

FIGURAÇÕES DO FEMININO NAS CANÇÕES DE GILDO DE FREITAS¹

Juliana Felipetto da Silva²

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 artigo tem como principal objetivo analisar a representação da figura feminina em algumas canções tradicionalistas gaúchas do cantor, trovador, músico e compositor Gildo de Freitas. Para tanto, faremos uma análise de como a mulher é exposta e descrita nas letras das canções gaúchas, a construção das relações de gênero, a distinção fortemente presente entre mãe/mulher/amante, bem como a produção da identidade feminina.

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 representation of the female figure in some gaúcho traditionalist songs of the singer, troubadour, musician and composer Gildo de Freitas. To do so, we will analyze how women are exposed and described in the lyrics of gaúcho songs, the construction of gender relations, the strong distinction between mother / woman / lover, as well as the production of female identity.

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

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.

Entretanto, se de um lado temos a representação dos símbolos que construíram a cultura sulina numa tentativa de exaltá-la, 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.

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 Alegre³,

¹ Este artigo apresenta um recorte da dissertação “*Eu reconheço que sou grosso*”: a representação do tradicionalismo gaúcho nas canções de Gildo de Freitas, orientada pelo Prof. Dr. Luciano Dias Cavalcanti, defendida em julho de 2020 na Universidade Vale do Rio Verde (UninCor).

² Mestre em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde (UninCor), bolsista CAPES. E-mail: jufelipetto@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3752981824090095>.

³ 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)

foi um dos mais conhecidos cantor, trovador, músico e compositor do Rio Grande do Sul. Gilde de Freitas, ao longo de sua vida, compôs suas canções sempre ressaltando a cultura tradicionalista. (Cf. FREITAS, 2004, p. 23).

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.

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)

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. (PINSKY, 2013, p. 229)

Valendo-se do estudo de Pinsky (2013), identificamos três representações femininas nas canções a serem analisadas: a rainha do lar: violentada pela sua submissão; a destruidora de lares: a prostituta; e a santa: a mãe.

A “Rainha do lar”?

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), em texto 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, pressupunham 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 argumentam, em estudo denuncia como muitas autoridades jurídicas, ainda hoje, desconsideram os casos de violência contra mulheres, 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 cintaços
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 perda 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 a quem incumbiu de levar o recado à sua companheira, que é chamada de “não distinta”.

Conforme definição do dicionário⁴, 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.

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”.

⁴ 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 retribuir 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.

Conforme Jayme Paviani, 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, mostram-se 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.

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, indisciplina, 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)

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.

A “destruidora de lares”

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. (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 as normas, há aquelas 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 (grifo nosso)

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, namorada, 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).

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)

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 sua famosa obra, na qual apresenta um conjunto de ideias que exprimem uma luta contra a discriminação feminina frente à opressão masculina, discorre sobre o fato de o 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 modelos⁵ 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.

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.

A “santa mãe”

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)

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. [...] A distinção dos tempos coloniais antepondo a “puta” à “santa mãezinha” abnegada e pura permanecia como referência. (PINSKY, 2013, p. 229)

⁵ 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)

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, 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 Bomfim

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 fazia do mundo doméstico e da família um santuário de preparação para o mundo social. (Cf. DUTRA, 2002, p. 63)

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

Ainda segundo Dutra, na educação 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 relação à visão antagônica dada à 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 relação 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 entevado 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, ou são santificadas.

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 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).

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 4. ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BOURDIEU, Pierre. *Meditações Pascalianas*. Tradução Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 199-230.
- 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.
- LESSA, Barbosa. O sentido e o valor do tradicionalismo. In: _____. *Coletânea da legislação tradicionalista*. Porto Alegre: Movimento Tradicionalista Gaúcho, 1999.
- 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.
- PAVIANI, Jayme. Conceitos e formas de violência. In: MODENA, Maura Regina. (Org.). *Conceitos e formas de violência*. Caxias do Sul, RS: Educus, 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.
- 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.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. de. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

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

DISCOGRAFIA:

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 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.

**Artigo recebido em julho de 2020.
Artigo aceito em setembro de 2020.**