha o que fazer nas horas vagas; suas únicas distrações eram o jogo, a cordeona e o álcool. Para suas necessidades

sexuais, recorria à china⁷ – prostituta da campanha – forjando-se, a partir daí, a lenda do seu donjuanismo. O gaúcho não era um folgazão, como se pregou – era um desgraçado, um pobre diabo sem eira e nem beira. (CAMPOS, 2008, p. 56)

Por volta de 1860, o gaúcho obteve valorização por sua participação na Guerra dos Farrapos. Entretanto, segundo Campos, essa alteração não se deu de forma imediata, mas de forma longa e gradativa, e foi resultado da mudança de uma organização social, política, econômica e cultural. A primeira vez que o termo foi usado com a conotação que tem hoje foi no romance *O Gaúcho*, de José de Alencar. A obra de 1870 e *O Vaqueano* de 1872, de Apolinário Porto Alegre, representam o início da literatura regionalista, por serem os primeiros romances a apresentarem como personagem o gaúcho herói. (Cf. CAMPOS, 2008, p. 10).

Foi neste período que José de Alencar lançou seu projeto de romantismo, que consistia em criar uma identidade nacional através das diversidades culturais. A obra em questão teve por finalidade aproximar o povo rio-grandense da corte, e, dessa forma, tornar o gaúcho um personagem mais acessível socialmente. Alencar buscou, ideologicamente, a constituição de uma identidade nacional através do conhecimento, compreensão e integração das diversas culturas regionais existentes no vasto território brasileiro. (Cf. CAMPOS, 2008, p. 15)

A criação de um personagem gaúcho (principalmente pela elite⁸), tido como herói da obra, busca apresentar uma imagem de bravura, patriotismo, honra. Apesar de ter como pano de fundo a Revolução Farroupilha que mostra os costumes regionalistas daquela época e, assim, aproximar a narrativa a um “universo fantasioso”, segundo Campos, o autor ignora ou altera muitos dos costumes e tradições sulinas:

Vale lembrar que ao apresentar os tipos e costumes da região [...] o autor acaba por ocultar importantes relações existentes no dia-a-dia da província, esconde personagens que fazem parte de nossa organização social e econômica. Ao mostrar o gaúcho vaqueano que vive no lombo do cavalo a

⁷ O termo “china” conforme o *Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul* (1984) de autoria de Zeno Cardoso Nunes e Rui Cardoso Nunes, apresenta-se com os seguintes significados: descendente ou mulher de índio, ou pessoa do sexo feminino que apresenta algumas das características étnicas das mulheres indígenas/ Cabocla, mulher morena/ Mulher de vida fácil. Com relação ao último conceito, esse é ainda hoje mantido em muitos discursos gaúchos machistas.

⁸ Segundo Antonio Evaristo Zanchin de Campos, a criação desse mito foi um movimento premeditado pela elite da província, num meio de se chegar fortalecido a o poder central do Brasil, através da associação da cultura à política. Dessa forma, encaminhou-se ao mundo urbano o gaúcho idealizado. “Não foi Alencar o criador deste símbolo, nem foi ele o principal intérprete da ideologia dos estancieiros. Mas foi o seu trabalho que projetou o gaúcho na faixa litorânea da nação como uma imagem favorável dos nativos da província meridional. Foi *O Gaúcho*, de José de Alencar, que deflagrou a criação desse personagem ideológico, gaúcho herói do pampa”. (CAMPOS, 2008, p. 29)

riscar o pampa de ponta a ponta, oculta o trabalho do peão das estâncias, o escravo das charqueadas, os imigrantes europeus do Vale dos Sinos e de Porto Alegre. Oculta as profundas crises vividas pela economia rio-grandense durante a revolução, as famílias e estâncias devastadas pela luta. Esconde a situação delicada que vivia o império devido às revoluções provinciais, a dificuldade política causadas pelo abandono do trono pelo imperador, pelo problema da maioria do príncipe regente. Ao idealizar uma figura e uma realidade, o autor acaba por valorizar uma ideologia em detrimento das realidades vividas pela província em questão. (CAMPOS, 2008, p.31)

Apesar de exaltar as paisagens do sul, a formação do povo gaúcho e de sua cultura, José de Alencar nunca havia pisado no Rio Grande do Sul. Assim, a obra foi idealizada dentro de um projeto de formação da identidade nacional, cujo protagonista fora apresentado como uma espécie de gaúcho modelo, idealizado pelo autor, já que este não conhecia a província e seus habitantes.

Dessa forma, o autor acaba deslocando sua fórmula romanesca, (utilizada, por exemplo, na obra *O Sertanejo*), para dentro da província, criando assim uma imagem distorcida do povo e sua cultura. Conforme Campos, a própria palavra “gaúcho” teve outro sentido completamente adverso do, então, utilizado.

Exemplo deste deslocamento é a denominação de Gaúcho no nome do romance e de seu herói. Neste período a palavra “gaúcho” ainda era pejorativa, utilizada para denominar os vagabundos e marginais que vagavam pelos campos roubando gado e contrabandeando couro. (CAMPOS, 2008, p. 29)

A obra utilizou a significação adjetiva de gaúcho para denominar o seu protagonista, uma espécie de gaúcho modelo idealizado pelo seu autor, já que este não conhecia a província e seus habitantes. (Cf. CAMPOS, 2008, p. 67)

Essa segunda construção mostra o gaúcho como um herói que peleou nas guerras pela defesa de sua gente e sua terra. Entre os séculos XIX e XX, criou-se a figura do gaúcho relacionada ao homem campeiro de estâncias, dotado de força, virilidade e destemor.

A partir dessa visão, e que é cultuada hoje pelo tradicionalismo, começou-se a construção de outra imagem do gaúcho relacionada aos atos heroicos, a criação de um guerreiro, dotado de grandeza física e moral. Assim, a figura do gaúcho guerreiro, defensor de sua terra, remete à imagem de um herói.

É importante pensarmos como a figura simbólica do gaúcho aparece no imaginário do povo, nos casos contados de geração a geração bem como nas canções tradicionalistas. De acordo com Bosi:

A possibilidade de enraizar no passado a experiência atual de um grupo se perfaz pelas mediações simbólicas. É o gesto, o canto, a dança, o rito, a oração, a fala que evoca, a fala que invoca [...] vínculo do presente com o outrora-tornado-agora, laço da comunidade com as forças que a criaram em outro tempo e que sustentam a sua identidade. (BOSI, 1992, p. 15)

Nesse sentido, Pierre Bourdieu em *O Poder Simbólico* (1989), cuja análise é feita a respeito desse poder representativo, no primeiro capítulo, intitulado “Sobre o poder simbólico”, a respeito da produção do simbólico, afirma:

[...] os símbolos são os instrumentos por excelência da integração social: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação [...], eles tornam possível o consensus acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração lógica é a condição da integração moral. (BOURDIEU, 1989, p. 10)

Para ele, o poder simbólico só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que estão sujeitos a esse poder ou mesmo daqueles que o exercem. Os símbolos exercem o poder de construção de uma realidade que permite a concordância entre as partes, ou seja, os símbolos tornam-se instrumentos de integração social.

Através desse manutenção e exaltação do símbolo através da cumplicidade de uma sociedade, o gaúcho campeiro não desapareceu, ao menos no imaginário popular. Através dessa figura mítica, os símbolos são construídos a partir das práticas e representações do povo gaúcho de hoje quando retomam o passado. Com relação a essa busca da identidade, Bourdieu afirma que:

[...] mais profundamente, a procura dos critérios “objetivos” de identidade “regional” ou “ética” não deve fazer esquecer que, na prática social, estes critérios (por exemplo a língua, o dialeto ou o sotaque) são objeto de representações mentais, quer dizer, de atos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento em que os agentes investem os seus interesses [...] estratégias interessadas de manipulação simbólica que têm em vista determinar a representação mental que os outros podem ter destas propriedades e dos seus portadores. (BOURDIEU, 1989, p. 112, grifos do autor)

Tem-se, dessa forma, o desafio de escrever a história da identidade do Rio Grande do Sul mantendo a imagem mítica do herói gaúcho e a fusão histórica aos fatos e símbolos folclóricos do tradicionalismo gaúcho.

2. TRADICIONALISMO: SÍMBOLOS DA CULTURA GAÚCHA E SUA REPRESENTATIVIDADE NA MÚSICA TRADICIONALISTA

A palavra tradição vem do latim “traditio⁹” que significa trazer, entregar, transmitir, ensinar. Assim, tradição é a transmissão da cultura de um povo, feita de geração a geração no decorrer dos tempos.

A identidade de um povo e sua cultura se mostram através de símbolos fortes de uma tradição passada por gerações e pela história. Esse passado histórico é constantemente revivido entre aqueles que cultivam a tradição gaúcha.

Com relação à tradição, Stuart Hall, no livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, no qual discute a questão da identidade cultural na chamada modernidade tardia, buscando responder algumas perguntas a respeito de identidade, em que ela consiste e quais suas consequências, assim comenta:

Tradição inventada significa um conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado. (HALL, 2011, p. 54)

Não obstante, essa tradição caracteriza-se pela busca e manutenção de suas raízes através desses símbolos que representam a identidade de seu povo. Estes elementos regionalistas se encontram associados às roupas, à dança, ao vocabulário, à literatura e à música. Bourdieu, ao comentar o regionalismo, assim define:

O regionalismo é apenas um caso particular das lutas propriamente simbólicas em que os agentes estão envolvidos quer individualmente e em estado de dispersão, quer coletivamente e em estado de organização, e em que está em jogo a conservação ou a transformação das relações das forças simbólicas. (BOURDIEU, 1989, p. 112)

Dessa forma, para a conservação de um passado coletivo, o tradicionalismo, ligado à cultura local, propõe-se a resgatar e perpetuar todos esses elementos da cultura e tradição gaúcha. Barbosa Lessa, um dos pioneiros e idealizadores do culto às tradições sul-riograndenses, assim o define:

Tradicionalismo é o movimento popular que visa auxiliar o Estado na consecução do bem coletivo, através de ações que o povo pratica (mesmo que não se aperceba de tal finalidade) com o fim de reforçar o núcleo de sua

⁹ Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=tradi%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 16 set. 2018.

cultura: graças ao que a sociedade adquire maior tranquilidade na vida em comum. (LESSA, 1999, p.18)

Start Hall (2011) apresenta algumas questões de identidade cultural através dos conceitos de sujeito e identidade do período da modernidade e pós-modernidade. Hall apresenta três concepções de identidade do ser humano: o sujeito do Iluminismo, que é o indivíduo centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação; o sujeito sociológico, presente no mundo moderno e que não é independente, uma vez que se forma pela relação que estabelece com os outros; e o sujeito pós-moderno, o qual não possui uma identidade fixa, o que o leva a uma possível crise de identidade.

Tendo em vista a distinção apresentada dessas concepções de identidade, o sujeito sociológico, apresentando por Hall, condiz com a identidade do homem sul rio-grandense, à medida em que o “núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com ‘outras pessoas importantes para ele’, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos - a cultura dos mundos que ele/ela habitava”. (HALL, 2011, p 48, grifos do autor).

O autor ainda explica que não nascemos com uma identidade nacional, mas as identidades dos sujeitos são formadas e transformadas através de símbolos e representações. (Cf. HALL, 2011, p. 48)

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. [...] As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens dela são construídas. (HALL, 2011, p. 50-51, grifos do autor)

Paulo Roberto Cirne, em *Tradicionalismo Gaúcho Organizado (1947 - 2017)*, afirma que o início do Tradicionalismo no Rio Grande do Sul pode ser atribuído ao Partenon Literário de Porto Alegre, fundado em 1868, lugar onde intelectuais da época, pertencentes à associação, produziram diversos textos sobre a temática regional, constituindo, assim, um grande acervo literário sobre o assunto. O Partenon trazia por base a construção romântica do passado, do lirismo e do romantismo. (CIRNE, 2017, p. 43)

Sergius Gonzaga, nesta passagem do texto “As mentiras sobre o gaúcho: primeiras contribuições da literatura”, discorre acerca dos escritores que, através nesse processo de

organização cultural, possibilitaram o “aparecimento” de muitos autores gaúchos e seus escritos através da “Revista Partenon Literário¹⁰”, criada nesse contexto.

Sedimenta-se ali o início da apologia de figuras heroicas, alçadas à condição de símbolos da grandeza do povo rio-grandense. Encontra-se na sedição farroupilha os paradigmas de honra, liberdade e igualdade que se tornariam inerentes ao futuro mito do gaúcho, dissolvendo-se os motivos econômicos e as diferenças entre as classes, existentes no conflito. Compreende-se a apologia em função do surgimento de cidades, de jovens “ilustrados - oriundos dos setores intermediários – que iriam usar as “belas letras” como alavanca para a sua escalada. Repetia-se um fenômeno de extensão nacional: o processo de mobilidade social dessa “intelligentsia” de origem bastarda condicionava-se à intimidade que pudesse ter com os detentores do poder. Articulava-se uma troca: ascensão, prestígio ou simples reconhecimento cambiados por sub-ideólogos, aptos a oferecer formulas (amenas à oligarquia) de representação da realidade, e por artistas capazes de pôr em prosa e verso as qualidades varonis dessa nossa oligarquia. (GONZAGA, 1980, p. 125-126)

Cirne (2017) relata que, em 1898, criou-se o “Grêmio Gaúcho” de Porto Alegre. A entidade tinha por finalidade o culto à tradição por meio de festas, desfiles. Foram resgatados e romantizados, nesse período, inúmeros acontecimentos históricos do Estado, especialmente sobre a Revolução Farroupilha, enaltecida como símbolo de heroísmo. Tendo por base o positivismo da época, gritavam em seus discursos a ordem, o progresso e o culto ao passado associado ao presente.

O autor ainda nos mostra que o tradicionalismo gaúcho está ligado a situações políticas e sociais como a implantação da república, a abolição da escravatura, a modernização, e muito marcado por influências intelectuais europeias. Entretanto, esses primeiros movimentos regionalistas apresentavam-se como sociedade de intelectuais das elites. A implicação disso é que ele não passou às camadas populares,

Ainda segundo Cirne, no ano de 1948, influenciados pelas atividades Tradicionalistas da Escola Júlio de Castilhos de Porto Alegre, Paixão Côrtes, Barbosa Lessa e outros jovens do interior resididos na capital fundaram o primeiro Centro de Tradições Gaúchas, o “35 CTG”.

Entretanto, desde a fundação do *Partenon*, na segunda metade do século XIX, já se mostrava a vontade de resgatar as tradições do estado. Por fim, depois da fundação do

¹⁰ Dentro de várias atividades do Partenon Literário como a criação de uma escola noturna gratuita, museus, biblioteca, a Revista Partenon Literário fora criada pela sociedade contribuindo para uma intensa mobilização cultural. (Cf. SANTI, 1999, p. 32)

primeiro Centro de Tradição, os CTG's rapidamente se proliferaram pelo Rio Grande do Sul, mostrando que o desejo pelo culto às tradições era pujante à época.

Em meados do século XIX, o gaúcho manifestava uma forte atração com a sua querência, sentimentos, esse, que vinha certamente de fatores como a participação nas lutas pela sua terra, além da simbologia marcada fortemente na figura do gaúcho herói.

Conforme se desenvolvia essa sociedade, tendo sua história fundada nas relações sociais relacionadas ao campo e a guerra, criou-se na população uma relação muito emotiva com a terra, um sentimento de valorização e apego a seu chão, que pode ser explicado devido justamente às dificuldades que tiveram para conquistar e manter seu território através de lutas e guerras e que passaria a ser uma marca do povo gaúcho: o saudosismo à sua terra e à sua gente. Logo, podemos dizer que esses aspectos da formação caracterizados pelas questões de fronteira, pela guerra, pela lida campeira projetaram características àquela sociedade moldando uma identidade comum aos rio-grandenses que passaram a reconhecerem-se por certos valores. (Cf. CIRNE, 2017, p. 105-106)

Dessa forma, o Movimento Tradicionalista, ancorado no passado, deu continuidade a esse. Entretanto sua criação deu-se de forma conturbada, pois, segundo nos mostra Cirne, os intelectuais tradicionalistas temiam que fossem colocadas “rédeas na gauchada” (CIRNE, 2017, p. 106) fazendo com que a tradição fosse blindada, encapsulada apenas em um movimento. Apesar de todas as contradições, foi criado um conselho coordenador - que daria, mais tarde, origem ao movimento - constituído por representantes cuja missão era reunir as deliberações do Conselho, transmiti-las às entidades conhecidas (CTGs) e fazer com que as normas fossem cumpridas.

Em 1966, enfim, cria-se o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) como uma forma de resistência à uniformidade cultural do Estado Novo, além de instrumento de reação à crescente americanização da cultura brasileira. Assim, o MTG emergiu contra duas tendências culturais no final dos anos 30. Através de pesquisas das tradições culturais, o movimento conseguiu resgatar as origens culturais dos gaúchos. Esse, como federação, foi criado com a finalidade de orientar e organizar as relações entre as Entidades filiadas - como os Centros de Tradição, Grupos Nativistas e Departamentos de Cultura - dando condições para que a identidade cultural do gaúcho fosse preservada. O uso das pilchas¹¹, as danças e o tipo de música são supervisionados pelo movimento. (Cf. CIRNE, 2017, p. 108)

¹¹ A pilcha, vestimenta histórica do gaúcho, foi transformada em traje de honra e de uso preferencial no Rio Grande do Sul a partir de uma lei estadual de 10 de janeiro de 1989. Conforme a lei, será considerada “Pilcha Gaúcha” somente a vestimenta conforme as diretrizes do MTG. Com relação à pilcha feminina, o órgão regula e

José Hildebrando Dacanal, na obra *Nós, os gaúchos*, na qual apresenta a origem e funções dos CTGs, destacar que, anteriormente, já existiam os Centros de Tradição Gaúcha, cujos propósitos nos explica

[...] buscando uma imagem em que pudessem se reconhecer, voltam-se para seu passado e recriam na cidade um espaço cultural que os diferencie e os congregue. É curioso, mas não de admirar – pois há uma lógica profunda nisso – que neste movimento de busca de sua própria identidade eles recuperem uma tradição bifronte: por um lado adotam elementos culturais – na linguagem, no vestuário, na música, etc. – dos segmentos sociais inferiores do campo e, por outro, assimilam, materializando-a em escala até então nunca vista, a ideologia auto justificadora e destilada pelo estrato superior da oligarquia rural do passado, cuja cultura, é preciso deixar bem claro, fora sempre rígida e rigorosamente marcada pela tradição europeia [...]. (DACANAL, 1992, p. 85)

Os Centros de Tradições Gaúchas simbolizavam os tempos de ocupação do território gaúcho e proporcionavam aos “desgarrados dos pampas¹²” reviver os seus costumes de vida rural como cantar versos, tomar chimarrão, falar do campeirismo, entre outros costumes essencialmente gaúchos.

Ao tratar da identidade cultural, Hall afirma:

[...] não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencentes à mesma e grande família nacional” (HALL, 2011, p. 59)

Dessa forma, os Centros de Tradições Gaúchas tinham como missão reunir os adeptos à tradição do sul, numa tentativa coletiva de reviver os usos e costumes do povo.

Com relação a essa visão do culto à memória coletiva, Maurice Halbwachs, em *Memória Coletiva*, traz como questão central da obra a afirmativa de que a memória individual existe sempre e a partir de uma memória coletiva, visto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo específico. O autor justifica que a recordação das lembranças não pode ser efetivamente analisada se não for levado em consideração os contextos sociais que atuam como base para o trabalho de reconstrução da memória, ao passo que nenhuma lembrança pode coexistir isolada de um grupo social. Para o autor, a origem das

estabelece qual o comprimento do vestido, as estampas, a textura e as cores dos tecidos, o estilo das mangas, os enfeites, sapatos, o penteado, o uso do decote, de acessórios e de maquiagens. (CIRNE, 2017, p. 107)

¹² Denominação dadas aos gaúchos que se encontram longe de sua Terra, sendo essa o próprio Estado ou a sua cidade natal. Especificamente, neste caso, os rapazes estudantes na Capital e que vinham de diferentes regiões do estado. (Cf. HALL, 2011, p. 59)

diferentes ideias, reflexões, sentimentos, que atribuímos a nós mesmos são na verdade inspiradas pelo grupo.

No capítulo “Memória coletiva e memória individual”, o autor afirma que “[...] nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma pessoa, mas por várias” (HALBWACHS, 1990, p. 25).

Ainda, com relação às memórias coletivas Halbwachs afirma:

Se esta análise estiver correta, o resultado para onde nos conduz permitiria talvez responder à objeção mais séria e, aliás, a mais natural a que nos expomos quando pretendemos **que só temos capacidade de nos lembrar quando nos colocamos no ponto de vista de um ou mais grupos** e de nos situar novamente em uma ou mais correntes do pensamento coletivo. Conceder-nos-ão, talvez, que um grande número de lembranças reaparecem porque nos são recordadas por outros homens; **conceder-nos-ão mesmo que, quando esses homens não estão materialmente presentes, se possa falar de memória coletiva quando evocamos um acontecimento que teve lugar na vida de nosso grupo e que considerávamos; e que consideramos ainda agora, no momento em que nos lembramos, do ponto de vista desse grupo.** (HALBWACHS, 1990, p. 36, grifos nossos)

Disso, conclui-se, portanto, que a memória coletiva é uma espécie de elaboração, uma concepção atual que se faz de um determinado passado. Esse conceito ganha mais corpo ao se analisar a tradição gaúcha, na qual os símbolos do passado são evocados na memória do povo do sul. As imagens evocadas através desses símbolos da cultura, remetem às lembranças de um passado, mesmo que esse não tenha sido vivido pelos sujeitos que o recordam. Disso resulta o trabalho do grupo social ao qual fazem parte. É ele que “trará” as recordações desse passado através de imagens/símbolos daquela época.

[...] se as imagens se fundem tão intimamente com as lembranças, e se elas parecem emprestar a estas sua substância, é que nossa memória não é uma tabua rasa, e que nos sentimos capazes, por nossas próprias forças, de perceber, como num espelho turvo, alguns traços e alguns contornos **(talvez ilusórios) que nos devolveriam a imagem do passado.** (HALBWACHS, 1990, p. 28, grifos nossos)

Assim os Centros de Tradições Gaúchas passaram a servir como locais de troca dessas lembranças coletivas. Entretanto, de início, os CTGs eram locais exclusivamente masculinos; segundo Cirne, “mulher não participava, pois era considerada como **uma vivência de grau inferior**”. (CIRNE, 2017, p. 44, grifos nossos). Somente em 1950 as mulheres começaram a

fazer parte das reuniões dos Centros de Tradições Gaúchas. Nasce, assim, o termo “prenda”, ou seja, as mães, esposas e filhas de homens tradicionalistas.

Em meados dos anos 70, o Tradicionalismo sulino se fazia representado nas canções apresentadas nos festivais de música, apoiadas e perpetuadas nos diferentes CTGs, conforme nos mostra Paulo Roberto Cirne:

No Rio Grande do Sul, o gaúcho já sentia forte atração que sua querência exercia sobre ele. [...] Importante para o surgimento do tradicionalismo gaúcho foi o papel de entidades que valorizavam este amor à querência e que, portanto, o mesmo começou a tomar forma na metade do século XIX, no Rio Grande do Sul. (CIRNE, 2017, p. 27-28)

Os festivais de música, frutos dos Movimentos Tradicionalista e Nativista, revolucionaram a imagem do gaúcho. Na sua grande maioria, os festivais, idealizados por tradicionalistas, valorizaram a música regional – ao definir como própria a música gauchesca - conforme nos exemplifica Cirne:

O tradicionalismo, com a pujança dos festivais, vai conferir uma identidade própria do Rio Grande do Sul – identidade conferida e não brotada espontaneamente. O gaúcho de bota e bombacha e a prenda com longo vestido, passaram a simbolizar o Rio Grande como um todo. (CIRNE, 2017, p.188)

A fim de auxiliar o entendimento do texto, faz-se necessário ressaltar algumas diferenças entre esses dois movimentos: Tradicionalista e Nativista, ambos movimentos que estão inseridos na cultura gaúcha.

Conforme Barbosa Lessa (1985), a partir da década de 70, no Brasil, surgiram inúmeros festivais de música pelo país e no Rio Grande do Sul não foi diferente. Criaram-se festivais mais voltados à produção de músicas populares. A partir daí surge, através desses festivais, o Nativismo.

O Nativismo é visto como um movimento predominantemente musical daqueles que buscam mostrar através de festivais um trabalho profundamente ligado às raízes da cultura gaúcha (diferente dos Tradicionalistas que se reuniam nos CTGs)

Assim, o Nativismo ganha proporções em todo o estado, o que seria visto como “prejudicial” ao tradicionalismo. O argumento dado pelos tradicionalistas é que o nativismo não estava regido a critérios estabelecidos pelo MTG, o que prejudicava o controle ideológico da Movimento Tradicionalista. Tem-se, assim, dois movimentos: de um lado os tradicionalistas; do outro, os nativistas.

Os tradicionalistas interpretam suas canções pautados na preservação da tradição, e do culto ao passado heroico. Os nativistas trazem em suas composições a crítica social ao sistema político, econômico e cultural.

Outro ponto que acentua essa diferença se mostra nos instrumentos utilizados para as apresentações das músicas nos festivais. Os tradicionalistas usam instrumentos característicos dos antepassados, como gaita e violão; já os nativistas inseriram instrumentos considerados modernos, como a guitarra elétrica. Além disso, a preocupação sistemática na elaboração das canções faz com que o nativismo seja visto como uma vertente mais elitizada.

Cabe ressaltar que muitos gaúchos participam dos dois movimentos, pois apesar de terem ideias diferentes são parte da mesma cultura de valorização e exaltação do homem e dos costumes rurais do Rio Grande do Sul.

Para Agostinho Agostini, em *O pampa na cidade: o imaginário social da música popular gaúcha*, no qual investiga o imaginário social da sociedade urbana sul-rio-grandense através da análise de um conjunto de letras da década de 1980, afirma que os dois movimentos, mas por diferentes caminhos, cultuam o passado ao afirmar que:

Consequentemente, tradicionalistas e nativistas bebem da mesma fonte, ou seja, situam-se dentro do mesmo tema. Aqueles cantam diretamente o tempo idealizado; esses denunciam o real em contraposição ao ideal, num grito de justiça. Pode-se propor, então, pelo viés da literatura, que os nativistas seriam os descendentes dos autores realistas, com seu projeto de denúncia, na perspectiva de autores como Dyonélio Machado e Cyro Martins. Já os tradicionalistas podem ser enquadrados no mesmo perfil dos poetas e prosadores românticos, representados, por exemplo, pelos autores do Partenon literário e por José de Alencar. Por isso, afirma-se que tradicionalismo e nativismo caminham atrelados, embora o que os diferencie seja o foco com que se dispõem a representar o universo gauchesco. (AGOSTINI, 2005, p. 5-6)

Há de se destacar que toda essa busca pela sobrevivência do tradicionalismo à cultura sul-rio-grandense deu-se, também, devido à ameaça sofrida pelo modelo cultural ditado pelos estrangeirismos, influência exercida pela posição dos Estados Unidos pós II Guerra Mundial, que se tornou o principal centro da moda e cultura mundiais, imitadas por muitos jovens da época, conforme nos mostra Cirne:

Os objetivos principais foram entre outros, combater o estrangeirismo que se instalava com muita força no Rio Grande do Sul. Também fortalecer o culto às tradições do passado, originadas na vivência na área rural e que com o passar dos anos, foram ficando de lado, praticamente esquecidas. (CIRNE, 2017, p. 27)

A chegada do paradigma capitalista/consumista estadunidense ao estado trouxe a cultura de massas ao continente do sul, implantando uma política cultural tendo por base o cinema, o rádio e as revistas, que vendiam os produtos como novas maneiras de ser e viver. Dessa forma, os elementos culturais da região representavam o retrocesso se comparado à nova cultura anunciada. (Cf. CIRNE, 2017, p. 27)

Entretanto, Barbosa Lessa afirma que o movimento tradicionalista foi criado com a pretensão de proteger a cultura local, pois, ao contrário do paradigma estadunidense, o Tradicionalismo Gaúcho não se pautava em questões políticas, mas sim sociais. Segundo ele, incumbiram-se de fundar um movimento para “proteger” a “cultura regional” que acreditavam estar morrendo. O Movimento que queriam fundar não representava, ou não estava incluso, em grandes projetos políticos ou sociais como foi da implantação da república ou do positivismo. Sua pretensão principal era mesmo resguardar as tradições que estavam “desaparecendo” em meio àquelas transformações. (Cf. LESSA, 1985, p. 60)

Celso Konflanz, em *A Moderna Tradição Gaúcha: Um estudo sociológico sobre o Tradicionalismo Gaúcho*, também afirma que a necessidade de se manter a tradição em detrimento de uma nova cultura de massa não foi o motivo pela busca de um tradicionalismo, mas ajudou a fomentar a busca por esse.

[...] podemos supor que não foi propriamente a industrialização que fomentou o surgimento do Tradicionalismo, pois na verdade atividades industriais já eram conhecidas no Estado há um bom tempo, e em nenhum dos Movimentos anteriores foi tida por “prejudicial”, mas ao contrário eram enaltecidas como parte de um grande projeto civilizacional na qual o Tradicionalismo estava incluso. Assim, o peso da investida externa, significando um elemento “estranho” ao processo de formação social histórica do estado, a partir de suas forças colonizadoras, a nosso ver, foi decisivo para a fundação do Movimento, pois isso deve ter significado uma constatação muito séria para alguns, de que com aqueles eventos, as “tradições” efetivamente estariam morrendo. (KONFLANZ, 2013, p.57-58, grifos do autor)

O medo da perda ou até mesmo da morte da tradição cria, então, manifestações de evocação regionalista com o propósito de reforçar a essência nacional que se perderia em detrimento dos eventos causados pela globalização. Essas manifestações funcionariam com uma espécie de proteção e defesa das práticas sociais antepassadas, e, entre essas, destaca-se a música.

A música tradicionalista do Rio Grande do Sul é uma das principais formas de expressão da cultura do povo gaúcho. É através dela que são passadas as tradições fortemente enraizadas e construídas na história da formação de seu povo. Não obstante, é na música

gauchesca que são cantadas as façanhas de um tipo imaginário criado na formação desse Estado: o gaúcho.

O culto ao regional gaúcho reafirma os acontecimentos históricos, os usos e costumes daquilo que se mostra recorrente entre aqueles que cultivam a tradição gaúcha, evidenciados, principalmente, pela música. Através dela, suas letras cantam a imagem do gaúcho-herói, o destemor diante do inimigo, a defesa da sua terra e da sua gente, o apego à cultura, a identificação com o cavalo, o respeito às gerações mais velhas, a idealização da vida campeira. Entretanto, se de um lado temos o ideal gaúcho, representado nas letras das canções por meio da construção de um herói, além da representação dos símbolos que construíram a cultura sulina numa tentativa de exaltá-los, de outro, temos a atuação de uma sociedade patriarcal, fortemente representada pelo machismo, muito recorrente nas canções gaúchas associadas ao Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) e difundidas nos Centros de Tradições Gaúchas, os CTGs.

O Rio Grande do Sul conta com uma música tradicional típica, que atua como uma das principais formas de expressão da cultura sulina, juntamente com a dança, outra expressão cultural dentro da tradição regionalista gaúcha.

Jatir Delazeri argumenta que a música gaúcha tradicionalista apresenta-se construída através da mistura de muitas vertentes como a uruguaia e argentina¹³, visto a proximidade do estado com esses países. A própria figura mítica do gaúcho foi muito influenciada na sua configuração regional, pelas práticas e costumes dos países fronteiriços, o que refletiu também na música feita no Rio Grande do Sul.

O tradicionalista estabelece contrapontos entre os dois povos (brasileiros e castelhanos). Uma diferença seria tomada a partir da consideração das misturas étnicas, base da colonização das regiões e responsáveis diretas pela formação da natureza dos habitantes. Segundo o autor, configura nos brasileiros (sul rio-grandenses) traços de heroísmo, bravura e lealdade, e, os castelhanos (uruguayos e argentinos) bárbaros guerrilheiros motivados simplesmente pelas guerras e batalhas. Mas, apesar da quase identidade com o meio físico, entre o gaúcho rio-grandense e o platino quanto ao caráter encontram-se diferenças: o do Rio da Prata foi, fundamentalmente, peleador, caracterizando-se pelo simples prazer de lutar. “[...] Entre nós, não foi bem isso o que se verificou. O nosso gaúcho era, não há dúvida, destemido

¹³ Pesquisa no site *Movimento Tradicionalista Gaúcho*. Disponível em: <<http://www.mtg.org.br/>>. Acesso em: 03 de dezembro de 2018.

e cavalheiresco [...] Esse equilíbrio relativo, é claro, nós o adquirimos, por herança, do português¹⁴”.

Por outro lado, devido à economia, o sul do Brasil sempre esteve ligado às regiões centro e sudeste. Conforme Campos, o gaúcho começou a “ganhar” características comuns com os boiadeiros sertanejos dessas regiões.

Os gaúchos assemelhavam-se aos vaqueiros, já que sua atividade também consistia na caça e na transformação do boi em couro. A diferenciação é conceitual. Os vaqueiros eram empregados de estâncias produtoras de artigos de couro e derivados, que trabalhavam de acordo com as regras comerciais impostas pela metrópole. O vaqueiro era, ao contrário do gaúcho, o caçador de gado legal. Para driblar as barreiras comerciais e buscar o lucro através do contrabando, os comerciantes locais incentivavam a atividade ilegal dos gaúchos fomentando assim o crescimento da “gauchada”, tornando todo o marginal habitante dos campos da Prata em um gaúcho em potencial. (CAMPOS, 2008, p.74)

Assim são identificados, nas raízes da música gaúcha, diferentes ritmos e estilos musicais latino-americanos. Esses ritmos contribuíram para o estilo da chamada música tradicional como a vaneira, a milonga, o chamamé, a chimarrita.

Ao definirem a vaneira, Barbosa Lessa e Paixão Côrtes enfatizam que esse ritmo chegou ao Rio Grande do Sul no final do século XIX, sob o nome de “havaneira”. Também grafada simplesmente “vanera”, no meio pastoril rio-grandense, adquiriu variações coreográficas¹⁵, principalmente na dança, ao contato com os carreiros de gaita de botão, nos bailes gauchescos (Cf. CÔRTEZ, 1994, p. 56). A vaneira é facilmente encontrada como ritmo de canções que utilizam temáticas campesinas. O estilo é encontrado tanto nos espaços dos festivais, quanto nos salões¹⁶.

O chamamé tem sua origem no norte da Argentina, fato que acentua diversas discussões. No Rio Grande do Sul, há indícios de que o ritmo tenha sido difundido pelas rádios argentinas nas regiões de fronteira com Rio Grande do Sul por volta da década de 1930. Desde então o chamamé vem sendo divulgado e apreciado como ritmo nos salões. (Cf. ALVARES, 2007, p. 18-19)

¹⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bIFKo1tKRMk>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

¹⁵ No Rio Grande do Sul há, semelhante à vaneira, “o Vaneirão tem um caráter jocoso e possui um andamento mais rápido, o qual surgiu a partir da necessidade que os músicos percebiam nos bailes, de que a vaneira era muito lenta para dançar, assim aumentou-se o andamento e criou-se o Vaneirão, também conhecido com Samba – campeiro”. (ALVARES, 2007, p. 27)

¹⁶ Aqui, faz-se referência aos Centros de Tradição Gaúcha- os CTGs- que no Rio Grande do Sul são conhecidos como “salões” de baile.

A Chimarrita, de acordo com Côrtes e Lessa, chega ao Brasil em meados do século XVIII, trazida pelos colonos açorianos. O ritmo estabeleceu-se nos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná e São Paulo. No entanto, é a partir das décadas de 1930 que a chimarrita começa a fazer parte de forma mais significativa nas canções rio-grandenses. (Cf. ALVARES, 2007, p.27)

A milonga apresenta-se como uma manifestação cultural muito forte do Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai. O gênero desenvolveu-se na tríplice fronteira, entretanto, sua origem é bastante controversa. Barbosa Lessa e Paixão Côrtes indicam o que seriam os locais de migração da Milonga no Brasil, que são quase todas as cidades de fronteira, divisa com Argentina e Uruguai.

Paixão Côrtes ressalta que o Movimento Tradicionalista do Rio Grande do Sul fez com que o gênero fosse revivido tanto nas entidades representativas do movimento, como os CTGs, quanto em locais abertos, onde artistas, hoje renomados, apresentavam suas canções embaladas pela milonga.

Como aconteceu com os “nativistas criollos” argentinos nos primórdios do atual século, no Rio Grande, o movimento Tradicionalista, surgido 1947/48, deu certo impulso para se reviver a Milonga pampeana conhecida nos galpões da fronteira. [...] deve-se, no entanto, ao notável repentista Gildo de Freitas seus primeiros momentos de apresentação em festas públicas e a continuidade desenvolvida por Garoto de Ouro [...] que, com seu talento extraordinário e seu violão, arrebatava sozinho, em circos, praças, cinemas e comícios, o aplauso delirante do povo com seus improvisos, ao som de uma milonga pajadoresca”. (CÔRTE, 1994, p. 45).

Esses artistas que difundiam os diferentes gêneros musicais foram fundamentais para a propagação da música gaúcha. Os cantores populares representavam em suas canções uma temática cotidiana, na qual eram abordados os dramas e emoções do povo simples através de uma linguagem mais direta e acessível. Devido a essa “aproximação”, esses cantores receberam grande acolhida, especialmente da população mais humilde.

As canções, frutos desses festivais e apresentadas nos CTGs, difundiram o ideal do homem gaúcho, bem como o enaltecimento à cultura, o respeito a seu povo e a idealização da vida campeira e pastoril.

Com relação à vida no campo, Delazeri¹⁷ argumenta que o povo sulino, em sua grande maioria, vivia e dependia da pecuária. Devido às grandes distâncias a serem percorridas para a

¹⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bIFKo1tKRMk>>. Acesso em: 6 jun. 2018

campeirada, o cavalo se mostrava indispensável. Esses homens, abandonados nas matas, sem direito à família, à terra e à sociedade eram homens solitários, agressivos, andavam de pés descalços, pouca roupa e sem moradia fixa. O seu único amigo era o cavalo e, exatamente essa relação do gaúcho com o cavalo foi essencial para que aquele pudesse realizar seus feitos de guerra e para ter sua liberdade. Dessa forma, o gaúcho estabeleceu uma relação intrínseca de apreço ao cavalo e que, mais tarde, tomaria esse animal como parte constitutiva do seu ser. Surge daí a expressão “Centauro dos Pampas”, que denomina esse homem hábil na destreza do cavalgar.

Essa relação do gaúcho com o cavalo é descrita como parte constitutiva de seu caráter. O apego a esse animal é tão grande que homem e animal se fundem em um único ser, de certa forma, emblemático e mitológico. Ornellas, em uma passagem deixa claro essa relação ao afirmar que:

No gaúcho parece que se surpreende, como no espanhol e no árabe, um fenômeno psicológico a que se poderia dar o nome de *transposição*. O gaúcho transpõe para o cavalo todos os cuidados pessoais que a si próprio dispensa. E é uma injúria pessoal a injúria lançada a seu cavalo ... Daí o nome que lhe cabe bem – o *centauro*, pois, de fato, ele reparte sua vida com a vida do cavalo, numa simbiose tão perfeita quanto a do árabe entrevistado nas páginas de Vitor Hugo. (ORNELLAS, 1956, p. 133)

Lindolfo Collor, em seu livro *Garibaldi e a Guerra dos Farrapos*, no qual traz os acontecimentos da revolução rio-grandense, também nos evidencia essa relação intrínseca de apego do gaúcho a seu cavalo.

Não tente ninguém separar do cavalo esse habitante das savanas brasileiras. Um gaúcho sem cavalo é a última expressão da miséria, já não apenas econômica, mas moral. [...] Seu apego ao cavalo não se limita a considerá-lo como companheiro inseparável, [...]. Ele se ocupa também em adorná-lo com toda a riqueza ao alcance do dono; muitas vezes, a posição social do habitante do campo do Rio Grande não se revela senão pelo luxo do cavalo: enquanto a prata reluz de todas as partes do jaez, o cavaleiro negligentemente sentado no lombilho (espécie de sela complicada) aparece modestamente coberto de seu poncho de pano azul [...]. (COLLOR, 2016, p. 182)

Se tomarmos como referência a música gaúcha, temos essa relação evidenciada, por exemplo, na letra da canção “Florêncio Guerra”, de Luiz Carlos Borges, conforme os versos abaixo:

Florêncio afiou a faca
Para sangrar seu cavalo
Florêncio afiou a faca

Para sangrar seu cavalo
Florêncio afiou a faca
Para sangrar seu cavalo

Florêncio Guerra das guerras
Do tempo em que seu cavalo
Pisava estrelas nas serras
Pra chegar antes dos galos
Florêncio Guerra das guerras
Do tempo em que seu cavalo
Pisava estrelas nas serras
Pra chegar antes dos galos

Florêncio afiou a faca
Pensando no seu cavalo
Florêncio afiou a faca
Pensando no seu cavalo

Parceiro pelas lonjuras
Na calma das campeiradas
Barco em tardes serenas
E um tigre numa porteira
Pechando boi pelas primaveras
Sem mango... sem nazarenas

Florêncio afiou a faca
Para sangrar seu cavalo
Florêncio afiou a faca
Para sangrar seu cavalo
Florêncio afiou a faca
Para sangrar seu cavalo

O patrão disse a Florêncio
Que desse um fim no matungo
“Quem já não serve pra nada
Não merece andar no mundo”
A frase afundou no peito
E o velho não disse nada
E foi afiar uma faca
Como quem pega uma estrada

Acharam Florêncio morto
Por cima do seu cavalo
Alguém que andava no campo
Viu um centauro sangrado
Caídos no mesmo barro
Voltando pra mesma terra
Que deve tanto ao cavalo
E tanto a Florêncio Guerra

A canção inicia criando no ouvinte a imagem de um homem (Florêncio) afiando sua faca para matar seu cavalo (Florêncio afiou a faca/para sangrar seu cavalo). Esse verso é constantemente repetido na primeira e quinta estrofes. Entretanto, na terceira estrofe, o verso

muda; a expressão “para sangrar seu cavalo” toma um outro sentido quando o compositor nos relata: “Florêncio afiou a faca pensando no seu cavalo. Podemos, assim, dividir a composição em três partes: a primeira mostra Florêncio se preparando para realizar a tarefa que fora incumbido; na segunda parte, o compositor coloca Florêncio numa espécie de reflexão acerca da situação. Através do verbo “pensar” no gerúndio, o compositor cria uma imagem de Florêncio refletindo sobre a situação a que fora posto. Além disso, na reflexão de Florêncio, nos é dito que esse tinha uma relação de amizade, o que se comprova como o uso da palavra “parceiro”. Na terceira parte, entretanto, parecendo já estar decidido sobre o que faria, Florêncio continua afiando a sua faca para, mais tarde, nos ser revelada a atitude tomada por esse.

De início, a letra coloca homem e cavalo ainda separados, como dois seres que, apesar de serem interdependentes, ainda são distintos, conforme explicitam os versos: “Acharam Florêncio morto / por cima do seu cavalo”. Não é à toa que o sobrenome de Florêncio é “Guerra”. A palavra está fortemente ligada à tradição do povo gaúcho, de um povo guerreiro, cujo símbolo maior é o gaúcho-herói. Assim, Florêncio incorpora essa figura mítica do gaúcho-herói, representando-o.

Entretanto, nos próximos versos, a afirmação de que homem e animal se fundem em um único ser mitológico, um “centauro”, nos é evidenciada: “Viu um centauro sangrando”. Nesse verso, o compositor nos deixa claro essa relação intrínseca entre o gaúcho e o animal, unindo-os em um “centauro”, quando, conforme descreve, ao “sangrar” seu cavalo, Florêncio foi encontrado morto, um verdadeiro “centauro” sangrando, mostrando essa relação de vida e morte entre o peão e seu cavalo, ou seja, a vida de um não se separa da vida do outro; nem a vida, nem a morte.

Há de se dar destaque aos versos “Quem já não serve pra nada / Não merece andar no mundo / A frase afundou no peito / E o velho não disse nada / E foi afiar uma faca / Como quem pega uma estrada”. Já de início, Florêncio nos deixa subentendido que ambos são um único ser, ou seja, se o cavalo, que já não serve pra nada e, assim, não merece estar vivo; o mesmo se dá a ele, pois homem e cavalo são únicos. Já no próximo verso “A frase afundou no peito”, a palavra “frase” serve como uma conotação à palavra “faca”, pois ambas são maneiras de se “sangrar”: Florêncio, ao receber as palavras e o cavalo, que com a faca será sangrado. Ainda com o verso ‘Como quem pega uma estrada’, o compositor faz uma relação entre as palavras “estrada” e “morte”, ou seja, “pegar a estrada”, pode ser entendido como

“pegar a estrada da vida”, mais especificamente, “deixar a estrada da vida”, evidenciando, assim, a proximidade da morte de Florêncio e, conseqüentemente, do seu cavalo.

Por fim, os versos “Caídos no mesmo barro / Voltando pra mesma terra” concluem a afirmação dada de que homem e cavalo são um único ser, ao afirmar que ambos pertencem ao mesmo lugar, à mesma terra.

Na literatura, José de Alencar, em *O Gaúcho*, foi o primeiro a mitificar o personagem gaúcho como o centauro dos pampas. Assim, a construção do personagem gaúcho nessa obra corroborou com a ideologia do homem montado, do mito do centauro:

Enfim o cavalo era para o gaúcho um próximo, não pela forma, mas pela magnanimidade e nobreza das paixões. Entendia ele [Canho] que Deus havia feito os outros animais para vários fins ecônditos em sua alta sabedoria; mas o cavalo, esse Deus o criara exclusivamente para companheiro e amigo do homem. Tinha razão. Se o homem é o rei da criação, o cavalo serve-lhe de trono. Veículo e arma ao mesmo tempo, ele nos suprime as distancias pela rapidez, e centuplica nossas forças. Para o gaúcho, especialmente para o filho errante da campanha, esse vínculo se estreita. O peixe carece d’água, o pássaro do ambiente, para que se movam e existam. Como eles, o gaúcho tem um elemento, que é o cavalo. A pé está em seco, faltam-lhe as asas. Nele se realiza o mito da antiguidade: o homem não passa de um busto apenas; seu corpo consiste no bruto. Uni as duas naturezas incompletas: este ser híbrido, é o gaúcho, o centauro da América. (ALENCAR, 1978, p.45).

A narrativa da obra se faz pelo imaginado do autor com relação ao gaúcho, que cria um herói moldado no romantismo: solitário, triste, apegado ao solo, ao cavalo e à tradição.

O culto à tradição gaúcha é recorrente em muitas canções do Rio Grande do Sul. A música como manifestação cultural presente no cotidiano da sociedade opera como um reflexo para a reprodução dos costumes e tradições entre os envolvidos nas práticas musicais: compositor, cantor e público.

Tomamos como exemplo “Querência Amada” do cantor e compositor Teixeira, no Disco *Aliança de Ouro*, de 1975. Os versos nos evidenciam o orgulho do povo à sua tradição e costumes como, por exemplo, o gosto pela vida campeira, o culto ao Rio Grande, o amor à sua “china”.

Quem quiser saber quem sou
Olha para o céu azul
E grita junto comigo
Viva o Rio Grande do Sul
O lenço me identifica
Qual a minha procedência
Da província de São Pedro
Padroeiro da querência

Ó meu Rio Grande, de encantos mil
Disposto a tudo pelo Brasil
Querência amada dos parreirais
Da uva vem o vinho
Do povo vem o carinho
Bondade nunca é demais

Berço de Flores da Cunha
E de Borges de Medeiros
Terra de Getúlio Vargas
Presidente brasileiro
Eu sou da mesma vertente
Que Deus saúde me mande
Que eu possa ver muitos anos
O céu azul do Rio Grande

Te quero tanto torrão gaúcho
Morrer por ti me dou no luxo
Querência amada, planície e serra
Dos braços que me puxa
Da linda mulher gaúcha
Beleza da minha terra

Meu coração é pequeno
Porque Deus me fez assim
O Rio Grande é bem maior
Mas cabe dentro de mim
Sou da geração mais nova
Poeta bem macho e guapo
Nas minhas veias escorre
O sangue herói de Farrapos¹⁸

Deus é gaúcho de espora e mango
Foi maragato ou foi chimango
Querência amada, meu céu de anil
Este Rio Grande gigante
Mais uma estrela brilhante
Na bandeira do Brasil

Pode-se perceber, na letra acima, vários traços daquilo que se consideram ser virtudes do gaúcho: morrer pelo seu pago (“Morrer por ti me dou no luxo”); excessivo sentimento amoroso à mulher (“Dos braços que me puxa/da linda mulher gaúcha/beleza da minha terra”); a supervalorização dos próprios atributos naturais (“Poeta bem macho e guapo”); bem como dos feitos heroicos na Revolução Farroupilha (“Nas minhas veias escorre/o sangue herói dos Farrapos”). Dessa forma, ser gaúcho, na visão do compositor, é a sina orgulhosa de não se

¹⁸ Em alusão à Guerra dos Farrapos ou Revolução Farroupilha, um conflito de caráter político – e orgulho do povo gaúcho - que se deu entre 20 de setembro de 1835 a 1º de março de 1845. (Cf. LESSA, 2002, p. 179)

calar diante da tirania, de cultivar e amar o seu chão e de valorizar a beleza da mulher de sua terra.

Esse orgulho pelo estado aparece claramente evidenciado nos versos “Viva o Rio Grande do Sul/ Ó meu Rio Grande de encantos mil/ Querência amada”. A música apresenta-se como uma espécie de declaração de amor do cantor à sua terra.

Nos últimos versos “Deus é gaúcho de espora e mango/Foi maragato ou foi chimango”, mais uma vez Teixeira traz à toa a questão da Revolução Farroupilha. O cantor chega a declarar que Deus é gaúcho. Nota-se que o uso do verbo “ser”, no presente não deixa dúvidas quanto ao pertencimento de Deus: ele “é” gaúcho e, para tanto, o identifica até na indumentária sulina: de espora e mango¹⁹. A única dúvida do cantor está em saber se ele foi maragato ou chimango²⁰, fazendo uma alusão direta à Revolução Farroupilha.

O Rio Grande do Sul conta com uma música tradicional típica, que atua como uma das principais formas de expressão de sua cultura e de consolidação da imagem do gaúcho enquanto um tipo mítico. Sobre essa função social, Waldenyr Caldas em *Iniciação à Música Popular Brasileira*, na cuja trajetória investiga a música popular brasileira, analisando suas relações com a própria história do país, com a política e a sociedade, afirma que:

A melhor forma de entendermos não só a importância lúdica da música, ou seja, o que ela representa para o povo como diversão e lazer, como, principalmente, a sua função social e política nos diferentes momentos históricos por que passam as sociedades, é sonhando as suas origens. No Brasil, em todos esses momentos, a música marcou sua presença, registrando fatos da maior importância sociológica, destacando tendências e transformações quanto aos ritmos e estilos musicais, permitindo-nos, inclusive, conhecer melhor a sociedade da época. (CALDAS, 1985, p. 6)

Fica evidente, assim, que a música gaúcha opera como um meio de representar e imortalizar a tradição gaúcha, fato que se dá quando, em suas letras, exalta-se a imagem mitificada do gaúcho e os diferentes símbolos da cultura do sul.

¹⁹ Mango [Regionalismo: Sul]: Relho de cabo curto e grosso, com tala comprida e larga. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/mango/>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

²⁰ Conforme pesquisa no site da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, na página da Biblioteca “Borges de Medeiros (Escola do Legislativo), os termos “maragato” e “chimango” surgiram no Rio Grande do Sul em 1893, durante a Revolução Federalista, para definir as duas grandes correntes políticas gaúchas então em conflito. Os “maragatos” representavam os federalistas, liderados por Gaspar Silveira Martins, e eram identificados pelo uso de lenços vermelhos. Os “pica-paus” representavam os republicanos, liderados por Júlio de Castilhos, e sua identificação se dava pelo uso de lenços brancos. Disponível em <<http://www2.al.rs.gov.br/biblioteca/Publica%20A7%20B5esTem%20A1ticas/Revolu%20A7%20A3oFederalista/tabid/6477/Default.aspx>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

Entretanto, se por um lado a música tradicionalista traz o gaúcho como representação de um ideal a ser seguido, uma espécie de herói simbolizado, por outro, observa-se uma forte tradição machista, patriarcal através de canções que mostram uma maneira rude do homem representar seu sentimento amoroso à prenda gaúcha; além disso, as músicas mostram também as diferentes representações da mulher, ora idealizando-as, ora subjugando-as. Suas letras trazem o machismo, tido como característica do gaúcho, nas quais a posição da mulher se mostra inferior, subalterna. Há de se destacar que em algumas canções, a mulher é comparada a um animal, uma imagem que conota à imagem de um cavalo. Dá-se como exemplo a canção “Morocha”, uma rancheira de autoria de Mauro Ferreira e Roberto Ferreira, de 1984 e interpretada por Davi Menezes.

Não vem morocha, te floreando toda
Que eu não sou manso e esparramo as garras
Nasci no inferno, me criei no mato
E só carrapato, é que em mim se agarra

Tu te aprochegas, reboleando os quartos
Trocando orelha, meu instinto rincha
E eu já me paro, todo embodocado
Que nem matungo, quando aperta a cincha
(Aprendi a domar amanunciando égua
E para as mulher vale as mesmas regras
Animal, te para sou lá do rincão Bis
Mulher pra mim é como redomão
Maneador nas patas e pelego na cara

Crinuda velha, não escolha o lado
Nos meus arreios não há quem peliche
Tu inchas o lombo, te encaroço a laço
Boto os cachorros e por mim que abiche

Não te boleias que o cabresto é forte
O palanque é grosso senta e te arrepende
Sou carinhoso, mas incompreendido
E pra o teu bem, vê se tu me entendes

A música, apresentada no festival de canção, a “Coxilha Nativista” em 1984, foi alvo de críticas por algumas das mulheres presentes. Entretanto, por outro lado, agradou o público masculino.

Na letra dessa canção há explícita a conotação da mulher como um animal (Tu te aprochegas, rebolando os quartos / Animal te para /Mulher pra mim é como redomão / Crinuda velha). A mulher é claramente comparada a uma égua sobre a qual o “dono” faz uma ameaça, caso ela não o “obedeça”. O homem, emprega os mesmos métodos utilizados para a doma do cavalo, numa conotação absolutamente machista que o coloca como domador do

cavalo redomão, neste caso, a mulher rebelde. Dessa forma, além do rebaixamento feito à mulher, ao compará-la com um animal, mostra a superioridade do homem que tem como tarefa “domar” esse animal xucro.

As duas últimas estrofes trazem explicitamente a violência contra a mulher. Ao compará-la ao animal, o cantor expõe exatamente como seria o processo para que ele fosse “domada”, ou seja, através da violência física do domador (dominante) contra o domado (dominado).

Crinuda velha, não escolha o lado
Nos meus arreios não há quem peliche
Tu inchas o lombo, te encaroço a laço
Boto os cachorros e por mim que abiche
Não te boleias que o cabresto é forte
O palanque é grosso senta e te arrepende

O que nos chama a atenção é que essa canção ganhou o segundo lugar no Festival, além de outros vários troféus por ser considerada a mais popular, bem como vários prêmios, totalizando cinco, que a fizeram campeã, ao gosto do público, desse festival.

Embora popular, esse tipo de letra com referências tidas por muitos como pejorativas à mulher é recorrente em várias canções gaúchas²¹. As canções mais populares, por vezes, baseiam-se no modo violento e machista, muitas vezes animalesco, do gaúcho.

A cultura gauchesca se apresenta baseada em uma sociedade patriarcal, na qual o papel da mulher é de submissão em relação ao homem. Fato que se comprova a ponto de a canção acima trazer explícita a agressão física.

Entretanto, as agressões expostas e cantadas, muitas vezes, passam despercebidas, pois a música é apresentada como uma espécie de brincadeira, disfarçando essa violência com humor. Tomando como exemplo a canção acima, no vídeo²² da apresentação do cantor durante o Festival, o público presente, homens e mulheres, deleitam-se, às gargalhadas, enquanto ouvem a letra da música.

Marcos Fabiano Gonçalves, em seu artigo “Duelos do Machismo Gaúcho”, faz uma análise do humor nas letras gaúchas a partir de “Morocha”. O autor argumenta que o humor

²¹ Citamos alguns versos de três canções gaúchas de diferentes décadas que trazem essa visão machista e que não são vistas como tal: 1. É disto que o velho gosta (19?) – de José Moreira Campos e Berenice Azambuja (uma das músicas mais conhecidas e cantadas no Rio Grande do Sul – “Churrasco bom chimarrão/fandango, trago e mulher/é disto que o velho gosta/e disto que o velho quer”. 2. Não chora minha china veia (1999), do Grupo Garotos de Ouro - “Não chora minha china veia, não chora/ me desculpe se te esfolei com as minhas esporas. 3. Ajoelha e chora (2003), do Grupo Tchê Guri - “Ajoelha e chora/ quanto mais eu passo o laço/ muito mais ela me adora”.

²² Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2JKY0FoS6bo>>. Acesso em: out. 2018.

nas canções tradicionalistas do sul se dá devido ao fato dessas estarem muito próximas em gênero às trovas, uma espécie de “exercício do humor”.

Contudo, é importante registrar, sobretudo para os neófitos da cultura galponeira, que essa longa linhagem brutalista e animalizadora do humor gaúcho não é coisa que possa ser compreendida sem certa cautela interpretativa [...]. Em outras palavras, nada do que na trova é fingimento distingue-se em essência dos duelos de violeiros, emboladores ou repentistas do Nordeste. [...] O humor é certamente um dos principais indícios da inteligência de um povo ou mesmo de uma só pessoa. O tirocínio necessário para alguém antecipar-se à compreensão de algo logo apresentado de modo insólito ou propositalmente deslocado requer um manejo com a linguagem que transpõe a frugalidade de seus empregos meramente comunicativos. [...]. A poesia do gaúcho, assim como a do nordestino e também a do caipira, desde sempre exercitou-se nos engenhos do humor, coisa muito cedo percebida por Jorge Luis Borges, que no seu poema *Los gauchos*, peremptoriamente declara: “*A diferencia de otros campesinos, eran capaces de ironía.*”. (GONÇALVES, 2018, s/p, grifos do autor)

O autor ainda defende essa ironia pois, segundo o mesmo, a gaúcho se orgulha de sua condição de “grosso”, herança vista como positiva em detrimento daqueles que necessitam de formalidades para se expressar.

Por certo, uma das coisas mais engraçadas no gaúcho é a sua falta real ou fictícia de polidez. Em um espaço cada vez mais protocolar e cosmopolita, o personagem público do gaúcho mantém e até cultiva um certo deslocamento, uma consciência autocrítica da própria incivilidade e um brio, digamos, abagualado, coisa que se traduz no orgulho de uma grossura nascida da mais pura desconfiança das intenções de quem se apresente *sospechoso*, aparelhado por excessos de alamaleques dissimulantes e protocolos injustificáveis. (GONÇALVES, s/p, 2018)

Afonso Piliackas Júnior em *A trova e suas relações com o Chiste*, defende o humor como um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele: atua como um substitutivo para a geração destes afetos. Ainda segundo o autor, o desvio da possibilidade de sofrimento que o humor proporciona está entre os diferentes meios que a nossa mente criou para escapar à compulsão de sofrer. (Cf. JÚNIOR, 2004, p. 78-80)

Citando Freud, o autor argumenta que uma “fachada cômica” possibilita o automatismo do processo chistoso²³, prendendo a atenção, mas também remetendo a uma descarga do tipo cômico. Neste caso, **o cômico tem a função de ser um prazer preliminar**

²³ Trata-se de uma noção amplamente discutida por Sigmund Freud em sua obra *O chiste e sua relação com o inconsciente*, de 1905. Freud postula que o chiste é um gracejo que produz efeito de humor. A principal característica do chiste é a brevidade, o que chama de abreviação ou condensação. (Cf. MELO, 2019, p 27)

que suscita uma distração da atenção para o curso automático do processo. (Cf. JÚNIOR, 2004, p 71, grifos nossos)

Percebe-se então que a função do humor nestas músicas é fazer com que a letra, completamente machista e violenta, passe sem ser percebida pelo ouvinte, camuflando, assim, essa tradição sexista do gaúcho.

Entretanto, algumas canções tradicionalistas parecem demonstrar - vistas em um primeiro momento - o respeito à prenda gaúcha. Porém, se analisarmos a forma como é dado esse suposto “apreço”, esse, mostra-se disfarçado em uma espécie de proteção, ou seja, o homem se coloca como defensor da mulher por meio de seus valores machistas, com os quais considera que essa é frágil e precisa dele para se proteger.

Heleieth Saffioti, em *O poder do macho* (1987), levanta a temática da discriminação contra a mulher e o negro no Brasil. A autora, buscando conscientizar dos malefícios do patriarcado-racismo-capitalismo, mostra que a naturalização dos processos socioculturais de discriminação constitui o caminho mais fácil e curto para legitimar a “superioridade” daqueles que controlam o poder econômico e político: machos e brancos.

No segundo capítulo, a autora pontua que uma das causas que gera essa desigualdade entre os gêneros baseia-se na explicação de que o corpo da mulher é naturalmente frágil, enquanto o homem, forte e viril. A mulher geralmente é associada à emoção, fragilidade, resignação e insegurança, sem capacidade para se autodefender, o que faz com que aceite a “ajuda” desse homem. (Cf SAFFIOTI, 1987, p. 34). Mais do que aceitar, a mulher assume seu papel de fragilidade, permitindo-se ser vista assim.

Como exemplo temos a canção “Morocha não”, do cantor e compositor Leonardo, do disco *As mais premiadas*, de 1985. A explícita animalização da mulher em “Morocha” provocou a pronta reação do cantor que, no ano seguinte, produziu a réplica.

Bugio que grita no mato,
Quer chumbo, diz o ditado.
Ouvi um quera largado,
Gritando em uma canção
Que a regra pra um ser humano
É a mesma dos animais;
Que trata que nem baguais
Maneando patas e mão.

Decerto é um destes queras,
Criado pelas barrancas.
Manunciador de potrancas,
Sem freio no linguajar.
Não aprendeu que um gaúcho

Não faz da prenda um capacho,
E que os deveres de um macho
É proteger e amar.

Morocho não, respeito sim.
Mulher é tudo: vida e amor.
Quem não gostar que fique assim:
Grosso, machista e barranqueador.

Em vez de usar um pelego,
Use o arreio ternura.
Enlace pela cintura,
Jogue fora o maneador.
Só mesmo um bicho-do-mato
Criado pelas macega
Pode tratar como égua
Quem nos dá vida e amor.

A canção, já de início, mostra-se como uma resposta à canção Morocho. Os seis primeiros versos, através das palavras “Quera largado”, “gritando”, já sinalizam o descontentamento do eu-lírico de “Morocho Não”. Diz –se “quera²⁴” (ou cuera), daquele que se mostra ruim, mau. O cantor, ao usar o termo “quera largado” refere-se a esse como um homem impiedoso sem família, “largado” ao mundo.

Bugio que grita no mato
Quer chumbo, diz o ditado
Ouvi um quera largado,
Gritando em uma canção
Que a regra pra um ser humano
É a mesma dos animais;
[...]

No quarto verso, ao usar o verbo “gritar”, o cantor nos passa uma imagem ainda mais negativa do eu-lírico analisado: o mesmo não fala, ele grita, como uma espécie de mando, de alguém que se assume como sendo superior. O cantor vai além: ele compara o eu-lírico de “Morocho” a um animal, um bugio; explicitando que tanto ele (o eu-lírico de “Morocho”) quanto o bugio são animais que gritam pedindo para serem abatidos: “Bugio que grita no mato / Quer chumbo, diz o ditado”

²⁴ CUERA, s. Cicatrizes do lombo cavalari ou do muar, provenientes de feridas ou mataduras ocasionadas pelo uso de arreios defeituosos. Essas cicatrizes, ao contato do serigote ou lombilho, podem transformar-se novamente em feridas. Unheira. Tubuna. || **Homem ruim, maleva. (Cf. quera)**. Disponível em: <<http://eusoudosul1.blogspot.com/2017/10/vocabulario-gaucha-e-seu-significado.html>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

Apesar de se mostrar defensor da mulher que fora animalizada na canção à qual rebate, quando nos deparamos com os versos “E que os deveres do macho / É proteger e amar”, o cantor nos transmite um julgamento pré-estabelecido: o do machismo disfarçado pela visão de proteção à mulher. Essa proteção se mostra como dever intrínseco do macho, dessa forma, o homem se coloca como defensor da mulher por considerar essa é frágil e indefesa.

Marina Castañedas, em *Machismo Invisível*, cuja pesquisa aborda os inúmeros comportamentos machistas ainda muito presentes na sociedade brasileira, que podem ser caracterizados como discretos, sutis, implícitos, camuflados, invisíveis; exemplifica esse paralelo entre machismo e proteção.

Ainda que isso seja paradoxal, a ideia de proteger as mulheres não rebaixa somente a elas, mas também aos demais homens. [...] Na tragicomédia da proteção, as mulheres figuram como crianças inocentes e incompetentes, e os outros homens são apresentados como animais predadores que não hesitarão em se lançar sobre qualquer fêmea que caminhe “sozinha” pela rua ou que esteja “solta” [...]. De acordo com essa visão, elas são retardadas mentais e os homens são umas feras incontroláveis; o único que age com discernimento, é claro, é o cônjuge benfeitor, protetor da virtude da esposa. (CASTAÑEDA, 2006, p. 111, grifos da autora)

Há de se destacar na letra da canção a palavra “macho”. Ao usá-la, o compositor cria uma espécie de força masculina. Poderia o mesmo ter usado a palavra “homem”. Entretanto os pares opostos “homem x mulher” parece-nos menos machista ao par “macho x fêmea”, o que não contribuiria com o propósito da “proteção” implícita.

3. GILDO DE FREITAS: O TROVADOR DOS PAMPAS

Relacionado a essa tradição musical, encontra-se Leovegildo José de Freitas, mais conhecido como Gildo de Freitas. Nascido em 16 de junho de 1919, natural de Porto Alegre²⁵, foi um dos mais conhecidos cantor, trovador, músico e compositor do Rio Grande do Sul. Gildo de Freitas, ao longo de sua vida, compôs suas canções sempre ressaltando a cultura tradicionalista. (Cf. FREITAS, 2004, p. 23). Entretanto, o maior reconhecimento dado ao cantor está na trova. Gildo é considerado o maior trovador do Rio Grande do Sul.

O trovador, dentro da cultura regional gaúcha, é aquele que canta de maneira improvisada. Dessa forma, tem-se a trova como pertencente ao mundo da oralidade. Pedro da Silva Melo, em *A linguagem lúdica da trova humorística: escolha lexical e efeitos de sentido*, cujo trabalho mapeou em um conjunto de trovas quais recursos estilísticos que produziam efeitos de sentido humorístico, afirma que a própria etimologia da palavra já nos dá meios para a compreensão do conceito da palavra trova.

A unidade lexical trova vem do verbo francês trouver (achar) e/ou do seu cognato trouvaille (achado, ideia brilhante). Entretanto, a mesma etimologia nos permite perceber certo distanciamento entre o sentido original de “achar” e o sentido de “cantar” ou “compor”, já presente na Idade Média e no Renascimento. Para tentar contornar essa opacidade da palavra, poderíamos dizer que “trovador” é aquele que “acha” um motivo (em francês mot, “palavra”, “mote”) para cantar, versejar. A unidade lexical trova possui um caráter hiperonímico, de significação muito abrangente, referindo-se a todo tipo de composição poética, de preferência “ligeira” (i.e., breve), constituindo um “achado”, isto é, um insight a ser devidamente enunciado pelo “trovador”. (MELO, 2019, p.96)

No Rio Grande do Sul, a trova também é conhecida como pajada (payada), termo uruguaio. Daí o título do trovador de “pajador” (payador).

Pajada é a denominação de uma das formas de improviso desenvolvidas no extremo sul da América Latina. É a cantiga regional instantânea que surge no ciclo do gado por meio do andejo que cruza os campos em período de disputa de território entre Espanha, Portugal e as nações aborígenes. [...] O pajador contemporâneo do Rio Grande do Sul está inserido no contexto cultural dos movimentos tradicionalista e nativista.[...] O pajador improvisa no estilo recitado, [...] com acompanhamento de violão, por um músico de apoio, geralmente em ritmo de milonga. (MELO, 2019, p. 74)

²⁵ Por possuir um título de cidadão alegretense, muitos registros trazem a cidade de Alegrete, no Rio Grande do Sul, como cidade natal do cantor. Entretanto, Gildo de Freitas nasceu em Porto Alegre, capital gaúcha, mais especificamente no bairro Passo D'Areia. (FREITAS, 2004, p. 11)

João Miguel Manzolillo Sautchuk, em *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*, faz um estudo sobre o “repente” ou “cantoria”, modalidade cantada e improvisada da região Nordeste do Brasil, gênero que condiz à trova.

No século XIX, a trova no Rio Grande do Sul era formada por duplas de quatro versos, similar ao modo açoriano. Porém, com o decorrer do tempo, ela foi adquirindo características próprias, assimilando o vocabulário regional, resultando em versos que expressam o estilo simples, e até certo modo rude, de vida do gaúcho. (Cf. SAUTCHUK, 2009, p. 13)

Dessa forma, a destreza dos improvisos do cantador e a singularidade de suas letras relacionadas ao povo transformou Gildo no trovador. Apesar de suas poucas “letras”, o improvisador regionalista demonstrou ser capaz de fazer a leitura do universo ao seu redor com uma capacidade de compreensão e de domínio do tema.

Segundo Sautchuk, ao fazer diversas entrevistas com um número expressivo de cantores, a maioria trazia como sendo um dom o seu modo de cantar, o improviso nas canções.

Não bastasse a complexidade da arte, a maioria dos cantores com quem conversei a respeito se mostrava reticente ou completamente descrente acerca de minhas pretensões, muito por causa da crença do dom. A maioria deles se esquivou ou me desestimulou, argumentando que poesia era algo que não se podia aprender, pois os poetas nascem com esse dom. (SAUTCHUK, 2009, p.15)

A aproximação entre as modalidades (trova, repente ou cantoria) foi dada a partir do estudo de Afonso Piliackas Júnior (2004). Segundo o autor, a nomenclatura do gênero se apresenta de diferentes modos, entretanto, todas se aproximam devido à estrutura.

No Brasil o sentido da palavra trova pode variar de acordo com a região. Certas regiões conservam o sentido de versos improvisados em quadra, em outras regiões modificaram-na de quadra para a sextilha. E outras regiões modificaram o seu sentido da palavra completamente, o que não impede que sejam identificadas as correspondências estruturais e formais. (JÚNIOR, 2004, p. 13)

Gildo, então, passou a usar sua música nos desafios de trova. Trazia essa como uma arma em defesa do seu ponto de vista. Era o improviso a marca de Gildo de Freitas e a partir dessa lógica ele falava e fazia versos sobre o que “lhe desse na telha”. (FREITAS, 2004, p. 12)

Ao longo da sua carreira artística, Gildo de Freitas gravou quinze²⁶ LPs: *Gildo de Freitas o Trovador dos Pampas* (1964), *O Trovador dos Pampas - Vida de Camponês* (1965), *Desafio do Padre e o Trovador* (1966), *Gildo de Freitas e sua Caravana* (1968), *De estância em estância* (1969), *Gildo de Freitas – Rei do Improviso* (1972), *Gildo de Freitas e seus convidados* (1975), *O ídolo* (1975), *Zezinho e Julieta* (1976), *Gildo de Freitas e os Tayas gauchada do sul* (1976), *Desafio de um paulista* (1977), *Gildo de Freitas* (1979), *Gildo de Freitas – mais sucessos* (1980), *Rei dos Trovadores* (1981), *Figueira Amiga* (1982 - última gravação).

Já debilitado pela doença respiratória, apresenta em São Borja a trova de mais de oito minutos, considerada como uma despedida do cantor e que ficou conhecida como “*Mensagem Final*”. A trova encontra-se no CD *Rodeio Gildo de Freitas – Mensagem Final*, lançado em 2001.

Gildo de Freitas morreu em 4 de dezembro de 1982. Na mesma data (porém em 1985), morre Teixeira. A lei estadual 8814, de 10 de janeiro de 1989, fixou o 04 de dezembro “Dia do poeta repentista gaúcho e do artista regional gaúcho”, cujos patronos são Gildo de Freitas e Teixeira.

Ao fazermos a seleção das canções para a análise desse trabalho, verificamos que por mais que o compositor seja apresentado como um tradicionalista que cultua o amor à querência, muitas de suas canções se mostram de forma machista, trazendo, inclusive, a violência física explícita contra as mulheres.

Desse modo, é necessário considerar que embora possam ser identificados inúmeros elementos comuns do culto ao regionalismo - como a utilização da figura do gaúcho, a exaltação do Rio Grande do Sul - em algumas canções do compositor, e que evidentemente têm grande importância na análise do tradicionalismo, percebe-se que, de igual modo, existem marcas fundamentais e que de maneira alguma podem ser desconsideradas – como o machismo.

Portanto, para a análise das canções do referido cantor, fez-se necessária a divisão dessas por temas comuns, organizadas por pontos recorrentes em suas letras, mais especificamente o “Culto às Tradições” e “As figurações do feminino nas canções de Gildo de Freitas”.

²⁶ Ressalta-se que muitas canções apresentam-se repetidas em diferentes discos.

Cabe ressaltar que, por se tratar de músicas feitas (e musicadas) a partir de trovas e de uma forma dinâmica, as letras das canções analisadas são, na sua grande maioria, simples com relação à análise de elementos constitutivos, como, por exemplo, a não utilização de figuras de linguagem.

Dessa forma, para uma melhor organização da nossa pesquisa, algumas canções com temas mais definidos e que nos permitem a relação com os tópicos dos subcapítulos serão analisadas em sua totalidade, enquanto outras serão citadas em fragmentos, como elementos subsidiários às nossas discussões.

3.1. Culto à tradição

Sendo a música uma manifestação cultural presente no cotidiano da sociedade, essa pode constituir-se em uma representação do mundo social, ao mesmo tempo em que ratifica ou contesta os costumes e as tradições entre os envolvidos nas práticas socioculturais.

Dentre os cantores da música sul rio-grandense, Gildo de Freitas fomentou, em suas canções, a ânsia de se cultuar esse tradicionalismo do Rio Grande do Sul. Com uma linguagem simples - supostamente devido à falta da educação escolar - porém carregada de elementos representativos dessa cultura, o cantor representa o imaginário social dos gaúchos.

Dada a pesquisa biográfica do autor, em nenhum momento consta alguma alusão que indique que Gildo de Freitas tenha completado a educação básica em escola regular. Carminha de Freitas, esposa do cantor, cita, apenas, que “Gildo não gostava muito de ir à escola, mas saiu sabendo ler e escrever”, (FREITAS, 2004, p. 11). Dessa forma, percebe-se pela fala da esposa que o cantor obtivera o mínimo garantido para a alfabetização: ler e escrever.

É indubitável, ainda nos dias de hoje - e talvez isso fosse mais acentuado em décadas passadas - que a diferença entre níveis de escolaridade estabelece distância entre os níveis sociais dos indivíduos. Além disso, esse distanciamento permite uma série de preconceitos com relação à capacidade intelectual dos menos escolarizados, o que resulta, muitas vezes, em uma diminuição em relação ao meio onde vive.

Entretanto, Gildo de Freitas, em uma de suas mais famosas canções: “Eu reconheço que sou um grosso” (1979), molda seu texto em uma espécie de confissão e assume sua condição social e intelectual (neste caso, com relação ao nível escolar) diante de uma sociedade alfabetizada.

“Eu reconheço que sou grosso” tornou-se uma espécie de hino extraoficial do Rio Grande do Sul. A canção apresenta a imagem do gaúcho que herda o “jeito de ser grosso”. Além disso, os versos mostram claramente a vida campeira do gaúcho e a tradição fortemente enraizada e cultuada através do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) e dos Centros de Tradição Gaúcha (CTG).

Me chamam de grosso, eu não tiro a razão;
Eu reconheço a minha grossura;
Mas sei tratar a qualquer cidadão,
Até representa que eu tenho cultura;

Lalará, lalará
Lalará, lalará, [...]

Eu aprendi na escola do mundo,
Não fui falquejado em bancos colegiais;
Eu não tive tempo de ser vagabundo,
Porque quem trabalha vergonha não faz.

Lalará, lalará
Lalará, lalará, [...]

Eu trabalhava, ajudava meus pais,
Sempre levei a vida de peão;
Porque no tempo que eu era rapaz...
Qualquer serviço era uma diversão;

Lalará, lalará
Lalará, lalará, [...]

Lidava no campo cantando pros bichos,
Porque pra cantar eu trouxe vocação;
Por isso até hoje eu tenho por capricho...
De conservar a minha tradição.

Lalará, lalará
Lalará, lalará, [...]

Eu aprendi a dançar aos domingos...
Sentindo o cheiro do pó do galpão;
Pedia licença apeava do pingo...
E dizia adeus assim de mão em mão;

Lalará, lalará
Lalará, lalará, [...]

E quem conhece o sistema antigo,
Reclame por carta se eu estou mentindo;
São documentos que eu trago comigo,

Porque o respeito eu acho muito lindo.

Lalará, lalará
Lalará, lalará, [...]

Minha sociedade é o meu CTG,
Porque nela enxergo toda a antiguidade;
E não se confunda eu explico porque,
Os trajes das moças não são à vontade;

Lalará, lalará
Lalará, lalará, [...]

E se, por acaso, um perverso sujeito,
Querer fazer uso e abusos de agora...
Já entra o machismo impondo respeito...
E arranca o perverso em seguida pra fora.

Lalará, lalará
Lalará, lalará, [...]

Ô mocidade associem com a gente,
Vá no CTG e leve um documento;
Vão ver de perto o que dança os decente,
E que sociedade de bons casamentos;

Lalará, lalará
Lalará, lalará, [...]

Vá ver a pureza, vá ver alegria,
Vá ver o respeito dessa sociedade;
Vá ver o encanto das belas gurias,
Que possam lhe dar uma felicidade.

Esse tom confessional da letra deixa-nos claro que Gildo dá voz a Gildo em uma espécie de simbiose entre compositor e eu-lírico que se auto adjetiva “grosso”. O próprio título da canção remete para essa tomada de posição: eu reconheço que sou um grosso. O reconhecimento declarado pelo cantor nos dois primeiros versos poderia levar a uma conclusão de que o indivíduo aceita a sua condição de inferioridade:

Me chamam de grosso, eu não tiro a razão;
Eu reconheço a minha grossura;
Mas, sei tratar a qualquer cidadão,
Até representa que eu tenho cultura;

Percebe-se que o binômio grosso/grossura remete para algo como falta de conhecimento, pouco estudo, em oposição à existência de alguém “fino”. Além disso, “grosso” aqui, trata-se também do modo como o povo do sul se denomina no sentido de “grosso x educado”, ou seja, o adjetivo mostra o modo de se caracterizar a maneira rude do

homem gaúcho, sem delicadeza, entretanto, muitas vezes, associado (e não por acaso) ao homem machista.

Eu aprendi na escola do mundo,
Não fui falquejado em bancos colegiais;
Eu não tive tempo de ser vagabundo,
Porque quem trabalha vergonha não faz.

Lalará, lalará
Lalará, lalará, [...]

Eu trabalhava, ajudava meus pais,
Sempre levei a vida de peão;
Porque no tempo que eu era rapaz...
Qualquer serviço era uma diversão;

Lidava no campo cantando pros bichos,
Porque pra cantar eu trouxe vocação;
Por isso até hoje eu tenho por capricho...
De conservar a minha tradição.

Aqui, Gildo, deixa clara a questão de seu nível de escolaridade. O eu-lírico nos explicita que, mesmo não tendo frequentado a escola (“Não fui falquejado em bancos colegiais”), não teve “tempo de ser vagabundo”, porque a vida no campo não lhe permitiu. Deixa-nos claro que a falta de estudo “nos bancos da escola” não foi condição para destratar alguém, fato esse que faz com que represente até “parecer que tem cultura²⁷”.

Nos próximos versos, mostra-se recorrente a palavra “trabalho” e suas associações, traço muito forte da cultura gaúcha. Com relação à canção analisada, os versos apontam que o trabalho era visto como uma diversão, jamais como algo árduo, ou ainda, uma frustração. Dessa forma, o trabalho assume uma conotação positiva, esse é tido não como uma obrigação, mas como uma realização do homem.

²⁷ Neste caso, a palavra “cultura” se mostra como substantivo oposto à incultura, ou seja, ausência de erudição. Conforme pesquisa no dicionário Michaelis: Cultura: s.f. 1. Conjunto de conhecimentos adquiridos, como experiências e instrução, que levam ao desenvolvimento intelectual e ao aprimoramento espiritual; instrução, sabedoria. 2. Requite de hábitos e conduta, bem como apreciação crítica apurada. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cultura/>>. Acesso em: 16 set. 2018.

Eu não tive tempo de ser vagabundo,
Porque quem trabalha vergonha não faz.

Eu trabalhava, ajudava meus pais,
Sempre levei a vida de peão;
Porque no tempo que eu era rapaz...
Qualquer serviço era uma diversão;

Se tomarmos como ponto de estudo a imigração italiana e principalmente alemã (terceira vertente da colonização do Rio Grande do Sul), e, a partir dessa, centrarmos-nos em uma vertente religiosa a respeito dessa obstinação pelo trabalho, presente no povo do sul e marcada em muitas canções de Gildo de Freitas, teremos nossa base teórica em Max Weber.

O sociólogo, em sua obra *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, defende sua tese com relação ao espírito do capitalismo, fundamentando-o na ética protestante na qual o homem, através do seu trabalho, alcançaria a salvação. Essa, por sua vez, reflete-se na conduta cotidiana segundo o dogma calvinista da vocação (baseada em talentos e dom) e da predestinação (na qual o sujeito deveria agir em todos os sentidos e níveis, especialmente no trabalho). Esses, como valores, deveriam ser aplicados cotidianamente, refletindo-se através de obras sociais, visando, além dos preceitos religiosos, a ajuda ao próximo, à comunidade, procurando produzir resultados que demonstrem uma melhora na qualidade de vida em benefício de todos. (CF. WEBER, 2004. p. 41-71)

Ainda em sua obra, Weber expõe uma análise da visão do catolicismo romano que defende o trabalho como instrumento para a salvação. “[...] a ética católica era uma ética de convicção”. (WEBER, 2004, p.106). Sobre o ponto de vista da Igreja Católica, a ética (no trabalho) diz respeito às intenções e suas motivações, defendendo o trabalho como instrumento para a salvação. (Cf. WEBER, 2004, p.106)

Para Weber, a vocação é uma providência divina para que cada indivíduo trabalhe visando à glória de Deus e que, através do seu trabalho, deverá apresentar no mínimo os seguintes propósitos: a glória de Deus; o auxílio, socorro e benefício ao próximo; a formação de uma sociedade mais justa.

Para todos, sem exceção, *a Providência divina reservou uma vocação que deve ser reconhecida*. E esta vocação não é, como para os luteranos, um destino ao qual deva se submeter e sair-se o melhor possível, mas um mandamento de Deus ao indivíduo para que trabalhe para a glória divina. (WEBER, 2004, p. 145, grifos do autor)

Gilson Moreira, em sua dissertação *Um estudo comparado sobre a ética do trabalho na cosmovisão católica e protestante* assim comenta a visão de Weber sobre o significado prático desse tipo de salvação pelo trabalho.

Ele não está afirmando que ensina a salvação pela prática do trabalho, mas sim, que o trabalho e a conduta do cristão demonstravam uma ética que confirma não somente a predestinação, como também a sua salvação. Ou seja, o trabalho, seu exercício e a conduta ética do cristão, são os resultados da salvação. (MOREIRA, 2008, p.94)

Por outro lado, Olgário Paulo Vogt, na sua tese *A colonização alemã no Rio Grande do Sul e o capital social*, cita Jorge Salis Goulart e sua obra *A formação do Rio Grande do Sul*²⁸, (uma das principais obras influentes para o movimento nativista gaúcho) cuja tese defende que o espírito militar do povo gaúcho provocou a vocação para o trabalho, baseada no espírito de companheirismo durante as lutas o que culminou em uma cooperação voluntária (não a forçada imposta pelos chefes guerreiros).

A solidariedade do gaúcho, demonstrada quando da marcação e castração de reses, ao saborear um churrasco, nas longas palestras em torno do fogo de chão e das rodas de chimarrão, nos bailes, nas corridas de cancha reta e na hospitalidade oferecida ao visitante, teriam feito dele um ser social despojado do sentimento egoísta e individualista. Além desse espírito comunitário, o autor também defende a existência de uma democracia pastoril no RS. Na estância, célula social da sociedade, haveria uma democracia onde patrões e empregados viviam harmoniosamente, sendo o peão muito mais um amigo do que um subordinado do seu patrão (VOGT apud GOULLART, 2006, p. 71)

Dessa forma, tanto por uma vertente religiosa, quanto por uma vertente baseada no espírito militar, o povo gaúcho se mostra educado em um sistema que tem o trabalho como predestinação, cooperação e, principalmente, vocação.

Tomando o termo vocação ainda como análise, temos a recorrência do mesmo nos versos “Porque pra cantar eu trouxe vocação”. Gildo afirma sua condição de cantor, dada pela vocação, seu dom. O cantor demonstra ser capaz de fazer a leitura do universo ao seu redor com uma capacidade de compreensão e de elaboração crítica. Sua vivência no campo provavelmente tenha contribuído para que ele conseguisse, “com a sua vocação”, proporcionar uma visão clara do que narra.

²⁸ GOULART, Jorge Salis. *A formação do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EST, Martins Livreiro; Caxias do Sul: UCS, 1978.

Sobre o tema, Sautchuk complementa:

Os cantadores percebem sua atividade como exercício de um “dom divino” que lhes permite tomar parte no fazer poético e criar e expressar em poucos segundos ideias e sentimentos em poesia seguindo regras consideradas necessárias para isso. A questão não é superar as regras, mas mostrar capacidade de criar dentro delas e de concretiza-las na criação de cada estrofe. (SAUTCHUK, 2009, p. 24, grifos do autor)

Conforme relata Carminha de Freitas, Gildo já desenvolvera o dom da música desde pequeno e, como lhe disseram que tinha talento para essa, o cantor começou a se dedicar às trovas. (Cf. FREITAS, 2004, p.32)

Assim, conforme o verso de Gildo, a vocação é algo que ele “trouxe” consigo, ou seja, não foi ensinada, mas recebida, neste caso, como um dom.

Além do reconhecimento de sua vocação, o trovador completa:

Eu aprendi a dançar aos domingos...
Sentindo o cheiro do pó do galpão;
Pedia licença apeava do pingo...
E dizia adeus assim de mão em mão;

E quem conhece o sistema antigo,
Reclame por carta se eu estou mentindo;
São documentos que eu trago comigo,
Porque o respeito eu acho muito lindo.

No final da estrofe fica evidente a influência da proficiência da escrita na sociedade à qual o cantor se dirige, ou seja, toda e qualquer manifestação contrária a seu discurso, diante daquilo que ele afirma, deve ser expressa por escrito, “como documentos que eu trago comigo”.

A cultura à tradição gaúcha mostra-se evidenciada nos versos “Minha sociedade é o meu CTG / Porque nela enxergo toda a antiguidade”. Os versos mostram claramente a relação do CTG com a representação da sociedade. Ao trazer as palavras “CTG / sociedade / antiguidade”, a canção deixa-nos clara a representação do Centro de Tradições Gaúchas, conforme nos elucida José Hildebrando Dacanal:

[...] buscando uma imagem em que pudessem se reconhecer, voltam-se para seu passado e recriam um espaço cultural que os diferencie e os congregue. [...] adotam elementos culturais – na linguagem, no vestuário, na música, etc. – dos segmentos sociais inferiores do campo e, por outro, assimilam a ideologia da oligarquia rural do passado, cuja cultura, é preciso deixar bem claro, fora sempre rígida e rigorosamente marcada pela tradição europeia. (DACANAL, 1992, p. 85)

Nos próximos versos, ao evidenciar que “os trajes das moças não são à vontade”, a letra da canção faz referência a uma das regras do MTG – Movimento de Tradição Gaúcha, na qual o uso das pilchas, as danças e o tipo de música, até hoje, são supervisionados pelo movimento.

Conforme projeto de lei de 2017²⁹, do deputado Pompeo de Mattos, a pilcha, vestimenta histórica do gaúcho, foi transformada em traje de honra e de uso preferencial no Rio Grande do Sul a partir de uma lei estadual de 10 de janeiro de 1989. Conforme a lei, seria considerada “Pilcha Gaúcha” somente a vestimenta segundo as diretrizes do MTG. Com relação à pilcha feminina, o órgão regula e estabelece qual o comprimento do vestido, as estampas, a textura e as cores dos tecidos, o estilo das mangas, os enfeites, sapatos, o penteado, o uso do decote, de acessórios e de maquiagens.

Esse tradicionalismo regrado com relação às prendas é enfatizado por Claudia Pereira Dutra em *A prenda no imaginário tradicionalista*. A autora percorre quais os processos para a construção da “figura prenda” que, conforme observa “foi objetivada para significar simbolicamente a mulher gaúcha” (DUTRA, 2002, p. 13). A autora faz um levantamento dos discursos e das práticas que se cruzaram para forjá-la como tradução singular das diversas figuras de mulheres da história do Rio Grande do Sul.

A prenda, representada através das canções e poesias como uma lutadora é a mulher que espera o marido, para quem ela vive; o vestido de *prenda* é a imagem do recato, e da pureza idealizada para o "ser feminino". [...] No processo de construir sentidos para o passado, o Tradicionalismo constrói a *prenda* como representação da "mulher gaúcha", estabelecendo um padrão que pretende determinar os atributos da "verdadeira mulher gaúcha". Assim a *prenda* reproduz a moral conservadora concebida a partir das concepções, católica e positivista, que influenciaram seus fundadores. (DUTRA, 2002, p. 79, grifos da autora)

Nos versos que seguem (nas duas últimas estrofes), a canção demonstra uma crítica social. Nesta passagem Gildo propõe uma organização social, o CTG, que seria uma espécie de guardião dos costumes tradicionalistas como a dignidade e respeito. Fica subentendida a ideia de que a entidade CTG é frequentada apenas por homens e mulheres “decentes” (“Vão ver de perto o que dança os decente”), ao contrário de outros lugares da sociedade que provavelmente são frequentados por gente “indecente”. O autor ainda completa que, para frequentar aquele lugar, a “mocidade” deveria levar um documento, ou seja, identificar-se

²⁹ Disponível em: <https://www.mtgrs.ubtg.com.br/documentos/17/20190828200327_1195.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2018

numa tentativa de barrar quem não fosse apropriado àquele lugar (“Vá no CTG e leve um documento”).

Além disso, nos últimos versos, há um certo apelo através da palavra “associem” (reunir-se em sociedade) para se conservar a tradição gaúcha através da manutenção dos CTGs. Outra marca desse chamamento está no uso do verbo “ir” no imperativo, comprovando uma espécie de mando do cantor.

Ô mocidade associem com a gente,
Vá no CTG e leve um documento;
Vão ver de perto o que dança os decente,
E que sociedade de bons casamentos;

Vá ver a pureza, vá ver alegria,
Vá ver o respeito dessa sociedade;
Vá ver o encanto das belas gurias,
Que possam lhe dar uma felicidade.

Há um refrão na canção que é, de certa forma, curioso. Diz-se do “larará” que une uma estrofe a outra em toda a canção. Entretanto, se tomarmos como uma espécie de metáfora, Gildo parece querer nos mostrar que a simplicidade desse verso não é menos valiosa que o restante da canção. É como se o cantor nos trouxesse à oralidade de um discurso falado, em que o simples “larará” e, justamente por ser simples, harmoniza a canção, como em um discurso onde nos valem da linguagem oral e seus recursos.

Na canção, a melodia tem a função de ser um apoio métrico e rítmico para a estrutura da letra. Por conseguinte, na trova, a melodia deve ser de construção simples, sem evoluções que comprometam a fluência do canto. Sua apreensão deve ser imediata, porém, diferente da fala, deve ser imortalizada. Assim, de uma forma simples e imediata, Gildo canta de modo que seus versos sejam assimilados e retidos imediatamente por seus ouvintes.

Outro aspecto verificado na canção diz respeito à necessidade do gaúcho em ser identificado como macho. A necessidade da autoafirmação da masculinidade aparece nos versos “E se, por acaso, um perverso sujeito / Querer fazer uso e abusos de agora / Já entra o machismo impondo respeito / E arranca o perverso em seguida pra fora”. Segundo Saffioti, aos homens é ensinado esse espírito de competitividade absoluta, já que, é através dela que podem demonstrar sua agressividade, sua virilidade.

Os homens são ensinados a competir permanentemente: por um emprego, por um salário melhor, pela promoção na carreira, até pelas atenções de uma mulher. A competição constitui, pois, o traço fundamental da personalidade masculina destinada a desempenhar o papel de macho. Não se pode esquecer

a agressividade como componente básico da personalidade competitiva. Ademais, a agressividade também integra, necessariamente, o modelo de *macho*. (SAFFIOTI, 1987, p. 36, grifos da autora)

Nessa perspectiva, a masculinidade não é algo que se adquire para sempre, ela tem que ser conquistada e reconquistada, por meio da provação de “ser homem”. Dessa forma, a virilidade, condição inquestionável para “ser macho”, não é dada, mas sim construída. Na letra em questão, a situação apresentada no contexto, obrigou o eu-lírico mostrar sua condição de “ser macho”.

Para Marina Castañedas, a constituição do machismo não origina de indivíduos, mas de uma construção social que cria sujeitos machistas:

Isso significa que não são os indivíduos machistas que constroem uma sociedade machista, é a sociedade machista que cria indivíduos machistas. O machismo não é um atributo pessoal inato; em vez disso, como toda relação de poder, cria papéis e personagens que parecem naturais. [...] Outras explicações do machismo, derivadas de estudos de gênero, da antropologia, da sociologia e da história, baseiam-se em fatores sociais, econômicos e culturais para afirmar que o machismo não é inato, nem resulta da biologia: é aprendido. (CASTAÑEDAS, 2006, p. 19, 28, grifos da autora)

Os valores morais sobre o masculino e o feminino são transmitidos através das gerações. Nesse sentido, aos homens é ensinado que devem realizar atividades que demandem força, virilidade, machismo; enquanto às mulheres é transmitida a necessidade de serem educadas, acolhedoras, boas mães e boas esposas.

A historiadora Carla Pinsky, no texto “A era dos modelos rígidos”, no qual discute os paradigmas da representação familiar, argumenta que o modelo de família nuclear difundido desde o início do século XIX estabelecia uma nítida divisão de papéis femininos e masculinos.

Na primeira metade do século XX, parecia não haver dúvidas de que as mulheres eram, “por natureza”, destinadas ao casamento e à maternidade. Considerado parte integrante da essência feminina, esse destino surgia como praticamente incontestável. A família era tida como central na vida das mulheres e referência principal de sua identidade: uma moça solteira era, sobretudo, “a filha”, uma senhora casada, “a esposa”. A dedicação ao lar, decorrência óbvia e inescapável, fazia do papel de “dona de casa” parte integrante das atribuições naturais da mulher. Ainda em termos ideais, a masculinidade era associada à força, racionalidade e coragem, enquanto eram “características femininas” o instinto maternal, a fragilidade e a dependência. (PINSKY, 2013, p. 229)

A necessidade de se afirmar macho, aparece em outras canções do cantor. Exemplificamos essa recorrência em alguns versos da canção intitulada “Gaúcho bom é assim” do álbum *Gildo de Freitas - Rei do improviso*, de 1972.

O Gaúcho Rio-grandense
Já é muito conhecido
É valente é destemido
Mas não ofende a ninguém
Mas porém sendo ofendido
O Gaúcho perde a linha
Mostra logo em seguidinha
O grande valor que têm

Aqui, o compositor mais que se auto afirma valente, destemido, macho; informa-nos que essa condição do gaúcho é muito conhecida.

O autor assegura que mesmo sendo valente e destemido, não ofende ninguém. O uso da conjunção adversativa “mas” nos informa que ser valente e destemido é condição para, também, tratar com ofensas, pois, conforme a letra ele se punha valente, “mas” não ofendia ninguém.

É valente é destemido
Mas não ofende a ninguém

Talvez aqui se retome a informação de Gildo de Freitas dada na canção “Eu reconheço que sou grosso”. Em ambas as letras Gildo se vale da dicotomia valentia x hombridade ao afirmar que “ser valente/grosso” é condição de “não ter cultura/ofender”.

Me chamam de grosso, eu não tiro a razão;
Eu reconheço a minha grossura;
Mas, sei tratar a qualquer cidadão,
Até representa que eu tenho cultura

Outra composição de maior sucesso popular é sem dúvida “Definição do grito”, do álbum *O desafio do padre e o trovador*, de 1966, cuja melodia criou um estilo de trova gauchesca largamente difundido na atualidade nas demonstrações e nos concursos realizados dentro do universo tradicionalista – o estilo Gildo de Freitas. (Cf. MELO, 2019, p.76). A música traz como tema a dúvida lançada “Por que o gaúcho grita”.

Uma vez num outro estado me pediram informação
Pelo que é que no Rio Grande todo gaúcho é gritão?
Bem ali no pé da letra já lhe dei a explicação
São tradições do estado pra quem foi acostumado

A gritar com a criação.

Hiiii, Hu, Huu!!!!

Assim mesmo não são todos no falar agritalhado...
O gaúcho da cidade tem um falar moderado;
Na campanha é que há razões de falar mais alterado
Isto são cousas da vida pra quem se criou na lida,
Sempre gritando com o gado.

Oigatê meu São Borja Veio!!

Quem se criou na campanha, saltando de madrugada
Obedecendo o patrão e pondo a tropa na estrada;
Quem quiser ver coisa feia é uma tropa estourada
É aí que eu acredito que, a gente não dando uns gritos
Se perde toda a boiada.

Vai dando um grito aí, Fábio Rocha!!

Dou definição do grito porque me criei tropeando;
Hoje de vida mudada vivo no disco gravando;
Mas, eu tenho a impressão que ouço o gado berrando
Por isso, as vezes facilito e sem querer dou-lhe um grito
E gravo a letra gritando.

Hiiii, Hu, Huu!!!!

A resposta da pergunta sempre eu achei mais bonita;
Aí pra banda do norte, aonde eu não fiz visita
Responderei pelo disco, sei que este povo acredita;
Nesta minha gravação fica dada a informação
Porque que o gaúcho grita.

Já no primeiro verso, o cantor nos informa que quem lhe faz a pergunta, não conhece os costumes do Rio Grande do Sul, ou seja, não é gaúcho (“Uma vez num outro estado me pediram informação”). Assim, subentende-se que, para o autor, no sul, todo gaúcho tem a resposta à pergunta dada.

No segundo verso, ao utilizar o pronome “todo”, o interlocutor generaliza o povo, ou seja, no sul “todo” gaúcho é gritão. Entretanto, o cantor desfaz esse equívoco criando, na canção, dois tipos de gaúcho: os que vivem no campo e os que vivem na cidade.

Assim mesmo não são todos no falar agritalhado
O gaúcho da cidade tem um falar moderado;
Na campanha é que há razões de falar mais alterado

O tema trabalho novamente aparece nas canções de Gildo de Freitas. No decorrer da letra, Gildo afirma insistentemente que o gaúcho que grita é aquele que vive no campo, ou seja, aquele que trabalha com o gado e precisa, através de gritos, chamá-lo.

Contudo, ao fazer esse paralelo, Gildo constrói uma certa crítica entre o povo da cidade x o povo do campo. Ao afirmar que quem vive no campo é acostumado a viver trabalhando, (“Na campanha é que há razões de falar mais alterado/ Isto são cousas da vida prá quem se criou na lida”), a acordar cedo (“Quem se criou na campanha, saltando de madrugada”) a obedecer o patrão (“Obedecendo o patrão e pondo a tropa na estrada”), Gildo cria uma espécie de silogismo, pois, se quem grita, vive no campo trabalhando, quem mora na cidade, por conseguinte, não tem aptidão para o trabalho.

A ênfase à crítica é dada quando o cantor afirma que “Isto são cousas da vida pra quem se criou na lida”. Dessa forma, “ser criado na lida” caracteriza o homem do campo, aquele que trabalha.

Conforme Maria Coutinho, em *Sentidos do trabalho e saber tácito*, cuja pesquisa procurou investigar quais os sentidos atribuídos ao trabalho, “o trabalho não é só meio de satisfação de necessidades básicas, ele também é fonte de identificação, autoestima, meio de relacionamento interpessoal e participação social”. (COUTINHO, 2008, p. 105). Ao retratar a relação do trabalho com o homem, Coutinho assim exemplifica:

Ao longo da história, o trabalho pode assumir tanto conotações negativas como positivas (BASTOS; PINHO; COSTA, 1995). Nesse sentido, Blanch Ribas (2003) identifica três posições: o pólo negativo (representação do trabalho como maldição, estigma ou castigo), o centro do contínuo (relacionado às representações de trabalho como instrumento a serviço da sobrevivência), e o pólo positivo (trabalho visto como vocação, fonte de satisfação e de auto-realização). (COUTINHO, 2008, p. 104)

Dessa forma, tem-se na canção o trabalho na sua conotação positiva, pois o cantor afirma que se criou na lida (trabalho), e que essa é uma espécie de tradição do gaúcho. Cabe lembrar que essa tradição aplica-se apenas aos gaúchos do campo, pois, segundo a canção, são esses os gaúchos que trabalham.

Entre a primeira e a segunda estrofes, mais uma vez Gildo se aproxima da oralidade com o verso “Hiiii, Hu, Huu!”. Esse recurso usado pelo cantor no verso, parece dizer da momentânea intencionalidade do assunto ali pressuposto: o grito, tema da letra, é dado na própria canção. Nota-se que há uma recorrência constante do vocábulo grito (e seus cognatos: gritando, agritalhado, grita) correspondência descritiva que serve de condução para a melodia.

Dessa forma, o ambiente musical é novamente evocativo. Através desses recursos, o cantor quebra a barreira entre público e cantor, fazendo com que a música se assemelhe a uma conversa, um bate-papo entre amigos.

3.2. Figurações do feminino nas canções de Gildo de Freitas.

Observamos que Gildo de Freitas canta a tradição do sul através da representação da cultura gaúcha como a prenda, o orgulho de ser gaúcho e a lida do campo. Soma-se a esses assuntos um tema recorrente nas canções tradicionalistas do Sul e que também está inserido na cultura gaúcha: o machismo, fortemente ligado à tradição do Rio Grande do Sul.

Em *A Dominação Masculina*, Pierre Bourdieu discute as origens dos papéis impostos às mulheres e aos homens na sociedade. Para isso, o autor relaciona a cultura ocidental com a cultura do povo Cabila, no nordeste da Argélia. Tal povo acredita que as funções dos homens e das mulheres são tradicionalmente opostas e assimétricas, sendo o homem hierarquicamente superior, tendo em vista, principalmente, o comportamento masculino.

O autor inicia sua obra alertando o leitor sobre o fato de que estamos inseridos em padrões inconscientes de estruturas históricas da ordem masculina, e que, portanto, nosso olhar e análise estarão sempre sob o viés dessa ótica a qual representa uma

[...] forma paradigmática da visão “falo-narcísica” e da cosmologia androcêntrica, comuns a todas as sociedades mediterrâneas e que sobrevivem, até hoje, mas em estado parcial e como se estivessem fragmentadas, em nossas estruturas cognitivas e em nossas estruturas sociais (BOURDIEU, 2002, p. 14).

Assim, Bourdieu nos chama a atenção para os padrões subjetivos, ações que passam despercebidas, aos quais estamos submetidos e que são objetivados nas relações de dominação do cotidiano, denominando de “violência simbólica” essa “construção social naturalizada” (BOURDIEU, 2002, p. 9) de incorporação dos mais fracos às regras dos mais fortes. “A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) [...]” (BOURDIEU, 2002, p.46). Bourdieu acrescenta que

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois

sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos (BOURDIEU, 2002, p. 18)

Dessa forma, percebe-se que as distinções de gênero são estruturantes na organização das relações sociais estabelecidas a partir de desigualdades de poder entre homens e mulheres que resultam na violência cometida daqueles a estas.

Para Bourdieu, esse machismo se encontra fortemente alicerçado numa cultura de dominantes x dominados, na qual, até as mais intoleráveis injustiças, nesse processo de dominação, são vistas como aceitáveis e naturais.

Também 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 (BOURDIEU, 2002, p. 03-04).

As representações femininas nas letras das canções são mostradas, muitas vezes de modo paradoxal: ora aparecem quase santificadas, quando relacionadas à mãe; ora como submissa (quando esposa); ora como objetos sexuais.

Carla Pinsky (2013) faz uma análise sobre as representações que envolvem a figura feminina em diferentes épocas. Assim, a autora buscou abrir o leque de abordagens em torno da temática proposta. Essa multiplicidade de olhares permitiu diferentes composição acerca do feminino. (Cf. PINSKY, 2013, p. 229)

Ao longo da história, as mulheres foram identificadas com o seu sexo, confundiram-se com ele, e a ele se reduziram. “A mulher é útero” chegou a registrar, como crítica, a anarquista Maria Lacerda de Moura. De fato, a sexualidade feminina, as funções biológicas e as secreções a elas ligadas costumavam ser matéria-prima para definir as imagens de mulher mais marcantes e recorrentes. E estas vinham aos pares – a “casta” e a “impura”, a “santa” e a “pecadora”, “Maria” e “Eva” – como polos opostos que ajudam a definir um ao outro. No Brasil não foi diferente. Mesmo a chegada do século XX não provocou grandes rupturas: permaneceram as heranças europeias do medievo que valorizavam a pureza sexual das mulheres e condenavam as que se deleitavam no sexo. Mas houve transformações sutis e paulatinas no conteúdo de cada evocação e nos usos que delas se fizeram. (PINSKY, 2013, p. 229)

Dessa forma, o capítulo visa a demonstrar essas representações femininas nas letras de algumas canções de Gildo de Freitas. Cabe ressaltar que, em algumas dessas, serão analisados apenas versos, visto que se prestam à exemplificação das canções mais minuciosamente

analisadas. Para uma melhor análise das canções, as mesmas foram divididas conforme a semelhança entre a sua temática. Valendo-se do estudo de Pinsky (2013), identificamos três representações femininas nas canções a serem analisadas: a rainha do lar - podendo ser a companheira – essa violentada pela sua submissão; a destruidora de lares - a qual representa tanto aquela que abandonou o homem/companheiro/marido até a representação da prostituta; e a santa – representada na figura materna.

3.2.1. A “Rainha do lar”? A violência nas relações.

A expressão “Rainha do Lar” é frequentemente usada com relação à mulher esposa, à companheira. Entretanto, o suposto respeito dado a elas por representarem o aconchego do lar, não corresponde ao cotidiano de grande parcela dos lares. A mulher torna-se submissa ao marido e, dificilmente se conscientiza de que merece respeito.

A historiadora Ana Silvia Scott (2013), no texto “O caleidoscópio dos arranjos familiares”, destinado a estudar os papéis femininos na estrutura familiar, observa alterações e permanências ocorridas no mundo feminino ao longo do século XX. A nova concepção da “família conjugal moderna”, cuja esposa fora identificada como a “rainha do lar, manteve a mesma hierarquia com relação aos lugares sociais entre os homens e as mulheres, ou seja, o homem à frente da casa e da família e a mulher como subalterna e dependente. (Cf. SCOTT, 2013, p. 10).

As mudanças ocorridas na sociedade influenciaram o modelo familiar forjado nas ideias do patriarcalismo, motivando o que a autora denominou de “velhos e novos arranjos familiares”.

[...] quando o assunto é família, pressupõem a ideia de submissão de todos (parentes e/ou dependentes) que estivessem sob o poder do *pater familias*. [...] Os projetos individuais e as manifestações de desejos e sentimentos particulares tinham pouco ou nenhum espaço quando o que importava era o grupo familiar e, dentro dele, a vontade do seu chefe, o patriarca, era soberana. (SCOTT, 2013, p. 9, grifos da autora)

A voz do homem prevalece à da mulher e, caso isso se inverta, o conflito é instaurado, muitas vezes resultando em violência física. Entretanto, Lana Lage e Maria Beatriz Nader em “Violência contra a mulher: da legitimação à condenação social”, cujo estudo denuncia como muitas autoridades jurídicas, ainda hoje, desconsideram os casos de violência contra mulheres, ao mesmo tempo que chama a atenção para as mudanças históricas nas quais a

violência de gênero não será mais aceita em nossa sociedade, argumentam que, durante muito tempo, a violência contra as mulheres não era vista como um problema social. Essa argumentação se baseava no fato de que a maior parte dos atos violentos ocorriam no espaço doméstico em meio a relações conjugais e familiares. (Cf. LAGE; NADER, 2013, p.139). Assim, mesmo com um “grande número de mulheres de todas as classes sociais serem cotidianamente submetidas à violência de vários tipos, isso era visto como questão de ordem privada”. (LAGE; NADER, 2013, p.139)

Podemos observar com tamanha nitidez essa atitude machista na letra da canção “Brincando com as mulheres”, do álbum *Figueira Amiga*, gravado no ano de 1982.

Você vai pra lá, e diga pra ela
Que eu estou morando aqui na cidade
E daqui distante eu já descobri
Que ela usou-me de uma falsidade.
Uma cigana teve me explicando
Que para o homem ter felicidade
Com uma mulher que não for distinta
Se dá-lhe nela uma surra de cinta
Porque ela ajeita e agarra amizade
(assim com um carinho desses quem é que não se entrega?)

Você vai pra lá, e diga pra ela
Que qualquer a um dia eu vou no meu ranchinho
Se tiver homem sai pela janela
E eu deito de novo no meu velho ninho
Eu só farei o que for necessário
Sem comentário para o meu vizinho
Vou dar-lhe nela dois ou três cintas
Depois fazê-la deitar nos meus braços
E pagar a surra com os próprios carinhos.

Esse remédio merece cuidado
Por isso eu vou aplicar em pessoa
Pra se bater na mulher que se gosta
Há que ter cuidado se não atordoa
Eu gosto muito daquela mulher
Vou ver se salvo aquela pessoa
Pode que a cinta e que Deus ajude
Que ela tome uma nova atitude
Depois de perdida ainda se torne boa.

(há, há, ela vai pegar o caminho)
Só não me peçam cópia da letra
Por que eu não dou a cópia pra ninguém
É um remédio que estou aplicando
Pra ver se salvo quem eu quero bem
Mais tarde sim, se der resultado
Será comentado pelo mundo além
Aí mais tarde se você tiver

Qualquer problema com sua mulher
Peça a receita que eu lhe dou também.

A canção inicia como se fosse uma conversa entre o eu-lírico e alguém ao qual incumbiu de levar o recado à sua companheira, que, pelo cantor, é chamada de “não distinta”. Essa visão do eu-lírico com relação à mulher, deu-se porque, conforme palavras de uma cigana, ela “usou da falsidade” com ele. Nesses primeiros versos a visão do cantor a respeito de sua companheira se resume nos adjetivos “falsa e indistinta”.

Conforme definição do dicionário³⁰, o adjetivo “distinto” diz respeito “àquele que desfruta de especial respeito; aquele que se diferencia dos demais pela aparência elegante, discreta, maneiras finas e gentis, vestuário sóbrio”. Dessa forma, o cantor adjetiva a mulher como “não distinta”, provavelmente pelo fato dessa não se portar com decência, ou elegância. Porém, podemos inferir que, neste caso, a conotação “não distinta” se refira à mulher vulgar, ou ainda à mulher mundana, pois o cantor, em outro verso, menciona o fato da mulher estar “perdida”, o que se refere à mulher, para ele, sem prestígio.

Há de se dar destaque ao fato do eu-lírico recorrer a uma cigana para saber sobre sua companheira, isso porque faz parte do ofício das mulheres ciganas, com base na cultura popular, serem cartomantes e quiromantes. Nesse caso, o cantor apela para o “sobrenatural” para confirmar a sua suposição, já que, como ele afirma, mesmo estando longe, ele já havia descoberto “a falsidade” da companheira.

E daqui distante eu já descobri
Que ela usou-me de uma falsidade.
Uma cigana teve me explicando

Entretanto, na terceira estrofe, o cantor recorre a Deus. Tal recurso, traz à tona aspectos morais da tradição cristã que condizem à união familiar. O cantor, recorrendo ao divino, demonstra ter esperança de que a mulher “se torne boa”. Assim, ele transfere a sua responsabilidade (caso a surra não funcione), à vontade divina.

Nos próximos versos, a violência fica explícita quando o eu-lírico afirma que, para ser feliz com a mulher que se goste, deve bater nessa, para que a atitude tomada sirva como uma espécie de remédio para a mulher dita “perdida”.

Esse remédio merece cuidado [...]
Pra se bater na mulher que se gosta [...]
Eu gosto muito daquela mulher [...]
Depois de perda ainda se torne boa”.

³⁰ Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/K834/distinto/>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

O eu-lírico nos deixa claro que essa atitude, além de um remédio, deve ser tida como uma “receita” a ser seguida, e que, caso o interlocutor passe por uma situação semelhante, só basta pedir-lhe a letra (numa conotação à receita).

Além da presença explícita da violência, ainda há na letra uma visão de dominação masculina com relação à mulher, quando o eu-lírico afirma que a mesma, depois da violência física sofrida, terá que “pagar” a surra com carinhos. O que torna o verso ainda pior é o uso do verbo “pagar”, como se a atitude tomada pelo homem servisse de uma maneira de educá-la e que esta deveria agradecer pelo ensinamento recebido.

“Vou dar-lhe nela dois ou três cintaços
Depois faze-la deitar nos meus braços
E pagar a surra com os próprios carinhos”

A letra nos mostra que a mulher tem como destino, além da agressão sofrida, ter que manter uma relação de intimidade com o próprio agressor, exibindo, mais uma vez, outra crueldade sofrida devido à submissão, passada através de uma cultura machista.

A ideologia patriarcal, que estruturava as relações conjugais e familiares desde o tempo em que o Brasil era uma colônia portuguesa, conferia aos homens um grande poder sobre as mulheres, justificando atos de violência cometidos por pais e maridos contra filhas e esposas. Nascida do estilo de vida das minorias dominantes, essa ideologia acabou influenciando todas as outras camadas da sociedade, disseminando entre os homens um sentimento de posse sobre o corpo feminino e atrelando a honra masculina ao comportamento das mulheres sob sua tutela. Assim, cabia a eles disciplinar e controlar as mulheres da família, sendo legítimo que, para isso, recorressem ao uso da força. (LAGE; NADER, 2013, p. 139)

Conforme Jayme Paviani, na obra *Conceitos e Formas de Violência*, muitas são as formas de violência e a enumeração dessas é atualmente problemática. Entre essas, é possível mencionar a violência provocada e a gratuita, a real e a simbólica, a sistemática e a não sistemática, a objetiva e a subjetiva, a legitimada e a ilegítimada, a permanente e a transitória. Na realidade, para o autor, essa relação apenas tem um objetivo didático, isto é, a possibilidade de ver melhor o fenômeno.

A violência é tudo que age usando a força para ir contra a natureza de algum ser; é todo ato de força contra a espontaneidade, a vontade e a liberdade de alguém; é todo ato de violação de alguém ou de alguma coisa valorizada positivamente por uma sociedade; é todo ato de transgressão contra aquelas coisas e ações que alguém ou uma sociedade definem como justas e como um direito. (PAVIANI, 2016, p. 19).

Destacamos também os versos “assim com um carinho desses quem é que não se entrega?” e “há, há, ela vai pegar o caminho”. Os versos, que aparecem ligando duas estrofes, novamente se mostram como uma linguagem informal, na qual o cantor parece conversar com o interlocutor. Mais do que a conversa, o cantor parece provocar, numa espécie de deboche à situação, numa atitude extremamente machista pois, além de demonstrar sua violência contra a companheira, ainda ri da situação.

Para Saffioti (1987), o destino de gênero, imposto às mulheres, via de regra traz a submissão aos homens. Dessa forma, a linha que separa a sua integridade e seu destino de “mulher” é quase imperceptível, uma linha entre e os direitos dos homens e deveres das mulheres.

A autora afirma que essa submissão é parte constitutiva da formação feminina, ao afirmar que as mulheres “[...] Estão de tal maneira imbuídas desta ideia de sua ‘inferioridade’, que se assumem como seres inferiores aos homens”. (SAFFIOTI, 1987, p. 12, grifos da autora).

Tem-se aqui um exemplo do que Pierre de Bourdieu identificou como violência simbólica que considera como tal toda coerção exercida do dominante ao dominado. Para o autor, a violência simbólica é vista como a forma de coação que se apoia no reconhecimento de uma imposição, social ou simbólica que leva o indivíduo a se posicionar seguindo os padrões e costumes do discurso dominante. (Cf. BOURDIEU, 2001, p. 204-205).

O conceito de Bourdieu, assim, é visto como um mecanismo que faz com que os indivíduos vejam como “natural” as representações ou as ideias sociais dominantes, apoiada no exercício da autoridade. Através dessa imposição, o indivíduo age conforme o discurso do dominante.

Essa Submissão, marcada pela violência simbólica se consolida e se reproduz graças à construção social e histórica da desigualdade entre dominante e dominados. Dentre as instituições sociais que perpetuam essa submissão temos a família. É através dela que os papéis são construídos em que a mulher cumpre seu destino, neste caso, de ser submissa.

Pinsky (2013), ao debater sobre o papel da “boa esposa”, assim a define no âmbito familiar:

Destinada a ser passiva e submissa, nada mais resta à esposa que se colocar sob a proteção do marido, a quem deve amar sem impor condições. Se não corresponder às expectativas, poderá, de acordo com o costume e sem que ninguém meta a colher, receber uma boa surra daquele com quem se casou e, por isso, tem autoridade para aplicar-lhe corretivos. Apanhar do marido por desobediência, indiscrição, insolência, desleixo nas tarefas domésticas é perfeitamente aceitável, desde que não haja excessos – mas quem vai definir tais limites? – e que a sova não seja testemunhada por pessoas do mesmo

nível (o que exclui filhos e empregados domésticos), algo um tanto embaraçoso, não muito mais do que isso. (PINSKY, 2013, p. 236)

A submissão feminina é um tema recorrente em outras canções tradicionalistas do cantor. Outro exemplo claro de violência contra a mulher aparece na música “Trança de china”, do álbum *O Trovador dos Pampas*, de 1964

É coisa triste gauchada amiga
Quando se deixa um amor pra trás
Se dá uma volta pelo pago alheio
Quando se volta não se encontra mais
Eu digo isso é porque aconteceu

Deixei a china dentro do ranchinho
E a malvada se aborreceu
Se foi embora e me deixou sozinho

(Se fosse no verão não era nada,
Mas no inverno qualquer magricela faz falta)

Quando ela soube da minha chegada
Voltou no rancho pra pedir perdão
Eu disse a ela você está perdoada
Mas pra viver junto comigo não

Saltei na china, puxei da prateada
E dei-lhe um talho que atorou a trança
Mandei fazer uma rédea trançada
E é só o que eu tenho dela por lembrança

(Mulher falsa em rancho é mais uma pistola engatilhada
contra a gente, amigo)

Eu disse a ela você vai embora
Já que por mim você foi cortada
Dê meia-volta e saia campo afora
Que china falsa não me vale nada

É coisa triste gauchada amiga
Quando se deixa um amor pra trás
Se dá uma volta pelo pago alheio
Quando se volta não se encontra mais

A canção inicia com uma espécie de desabafo do homem com relação ao suposto abandono de sua amada. O que chama a atenção é que o eu-lírico conversa com a “gauchada amiga”, como numa espécie de desabafo durante um bate-papo. Ao utilizar o verbo “acontecer” no pretérito, o cantor adianta uma espécie de narrativa, como na expressão “foi assim”.

Posteriormente, nos outros versos, através do vocativo “amigo”, o cantor declara estar falando com alguém do sexo masculino e que é de sua convivência. A canção aparece como um conselho, para que esse também tome cuidado: “Mulher falsa em rancho é mais uma pistola engatilhada contra a gente, amigo!” O eu-lírico aqui, faz uma conotação entre a mulher e uma arma “engatilhada”, sugerindo que tanto uma, quanto a outra, são perigosas “a eles”, neste caso, os homens.

A canção traz, novamente, uma característica muito recorrente em Gildo de Freitas: os versos “soltos” entre cada estrofe. Por pertencer a uma cultura de trovadores, o cantor se vale de sua liberdade de expressão e improviso. Ao fazer uma espécie de pausa na canção, gera o estranhamento no leitor (ouvinte). Isso quebra a “monotonia” da canção e, novamente, cria uma aproximação cantor/ouvinte.

Nas letras, a maior parte desses versos ou servem como uma espécie de alerta (especialmente quando a letra apresenta a mulher vista negativamente, geralmente associada à traição), ou ligados ao humor, esse conforme já mencionado, como uma forma de “camuflar” o machismo.

Já nos versos “Quando ela soube da minha chegada / Voltou no rancho pra pedir perdão / Eu disse a ela você está perdoada / Mas pra viver junto comigo não”, o eu-lírico evidencia a submissão da mulher com relação ao homem, ou seja, sabendo da volta dele ao “ranchinho”, ela, que antes o abandonara, volta para lhe pedir perdão. A canção nos deixa claro que a mulher é a culpada, por ser “malvada” e ter abandonado-o.

Ainda neste verso aparece a conclusão a que chega o eu-lírico: “pra viver comigo não”. A sociedade (machista) sempre dividiu as mulheres em dois grupos: aqueles que “são para casar” e as que “são para a diversão”.

Pinsky (2013), ainda no texto “A era dos modelos rígidos”, ao contextualizar as mudanças acerca das representações imagéticas em torno da figura feminina, mostra que houve um grande empenho entre a sociedade - médicos, juristas, religiosos - para que as mulheres fossem enquadradas e/ou estereotipadas. Alegando questões de moralidade, definiam que lugar seria adequado a cada representação feminina e “que tipo de mulher seria alvo do respeito social”. (PINSKY, 2013, p. 230).

O perfil ainda parece um tanto abstrato? O mais fácil é fazer como à época: destacar o oposto do ideal, o que a mulher não deve ser ou fazer. Aqui, a imagem da prostituta serve para educar; se a mulher “de família” não quer ser identificada com tal figura, não deve parecer-se com ela sequer no modo de falar, caminhar, vestir ou perfumar-se, além de evitar os ambientes por onde esta circula. Para não “ficar falada”, deve andar sempre acompanhada

quando sai de casa, para compras ou passeios. Ao contrário da meretriz (“mulher da vida”, “mulher alegre”), a mulher “de bem” não eleva a voz, não comete excessos verbais nem fala palavrões. Cultiva hábitos sadios e boas maneiras: não fuma em público, não toma pinga ou frequenta bodegas. Também não faz arruaças, passeia em trajes impróprios ou se desmoraliza em namoros escandalosos como fazem as “meninas perdidas”. Acima de tudo, ela não se mistura com a “escória”. (PINSKY, 2013, p. 230)

Na canção, é interessante ressaltar, também, o uso da palavra “ranchinho”. O emprego do diminutivo, na linguagem coloquial, é, na maioria das vezes utilizado não só para indicar algo menor, mas pode assumir diferentes efeitos de sentido dependendo das intenções do falante. Na letra, a palavra nos remete a um sentimento carinhoso, fazendo com que o leitor “veja” a casa/rancho positivamente, como um “lar”.

Entretanto, nos próximos versos, a palavra “rancho” aparece sem estar no diminutivo, dando a impressão de não haver mais esse sentimento de amor, de carinho, ou seja, não há mais a intenção do falante para que essa associação seja feita. E isso se comprova nos próximos versos quando, exatamente nesse local, antes visto carinhosamente, se dá a violência contra a mulher.

Essa violência física é mostrada nos versos “Saltei na china, puxei da prateada / E dei-lhe um talho que atorou a trança / Mandei fazer uma rédea trançada”. Como numa espécie de vingança, o eu-lírico, brutalmente, “salta” na mulher e, com uma faca, corta a sua trança para usá-la como rédea. Percebe-se, aqui que as palavras “salta, prateada, talho, rédea” fazem uma conotação ao ato de “carnear”, ou seja, a mulher é comparada a um animal que deve ser imobilizado, “talhado” e dele retirado algo que lhe sirva, neste caso, a trança.

Ao ultrapassar a intenção de demonstrar poder, e em nome de uma simplificação considerada uma marca do gaúcho, desqualifica-se a mulher. Ao compará-la a animais, reforça-se a ideia de que são passíveis de serem dominadas. Há uma equivalência entre o carinho que se destina à mulher e o destinado aos bichos, pois, muitas vezes, a ambos é dado o mesmo sentimento: a “existência” das mulheres bem como dos animais apenas faz sentido desde que sejam, de alguma forma, úteis ao homem.

Outra questão que nos salta aos olhos é a ironia presente nos versos “Se fosse no verão não era nada/ Mas no inverno qualquer magricela faz falta”. O eu-lírico faz um deboche ao afirmar que a mulher tem mais valor no inverno devido ao fato de auxiliá-lo a se aquecer. Neste caso, no verão não lhe faz falta. Além disso, a palavra “magricela” assume um sentido pejorativo, irônico, com relação aos padrões de beleza, pois o eu-lírico nos deixa implícito

que, para ele, mulher magra é “menos” interessante, ao dizer que “até” qualquer magricela faz falta.

A canção “Que negrinha boa” do álbum *Figueira Amiga*, de 1982, também traz a questão da aparência física. Gildo relata o amor recíproco entre o eu-lírico e Gabriela, a qual apresenta como sendo “bem magrinha e bem pretinha”.

Ela deita no meu braço
Eu durmo nos braços dela
Ela agarradinha em mim
E eu agarradinho nela
Bem magrinha e bem pretinha
Negra boa de costela
Tenho medo é de um artista
Que anda de olho nela

Vale ressaltar, aqui, a acepção da palavra “negrinha”. A mulher negra, no que se refere à raça, apresenta-se sexualizada no que se refere aos estudos de gênero, visto ser dado a ela o sentimento de conquista por atributo físico. Heleieth Saffioti, ao trabalhar a naturalização das relações de gênero dentro de uma sociedade patriarcal, afirma que a mulher negra é “duplamente discriminada: enquanto mulher e enquanto negra [...] cabem-lhe fundamentalmente dois papéis: o de empregada doméstica e o de objeto sexual”. (SAFFIOTI, 1987, p. 52)

Retomando o caso da mulher negra, cabe salientar que o homem branco construiu o mito da negra ou mulata sensual. Embora nenhuma pesquisa haja demonstrado que a negra ou a mulata seja mais sensual do que a branca, e é assim que a mulher de sangue negro é socialmente considerada. Interessa ao homem branco alimentar esse mito, pois, por tradição, está habituado a “usar sexualmente” negras ou mulatas. (SAFFIOTI, 1987, p. 53, grifos da autora)

Além disso, na historiografia gaúcha, a “china” teve diferentes significados, como já vimos. Entretanto, conforme o *Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul* (1984), a palavra traz as seguintes definições: parente ou mulher de índio, mulher morena e mulher de vida fácil. Ou seja, há um sentido pejorativo no que se refere à china – mulher negra e mulher de vida fácil, significados mantidos até hoje em muitos discursos machistas.

Os padrões de beleza, principalmente o feminino, sempre foram buscados e idealizados tanto para a conquista, quanto para manter o relacionamento. Se de um lado as mulheres recorriam a diferentes métodos na busca incessante da beleza, por outro, os homens desfrutavam dessa busca, o que fazia com que a formosura fosse requisito indispensável para a conquista.

Denise Bernuzzi de Sant'Anna (2013), em “Sempre Bela”, contempla a historicidade em torno do corpo, indicando como cada época designa certos conceitos acerca desse, a começar de quando a beleza física era vista como uma dádiva divina na primeira metade do século XX

[...]. Em plena era de redução da família ao núcleo formado por pais e filhos, o amor se afirmou como conquista obrigatória, um sentimento essencial em nome do qual era preciso batalhar cotidianamente. Cabia sobretudo às mulheres garanti-lo. Segundo a imprensa, elas deviam ampliar o interesse masculino por seus corpos. O rosto permanecia o ponto alto da beleza vendida na propaganda, mas o corpo inteiro começava a insinuar-se no cinema e nas fotonovelas como lugar de cuidados permanentes. (SANT'ANNA, 2013, p. 55)

A canção “Eu não sou convencido”, do álbum *Gildo de Freitas*, de 1979, exemplificada em duas estrofes abaixo, retoma a questão da beleza. No enredo, o eu-lírico discute com uma mulher a respeito de uma suposta paixão que esta demonstra ter pelo cantor. Entretanto, o mesmo, ao se intitular um “gaúcho viajado”, mostra que na verdade, devido ao fato de ser feio, a suposta paixão dela é, na verdade, interesse pelo dinheiro.

Esse negócio de dizer que tu me ama
E a minha ausência te causa desespero
Não é a minha boniteza quem tem chama
E com certeza deve ser o meu dinheiro

[...]

Eu reconheço que sou um homem feioso
E que a feiura caiu por cima de mim
Tenho no peito um coração amoroso
E a bonitona que me quiser é assim

Nessa passagem, quanto à sua característica física, o cantor assume-se “feio”. O uso das palavras feioso, feiura, enfatizam como o eu-lírico se auto define. O fato do eu-lírico retratar suas características físicas como negativas, deve-se ao fato que, segundo ele, a beleza não é condição necessária para o homem.

Entretanto, na próxima estrofe, o cantor volta ao tema “beleza” e o coloca como indispensável à mulher. O uso do pronome “toda” enfatiza a condição de que a beleza seja característica física indispensável nas mulheres, ou seja, toda e qualquer mulher deve possuir esse atributo.

Toda mulher é preciso ter beleza

Para deixar muitos corações aflitos
Porém o homem é feio por natureza
E para amar não é preciso ser bonito

Os versos já demonstram que a necessidade da busca da beleza feminina era feita para o homem, a qual servia como uma espécie de encanto “para deixar muitos corações aflitos”. A respeito desse encanto físico, condição indispensável ao universo feminino, porém dispensável ao masculino, Sant’Anna (2013) nos aponta que as propagandas da época já se aproveitavam desse universo:

Assim como as flores, as mulheres deviam encantar. O encanto era uma palavra comumente utilizada pela propaganda da primeira metade do século XX. Servia como uma luva para caracterizar a beleza feminina. [...] Segundo a imprensa, uma “pequena” encantadora teria chances de encontrar o príncipe encantado. **E mesmo quando o príncipe não fosse encantador, várias mulheres eram estimuladas a não descuidarem jamais do próprio encanto.** (SANT’ANNA, 2013, p. 56, grifos nossos)

A mulher assim, mais uma vez, tem o homem como dominante de uma situação. As suas necessidades, na verdade, são necessidades do universo masculino que manda, até mesmo na aparência física feminina. Mesmo nas relações alegadamente afetivas é a aparência que desperta a atenção do homem.

O tradicionalismo gaúcho tinha como propósito fazer com que o encanto das mulheres gaúchas fosse representado na indumentária da tradição sulina. Logo, através de uma espécie de padronização quanto à roupa usada pelas mulheres, criou-se o vestido de prenda.

Conforme DUTRA (2002), o vestido de prenda foi idealizado a fim de transpor em roupa a beleza da mulher do sul.

O vestido de *prenda*, carrega toda uma simbologia da imagem da mulher idealizada pelo Movimento, uma mulher que traduz na sua "essência" um conjunto de "valores femininos", como a sensibilidade, a cordialidade e a beleza. A *prenda* é a personificação da mulher "enfeite", submissa, porém, portadora de um grande "destino social", o de "guardiã da moral, dos bons costumes e do zelo cívico", tão importantes para a formação dos "verdadeiros tradicionalistas" preconizada pelo Movimento através dos seus CTG's. (DUTRA, 2002, p. 70)

Ainda segundo a autora, em todas as épocas, a mulher evidenciou a preocupação no modo se se vestir. Essa preocupação tinha por objetivo mostrar-se bela, admirada, delicada, dócil, entretanto, submissa.

O vestido de prenda é uma peça fundamental desta simbologia que envolve a invenção das tradições, o vestido deveria enfeitar a mulher, valorizar seus movimentos nas danças e, especialmente, traduzir a ideia da mulher romântica, "**naturalmente**" **delicada, dócil e dependente do homem forte**. (DUTRA, 2002, p. 67, grifos nossos)

Dessa forma, essa cultura tradicionalista mostra-se pautada nas relações de mando e obediência. Esses padrões dominantes, aliados às desigualdades de gênero - cujo autoritarismo dita as regras - ao negar direitos às mulheres e atribuir o poder aos homens, acabam por legitimar e naturalizar muitas das violências sofridas por elas.

3.2.2. A “destruidora de lares” --- As “que fogem à regra”

Quando nos referimos às obrigações em meados do século XX, homens e mulheres ocupam lados opostos. Destinadas ao casamento e à maternidade, não há dúvidas quanto ao papel feminino. Ser a esposa fiel ou a mãe dedicada eram papéis centrais na vida das mulheres. Ser a “dona de casa” exemplar era indispensável às atribuições naturais da mulher. Entretanto, se à mulher cabe apenas o espaço doméstico, aos homens é reservado os espaços públicos. (Cf. PINSKY, 2013, p. 237)

Saffioti, também retrata sobre as diferentes posições e papéis sociais que a sociedade delimitava às diferentes categorias de sexo através dos campos em que podem atuar os homens, distintamente das mulheres. Entretanto, a historiadora chama a atenção ao fato de que haja uma espécie de naturalização a esses processos socioculturais.

Quando se afirma que é *natural* que a mulher se ocupe do espaço doméstico, deixando livre para o homem o espaço público, está-se, rigorosamente, *naturalizando* um resultado da história. [...] Ao se afirmar que sempre e em todos os lugares as mulheres se ocupam do espaço doméstico, eliminam-se as diferenciações históricas e ressaltam-se os característicos “*naturais*” destas funções. (SAFFIOTI, 1987, p. 11 grifos da autora)

Embora esse seja o modelo a ser seguido rumo a uma constituição familiar ideal na qual o marido ditava às normas, há situações que fogem à regra, como as prostitutas, as adúlteras e as mulheres que “mandam na relação”.

A canção “Meu conselho”, do álbum *O Rei dos Trovadores*, de 1982, apresenta a mulher como a “destruidora do lar”. Na canção a mulher é vista apenas como desejo sexual. Entretanto essa representação não se dá apenas na figura da prostituta, mas na mulher como perdição. Conforme o próprio vocábulo, trata-se daquela que faz com que o homem perca a razão.

Menina escute estes versos
Neste momento preciso
Da maneira que tu pensas
Terás grandes prejuízo
Tu és muito voluntária
E leviana de juízo
Pode as tristezas do mundo
Acabar com teu sorriso

“Nóis” os dois batemos um papo
Mais ou menos meia hora
E depois me despedi
De você e fui embora
E tu andas te gabando
Que o Gildo te namora
Passando um fio lá pra casa
Xingando a minha senhora

(Tá louquinha viu, tá aí o compromisso)

Você não faça bobagem
Escuta o que o Gildo diz
Procura um menino novo
Para te fazer feliz
Para minha mulher no mundo
Esta que eu tanto quis
Tu és muito pouca cousa
Pra destruir a matriz

(E aí não dá, é querer derrubar uma muralha a soco)

Eu confesso que já tive
Certas camangas por fora
Quando era um homem mais novo
Não com a velhice de agora
E a minha companheira
Me estima e me adora
Não é por causa de ti
Que eu vou mandar ela embora

A canção inicia com uma conversa entre o cantor e uma suposta amante. Já nos primeiros versos, o eu-lírico, aqui identificado como sendo o próprio Gildo de Freitas, mostra a mulher como a representação da subversão quando, na canção, essa expõe à esposa que seu marido possui um relacionamento extraconjugal.

E tu andas te gabando
Que o **Gildo** te namora
Passando um fio lá pra casa
Xingando a minha senhora
(grifos nossos)

Subentende-se com o termo “passar um fio”, que o cantor esteja se referindo ao ato de comunicação, cujo propósito era de contar, dizer algo, provocar uma intriga. Entretanto, não se tem a confirmação de que essa afirmativa, necessariamente, seja verdadeira, já que essa parte da voz do homem.

Já nos primeiros versos temos comprovado o modo que Gildo vê a interlocutora através dos adjetivos “voluntária e leviana”. A conversa passa a ter um tom mais agressivo por parte do cantor, dando a impressão de que esteja solicitando uma explicação. Entretanto, o modo como o cantor se refere à mulher, toma um ar de intimidação.

Conforme Pinsky (2013), há uma forte distinção entre “a esposa” x “a leviana”. Segundo padrões, aquela é a “moldada” para ser a esposa, enquanto esta, apenas para diversão.

As garotas desde cedo aprendiam que o casamento feliz coroado pela maternidade e um lar impecável é negado às “levianas”, as que se permitem ter intimidades físicas com homens. Na atualizada classificação moral das imagens femininas, a “leviana” está a meio caminho entre a “moça de família” e a “prostituta”. Pode até “fazer sucesso com os rapazes”, mas nunca se casa, pois nenhum homem honesto vai querer alguém como ela para “mãe de seus filhos”. Segundo a regra, é o homem quem escolhe a esposa, preferindo as dóceis e recatas e repudiando as “defloradas” por outro sujeito ou mesmo as de comportamento suspeito, com fama de “emancipada” ou “corrompida”, “garota fácil”, “vassourinha” ou “maçaneta” (que passa de mão em mão, namoradeira, promíscua) (PINSKY, 2013, p. 234, grifos da autora)

Saffioti argumenta que, originalmente, esse poder de dominação (aqui na canção através do ato de intimidar a mulher) baseava-se na força física. A mulher, por ser mais fraca, mais frágil, ficava em desvantagem e se assumiu como tal.

Rigorosamente, portanto, a menor força física da mulher em relação ao homem não deveria ser motivo de discriminação. Todavia, recorre-se, com frequência, a este tipo de argumento, a fim de se justificarem as discriminações praticadas contra as mulheres. (SAFFIOTI, 1987, p. 12).

A respeito desse sofrimento de ameaça sofrido pelas mulheres, Castañedas argumenta que essa intimidação se dá pela linguagem corporal dos homens para com elas.

Os homens inspiram medo quando se zangam porque parece que não poderão controlar-se, que estão fora de si. E é aí que se esconde a manipulação do poder. No complexo mundo interpessoal, quem não se controla ganha. [...] É assim que muitos homens conseguem dominar os outros, por meio da intimidação, sem que seja necessário recorrer à força. (CASTAÑEDAS, 2006, p. 88).

Quando nos debruçamos na representação da esposa, o cantor, ao se referir a mesma, usa a expressão “minha senhora”. Há de se destacar, aqui, o pronome possessivo “minha”, através do qual a esposa é apresentada como sendo propriedade do marido. A mulher-esposa tem como consequência imediata a sua anulação enquanto mulher, sem direito a uma vida própria, “sua”. A obrigação de esposa lhe coloca como um ser domesticado, sujeito à vontade alheia.

Na união conjugal, a mulher ocupa um lugar subordinado ao homem, o chefe da casa, que é quem decide sobre a educação e o futuro dos filhos, os gastos importantes, o local de moradia. Juristas, padres, cientistas e articulistas da imprensa faziam coro com o senso comum. Para o Código Civil de 1916, o marido é o representante legal da família e a esposa, sem plena capacidade civil, precisa de autorização do cônjuge para trabalhar e negociar (PINSKY, 2013, p. 236)

Dessa forma, o matrimônio é concebido como um pacto de escravidão em virtude do qual a esposa tem de prestar obediência à “superioridade” masculina. Ser esposa pressupõe uma infinidade de obrigações, de responsabilidades e de aprender a suportar a humilhação de obedecer silenciosamente ao que lhe é imposto, adaptar-se à condição de invisibilidade e inibir qualquer emoção.

Outra expressão usada para se referir à esposa é o vocábulo “matriz”. O termo deixa clara a evidencia de outra mulher, pois, se há uma matriz, conseqüentemente, há uma filial, na dualidade mulher x amante. A existência de uma traição, de uma “outra”, é comprovada quando o cantor cita que teve outros relacionamentos nos versos: “Eu confesso que já tive / Certas camangas por fora”. O eu-lírico usa a palavra “camanga” para se referir às outras mulheres (amantes) que teve, ou seja, seus casos fortuitos. Além disso, a expressão “por fora” denota algo que não é oficial. Visto na dicotomia “fora/dentro”, dentro, seria o casamento legal, oficializado; fora, o que não é oficialmente correto, o que está às margens.

Sobre a questão da traição masculina, Pinsky descreve que no modelo de família nuclear, em meados do século XX, ao homem era dado o direito de trair a esposa. Os deslizes cometidos pelos homens eram defendidos e deveriam ser ignorados pelas esposas, pois essas atitudes faziam parte da natureza masculina, uma característica natural masculina, o que supostamente minimiza a traição por parte deles.

A relação sexual com prostitutas (mas também com amantes ou moças “desclassificadas”, obviamente mais pobres) era reconhecida como válvula de escape legítima para o homem que queria preservar a pureza de sua noiva e a virtude da mãe de seus filhos. Claro, porque havia sempre perigo em dar

asas à sexualidade feminina. Sobre isso, as representações também iam de um extremo a outro: ou a mulher é “ávida”, “voraz” e “insaciável” ou é “passiva” e “frígida”, indiferente ao prazer sexual. [...] O modelo de família propalado desde o início do século ganhara bastante espaço em corações e mentes e era agora a grande referência: nuclear, com uma nítida divisão de papéis femininos e masculinos (aos homens, a responsabilidade de prover o lar; às mulheres, as funções exclusivas de esposa, mãe e dona de casa) e baseada na dupla moral, que permite aos homens se esbaldar em aventuras sexuais ao mesmo tempo que cobra a monogamia das esposas e a “pureza sexual” das solteiras. Esses valores chegavam aos jovens como se fossem naturais, desqualificando quem não quisesse ou pudesse segui-los. (PINSKY, 2013, p. 230 - 234, grifos da autora)

Quando nos deparamos com a amante, essa é tida como a figura que representa a transgressão, é a representação da mulher que, por meio da sedução e prazer, leva o “lar” à destruição. Contudo, cabia a esposa evitar o adultério do marido. O manual de economia doméstica da época e as revistas femininas enfatizavam que “quando há o que prenda a atenção em casa, ninguém vai procurar fora divertimentos dispendiosos ou prejudiciais” (PINSKY, 2013, p.237).

As “biscates” e as prostitutas eram as alternativas para o prazer dos homens diante da impossibilidade de acesso sexual à “mulher para casar”. Como geralmente eram de outro meio social, mais pobre, acabavam, de maneira indireta, reforçando preconceitos de classe e discriminações sociais. (PINSKY, 2013, p. 235, grifos da autora)

Entretanto, nos dois últimos versos, o cantor afirma que não irá deixar a esposa por outra mulher, ao afirmar que “não é por causa de ti que eu vou mandar ela embora”. O que chama a atenção são os versos “Eu confesso que já tive certas camangas por fora / Quando era um homem mais novo / Não com a velhice de agora”. O eu-lírico insinua que a velhice o impossibilita de cometer o adultério. Neste caso os versos podem se apresentar como uma espécie de paralelo entre velhice x juventude associadas à virilidade.

Mesmo nas relações afetivas, é a aparência, o “sex appeal” que desperta a atenção do homem. Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo*, cuja obra apresenta um conjunto de ideias que exprimem uma luta contra a discriminação feminina frente à opressão masculina, discorre sobre o fato do homem encarar o corpo da mulher como um objeto:

Pedir-lhe-ão (às mulheres), portanto, antes de tudo mocidade e saúde, pois apertando nos braços uma coisa viva só pode encantar-se com ela esquecendo que toda vida é habitada pela morte. [...] O ideal da beleza feminina é variável; mas certas exigências permanecem constantes. Entre outras, exige-se que seu corpo ofereça as qualidades inertes e passivas de um objeto, porquanto a mulher se destina a ser possuída (BEAUVOIR, 1970, p. 197).

Apesar de possuir o poder da sedução, a busca por um espaço faz com que essas mulheres utilizem seu corpo com uma liberdade ilusória, pois o mesmo é explorado como uma “coisa” da qual o homem pode se apropriar. Saffioti nos deixa clara essa subordinação quando afirma:

Aparentemente, estes dois modelos³¹ ou arquétipos de mulher são opostos. Na verdade, existem diferenças entre eles. Todavia, o mais importante é mostrar sua identidade básica: esposa legal ou “a outra”, a mulher é sempre escolhida, não escolhe. (SAFFIOTI, 1987, p. 30 grifos da autora)

Logo, fica claro que tanto a esposa quanto a amante são mulheres submissas à vontade masculina, seja com relação à família, seja com relação ao prazer.

Somadas as vantagens e desvantagens, chega-se a *zero*, ou seja, “uma” e “outra” são igualmente infelizes. Por quê? Exatamente porque são iguais entre si e diferentes dos homens, socialmente falando. Ambas submetem-se ao domínio masculino. [...] A conclusão óbvia não é nada mais nada menos que a seguinte: enquanto “santas” e “prostitutas” continuarem a representar os papéis que a hipócrita sociedade burguesa lhes atribui, o *status quo*, o estado de coisas presente, encontrará suporte para se manter intacto, incólume, intocável. (SAFFIOTI, 1987, p. 32, grifos da autora)

A título de exemplificação, recorreremos a duas estrofes da canção “Levante os olhos, menina” do álbum *O desafio do padre e o trovador*, de 1966. Na letra, o eu-lírico também ressalta o casamento como único destino da mulher. O cantor narra a situação de uma mulher que se apresenta constrangida por ter se entregado a um rapaz ainda solteira.

Menina quando eu te vi eu compreendi a tua vida
E notei no teu olhar que tu vive aborrecida
Tu deste algum passo errado hoje vive constrangida
Porém agora é preciso você sentar o juízo
Não viver desiludida

Eu vou te dar um conselho como é que a gente faz
Não vá atrás de promessas de conversas de rapaz
Tu precisa um casamento pra dar prazer para os teus pais
Menina tu te domina levante os olhos menina
E não procure errar mais

³¹ A autora traz dois tipos da representação feminina que, segundo ela, obedecem aos padrões estabelecidos pela sociedade brasileira: a figura da dona-de-casa, ou a figura da mulher objeto sexual. “Ela pode ser a esposa legal, a namorada oficial, ou pode ser a outra, aquela que proporciona prazer ao homem, mas a quem é negado o direito de ser a mãe dos filhos deste homem. (SAFFIOTI, 1987, p. 30)

(...)

O cantor já inicia a letra adjetivando a moça: trata-se de uma mulher aborrecida, desiludida e constrangida. Para tentar apaziguar o mal cometido, já que desfazer seria difícil, o cantor lhe dá um conselho devido ao fato dessa ter acreditado nas “promessas de conversas de rapaz”. Segundo o eu-lírico, a única solução seria o casamento. O cantor vai além: o casamento não seria a solução somente para a mulher, visto que se encontrava triste, mas, principalmente para não manchar a reputação da família, conforme explicita no verso “Tu precisa um casamento pra dar prazer para os teus pais”.

Conforme Pinsky (2013) a figura feminina sempre gerou especulações a respeito de sua representação na sociedade. A autora ainda nos coloca que a honra do “pai de família” em boa parte ainda dependia da reputação das filhas, logo, era a essa sociedade que se deviam explicações caso algo fugisse ao que era ditado como correto.

Como explicar aos pais que manchara a “honra familiar” e que traria vergonha a todos de casa? Como conviver com o fato de não poder ser mais respeitada como uma “moça de família” diante da evidência de ter “dado o mau passo”, “cedido às tentações”, “se desviado do caminho”? Sem um casamento em vista, que “reparasse a situação”, o que lhe reservava o futuro? Seria, como tantas outras, expulsa de casa? Mesmo que a deixassem ficar, nunca mais encontraria um “bom partido”, pois ninguém que preste aceitaria se casar com uma “doidivana”, uma “desclassificada” que não soube “dar-se ao respeito”. (PINSKY, 2013, p. 229)

Dessa forma, centrada na figura masculina, como é típico de uma sociedade patriarcal, a sociedade determina papéis que organizam a participação das mulheres nas instituições sociais, o que inclui as atitudes, valores e expectativas numa tentativa de modelar o comportamento feminino.

Por outro lado, em meados do século XX, a visão a respeito da figura feminina começava a ser modificada. Tal fato deve-se, principalmente, ao desenvolvimento econômico que acelerava a industrialização e urbanização. O mercado de trabalho abriu um leque de possibilidades, inclusive às mulheres. (Cf. PINSKY, 2013, p. 243)

Essas transformações ajudaram a modificar as imagens da mulher, de sua relação com os homens e os significados atribuídos ao feminino. Nos anos 1950, embora a integração das mulheres na atividade produtiva ainda fosse proporcionalmente pequena marcou, em termos simbólicos, uma ruptura com o passado, pois exigia qualificação, colocava as profissionais competindo em igualdade de condições com os homens no mercado de trabalho. (PINSKY, 2013, p. 244)

Assim, o trabalho permitiu com que grande parte das mulheres se libertassem do mundo doméstico, único permitido a elas. “A ‘mulher trabalhadora’ já não é mais a pobre coitada do imaginário de décadas atrás. Tudo isso contribuiu para a emancipação feminina que se intensificaria nas décadas seguintes”. (PINSKY, 2013, p. 245, grifos da autora).

Entretanto, segundo a autora, o casamento ainda era o primordial. Mesmo que as mulheres tenham conquistado seu espaço no mercado de trabalho, este não poderia “manchar sua reputação e reduzir as oportunidades de um bom casamento”. (PINSKY, 2013, p. 245)

A canção “Cinco mulheres” do álbum *O desafio do padre e o trovador*, de 1966, relata, através da voz masculina, o pensamento da sociedade com relação à figura feminina, principalmente com relação à emancipação que, paulatinamente, era conquistada.

Por que toda mulher de hoje em dia
Quer ter a mania de se governar
Por isto é que eu acho
Casório um problema

Pois esse sistema comigo não dá
Elas nascem pra ser governada
Depois de casada ou antes de ser
Por isto elas casam e recebem outro nome
Que o nome do homem que ela escolher

A canção traz a narração de um sujeito poético masculino que narra seus envolvimento amorosos com cinco mulheres diferentes. Devido ao fato de todos apresentarem um desfecho infortúnio, o cantor chega à seguinte conclusão: mulher nasce para ser governada, jamais para governar.

O eu-lírico, masculino, argumenta que a mulher na atualidade “quer ter a mania de se governar”. É interessante ressaltar aqui o uso da locução verbal “quer ter”, ou seja, ela não tem. Assim, a autor nega a independência feminina, pois o uso da locução “querer ter” indica que o direito à emancipação não se efetivou, não passa de um desejo. O autor, assim, simplesmente ignora qualquer direito adquirido no que se reporta à independência feminina.

Mesmo que a união matrimonial seja vista como primordial perante à sociedade, para o cantor, o casamento se manifesta como um problema. Obviamente ele toma partido do homem, ou seja, o problema não está no ato do matrimônio, mas sim na esposa, caso essa “queira ter a mania de se governar”.

Na segunda estrofe o posicionamento machista do eu-lírico se dá com maior intensidade: mulher nasceu para ser governada antes e depois do casamento. Segundo a historiadora Ana Silvia Scott (2013), essa submissão feminina reporta-se ao período colonial,

no qual as mulheres eram sempre sujeitas às ordens dos homens da família: ao pai, quando solteira; e ao marido, quando casada.

Por muito tempo, ao longo da história do Brasil, os valores patriarcais, que remontam ao período colonial, foram referência. Na ordem patriarcal, a mulher deveria obedecer ao pai e ao marido, passando da autoridade de um para a do outro, através de um casamento monogâmico e indissolúvel. [...] O domínio masculino era indiscutível. (SCOTT, 2013, p. 9)

É interessante ressaltar que, para o autor, há uma justificativa quanto ao seu posicionamento à submissão feminina. Segundo ele, o “nome” herdado do marido através do casamento lhe garante o direito a impor a sua autoridade.

Dessa forma, além de conviver sob o domínio do marido, há uma espécie de apagamento da identidade da mulher. No verso “Elas casam e recebem outro nome”, o cantor evidencia que, a partir daquele momento, a mulher passa a ser propriedade do esposo. A ela é negado até mesmo a identificação.

Apesar do seu posicionamento sexista, no último verso, o autor aparenta delegar um direito à mulher quando afirma que essa pode escolher o cônjuge: “o nome do homem que ela escolher”. Entretanto, é indiscutível que, ao longo da história do Brasil, o poder do patriarcado impedia tal fato. Durante muito tempo, os casamentos eram arranjados pelos pais, como uma espécie de comércio entre as famílias. Mesmo no século XX, apesar dos valores começarem a ser colocados em pauta, às mulheres ainda era reservado o dever de obediência ao pai e ao marido. (Cf. SCOTT, 2013, p. 9)

Na letra da canção “Me enganei com você”, do álbum *Gildo de Freitas – O Rei dos Trovadores*, de 1982, deparamo-nos com um eu lírico masculino que experimenta e exterioriza a dor causada pela separação conjugal.

Eu só queria que você um dia
Se recordasse o que tratou comigo
Que ia ser de inteira confiança
Nessa esperança me casei contigo
Maldito o dia que foi o nosso encontro
Foste o princípio do meu sofrimento
As tuas juras me deixaram tonto
Sem desconfiança do teu fingimento

E o pedido que por nós foi feito
Naquele dia ao pé do altar
Hoje tu mostra o teu defeito
Por desmanchares o nosso lindo lar
Meu coração está sofrendo
Porque conserva sinceridade

E o culpado é o teu coração
Por ter usado só a falsidade [...]

A canção inicia com um pedido do eu lírico masculino à companheira que o abandonou (“Eu só queria que você um dia”). O uso do advérbio “só” remete a uma espécie de suplício do sujeito poético, limitando todos os seus desejos “somente” àquele.

O eu lírico masculino anuncia seu sofrimento amoroso, não se importando em declarar sua covardia à personagem. No entanto, aquilo que se anuncia como uma espécie de “declaração da dor” (“Foste o princípio do meu sofrimento / Meu coração está sofrendo”) vai tomando forma de fúria, como um “acerto de contas” entre ele a mulher que o faz sofrer.

Ao longo da canção o cantor nos identifica a companheira como uma pessoa dissimulada já que, ao jurar confiança – motivo pelo qual ele decidiu se casar – ela fomentou uma relação ilusória para o seu futuro esposo (“Que ia ser de inteira confiança / Nessa esperança me casei contigo”). Ou seja, seu sofrimento amoroso é resultado de algum erro cometido pela amada³², levando à separação do casal.

Podemos entender que a indignação do personagem masculino ao ter sido abandonado, talvez tenha como justificativa a ideologia familiar, na qual a esposa tinha por obrigação aceitar a sua condição de submissa frente ao esposo. À mulher, cabia o acato às ordens do marido deixando de lado os próprios sentimentos, pois o que importava era a família, na qual a vontade do patriarca era imperante. (Cf. SCOTT, 2013, p. 10). Entretanto, se para ele o abandono conjugal rompeu com a ideologia familiar, para a esposa o abandono estaria diretamente ligado ao fato de que traria como consequência uma espécie de liberdade feminina frente aos interesses sexistas.

Segundo Saffioti, o casamento se apresenta como uma espécie de prisão e destino de muitas mulheres. Este faz com que as mesmas sejam inferiorizadas, causando sentimento de tristeza e sofrimento, muitas vezes resultante da agressão tanto física quanto psicológica sofridas. “[...] A resignação, ingrediente importante da educação feminina, não significa senão a aceitação do sofrimento enquanto *destino* de mulher. (SAFFIOTI, 1987, p. 35, grifos da autora).

Por outro lado, podemos inferir a indignação do personagem frente ao abandono sofrido como um desrespeito a sua masculinidade. Marina Castañedas nos chama a atenção para a célebre frase machista “Ninguém me faz de trouxa”. Segundo a autora, a expressão

³² Apesar do eu-lírico não manifestar em palavras que ama aquela mulher, usamos o vocábulo “amada” a partir análise do sofrimento do personagem masculino quando afirma nos versos “As tuas juras me deixaram tonto” e “Por desmanchares o nosso lindo lar”. A palavra “lar” remete ao aconchego da família. Esta, adjetivada pelo vocábulo “lindo” reforça essa ideia de aconchego, carinho, amor.

mostra o medo do homem de “perder seu sentimento de superioridade que é a própria essência do machismo”. (CASTAÑEDAS, 2006, p. 126)

Na canção, com o abandono da esposa, o personagem teve o seu orgulho ferido, o que não condiz com a sua posição de macho. Dessa forma, para não “manchar a sua reputação”, ele deprecia a esposa além de culpá-la, exclusivamente, pelo fim do relacionamento, eximindo-se de qualquer causa.

A visão do eu-lírico de que a culpa pelo fim de uma relação amorosa recai sobre a mulher, aparece, também nos versos da canção “Falso Juramento” do álbum *Gildo de Freitas e seus convidados*, de 1975.

Eu hoje me resorvi escrever-te esta cartinha
Para contar-te a razão nestas mal traçadas linhas
A culpa foi toda tua e nenhuma culpa minha
Foi tu que não sustentou o compromisso que tinha
O compromisso que tinha.
[...]
(grifos nossos)

Ainda que não se apresentem quais razões determinam a separação do casal, percebemos que na visão do compositor é sobre a mulher que pesa a culpa. Conforme o verso “A culpa foi toda tua e nenhuma culpa minha”, o emprego da dicotomia “toda x nenhuma” caracteriza o julgamento do eu-lírico. “Toda”, contextualmente como advérbio, identifica-a como a totalidade de algo, neste caso, da culpa atribuída à mulher. Já “nenhuma”, ao contrário, identifica a total ausência, neste caso, da culpa que poderia ser atribuída ao eu-lírico.

Em uma época em que a hierarquia com relação aos papéis masculinos e femininos, com o homem à cabeça da casa e da família e a mulher como subalterna e dependente, a separação conjugal³³ devido à falência do matrimônio era vista como um ato de incompetência. “Aqueles que tinham a coragem de escolher essa via eram frequentemente vistos como párias (sobretudo as mulheres), indivíduos que haviam falhado na importante tarefa de constituir e manter uma família”. (Cf. SCOTT, 2013, p. 12).

3.2.3. A “santa mãe”.

³³ “Num tempo em que o desquite era coisa recente – foi instituído no Código Civil em 1942 (artigo 315), estabelecendo a separação sem dissolução de vínculo matrimonial –, não bastava o reconhecimento legal para que a nova situação fosse socialmente bem-aceita”. (SCOTT, 2013, p. 12)

Quando nos deparamos com a diferença construída na sociedade brasileira entre homens e mulheres, observamos que eles não ocupam as mesmas posições quanto a identidade social. Aos homens, é dada a liberdade e principalmente a dominação frente à mulher. Quanto a elas, essa identidade está associada à atribuição e responsabilidade com a família, na educação dos filhos, nos cuidados do lar, visto que lhes foi *dada* a obrigação do espaço doméstico, dada a sua natureza feminina e sua inferioridade. (Cf. SAFFIOTI, 1987, p. 8)

Quanto a seu papel social, parece não haver dúvidas de que as mulheres eram destinadas ao casamento e à maternidade. Entretanto, as que fugissem à regra, eram condenadas, visto que ser mãe era um destino praticamente incontestável, dada a natureza biológica da mulher. (PINSKY, 2013, p. 229)

Dessa forma, observamos que algumas músicas do cantor analisado trazem a figura da mãe projetada como aquela que protege. A figura materna é praticamente “santificada” aos olhos do homem, neste caso, do filho que, mais que demonstrar, exige o respeito a ela.

Exemplo dessa devoção materna evidencia-se nos versos da canção “Proteção às mães”, do álbum *Gildo de Freitas - Mais sucessos*, de 1980, cujo tema mostra a exaltação da figura feminina.

Ó, virgem santa que do alto nos contempla
Abençoi todas as mães do universo
E eu te imploro que com tuas mãos tão bentas
Abençoi a humildade dos meus versos

Santa Maria, virgem pura e escolhida
Pra ser a mãe de Jesus meu salvador
Abençoi o nosso tesouro da vida
Que é a nossa mãe o nosso mais sublime amor

Santa Maria o teu ventre abençoado
Merece mesmo nossa consideração
Por ter trazido para o mundo do pecado
Teu filho amado para nossa salvação

Acompanhaste do teu filho o sofrimento
E por ser mãe sofria junto também
E nós estamos passando triste momento
Só ele pode nos salvar lá do além

Sofre demais uma mãe pelo seu filho
E o pobre filho que também sofre por ela,
Nesta canção eu lhe peço um grande auxílio
A proteção pra nossa mãe tão pura e bela.

Já nos primeiros versos, a letra mostra a súplica do eu-lírico ao implorar à Virgem Santa que abençoe os seus versos para que, dessa forma, todas as mães do universo sejam abençoadas. A canção se apresenta como uma espécie de oração do eu-lírico à Virgem Maria.

É interessante observar em todos os versos a súplica do cantor apresenta-se como um pedido na primeira pessoa do plural. Esse recurso faz com que o leitor se identifique como personagem da ação. Dessa forma, o eu-lírico identifica o interlocutor como parte dessa devoção, é como se estivéssemos também participando e suplicando a ajuda à Santa Maria.

Na canção há esse paralelo entre filho (Jesus) e mãe (Virgem Maria). Essa simbiose se projeta quando o eu-lírico compara a dor da Virgem Maria à dor de toda mãe – ambas sofrem pelos filhos; ao mesmo tempo que compara, também, o sofrimento de um filho, ao sofrimento de Jesus

Acompanhaste do teu filho o sofrimento
E por ser mãe sofria junto também
[...]
Sofre demais uma mãe pelo seu filho
E o pobre filho que também sofre por ela

Conforme observa Cilene Pereira, em *Jogos e Cenas do Casamento*, a respeito de sua análise das personagens femininas em contos de Machado de Assis, a figura feminina com o casamento, dada ao papel de mãe, elevava-se, para muitos, como “divinal”.

Em uma sociedade que valorizava sobremaneira o casamento como forma institucionalizada de constituição da família e preservação dos bens, o papel feminino era indispensável e significava, para a mulher, sua inserção em um mundo social menos restrito, onde além de figurar como esposa, ela poderia ainda posar de mãe modelar. Com o casamento e a geração dos filhos, a mulher criava um território próprio, onde ela era o elemento de autoridade (ainda que limitada pelo marido), mas dotada de modo inequívoco de maior prestígio social. Ser mãe, nessa perspectiva de enaltecimento do casamento e de suas funções, era ascender a um papel único e, para muitos, divino. Não é por outra razão que um dos arquétipos femininos presentes no imaginário do século XIX é o da madona, “vindo a perfeição das telas de Rafael (...), aureolar de plenitude. (PEREIRA, 2012, p. 108)

A produção visual europeia, entre os séculos XIII e XVI, buscava a representação sagrada e mítica da mulher. Nesse contexto, sobretudo com a visão que o homem tinha da mãe, percebe-se aí a construção de um ideal de mulher figurado na imagem da Virgem Maria. (Cf. DUTRA, 2002, p. 124)

Na canção “Carta pra mamãe”, do álbum *O Trovador dos Pampas*, de 1964, Gildo também nos descreve a súplica de um filho. Através de uma carta, o eu-lírico se dirige à mãe, porém recorre mais uma vez à religiosidade ao clamar a Jesus Cristo e a São Jorge.

(Oh! Minha querida mãe
Digo com sinceridade
Só uma dor me maltrata
Esta malvada saudade
Te ver junto dos meus braços
É toda a minha vontade
Seria pra mim na vida
A maior felicidade)
Jesus cordeiro divino
Nosso senhor do bom fim

São Jorge por que não faz
Eu ter um viver assim
Que eu viva pra a minha mãe
E ela viva pra mim
Seria pra mim na vida
Uma alegria sem fim
[...]

Conforme Dutra, o discurso religioso católico é muito semelhante ao discurso positivista de Comte, no que se refere à família, à moral e ao comportamento das mulheres. Os dogmas da Igreja Católica que apresentavam-se enraizados na sociedade, foram inspiradores de muitos conceitos da Religião da Humanidade formulada por Auguste Comte, como a ideia cristã de matrimônio monogâmico, "laço indissolúvel", que para as mulheres significa "vocação" para a maternidade, a qual faria do mundo doméstico e da família um santuário de prepara o para o mundo social. (Cf. DUTRA, 2002, p. 63)

Estando a união conjugal associada   maternidade, sexo para as mulheres significa reprodu o, e a virgindade   mantida como um valor. A mulher deve ser virgem ou esposa e mãe, seu espelho   Maria, uma representa o simbólica difundida como exemplo a ser seguido. (DUTRA, 2002, p. 63)

Ainda segundo Dutra, na educa o cristã para as mulheres (1923-1942), o destino preparado pela Igreja Católica a elas passava pelo reconhecimento dos dois principais símbolos de mulher: Eva e Maria; uma, símbolo do mal e outra, símbolo do bem. (Cf. DUTRA, 2002, p. 63)

Com rela o   visão antag nica dada   figura da mulher, Ronaldo Vainfas, percorre um caminho histórico no livro *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão* ao tratar de aspectos relacionados a esses. O autor parte da ideia de que a rela o entre o cristianismo e a

sexualidade concerne às várias proibições, denominada de moral cristã. Quanto à imagem da mulher, essa oscilava entre a da virgem, protetora e guardadora da salvação eterna, e a da diabólica, portadora e fonte do desejo masculino.

A interpretação “sexualizada” do primeiro pecado marcou decisivamente o conjunto de éticas cristãs, dela resultando a concepção de um mundo entrevado pelas aflições da carne, a visão do homem como um ser fragilizado pelo desejo e a identificação da virgindade, pureza e salvação. Foi também a sexualização do pecado original que estimulou a imagem diabolizada da mulher, em oposição à imagem do “homem espiritual”, mais infenso ao pecado, embora responsável por ele sempre que agisse como Adão. (VAINFAS, 1986, p. 83)

Recorrendo ao paralelismo através de Vainfas, as canções de Gildo de Freitas também se valem desses polos antagônicos quanto à representação da figura feminina. Conforme pudemos observar até aqui, ou elas representam a mulher como pecado - conforme capítulo anterior; assim como são santificadas, como apresentadas neste capítulo.

Entretanto, na canção “Alerta Geral” do álbum *O Rei dos Trovadores*, de 1982, Gildo apresenta uma mistura desses dois lados antagônicos de representação feminina ao apresentar como enredo a história de uma mãe que abandona o filho junto ao pai para viver um caso extraconjugal.

(Lá pras bandas de Taquara e Santa Cristina do Pinhal
Deu-se uma história tristonha sobre a vida de um casal
A mulher fugiu de casa com seu Fulano de Tal
E trocou pela falsidade o seu viver colonial
Seu filhinho com dez anos na idade colegial
E ficou coitadinho sem ter da mãe um carinho
E seu pai sofrendo igual e o menino foi crescendo
Aborrecido, sofrendo com a dor daquele punhal
E o seu pai do mesmo jeito, sentia dentro do peito
Pouca força de moral
O resto vai ser cantado num simples verso rimado
Vejam que triste este final

E o menino sempre, sempre perguntava
Por sua mãe para o seu querido pai
A minha mãe foi embora pra cidade
E o senhor buscá-la quando vai?
O pobre pai para acalmar o seu filho
Muito tristonho era assim que respondia:
Os anos passam e você vai ficar moço
Vai a cidade ver a sua mãe um dia

Com esta resposta o menino foi crescendo
Seu coração sempre muito apaixonado

Porque a saudade que sofria pela mãe
É quem mantinha seu viver impressionado
E foi a ponto que este infeliz coitadinho
Sem um carinho vivendo assim recalçado
Pegou uma corda e amarrou no pescocinho
E quando acharam tinha morrido enforcado

Esta letrinha que eu gravei com sentimento
Tão esporeada não foi pra ganhar dinheiro
Eu peço a Deus que esta minha inspiração
Penetre mesmo por este mundão inteiro
Que todas as mães que existirem neste mundo
Principalmente neste meu solo brasileiro
Não abandonem seus lares abençoados
Deixando os filhos em tamanho desespero

A história nos apresenta três personagens: a mãe, o pai e o filho, para os quais atribui diferentes representações no decorrer da canção. É interessante analisar os recursos com os quais o eu lírico se reporta ao filho, como, por exemplo o uso do diminutivo - “filhinho, coitadinho, pescocinho” -, como se o eu lírico tivesse por estratégia fragilizar o menino para o leitor/ouvinte da canção.

Já o pai é representado como um homem aborrecido (“sofrendo com a dor daquele punhal”), traído (“Pouca força de moral”), triste (“Muito tristonho era assim que respondia”). Entretanto, mesmo tendo sofrido a dor de uma traição e de um abandono, a canção ressalta que ele jamais transpareceu algum sentimento negativo com relação à mãe de seu filho. É como se tivesse aceitado em silêncio a sua dor para não aumentar a dor do filho, o que acaba potencializando a culpa da mulher no julgamento do leitor.

O pobre pai para acalmar o seu filho
Muito tristonho era assim que respondia:
Os anos passam e você vai ficar moço
Vai a cidade ver a sua mãe um dia

O ponto culminante para que pese todo um julgamento de culpa à mulher é quando, no final, o filho tira a própria vida devido à saudade da mãe da qual tinha esperança que voltasse ao lar.

Com esta resposta o menino foi crescendo
Seu coração sempre muito apaixonado
Porque a saudade que sofria pela mãe
É quem mantinha seu viver impressionado
E foi a ponto que este infeliz coitadinho
Sem um carinho vivendo assim recalçado

Pegou uma corda e amarrou no pescocinho
E quando acharam tinha morrido enforcado
[...]

Ao apresentar uma visão paradoxal em relação à ideologia maternal, Gildo aproxima a figura materna associada à figura feminina comum, ou seja, aquela passível de pecado. Tal fato se comprova quando, já no início, a mãe não é apresentada como tal, mas como uma mulher que largou sua família. É como se, para o cantor, fosse quase impossível escrever que uma mãe abandona o seu filho. Assim, torna-se mais fácil substituir a palavra “mãe” pela “mulher”, pois esta é passível de pecado, o que seria impossível àquela, visto sua vocação, “natural” e incontestável, de proteção e afeto.

O Movimento Tradicionalista Gaúcho assumiu um discurso que mantém esse imaginário da existência de características "naturais" ao sexo feminino – a prenda – como recato, delicadeza e submissão.

Considerando a ordem moral como um aspecto fundamental, o Movimento defende um conjunto de discursos e práticas que se unem para a favor de uma determinada moral condizente com sua concepção de sociedade.

Barbosa Lessa, em *O Sentido e o Valor do Tradicionalismo*, aponta a família e o grupo social (com hábitos comuns) como as duas unidades sociais mais importantes para transmissão da "herança social". Em suas palavras, Lessa apresentou fatores aos quais os tradicionalistas deveriam dar uma atenção especial, sendo denominadas por ele como “as duas grandes questões do tradicionalismo”: a família – tradicional e patriarcal – e a sociedade – representante dessa família.

No que se refere à família, a mulher gaúcha está associada às “nobres” funções de esposa, mãe e irmã, contribuindo para elevação física e moral do homem, (CF. LESSA, 1999, p.16).

Dessa forma, a prenda gaúcha denota a figura feminina doce, pura e submissa conforme descrita nos moldes do Tradicionalismo. Ou seja, ao homem é dado o mando, à mulher, o acato.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os caminhos até aqui percorridos representam o trabalho de investigação, análise e construção que esta dissertação objetivava, ou seja, investigar como os discursos e as práticas tradicionalistas, ancoradas em símbolos da cultura gaúcha se apresentam nas canções do cantor, compositor e trovador Gildo de Freitas.

Um primeiro caminho, que analisou os fatores histórico-sociais da criação do Rio Grande do Sul, serviu para que pudéssemos investigar a fundo como se desenvolveu esse discurso tradicionalista que enaltece o pampa gaúcho, lugar de lutas e batalhas, intrinsecamente ligadas a um tipo social, símbolo de toda uma cultura: o gaúcho.

A partir destes pressupostos, a origem do povo gaúcho apresenta-se ligada ao campo, a vida campeira para a qual a virilidade passou a ser a qualidade mais exigida e apreciada do gaúcho.

O discurso do gaúcho, alicerçado com os princípios de honra e valentia, também se mostra enraizado em uma estrutura familiar patriarcal, cujas relações interpessoais garantiam a liberdade ao homem ao passo que restringiam à mulher a casa e a vida doméstica.

Dessa forma o Tradicionalismo constrói um discurso sobre a mulher gaúcha – representada na figura da prenda – sustentado na moral da sociedade com o qual deseja preservar como memória, uma construção de “ser” mulher no Rio Grande do Sul, uma figura recatada, ideal de beleza, sobretudo submissa.

A partir do discurso historiográfico sobre o Rio Grande do Sul, voltamo-nos, em um segundo momento, para os movimentos culturais nos quais se insere o corpus do nosso trabalho. Apontamos, então, como surgiram o Movimento Tradicionalista Gaúcho e os Centros de Tradição Gaúcha retomando o propósito com que se constitui.

O Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) cujo início data entre o final da década de 1940 e o início da década de 1950, teve como objetivo preservar a tradição do Rio Grande do Sul, através da cultura gauchesca visto que “o povo gaúcho, a massa popular cidadina, parecia ignorar o seu próprio patrimônio cultural-tradicionalista” (CÔRTEZ, 1994, p. 37).

A cultura gaúcha divulgada e reproduzida nos CTGs seria, assim, uma interpretação racionalizada – sobre uma cultura dita como original – com propósito de autopreservação. Cabe ressaltar que essa dissertação não tem como propósito questionar se os valores apresentados são os “verdadeiros”, no que se refere a uma cultura gaúcha, mas qual a relação que os gaúchos tradicionalistas têm com esses valores apresentados como tradição.

Dessa forma, tornou-se imprescindível legitimar essa representação simbólica gaúcha através da música exemplificando algumas canções tradicionalistas do Rio Grande do Sul, em diferentes cantores de diferentes épocas, numa linha temporal que inicia em 1964 e se estende até 1999.

A canção popular gaúcha constitui-se como um verdadeiro difusor da cultura tradicionalista. Representada pelos indivíduos-autores-cantadores, seus percalços, suas conquistas, seu cotidiano, são contemplados nas letras e melodias representadas dentro do cenário a que pertencem.

Assim, a fim de analisar com mais afinco essa representatividade da cultura gaúcha, partimos de um todo (entendido como a música gaúcha), para uma parte, especificamente as canções do tradicionalista Gildo de Freitas.

Dessa forma, em um terceiro momento, coube-nos a análise de dois grandes temas pertencentes ao cenário musical o qual o artista representava: o culto à tradição gaúcha e as diferentes representações do feminino. Assim, partimos à análise propriamente dita, pautando-nos em textos que sustentaram nossas afirmações.

A obra artística de Gildo de Freitas, se por um lado contemplava a cultura gaúcha através de símbolos tradicionalistas que exaltavam, principalmente, o amor à sua terra; por outro, mantinha uma estrutura familiar patriarcal. Entretanto, embora a figura feminina esteja sujeita a regras de comportamento bem específicas e limitadoras dessa cultura patriarcal, percebemos que em algumas composições a personagem feminina fugia à regra, de certa forma, estabelecida pelo MTG, afinal a prenda é o ideal da mulher “bela e submissa”.

O estudo acerca da figura feminina, dividida em três temas, objetivou demonstrar que, embora a mulher ocupasse (ou tentasse ocupar) um outro espaço, não apenas o doméstico, essa era vista como uma figura subversiva e, neste caso, passiva da violência. Por outro lado, quando a representação feminina se dava na figura da mãe, a mulher passava a ser praticamente santificada. Caso essa mãe, não correspondesse aos seus instintos maternos, falhando na sua tarefa intrínseca de ser mãe, voltava a condição de “mulher”, a “única” responsável pelos seus atos.

A análise do conjunto de práticas tradicionalistas demonstrou que servem para manter a "ordem" de uma moral conservadora, sobretudo as que destinam um papel submisso às mulheres na construção de identidade, onde a hierarquia de gênero é mantida e legitimada. Ao mesmo tempo que as canções tradicionalistas cultuam uma tradição que valoriza sua terra, seu

povo e seu passado heroico, essas representam a figura feminina submissa, às margens de um sistema que é, ainda hoje, cultuado pela tradição gaúcha.

Ao término desse estudo é possível apresentar inferências sobre as análises realizadas, resultantes da investigação teórica e, sobretudo, empírica. Contudo, embora tenhamos encontrado resposta à problematização proposta, sempre fica a possibilidade de novos estudos, por diferentes ângulos e perspectivas. A “música gauchesca” é um campo pleno de estudos que permite amplas abordagens em diferentes temas. É mais do que necessária a investigação, sobretudo a análise, a respeito desta produção musical. O estudo a respeito do tema, embora existente, ainda é repleto de lacunas.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINI, Luis Agostinho. *O pampa na cidade: o imaginário social da música popular gaúcha*. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Caxias do Sul (UCS), Caxias do Sul, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/272>>. Acesso em: 11 set. 2018.
- ALENCAR, José de. *O gaúcho*. São Paulo: Ática, 1978.
- ALVARES, Felipe Batistella. *Milonga, chamamé, chimarrita e vaneira: origens, inserção no Rio Grande do Sul e os princípios de execução ao contrabaixo*. 2007. 35 f. Monografia (Licenciatura em Música). Curso de Graduação em Licenciatura em Música, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2007.
- ASSUNÇÃO, Fernando. *El gaúcho*. Montevideo: Imprensa nacional, 1963.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 4. ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BIBLIOTECA BORGES DE MEDEIROS. *Revolução Federalista*. Porto Alegre: Escola do Legislativo Dep. Romildo Bolzan. [2018?]. Disponível em: <<http://www2.al.rs.gov.br/biblioteca/Publica%20A7%20B5esTem%20A1ticas/Revolu%20A7%20A3oFederalista/tabid/6477/Default.aspx>>. Acesso em: 14 jun. 2019.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 7-16; 108-123.
- BOURDIEU, Pierre. *Meditações Pascalianas*. Tradução Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 199-230.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 2. ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo: Ática, 1985.
- CAMPOS, Antonio Evaristo Zanchin de. *De andarilho a herói dos pampas: história e literatura na criação do gaúcho herói*. 2008. 135 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Letras e Cultura Regional, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2008.
- CASTAÑEDA, Marina. *O machismo invisível*. Tradução Lara Christina de Malimpensa. São Paulo: A Girafa, 2006.
- CIRNE, Paulo Roberto de Fraga. *Tradicionalismo gaúcho organizado: 70 anos de história (1947 – 2017)*. Porto Alegre: Evangraf, 2017.
- COLLOR, Lindolfo. *Garibaldi e a Guerra dos Farrapos*. Edições do Senado Federal. Brasília: 2016. Vol. 230

CÔRTEZ, J. C. Paixão. *Danças Tradicionais Rio-grandenses*. Passo Fundo: Pe. Berthier, 1994.

COUTINHO, Maria Chalfin. Sentidos do trabalho e saber tácito: estudo de caso em universidade pública. *Revista de Psicologia da Vetor Editora*, Florianópolis, v. 9, n 1, p. 99-108, jan./jun. 2008.

DACANAL, José Hildebrando. Origem e função dos CTGs. In: _____. *Nós os gaúchos*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1992. p. 81-90.

DUTRA, Claudia Pereira. *A prenda no imaginário tradicionalista*. 2002. 136 f. Programa de pós-graduação em história, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2002.

FREITAS, Carminha de. *Gildo de Freitas, o Trovador dos Pampas*. Porto Alegre: Renascença, 2004.

GILDO vs. Teixeira I. *Blog Gildo de Freitas o Rei dos Trovadores*. [S.l.], 29 nov. 2008. Disponível em: <<http://gildodefretas.blogspot.com/2008/11/gildo-vs-teixeirinha-i.html>>. Acesso em: 19 out. 2018. – sem autor e sem local

GONÇALVES, Marcus Fabiano. Duelos do machismo gaúcho. *Arame Falado*, [S.l.], 08 mar. 2018. Disponível em: <<https://marcusfabiano.wordpress.com/2018/03/08/duelos-do-machismo-gaucha/>>. Acesso em: 5 jun. 2019.

GONZAGA, Sergius. As mentiras sobre o gaúcho: primeiras contribuições da literatura. In: DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius. (Orgs.) *RS: cultura e ideologia* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo. *Revista dos Tribunais*, 1990. p. 25-42.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011. p. 47-56.

KERN, Arno Alvarez. Chinoca (ou o legado indígena dos gaúchos sem memória). In: _____. *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: UFRGS, 1992. p. 64-70.

KONFLANZ, Celso. *A moderna tradição gaúcha: um estudo sociológico sobre o tradicionalismo gaúcho*. 2013. 180 f. Dissertação (Ciências Sociais) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

JÚNIOR, Afonso Mario Piliackas. *A trova e suas relações com o chiste*. 134 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia do Desenvolvimento) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

LESSA, Barbosa. *Nativismo: um fenômeno social gaúcho*. Porto Alegre: L&pm, 1985

LESSA, Barbosa. O sentido e o valor do tradicionalismo. In: _____. *Coletânea da legislação tradicionalista*. Porto Alegre: Movimento Tradicionalista Gaúcho, 1999.

LESSA, Barbosa; CÔRTEZ, Paixão. *Manual de Danças Gaúchas*. 8. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

MACEDO, Christiane; GOELLNER, Silvana. A dança e o movimento tradicionalista gaúcho: entrevista com Paixão Côrtes. *Motrivivência*, Florianópolis, v. 29, n. 52, p. 295-304, set. 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/2175-8042.2017v29n52p295>>. Acesso em: 19 out. 2019.

MAGALLANES, Carlito. *Vocabulário Gaúcho e seu significado: eu sou do Sul*, [S.l.], 27 out. 2017. Disponível em: <<http://eusodosul1.blogspot.com/2017/10/vocabulario-gaicho-e-seu-significado.html>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

MELO, Pedro da Silva de. *A linguagem lúdica da trova humorística: escolha lexical e efeitos de sentido*. 291 f. Tese. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

MOREIRA, Gilson. *Um estudo comparado sobre a ética do trabalho na cosmovisão católica e protestante*. 2008. 234 f. Dissertação (Ciências da Religião) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO. *Diretrizes para a pilcha gaúcha traje atual*. 29 jul. 2017. Disponível em: <https://www.mtgrs.ubtg.com.br/documentos/17/20190828200327_1195.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2018.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO. *História do MTG*. [2000?]. Disponível em: <<http://www.mtg.org.br/historiadores/257>>. Acesso em: 16 set. 2018.

NADER, Maria Beatriz; LIMA, Lana Lage da Gama. Violência contra a mulher: da legitimação à condenação social. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

NUNES, Zeno Cardoso; NUNES, Rui Cardoso. *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Martins livreiro, 1984.

ORNELLAS, Manoelito de. *Gaúchos e Beduínos: a origem étnica e a formação social do Rio Grande do Sul*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956.

PAVIANI, Jayme. Conceitos e formas de violência. In: MODENA, Maura Regina. (Org.). *Conceitos e formas de violência*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2016. p. 8-19.

PEREIRA, Cilene Margarete. *Cenas do Casamento: estudo dos personagens e do narrador machadianos em Contos Fluminenses e Histórias da Meia Noite*. Curitiba: Appris, 2012. p. 105-140.

PESAVENTO, Sandra. Jatahy. Mulheres e história: a inserção da mulher no contexto cultural de uma região fronteiriça. *Revista de Literatura Brasileira*, Florianópolis, n. 23, p. 54-72, 1991.

PINSKY, Carla Bassanezi. Imagens e representações 1: a era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. de. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Corpo e beleza: "sempre bela". In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

SANTI, Alvaro. *Canto Livre? O nativismo gaúcho e os poemas da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul*. 288 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. 2009. 214 f. Dissertação (Antropologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SCOTT, Ana Silvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

SILVA, Marcos. Gildo de Freitas, 100 anos. *O Correio Digital*. 19 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.ocorreio.com.br/2019/06/gildo-de-freitas-100-anos/>>. Acesso em: 10 set. 2019.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

VOGT, Olgário Paulo. *A colonização alemã no Rio Grande do Sul e o capital social*. 2006. 435 f. Tese (Desenvolvimento Regional) – Programa de Pós – Graduação em Desenvolvimento Regional da Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2006.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DICIONÁRIOS:

DICIONÁRIO MICHAELIS. Disponível em:
<<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=tradi%C3%A7%C3%A3o>>.
Acesso em: 16 set. 2018.

_____. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/K834/distinto/>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/mango/>>. Acesso em 14 jun. 2019.

VÍDEOS:

MOROCHA. Vídeo da 4ª Coxilha Nativista de Cruz Alta com interpretação de David Menezes Júnior e Os Incompreendidos. 1984. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2JKY0FoS6bo>>. Acesso em: out. 2018.

DELAZERI, Jatir. Origem e evolução do gaúcho no Rio Grande do Sul. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bIFKo1tKRMk>>. Acesso em: 06 jun. 2018.

DISCOGRAFIA:

BORGES, Luiz Carlos. *Campeiro*. São Paulo: ACIT, 1999. Disponível em: <<http://www.aalmaatadanagaita.com.br/discografia/1999-luiz-carlos-borges-e-mauro-ferreira-cd-campeiros/>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

FREITAS, Gildo. *O trovador dos pampas*. São Paulo: Chantecler, 1964. Disponível em: <<https://musicatradicionalista.com.br/album/183/gildo-de-freitas-gildo-de-freitas---o-trovador-dos-pampas.html>>. Acesso em: 19 set. 2018.

FREITAS, Gildo. *Gildo de Freitas e seus convidados*. São Paulo: Chantecler, 1965. Disponível em: <<https://musicatradicionalista.com.br/album/191/gildo-de-freitas-gildo-de-freitas-e-seus-convidados.html>>. Acesso em: 16 jun. 2018.

FREITAS, Gildo. *O desafio do padre e o trovador*. São Paulo: Chantecler, 1966. Disponível em: <<https://musicatradicionalista.com.br/musica/5725/letra-definicao-do-grito.html>>. Acesso em: 20 set. 2018

FREITAS, Gildo. *Gildo de Freitas*. São Paulo: Chantecler, 1969. Disponível em: <<https://musicatradicionalista.com.br/album/194/gildo-de-freitas-gildo-de-freitas.html>>. Acesso em: 19 set. 2018.

FREITAS, Gildo. *O rei do improviso*. São Paulo: Chantecler, 1972. Disponível em: <<https://musicatradicionalista.com.br/musica/8413/letra-gaicho-bom-e-assim.html>>. Acesso em: 16 jun. 2018.

FREITAS, Gildo de. *Eu não sou convencido: eu reconheço que sou grosso*. Vol. 12. São Paulo: Continental, 1979. Disponível em: <https://www.recantocaipira.com.br/duplas/gildo_de_freitas/gildo_de_freitas.html>. Acesso em: 16 jun. 2018.

FREITAS, Gildo de. *Mais sucessos*. São Paulo: Chantecler, 1980. Disponível em: <https://www.recantocaipira.com.br/duplas/gildo_de_freitas/gildo_de_freitas.html>. Acesso em: 16 jun. 2018.

FREITAS, Gildo de. *Figueira amiga*. São Paulo: Chantecler, 1982. Disponível em: <https://www.recantocaipira.com.br/duplas/gildo_de_freitas/gildo_de_freitas.html>. Acesso em: 16 jun. 2018.

FREITAS, Gildo de. *O Rei dos Trovadores*. São Paulo: Chantecler, 1982. (Vol. 14). Disponível em: <https://www.recantocaipira.com.br/duplas/gildo_de_freitas/gildo_de_freitas.html>. Acesso em: 16 jun. 2018.

LEONARDO. *Morocho não*. São Paulo: Chantecler, 1985. Disponível em: <<https://musicatradicionalista.com.br/album/816/leonardo-leonardo---morocho-nao.html>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

MENEZES, Davi Jr. *4ª Coxilha Nativista*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1984. Disponível em: <<http://historiadacoxilha.blogspot.com/2010/04/4-coxilha-nativista.html>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

TEIXEIRINHA. *Aliança de Ouro*. Querência amada. Rio de Janeiro: Copacabana, 1975. Disponível em: <<https://www.recantocaipira.com.br/duplas/teixeirinha/teixeirinha.html>>. Acesso em: 11 maio. 2018.