



SEÇÃO: MÍDIA E CULTURA

Música e masculinidade regional: o caso *Morocho*

Music and regional masculinity: the Morocho case

Musica e masculinidad regional: el caso Morocho

Henrique Ramos

Reichelt¹

orcid.org/0000-0002-0995-8915

henrique_reichelt@id.uff.br

Recebido em: 17 ago. 2020.

Aprovado em: 16 jun. 2021.

Publicado em: 03 set. 2021.

Resumo: *Morocho* é frequentemente apontada como a música mais machista do gauchismo brasileiro. Através de uma sátira brutal, a canção apresentada no palco do festival Coxilha Nativista, em 1984, trouxe a temática da sexualidade e da performatividade masculina ao cerne das disputas estéticas de representação da identidade gaúcha. O presente artigo tem como objetivo discutir a relação de afinidade existente entre identidade gaúcha e masculinidade. Para tanto, parte-se de uma análise comparada entre a letra de *Morocho* e de *Morocho, não!* — canção de repúdio, lançada um ano depois. São também investigadas as sonoridades, a performance e o contexto histórico de ascensão dos festivais nativistas. Neste trabalho, os estereótipos de gênero e os modelos de masculinidade, acionados pelas canções, são discutidos em relação às demais representações de legitimação e à estigmatização da identidade sociocultural.

Palavras-chave: Identidade gaúcha. Masculinidade. Sexualidade.

Abstract: *Morocho* is often identified as the most macho song in Brazilian gauchoism. Through brutal satire, the song presented in 1984, on the Coxilha Nativista festival stage, brought the theme of sexuality and male performance to the heart of the aesthetic disputes over gaucho identity representation in nativist music. This article aims to discuss the connection between gaucho identity and masculinity. For that, we start from a comparative analysis between the lyrics of *Morocho* and *Morocho, não!* — repudiation song, released a year later. Also investigated are the sonorities, the performance and the historical context of nativist festivals rise. In this paper, gender stereotypes and the masculinity models triggered by the songs are discussed in relation to other representations of legitimation and the stigmatization of sociocultural identity.

KEYWORDS: Gaucho identity. Masculinity. Sexuality.

Resumen: *Morocho* a menudo se identifica como la canción más machista del gauchismo brasileño. A través de la brutal sátira, la canción presentada en 1984, en el escenario del festival Coxilha Nativista, trajo el tema de la sexualidad y la performatividad masculina al corazón de las disputas estéticas de la representación de la identidad gaúcha, trabadas en la música nativista. Este artículo tiene como objetivo discutir la relación de afinidad que existe entre la identidad y la masculinidad. Para eso, partimos de un análisis comparativo entre las letras de *Morocho* y *Morocho, não!* — canción de repudio, lanzada un año después (1985). También se investigan las sonoridades, la performance y el contexto histórico de ascensión de los festivales nativistas. En este trabajo, se discuten los estereotipos de género y los modelos de masculinidad desencadenados por las canciones en relación con otras representaciones de legitimación y la estigmatización de la identidad sociocultural.

Palabras clave: Identidad gaúcha. Masculinidad. Sexualidad.



Introdução

Cruz Alta, cidade de pouco mais de setenta mil habitantes, localizada no centro-oeste do Rio Grande do Sul, demorou a ingressar no circuito de festivais nativistas que, a partir de 1971, rapidamente, espalharam-se pelo Sul do Brasil. No entanto, desde seu lançamento, no inverno de 1981, a Coxilha Nativista teve um crescimento exponencial, logo se firmando como um dos festivais mais populares e representativos². Consequentemente, a 4ª edição da Coxilha Nativista, em 1984, teve 270 canções inscritas para a competição, quase o dobro do que recebeu no ano 1982. Frente à tamanha adesão de músicos e de público, a organização do evento buscou promover a distinção de seu valor artístico-cultural, convocando a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) para, pela primeira vez, interpretar um repertório exclusivamente nativista³. A 4ª Coxilha Nativista é considerada pelos agentes da rede como a edição de maior qualidade musical.

Nesse contexto de sofisticação, popularidade e concorrência, foi que ocorreu o episódio mais polêmico de todas as edições do Coxilha, se não de todos os festivais nativistas até hoje. O estreante Davi Menezes Junior, junto ao conjunto Os Incompreendidos, subiu ao palco para defender a canção intitulada *Morocha*⁴, de Mauro Ferreira e Roberto Ferreira. Do início ao fim da apresentação, a música foi concomitantemente vaiada e aplaudida pelo público, afinal, a letra da canção sugeria que o tratamento masculino às mulheres deveria seguir as mesmas regras adotadas para domar uma égua xucra.

O machismo presente na letra da canção estendeu a revolta de muitos para além daquele contexto. Meses depois da realização do festival, o artista Leonardo, já consagrado na época, lançou uma canção-resposta intitulada *Morocha, não!*, por meio da qual exigia respeito às mulheres. No entanto, a letra dessa canção de repúdio se apresentaria também machista, ao passo que

Morocha, em toda a sua brutalidade, chegou a ser considerada, por alguns, uma música "feminista".

Neste trabalho, temos como objetivo principal investigar os agenciamentos identitários, as contradições ideológicas e, sobretudo, a construção da masculinidade nas canções *Morocha* e *Morocha, não!*. Para tanto, são analisados os desdobramentos midiáticos decorrentes do lançamento dessas duas canções. Abrindo mão da sequência histórica, damos início à análise começando pela canção resposta.

Morocha, não!: o macho civilizado

Lançada em 1985 como uma canção de repúdio ao machismo de *Morocha*, a letra da canção *Morocha, não!*, na primeira parte do refrão, anunciava: "Morocha, não! Respeito, sim! / Mulher é tudo, vida e amor" (versos 17 e 18).

A música trata da representação da mulher como um ser frágil, que precisa da proteção do homem, um ser delicado, que deveria ser tratado com palavras de amor e de ternura ("respeito"). O sexo feminino seria, em si, um ser de "amor", gerador da prole ("vida"). Seria essa sua função e lhe caberia restringir-se a isso: ficar abrigada em casa emanando amor, cuidando dos filhos e do lar, cozinhando, arrumando, educando e esperando por seu protetor/provedor, que, por sua vez, deveria corresponder a esse "amor", para que toda essa casa não caia

"E que os deveres de um macho / é proteger e amar" (versos 15 e 16) parte desse pressuposto de submissão da mulher. Ao homem cabe o papel de proteger — e também de ferir. A diferença crucial entre as duas composições é que uma coloca em evidência esse papel do homem ao focar a agressão, enquanto que a segunda relativiza ao enfatizar a proteção... (Ourique, 2014, p. 81).

Tratar a mulher com certa brutalidade (como sugere a canção *Morocha*), ou seja, através da mesma forma com que um macho trata outro macho, seria desistir das instâncias que legitimam sua

² Disponível em: <http://al-rs.jusbrasil.com.br/noticias/100050549/deputados-aprovam-projeto-que-declara-a-coxilha-integrante-do-patrimonio-cultural-do-rs>

³ Disponível em: <http://historiadacoxilha.blogspot.com.br/2010/04/1-coxilha-nativista-1984.html>

⁴ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=lwOSlle4yao>
"MOROCHA, s. Moça morena, mestiça, mulata, rapariga da campanha." (Nunes, 2003)

dominação. A letra da canção deixa isso claro: "Invés de usar um pelego, use o arreio ternura" (verso 25).

Morocha, não! não traça uma crítica à dominação masculina⁵ (BOURDIEU, 2003), mas à sua forma. A música-resposta é uma crítica ao tipo de macho (selvagem) representado em *Morocha*. Como aponta a segunda parte do refrão: "Quem não gostar que fique assim, / grosso, machista e barranquiador"⁶ (versos 19 e 20).

Pierre Bourdieu acredita na possibilidade de se chegar à "ilha encantada" do amor, um espaço de mútua "suspensão da luta pelo poder simbólico" (BOURDIEU, 2003, p. 133). Mas, para adentrar esse território, se faria necessário um esforço constante de abdicção (de um para com o outro) das intenções de dominar. Não é essa a relação de "amor" apresentada na canção analisada. O amor, em *Morocha, não!*, representa o pequeno espaço de poder concedido à mulher dentro da estrutura simbólica da dominação masculina. Ela é amor. O amor é o que a define enquanto mulher. Logo, dicotomicamente, o homem seria o oposto do amor. Para ele, o amor seria um dever a ser cumprido, uma obrigação para com a mulher. O amor seria o restrito espaço através do qual o homem toma a posição de "oprimido" para poder ascender a seu papel de opressor dominante.

Ao "verdadeiro" macho (civilizado) não caberia "domar" a fêmea através da força, mas "domesticá-la", civilizadamente, com amor.

Morocha: o macho selvagem

A canção *Morocha* mostrou-se bastante polêmica ao exaltar a brutalidade como forma de relacionamento do homem para com a mulher. Vejamos seu refrão: "Aprendi a domar amanon-

ciando⁷ égua, / e para as mulher vale as mesma regra. / Animal, te para! Sou lá do rincão. / Mulher pra mim é como redomão⁸, / maneador⁹ nas pata e pelego¹⁰ na cara" (versos 10 a 14).

O eu lírico da canção apresenta-se como um "macho selvagem", advindo "*do rincão*", onde, como a letra sugere, impera o estado de natureza e vigora a lei do mais forte: "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" (versos 1 a 4).

Toda mulher, para esse macho, "é como um redomão", ou seja, perigosa, instável, que necessitaria ser domada para o seu próprio bem. Na visão do macho selvagem, ela não é um "ser de amor", como na representação do "macho civilizado" de *Morocha, não!*, mas um ser de beleza, de forma e, em última instância, de sexo. Seria ela um ser dotado de um poder capaz de subverter o macho selvagem e de manipulá-lo a seu bel prazer. Para o eu lírico, a mulher é *femme fatal* — modelo de feminilidade que associa quaisquer traços de iniciativa da mulher a uma esfera de mistério e de segundas intenções escusas.

Submeter seus ímpetos de virilidade ao "amor" (no sentido apresentado em *Morocha, não!*) acarretaria um desvio de sua "pureza selvagem", pois, assumindo o "dever de amar", o homem estaria se submetendo, deixando de dominar a fêmea por completo (domar). Por isso, ao longo da canção, o eu lírico não cansa de lembrar sua força de dominação total — "nos meus arreios não há quem peliche¹¹" (verso 15) — ou de exaltar o tamanho de sua potência física em tom de desafio: "Não te boleias que o cabresto¹² é forte, o palanque¹³

⁵ Em uma definição sucinta, a dominação masculina pode ser descrita com uma das características da dinâmica do poder simbólico, ou seja, da atuação da estrutura estruturante especificamente aos papéis de gênero. O caso de *Morocha* é um exemplo controverso de como essa estrutura não é estática, mas também uma estrutura estruturada.

⁶ "BARRANQUEAR UMA ÉGUA: encostar uma égua no barranco e servir-se sexualmente dela" (OLIVEIRA, 2005)

⁷ "AMANONCIAR, v. Amansar um cavalo sem o montar. Domesticar um animal, tirar-lhe as manhas, por meios brandos, sem o molestar. Fazer carinhos com as mãos nos potros que estão sendo domados a fim de tirar-lhes as cócegas." (Nunes, 2003)

⁸ "REDOMÃO, s. Cavalo novo que está sendo domado." (Nunes, 2003)

⁹ "MANEADOR, s. Tira de couro cru bem sovada, de dois dedos de largura por seis braças de comprimento, mais ou menos, que o campeiro conduz no pescoço do animal ou embaixo dos pelegos, para servir de sogá durante as paradas em viagem." (Nunes, 2003)

¹⁰ "PELEGO, s. Pele de carneiro ou de ovelha, de forma retangular, com a lã natural, que se coloca sobre os arreios, para tornar macio o assento do cavaleiro." (Nunes, 2003)

¹¹ "PELICHAR Etim.: É palavra castelhana, tendo também, nessa língua, o significado de convalescer." (NUNES, 2003).

¹² "CABRESTO, s.: Peça de couro que é apresilhada ao buçal ou buçalete para segurar o cavalo ou o muar." (NUNES, 2003).

¹³ "PALANQUE, s.: Esteio grosso e forte cravado no chão, com mais de dois metros de altura e trinta centímetros aproximadamente de diâmetro, localizado na mangueira ou curral, no qual se atam os animais, para doma, para cura de bicheiras ou outros serviços." (NUNES, 2003).

é grosso. / Senta e te arrepende" (versos 18 e 19).

Se a canção *Morocho* opõe-se ao modelo patriarcal de masculinidade, ao menos no que diz respeito à representação do homem (do "macho selvagem" em contraposição ao "macho civilizado"), o faz abdicando da violência simbólica¹⁴ (BOURDIEU, 2003) e partindo para a violência física: "Tu incha o lombo, te encaroço¹⁵ a laço, / boto os cachorro e por mim que abiche¹⁶" (versos 20 e 21).

Esse referencial de macheza "selvagem", mais do que machista, é uma receita à misoginia¹⁷, pois, além de fazer da objetificação da mulher uma condição, toma como forma de interação a brutalidade. A misoginia da canção não está propriamente em comparar a mulher a um animal xucro, mas em não aceitar tal "pureza selvagem", a não ser para si. O eu lírico de *Morocho* renega a perspectiva da mulher como "ser de amor", a perspectiva da mulher como "*femme fatal*" e renega, ainda, aquela que diz ser sua própria perspectiva da mulher: a da "mulher como redomão". Nesse sentido, o modelo do "macho selvagem", apresentado aqui, não seria misógino em si. Trata-se de um modelo que tem a presença e a agência do corpo como referência primordial. A misoginia da representação masculina em *Morocho* dá-se menos pela brutalidade e mais pelos modos de dominação total.

No entanto, embora a canção descreva um ser rude, agressivo e dominador, curiosamente, ela também relativiza o papel ativo do masculino e, sobretudo, o papel passivo do feminino. Na narrativa da canção, ao contrário do esperado, o "macho selvagem" não avança: "Tu te aproxegas, reboleando os quarto, / trocando orelha" (versos 5 e 6).

Ao visualizar a tal morocha, sua feminilidade estaria atijando-o: seu "instinto rincha". O homem se prepararia para dar o bote: "E eu já me paro,

todo embodocado¹⁸ / que nem matungo¹⁹, quando aperta a cincha²⁰" (versos 7 e 8). No entanto, ele não ataca, recua. Já no primeiro verso da canção, um pedido de afastamento é enunciado: "Não vem, morocha, te floreando toda" (verso 1).

Além desse, versos como "animal, te para! Sou lá do Rincão" (verso 11) ou "só carrapato é que em mim se agarra" (verso 4) sugerem que "morocha" é quem está tomando a iniciativa de aproximação. Contudo, não sabemos ao certo se esse floreio supracitado seria "morocha" jogando charme ou apenas a presença de sua feminilidade "floreando" o ambiente. Quando ela se "aprochega, reboleando os quarto" (verso 5), não sabemos se seria uma aproximação dela sensualizando no andar ou caminhando normalmente. Quando estaria "trocando orelha²¹" (verso 6), não sabemos se ela estaria atenta à reação que ele teria aos sinais de sua investida de flerte ou se estaria alerta à presença desse bruto macho predador. No momento em que a mulher "incha o lombo" (verso 16), não sabemos se ela estaria adotando uma atitude de provocação sexual ou de defesa à possibilidade de um estupro iminente. Não há como saber se "morocha" está seduzindo, indo de encontro, adotando uma postura de defesa ou se tudo não passa de um delírio erótico do macho selvagem.

Trata-se do caráter androcêntrico²² da canção popular. Em *Morocho*, assim como em sua canção-resposta *Morocho, não!*, a mulher não tem voz. Em ambas, tudo o que sabemos sobre a representação da mulher está mediado pela interlocução masculina.

Essa é uma característica predominante, não só na canção gauchesca, mas na canção popular mundial. Felipe Trotta (2014), ao analisar o forró nordestino, destaca como referenciais

¹⁴ "Violência simbólica, violência suave, insensível e 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, 2003, p. 7-8).

¹⁵ "ENCAROÇAR, v. Intumescer." (NUNES, 2003).

¹⁶ "ABICHAR, v.: Criar bicheira. Ser o animal atacado de vermes causados por larvas depositadas em suas feridas pela mosca varejeira." (NUNES, 2003).

¹⁷ Misoginia: ódio ou desprezo à mulher. (CUNHA, 2007).

¹⁸ "EMBODOCAR-SE, v.: Tomar a forma do arco do bodeque, arquear-se, curvar-se. Arquear o cavalo o lombo para corcovear." (NUNES, 2003).

¹⁹ "MATUNGO, s.: Cavalo velho, ruim, imprestável." (NUNES, 2003).

²⁰ "CINCHA, s.: Peça dos arreios que serve para firmar o lombinho ou o serigote sobre o lombo do animal." (NUNES, 2003).

²¹ "ANDAR TROCANDO ORELHAS, expr.: Andar alerta, vigilante." (NUNES, 2003).

²² O androcentrismo, diferente da misoginia (ódio ou desprezo à mulher) e do machismo (crença da inferioridade do feminino), totaliza a experiência masculina como sendo a de todos os seres humanos. Consequentemente, toda a visão masculina é tida como moralmente boa e correta, enquanto a feminina, quando não completamente desconsiderada, é tida como moralmente má, errada.

de macheza são de suma importância para o contexto simbólico do gênero. A partir da análise de algumas canções, o autor demonstra que, até nos casos em que a voz feminina faz-se presente, ocorre de a mulher acabar reproduzindo convenções de dominação de um modelo patriarcal. Contudo, contrapondo-se às fortes críticas que denunciam esses processos como puro "reflexo" de uma sociedade machista, o autor não deixa de perceber que:

[...] a experiência musical é vivenciada em situações de conflito e negociação com os temas abordados, produzindo narrativas e sínteses reflexivas díspares e variadas. Se algumas letras do forró eletrônico elaboram uma hipérbole sobre um tipo de masculinidade rude, patriarcal e misógina – e isso é inegável – podemos entender também que essas letras processam novos modelos de masculinidade que tensionam estereótipos patriarcais tradicionais através do exagero. Esse processo ilumina as disputas em torno dos embates de gênero, e é resultado de um discurso de anulação feminina que já não é tão eficaz quanto em outras épocas. (TROTТА, 2014, p. 82).

Como em casos do forró eletrônico, *Morocha* constitui um referencial de macheza exagerado e esdrúxulo. O caráter hiperbólico da canção coloca em evidência a tábua de valores — seus critérios de inclusão (legitimação) e de exclusão (estigmatização) — que submete a pessoa a uma dada identidade social.

Orgulho de ser machista

A canção *Morocha* segue uma estratégia parecida com a adotada pela funkeira Valesca Popusuda em muitas de suas músicas. Em um contexto em que não há espaço para a mulher exercer sua sexualidade de maneira ativa sem ser rotulada de prostituta, a cantora converte o valor negativo do estigma que lhe é atribuído em uma ação afirmativa de libertação sexual feminina.

A funkeira parte de um ponto de vista feminino, no qual a mulher deixa de esperar passivamente pela iniciativa masculina e se coloca como sujeito de seu corpo e destino. No entanto, o viés encontrado para superar a relação de dominação é assumir o papel opressor, invertendo o posicionamento de gêneros, mas conservando um modelo relacional hierarquizado. (...) Nesse sentido, a estratégia contraria

um sistema patriarcal e conservador, porém não subverte a lógica de dominação sexual e afetiva. (ARAÚJO, 2013, p. 9).

Ao proclamar um "orgulho de ser puta", Valesca denuncia os mecanismos de exclusão e de estigmatização da dominação masculina, em que a mulher, mesmo quando em exercício de seu poder de dominação atribuído, exerce-os de forma passiva. Não aceitando esse papel submisso, Valesca, da mesma forma que o "macho selvagem", recorre a um referencial de dominação total através de uma estratégia do exagero, para evidenciar as condições de quase exclusão frente ao modelo patriarcal e, assim, virá-lo do avesso.

De modo similar, a canção *Morocha* apresenta certo "orgulho de ser machista". No entanto, ao contrário de Valesca, que usa o estigma feminino para inverter a dominação masculina e apropriar-se da violência simbólica, o "macho selvagem" abre mão da violência simbólica, a qual não tem condições de exercer, e faz da violência física sua simbologia exagerada (brutalidade).

Trata-se, em ambos os casos, da apropriação dos critérios de avaliação da identidade social. Se, dada a posição de excluídos, não é possível assimilar suas características positivas e fazer desaparecer os sinais do estigma, ao menos, tomam-se para si as características negativas, de modo a subverter as relações de forças simbólicas, assim adquirindo autonomia para definir os princípios de construção dessa avaliação e para fazer-se reconhecer a sua própria maneira.

O estigma produz a revolta contra o estigma, que começa pela reivindicação pública do estigma, constituído assim em emblema — segundo o paradigma "*black is beautiful*" — e que termina na institucionalização do grupo produzido (mais ou menos totalmente) pelos efeitos econômicos e sociais da estigmatização. É, com efeito, o estigma que dá a revolta regionalista ou nacionalista, não só as suas determinantes simbólicas mas também os seus fundamentos econômicos e sociais, princípios de unificação do grupo e pontos de apoio objetivos da ação de mobilização. (BOURDIEU, 1989, p. 125).

Nesse sentido, o homem representado em *Morocha* seria também um excluído dentro do sistema do poder simbólico. Se a dominação

masculina está intimamente ligada à estrutura da sociedade e por ela é reproduzida através de suas instituições, ela não está acessível aos homens da mesma maneira. O macho representado em *Morocho*, socialmente, é um homem desprovido de capital financeiro (nascido no inferno), de capital cultural (criado no mato) e de capital social (do rincão). Como poderia esse macho cumprir com "dever de amar", do "macho civilizado" — oferecer proteção, por exemplo — e, então, ascender à dominação masculina? Através de seu corpo. Através da brutalização de si mesmo por meio do corpo. Através da performatividade masculina.

A revolta regionalista do gaudério

A canção *Morocho* veio de encontro ao modo através do qual a assimilação do estigma (GOF-FMAN, 1988) vinha sendo feita pelos festivais de música nativista até então. A estratégia geral era a de anulação da imagem de "grosso", através da sofisticação poético-musical e da representação positiva de um "gaúcho original". A representação da identidade acionada era aquela do gaúcho-herói — um ser guerreiro, de honra, que luta pela liberdade e pela igualdade. *Morocho*, ao exaltar o "grosso", fez o contrário. Apontou para a representação mais pejorativa do gaúcho: a do gaudério²³ (vadio).

Embora a relação etimológica entre gaúcho e gaudério não seja certa (CAMPRA, 2004, p. 312), pode-se dizer que, até a segunda metade do século XIX, "gaúcho"²⁴ era também um termo depreciativo, usado como sinônimo de gaudério. Essa representação foi invertida pelas sociedades artístico-literárias²⁵, progenitoras da construção do mito (heroico) do gaúcho, ao longo do século XIX, ao qual, segundo Álvaro Santi (2004), os festivais nativistas filiam-se e dão continuidade.

Trata-se de uma estratégia bastante comum. Graciela Montaldo (1993) mostrou como, no início do século XX, a literatura argentina apropriou-se

de um imaginário "primitivo" e viril do gaúcho para fazer frente aos emergentes modelos urbanos e cosmopolitas de masculinidade (dândis, *flaneurs*) e, assim, constituir uma ideia de identidade nacional tipicamente argentina. Albuquerque Junior (2003) também aponta a associação do tipo "cabra-macho" às especificidades da região do sertão como elemento fundamental para uma "invenção do nordeste".

A representação exagerada inverteu o estigma de "grosso" do homem rural, interiorano, fazendo de seus quesitos — de seu *habitus* viril (BOURDIEU, 2003) — indicadores de uma macheza mais "autêntica", mais "natural" que a do "macho civilizado", representado na canção *Morocho, não!*: a de um gaúcho patriarca, um "monarca das coxilhas", para usar uma das expressões recorrentes que positivaram o termo gaúcho no século XIX. Dessa forma, a composição e a performance de *Morocho* conseguiram incluir a temática sexual sem contradizer os referências de autenticidade e de qualidade musical do território dos festivais.

Entretanto, o modelo explicativo proposto por Bourdieu faz-se, aqui, insuficiente para o avanço da investigação. A ideia de dominação masculina, ligada ao poder simbólico e presa à estrutura social como um todo, acaba por ofuscar nuances relevantes. O conceito de masculinidade hegemônica, desenvolvido por Raewyn Connell (2013), é mais elucidativo. Enfoca a pluralidade de diversas masculinidades e as ordens hierárquicas de subordinação que se estabelecem entre elas. Contestando, não só, o conceito de dominação masculina, de Pierre Bourdieu, o autor critica a abordagem adotada por boa parte dos estudos sociais sobre gênero:

Nas teorias sociais do gênero, há comumente uma tendência em direção ao funcionalismo — que significa entender as relações de gênero como autônomas, um sistema autorreprodutor e explanatório de todos os elementos

²³ "GAUDÉRIO, s. e adj.: Pessoa que não tem ocupação séria e vive à custa dos outros, andando de casa em casa. Parasita, amigo de viver à custa alheia. Denominação dada ao antigo gaúcho, em sentido depreciativo. // Índio-vago, andarengo. // Cão sem dono, errante, que acompanha qualquer pessoa mas logo a abandona para seguir outra, sem aquerenciar-se em parte alguma. // Pessoa que viaja muito. Gaúcho." (NUNES, 2003).

²⁴ "GAÚCHO, Primitivamente: Changador, gaudério, ladrão, contrabandista, vagabundo, coureador, desregrado, andejo, índio ou mestiço, maltrapilho, sem domicílio certo, que andava, de estância em estância, trabalhando em serviços que fossem executados a cavalo." (NUNES, 2003).

²⁵ "Sociedade Partenon Literário (1868), Grêmio Gaúcho de Porto Alegre (1898) e a União Gaúcha (1899) da cidade de Pelotas." (SANTI, 2004).

em termos de suas funções na reprodução do todo. (...) A dominação dos homens e a subordinação das mulheres constituem um processo histórico, não um sistema autor-reprodutor. (...) Há evidências consideráveis de que a masculinidade hegemônica não é uma forma autorreprodutora, seja através de habitus ou outros mecanismos. (CONNELL & MESSERSCHMIDT, 2013, p. 260).

A apropriação daquilo que seria um estigma da masculinidade (grosso, machista) provoca a subversão das relações de forças simbólicas, mas tem efeitos contrários no tocante ao gênero. Segundo Connell e Messerschmidt (2013, p. 265): "o gênero é sempre relacional, e os padrões de masculinidade são socialmente definidos em oposição a algum modelo (quer real ou imaginário) da feminilidade". Os modelos de gênero do "macho selvagem" e "macho civilizado" têm, como antípoda feminino, a "*femme fatal*" e a mulher como "ser de amor". Dado o caráter androcêntrico da canção popular, são esses os modelos imaginários, derivados da representação masculina. Se formos analisar quaisquer canções da Valesca Popuzuda à luz do referencial de *femme fatal*, por exemplo, a dinâmica do poder simbólico, literalmente, muda de figura.

Restringindo-se, ainda, à análise textual (letra) da canção, cabe ressaltar que *Morocha*, embora não traga a representação de uma identidade social de valor positivo (gaúcho), mas de valor negativo (gaudério), a constrói através da mesma composição do que poderíamos chamar de "erudição campeira". As letras das músicas dos festivais nativistas promovem a integração de um universo linguístico regional: palavras, gírias e expressões típicas de microrregiões do Sul do Brasil passam a ser utilizadas de modo conjunto na letra das canções. Termos antigos, presentes em documentos e na literatura regional, são reavivados, passando, inclusive, a fazer parte do cotidiano de fala da população. Nomes, objetos, técnicas e afazeres específicos da agropecuária, da lida do campo de modo geral, são frequente-

mente citados, quando não compõem a temática dessas canções — como, por exemplo, o emprego de termos técnicos da doma de animais, que é o caso da canção *Morocha*.

Finalmente, através dessas e de outras operações, o termo gaudério²⁶ vai ter seu valor também positivado, aceito como um dos caminhos para se chegar à identidade social legítima, não através de uma representação heroica, mas vilã. Ao contrário das músicas de Valesca, nas quais o exagero do estigma (puta) é construído em tom de seriedade e dirigido à intimidação, o exagero do estigma (grosso, machista) no "macho selvagem" de *Morocha* dá-se pela tônica do humor e do deboche, ou seja, não pela inversão, mas pela reafirmação da estigmatização masculina, de um modo perverso para si mesmo (satírico).

O deboche não aparece diretamente na letra da canção, mas é possível apontar algumas inferências internas que, quando relacionadas ao contexto de execução e, sobretudo, à performance, ajudam a sustentar a tônica do humor. Não podemos esquecer da aparente contradição que a letra de *Morocha* apresenta: o tal "macho selvagem" que só admite uma relação de dominação total não "ataca". Há uma tensão ao modelo apresentado.

Outra possível contradição, referente ao tom de exagero (brutalidade), está expressa no uso do termo "amanonciar" ("aprendi a domar amanonciando égua"), que significa domar o animal através do som, com palavras de carinho, sem a necessidade montá-lo. Por outro lado, o termo também remete a zoofilia (barranqueio), como criticou o cantor Leonardo, no refrão de *Morocha, não!*: "grosso, machista e barranquiador". Contudo, aquela inferência conecta-se diretamente ao último verso da canção, que enuncia: "Sou carinhoso, mas incompreendido. / É pra o teu bem, vê se tu me entende".

No excerto, quem fala não é efetivamente o eu lírico do brutal "macho selvagem". O que aparece, nesse trecho, são as vozes dos compositores

²⁶ A exemplo da dinâmica do sentido de "gaudério" (vadio), é interessante apontar como a ação irrestritamente androcêntrica do poder simbólico dá à estrutura estruturante seu caráter de dominação masculina. A apropriação e a resignificação do termo como valor positivo está restrita à experiência masculina. Uma mulher só poderia adotar uma identidade gaudéria masculina (vadio), jamais uma identidade galdéria feminina (vadia). Não por acaso, o movimento feminista internacional "*Slut Parade*", iniciado no Canadá, em 2011, quando chegou ao Brasil, obteve o nome "Marcha das Vadias", enquanto, em Portugal, chamou-se "Marcha das Galdérias".

ironizando, reforçando a sátira e prevendo que seria *incompreendido* por parte do público. Não à toa, o nome escolhido para o conjunto foi "Os Incompreendidos".

Contextos e espaço dos festivais: os sátiros, o som e o teatro

Apesar das vaias e dos protestos, *Morocho* foi a música de maior popularidade do festival. A canção vencedora, *Polca de relação*, de Elton Saldanha e João de Almeida Neto, na cerimônia de premiação, foi ainda mais vaiada. Apesar de não ter levado a premiação principal, *Morocho* foi a grande vencedora, arrecadando cinco prêmios²⁷.

A grande maioria do público captou o tom de sátira da canção. Sua performance era complexa. Tanto o tal "macho selvagem" de sua narrativa quanto a imagem do gaúcho que ela trazia exigiam um tom de seriedade e de agressividade, que deveriam ser contrastados com um ar de deboche para configurar a sátira. David Menezes Jr. foi escolhido pelos compositores por ser o único intérprete capaz de dar "a roupagem de humor necessária", segundo o próprio²⁸.

No início da canção, pode-se perceber que o intérprete optou por uma performance dura, exagerando sua agressividade e desafiando o público, ao olhar e apontar para aqueles que o vaiavam. Somente nos versos finais da canção, sem alterações no padrão vocal, o cantor sutilmente usa as expressões faciais para destacar a ironia interna da letra.

Apesar da letra chula, a canção alinha-se à tendência geral de "qualificação" da música gaúcha ao se inserir no desenvolvimento de uma "erudição campeira". O mesmo ocorre com a composição das sonoridades da canção. *Morocho* é uma rancheira, ritmo popular de origem portuguesa-açoriana, destinado à dança, geral-

mente executado em tonalidade maior, acionando, então, uma ambiência festiva e alegre. No entanto, percebe-se que as escolhas foram feitas justamente para se afastar²⁹ dessa ambiência de dança, de baile, e se aproximar, ao máximo, de uma atmosfera de recital que os festivais exigiam. A sonoridade da canção remete a um sentimento épico, frequentemente acionado no contexto das músicas de festivais, ainda que a letra da música traga uma narrativa bem distante disso.

Após vencida a competição, o conjunto subiu novamente ao palco. Nessa segunda apresentação³⁰, a performance foi bem diferente, assim como a reação do público. David Menezes entrou no palco de cabeça baixa, escondendo o rosto com seu chapéu. Quando a canção iniciou, o intérprete levantou a aba do chapéu para cima, elevando o rosto com um sorriso alegre. O tom debochado, já revelado anteriormente, de forma sutil, foi, a partir disso, confirmado de imediato. O gestual irônico da face foi utilizado na maioria dos versos, desde o princípio. O público, de modo geral, pareceu estar tomado pela tônica do humor. A grande maioria aplaudiu e mesmo aqueles descontentes, que se manifestaram apontando o polegar para baixo em sinal de reprovação, fizeram-no em tom alegre.

Conclusão

A representação hiperbólica do machismo foi o elemento chave na configuração da sátira e que levou o intérprete Davi Menezes Jr. a afirmar que *Morocho* seria uma "música feminista" (o que é, em si, uma afirmação satírica). Nesse sentido, a performance da canção enquadra-se naquilo que o antropólogo Jeffrey Tobin (1999) chamou de "paradoxo da masculinidade portenha":

Ao mesmo tempo em que afirma sua masculinidade citando um tango, o macho portenho

²⁷ Recebeu o troféu Lenda da Panelinha, destinado à canção mais popular; troféu Romano Zanchi, oferecido por um júri especial da imprensa de Cruz Alta, também à canção mais popular; troféu Capitão Rodrigo, de melhor intérprete, a David Menezes Júnior; Troféu Grazzito, de melhor indumentária, ao conjunto Os Incompreendidos. Disponível em: <http://historiadacoxilha.blogspot.com.br/2010/04/1-coxilha-nativista-1984.html>

²⁸ Disponível em: <http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-lazer/segundo-caderno/noticia/2013/11/as-historias-por-tras-das-cancoes-que-serao-lembradas-em-show-nesta-terca-4345468.html>

²⁹ A música é executada em tonalidade menor, tendo a melodia do canto por característica, o uso de notas longas e espaçadas, na maioria das vezes, preenchida pelo contraponto do acordeom com notas curtas.

³⁰ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=2JKYoFoS6bo#t=34>

chama a atenção para a construção dessa masculinidade ao confirmar que ela faz parte do roteiro. (...) O paradoxo da masculinidade portenha é que a sempre implicada versão burlesca não contradiz a autenticidade da performance. (...) o macho portenho faz troça do machismo no mesmo momento em que o afirma. (...) o sujeito que é "machificado" no discurso público através de interpelações colonialistas cita o próprio termo como base discursiva para uma oposição. O macho assume o que considero um rótulo da masculinidade colonizada e a converte numa identidade positiva. (TOBIN, 1999, p. 317-318).

O alarde de um tipo específico de masculinidade, que Tobin chama de "colonizada" (embora não esclareça o que isso signifique), está ligada ao universo simbólico do tango, que, a exemplo do herói romântico gardeliano, sempre beira o burlesco. Embora o universo simbólico gauchesco esteja entrelaçado ao do tango e, também, tenha como característica performances e representações hiperbólicas — ao menos no contexto brasileiro — isso não acontecia em relação à sexualidade.

Se Leonardo tivesse composto e apresentado *Morocha* no palco da 4ª Coxilha Nativista, em 1984, os sentidos da canção teriam sido outros. Se Davi Menezes Jr, um artista jovem e estreante, tivesse gravado em disco a antagonista *Morocha, não!*, a experiência musical seria bem diferente.

E se *Morocha* tivesse sido interpretada por uma mulher?

Referências

RIO GRANDE DO SUL. Deputados aprovam projeto que declara a Coxilha integrante do patrimônio cultural do RS. **Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul**. Disponível em: <http://al-rs.jusbrasil.com.br/noticias/100050549/deputados-aprovam-projeto-que-declara-a-coxilha-integrante-do-patrimonio-cultural-do-rs>

ARAUJO, Julia S. A mulher como o Outro e outras representações de feminilidade: Dominação negociações e disputas de gênero na música popular massiva brasileira. **X Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**, 2013, Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <http://pucposcom-rj.com.br/wp-content/uploads/2013/11/Júlia-Silveira-de-Araújo.pdf>

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BUTLER, Judith. **Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"**. New York, Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPRA, Rosalba. En busca del gaucho perdido. **Revista de crítica literária latino-americana**, ano 30, n. 60, 2004, p.311-332.

CONNELL, John; GIBSON, Chris. **Sound tracks: popular music, identity and place**. Nova York, Londres: Routledge, 2003.

CONNELL, Robert W; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Revista de Estudos Feministas**, v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000100014>

CUNHA, Aantônio G. **Lexicon: Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. São Paulo: Saraiva, 2007.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 4ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

OLIVEIRA, Alberto J. **Dicionário Gaúcho**. 3ª ed. Porto Alegre: AGE, 2005.

OURIQUE, João L. P. A visão patriarcal na cultura regionalista gaúcha: "Morocha" e "Morocha Não". **Chasqui**, v. 43, n. 2, p. 73-83, 2014. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43589631>

MONTALDO, Graciela. **De pronto, el campo: Literatura argentina y tradición rural**. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.

MUNHOZ, Tude. As histórias por trás das canções que serão lembradas em show nesta terça. **Agência RBS**. Porto Alegre, 2018. Disponível em: <http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-lazer/segundo-caderno/noticia/2013/11/as-historias-por-tras-das-cancoes-que-serao-lembradas-em-show-nesta-terca-4345468.html>

NUNES, Zeno C.; NUNES, Rui C. **Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul**. 10ª ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2003.

RAÍZES DO SUL. Morocha. **YouTube**, 2014. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=2JKYoFoS6bo#t=34>

SANTI, Álvaro. **Do Partenon à Califórnia: o nativismo e suas origens**. Porto

Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SEITENFUS, Rômulo. História da coxilha. **Blogspot**, 2010. Disponível em: <http://historiadacoxilha.blogspot.com.br>

SILVA, Rafael. Morocha – Davi Menezes Junior e Os incompreendidos. **YouTube**, 2013. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=lwOSlIe4yao>

TOBIN, Jeffrey. A performance da masculinidade portenha no churrasco. **Cadernos Pagu**, v. 12, p. 301-329, 1999. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634922>

TROTTA, Felipe. **No Ceará não tem disso não:** nordestinidade e macheza no forró contemporâneo. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2014.

Henrique Ramos Reichelt

Doutor em comunicação social pela Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, RJ, Brasil, e mestre pela mesma instituição. Realizou estágio de pesquisa (doutorado sanduíche) na McGill University. Possui master em Sociologie, art, culture et médiations techniques, pela Université Pierre Mendès France, em Grenoble, França. Graduou-se em Comunicação Social — Publicidade e Propaganda pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em Porto Alegre, RS, Brasil.

Endereço para correspondência

Henrique Ramos Reichelt
Rua Professor Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/n
Bloco A, Sala 202
São Domingos – 24210-201
Niterói, RJ, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Zeppelini Publishers e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.