

**MULHERES E CULTURA POPULAR: GÊNERO E
CLASSE NO BUMBA-MEU-BOI DO MARANHÃO**

*Women and Popular Culture: Gender and Class
in the Bumba-meu-boi of Maranhão*

LADY SELMA FERREIRA ALBERNAZ *

Universidade Federal de Pernambuco · Brasil

* ls.albernaz@uol.com.br

Artículo de investigación recibido: 16 de diciembre del 2009 · aprobado: 7 de junio del 2010

RESUMO

O artigo trata o tema da participação das mulheres no *bumba-meu-boi* da região nordeste, no Maranhão (Brasil), uma festa da cultura popular que integra gênero e classe, bem como alguns aspectos de raça e geração. O *bumba-meu-boi*, que antes era percebido negativamente como uma manifestação da comunidade de homens negros e pobres que eram os encarregados da festa, ganhou agora visibilidade, reconhecimento e recursos públicos, o que proporcionou um aumento do número de mulheres que alcançaram poder na festa, e inclusive do número de pessoas brancas de classe média participantes, fato que alterou a hierarquia da população negra e pobre. A exigência de contar com um prototipo de mulher coincide com o branqueamento das mulheres em quase todos os grupos, daí que agora aumentem as desigualdades entre as mulheres negras e brancas, entre classes e entre os grupos de *bumba-meu-boi*. A investigação analisa tais desigualdades derivadas.

Palavras-chave: *classe, cultura popular, gênero, identidade, raça, bumba-meu-boi.*

RESUMEN

El artículo aborda el tema de la participación de las mujeres en el *bumba-meu-boi* de la región noreste de Maranhão (Brasil), una fiesta de la cultura popular que abarca género y clase, así como algunos aspectos de raza y generación. El *bumba-meu-boi*, que antes era percibido negativamente como una manifestación de la comunidad a cargo de hombres negros y pobres, ahora ha ganado visibilidad, reconocimiento y recursos públicos, lo que propició un aumento del número de mujeres que alcanzan el poder en la fiesta, e incluso del número de personas blancas de clase media participantes, hecho que ha alterado la jerarquía de la población negra y pobre. La exigencia de contar con un prototipo de mujer coincide con el blanqueamiento de las mujeres en casi todos los grupos, de ahí que ahora aumenten las desigualdades entre las mujeres negras y blancas, entre clases y entre los grupos de *bumba-meu-boi*. La investigación analiza tales desigualdades derivadas.

Palabras clave: *clase, cultura popular, género, identidad, raza, bumba-meu-boi.*

ABSTRACT

This article addresses the participation of women in the *bumba-meu-boi* of the northeastern region of Maranhão in Brazil, a popular culture festival that involves gender and class, as well as some aspects of race and generation. The *bumba-meu-boi*, which was formerly perceived negatively as a community expression by poor black males, has recently gained visibility, recognition, and public funding, thus fostering an increase in the number of women who have acquired power in the festival, and even in the number of middle class white participants, a fact that has upset the hierarchy of the poor black population. The need to have a female prototype coincides with the *blanqueamiento* or whitening of women in almost all of the groups, thus increasing inequalities between black and white women, between classes, and among *bumba-meu-boi* groups. The article examines such derived inequalities.

Key words: *class, popular culture, gender, identity, race, bumba-meu-boi.*

CONTEXTUALIZANDO O MARANHÃO...

Esta pesquisa desenvolve-se no Maranhão, um estado brasileiro localizado na região Nordeste, fronteira com a região Norte. As regiões são distintas climaticamente, a primeira inclui o semi-árido brasileiro e, a segunda, a maior porção da Floresta Amazônica. São vistas nas outras regiões (Sul, Sudeste e Centro-Oeste) como os paraísos naturais intocados e, paralelamente, guardiãs das tradições populares nacionais. Portanto, um misto de “pureza” natural e “ingenuidade” cultural, devido à presença de diferentes manifestações populares tradicionais. Entretanto, possuem os piores indicadores sociais do país: maiores desigualdades de renda, baixa escolaridade e nível alto de desemprego.

A posição limítrofe do Maranhão permite que sua população o represente como tendo a abundância da floresta amazônica, livre das agruras da seca do semi-árido do Nordeste (mesmo que seja afetado por ela em parte de seu território). Reivindica para si uma cultura que mescla Norte e Nordeste, porém colocando-se na posição de “mestre” para a primeira, especialmente no que se refere ao bumba-meu-boi. No Maranhão, como se verá, o bumba-meu-boi, uma festa da cultura popular, tornou-se um símbolo central para afirmar identidade frente à nação e para mediar esta experiência de pertença.

SITUANDO A PESQUISA

Esta investigação iniciou-se em 2001 para subsidiar minha tese de doutorado, na qual discuti uma configuração de identidade maranhense frente à nação, ganhando destaque a análise de cultura popular (Albernaz, 2004). Naquele momento questões de gênero emergiram, mas não puderam ser exploradas devidamente. Elas permaneceram latentes e ensejaram a pesquisa em andamento¹, cujo foco é a participação de mulheres no bumba-meu-boi maranhense, abordando gênero e classe, bem como algumas questões de raça e geração, para perceber as desigualdades decorrentes destes cruzamentos.

1 A pesquisa recebeu dois financiamentos do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Processos: n.º 403154/05-7 – Edital 045/2005; n.º 402901/2008-8-Edital 57/2008) tendo como bolsista de iniciação científica (Pibic): Teresa Maria Barbosa de Oliveira e Maíra Souza e Silva Acioli (2006/7), Bárbara Lopes Lima (2007/8), Patrícia Geórgia Barreto de Lima (2008/10), Ighara de Oliveira Neves (2009/10). Agradeço-lhes a colaboração, fundamental para alcançar os resultados aqui expostos.

O trabalho de campo foi realizado na cidade de “São Luis”, capital do Maranhão, nos anos de 2001, 2002, 2007 e 2009, sempre nos meses de junho a agosto. Observei e participei das festas, tendo entrevistado mulheres e homens que integram grupos de bumba-meu-boi e funcionários/as das instituições estaduais de cultura e turismo. Também utilizo a literatura sobre bumba-meu-boi (produção acadêmica e de folclorista), documentos oficiais (das instituições estaduais da cultura e do turismo) e matérias de jornais. Com esta estratégia e este conjunto variado de dados, tentei me aproximar das práticas e representações de gênero e identificar os agentes da sua produção, que revelaram sua interseção com os marcadores de classe, bem como aspectos importantes de raça e geração.

Desde a década de 1990, as políticas de turismo no Brasil, notadamente no Nordeste, usam as produções de cultura popular para atrair visitantes, dando-lhes novo valor e visibilidade. A inter-relação de festas populares com afirmação de identidade regional e nacional é evidente. Identidade nacional é um tema importante no campo de gênero², entretanto, não localizei trabalhos que tratem desta interface, a partir de uma investigação interna das manifestações populares³. Por sua vez, a retomada de estudos sobre cultura popular, tratada como festa/ritual, quase nunca considera esta dimensão, e quando o faz é para fixar posições e papéis de acordo com sexo⁴. Pensando nisso é que foi feito o desenho desse estudo.

Acho pertinente salientar como o trabalho está balizado teoricamente. Da perspectiva de gênero oriento a análise a partir das críticas de Friedman (1995) à centralidade deste marcador para significar poder,

2 Alguns exemplos dessa literatura são: Schiebinger (1993); Sommer (1994); Pratt (1994); Franco (1994); Vidal e Souza (1996); Corrêa (1996); Piscitelli (1996); Souza e Botelho (2001); Stolcke (2002); Moutinho (2004).

3 Na revisão de literatura localizei apenas dois artigos em publicações brasileiras: Bartra (2000) discute uma estética específica das mulheres na arte popular, inspirada em Frida Kahlo; Matos (2001) analisa transformações de gênero com o ingresso de homens na produção de cerâmica, atraídos pelo aumento de seu valor econômico. Saliento a coletânea de Bartra (2004) com trabalhos realizados na América Latina. Em 2006, num esforço de estimular a circulação de pesquisas neste tema, organizei com Edla Eggert (PPGE do Unisinos), o Simpósio Temático *Gênero, feminismo e cultura popular* – Fazendo Gênero 7.

4 Na coletânea sobre festas populares, organizada por Jancsó e Kantor (2001), não há exemplos de cruzamentos deste tipo.

recomendando que se façam inter-relações com raça e classe⁵. Realizo um diálogo com Scott (1996), para não perder de vista situações em que gênero mantém-se como central para constituir relações de poder. Raça é percebida principalmente de acordo com as abordagens de Hall (2003), um fundamento para o racismo e desigualdade social e cultural. A análise sobre corpo baseia-se em Bordo (1997), que propõe um equilíbrio analítico entre cultura e sociedade, corpo e representação/significado. Levo em conta também as contribuições de Bakhtin (1987), voltando-me para compreender como vem ocorrendo o controle do baixo corporal na cultura popular pela alta cultura.

Cultura popular é um conceito polêmico com enfoques teóricos e disciplinares distintos, que parece evitado em publicações brasileiras recentes⁶. Falar de classe, quando se trata de cultura popular, pode ser uma redundância para alguns, entretanto, muitos estudos usam esta classificação desconsiderando esta dimensão. Por sua vez, dentro das manifestações de cultura popular, como o bumba-meu-boi aqui estudada, não há participação exclusiva de um determinado estrato social, mas sim inter-relações entre grupos com *background* de classe variada⁷. Por isso torna-se pertinente perceber como gênero se entrecruza com este marcador quando se trata do bumba-meu-boi.

Nesta pesquisa considero as classificações locais para os bens culturais e lanço mão de uma análise interdisciplinar a partir de Thompson (1998); Burke (1989); Bakhtin (1987). Estes autores estudam cultura popular focando sua especificidade estética relacionada com a posição social de quem a produz. Na minha investigação detectei esta

5 Estes cruzamentos são considerados recomendáveis por Corrêa (1996) e Piscitelli (1996) para o caso brasileiro. Saliento que a discussão de Friedman sintetiza um debate anterior iniciado pelo feminismo negro nos EUA e sobre classe e gênero pelas feministas socialistas no terceiro mundo, que ficou conhecido como a crítica da irmandade entre as mulheres, ver Fox-Genovese (1992).

6 Ver J. J. Carvalho (2000, 2004); R. Carvalho (2000); Brandão (1982); Arantes (1981), focando os exemplos brasileiros. Um exemplo da ausência deste termo é a coletânea de Jancsó e Kantor (2001). A maioria dos autores investiga festas, usando teoricamente obras que tratam de cultura popular, mas não empregam esta denominação. Ver Hall (2003) para esta polêmica nos estudos culturais. Para um panorama recente desta polêmica no Brasil (sec. XX), ver Rocha (2009).

7 Ver Esteves (2008) sobre participação de pessoas de classe média em folguedos populares, focando as tensões dessa participação em Recife. Ver Carvalho (2004) para as dificuldades de perceber implicações de poder e desigualdades em situações desse tipo.

classificação operando da mesma forma (Albernaz, 2009; Branco, 1999). Entendo que, nos três casos, os autores evidenciam o caráter público de cultura popular e sua circulação, de maneira que traduz códigos de diferentes grupos postos em relação desigual num mesmo contexto social.

Para expor os resultados, o trabalho está dividido em mais três partes. Na primeira contextualizo a importância atual do folguedo na mediação de afirmação de identidade maranhense frente à nação. Descrevo rapidamente o bumba-meu-boi dando atenção a sua estrutura de relações e sua classificação por gênero, classe e raça. Na segunda, apresento a participação das mulheres ao longo do tempo, os sentidos das suas posições e sinalizo a invisibilidade delas na história do folguedo. Na terceira parte, trato das explicações para o ingresso das mulheres a partir dos anos 1970, as quais parecem se relacionar com o prestígio que o bumba-meu-boi conseguiu, além de ligar-se a uma visão de segurança e produção de uma nova estética. Analiso as interfaces entre gênero e classe, secundariamente, raça, e geração como estruturadores das relações dentro desses grupos.

BUMBA-MEU-BOI MARANHENSE: IDENTIDADE LOCAL E CLASSIFICAÇÃO EM *SOTAQUES*

No Maranhão, desde meados do séc. XIX, os símbolos eruditos marcavam a identidade local frente à nação, expressos na idéia da capital do estado (São Luís) como *Atenas Brasileira*. A partir dos anos 1970, a cultura popular ocupou este lugar, na qual o bumba-meu-boi é o centro, numa configuração cultural que aglutina outros significados e define os conteúdos de ser maranhense. Cultura popular ganhou um valor positivo para os estratos médios da população e, o boi, que era antes percebido como de pessoas pobres e negras, passou a ser de todos, sem distinção de raça ou classe (Albernaz, 2004)⁸. Ele agora é valorizado e recebe grande investimento público, devido ao turismo,

8 Esta substituição parece correlata com um processo de modernização da cidade de São Luís, desencadeado por um novo grupo político com acesso ao poder em 1966. Este processo para se modernizar compreendeu industrialização, ampliação urbana, alterando roteiros de circulação na cidade. Tudo isso propiciou a expansão e intensificação do bumba-meu-boi, inclusive pelos migrantes rurais. J. J. Carvalho (2000), salienta que mudanças na cultura popular decorreriam de processos migratórios e de reurbanização. Ver também Brandão (1982).

processos identitários e promoção de cidadania, que propiciou o aumento de mulheres e seu acesso ao poder no folgado.

Localmente o bumba-meu-boi é percebido como tradicional por sua permanência ao longo do tempo e pela manutenção de práticas e conteúdos simbólicos, resultantes de disputas e negociações nesse processo de reprodução. Torna-se assim mais legítimo para afirmar identidade e exprimir as relações sociais. Enquanto cultura popular, o boi é um lócus de produção de narrativas, mas também de mediação de experiência de identidade regional, por meio dos quais níveis diferentes de domínio (bairro, cidade, estado e nação) são articulados (Albernaz, 2004). Ao circularem por diferentes espaços, as manifestações permitem aos seus integrantes perceberem como seu grupo de origem situa-se no contexto social e quais as relações adequadas com os demais. Simultaneamente, traduz os significados de afirmação destes grupos, e os níveis de pertença de seus membros⁹. O bumba-meu-boi, ao funcionar dessa maneira, elabora sentidos e práticas de gênero de grupos específicos e, concomitantemente, ratifica-os, ou os põem em disputa, com aqueles da sociedade em que estes grupos se inserem.

O bumba-meu-boi é uma festa popular considerada como uma dança dramática¹⁰, de origem portuguesa, transformada no Brasil pelas influências africanas e indígenas. Ocorre em todo o território nacional, o que lhe fortalece como símbolo de identidade maranhense ao oferecer parâmetros de comparação para sua especificidade local. Atualmente sua presença é mais marcante na região Norte (Festival de Parintins – Amazonas) e no estado do Maranhão, que se rivalizam nas disputas por conteúdos simbólicos de identidade, sobre quem teria a manifestação mais tradicional e/ou mais bonita, grandiosa e autêntica.

9 Baseio-me na definição de Cunha (1998) para tradução, nas palavras da autora tradução seria: “uma nova maneira de por em relação níveis, códigos, pô-los em ressonância, em correspondência, de modo que este mundo novo ganhe a consistência desejada para que se torne evidente” (Cunha, 1998: 14).

10 Segundo Mario de Andrade (1986) (um dos principais folcloristas brasileiros do início do sec. xx) a dança dramática se caracteriza por uma encenação de um auto teatralizado, com personagens mais ou menos fixos, entremeados por danças e músicas, executadas pelos integrantes denominados brincantes do cordão (um tipo de personagem coletivo).

No Maranhão a festa é realizada em homenagem a São João¹¹, no mês de junho, com o seguinte ciclo anual: *ensaios; ritual de batismo; apresentações; ritual da morte*. Na páscoa começam os ensaios, encerrando-se no dia de São João – 23/06. Esta data é escolhida por quase todos os grupos para o batizado do animal, propiciatório do seu sucesso. Marca ainda o início das apresentações dos grupos pelos arraiais¹² da cidade – delimitando o período junino, que efetivamente estende-se até o final do mês de julho. O ciclo encerra-se com os rituais de morte do boi, os quais ocorrem a partir do final do mês de julho, até novembro, como data limite ideal¹³.

A brincadeira baseia-se num auto, entremeadado por música e dança, que encena o roubo do boi mais importante da fazenda por um empregado, desencadeando o drama da sua recuperação pelo seu proprietário¹⁴, tendo um significado de morte e ressurreição. O auto é raramente apresentado hoje em dia, mas seus personagens continuam presentes, oferecendo os parâmetros para o público apreciar o folguedo. Eles informam como deve ser a participação dos brincantes, especificando se pode ser um homem ou mulher, sua faixa de idade e, mais recentemente, sua aparência. Ou seja, sua conformação corporal, que pode incluir características usadas para definir pertença racial.

Os principais personagens envolvidos na brincadeira são:

Amo: a figura mais importante, ele é o cantador que comanda a brincadeira, sendo na encenação das apresentações, o dono do boi e da fazenda, posição ocupada por um homem.

Pai Francisco: (Chico, Nego Chico): personagem que desencadeia o enredo ao roubar o boi, também encenado por um homem, representando uma pessoa pobre, escravo ou ex-escravo.

11 No restante do país o boi é dançado no período do natal ou durante o carnaval.

12 Local onde se promove uma festa para São João, com barracas e bares para venda de comida e bebida e um palco onde se apresentam atrações variadas. Eles se distribuem por quase todos os bairros da cidade.

13 Não é demais salientar que esta descrição é esquemática, os grupos criam arranjos próprios para se adequar às demandas das políticas culturais do estado, bem como do mercado da cultura (Albernaz, 2004).

14 Para uma análise estrutural dos mitos, bem como de suas variantes, encenados no ritual do boi veja-se Cavalcanti (2006), a autora analisa símbolos masculinos e femininos, mas seu foco principal é a relação entre mito e rito para criticar a noção de auto como definidora da autenticidade da manifestação. Veja-se também Cavalcanti (2004) para uma análise das contribuições de Mario de Andrade na definição de danças dramáticas.

Catirina: única personagem feminina no enredo, esposa de Chico que o motiva a roubar o boi. Tradicionalmente era interpretada por um homem travestido. Atualmente há mulheres e travestis interpretando este papel.

Boi: animal que motiva toda a brincadeira e que será roubado pelo Nego Chico. É uma representação alegórica, uma armação em madeira, recoberto de veludo preto bordado, que reproduz o formato do animal. O boi é conduzido por um homem denominado **miolo**, que fica embaixo dele, realizando os movimentos que lhe dão vida. Durante toda a encenação o boi é guardado pelos **vaqueiros**, geralmente homens, cujos passos de dança com o animal sugerem domá-lo, amansá-lo e, ao mesmo tempo, oferecer-lhe cuidado e desvelo. O posicionamento do boi e dos vaqueiros, durante a representação, tende a ser o centro da brincadeira, juntamente com Pai Francisco e Catirina.

Estas são as figuras principais dos enredos mais comuns na cidade de São Luís, e em torno deles dançam os demais brincantes, chamados também de bailantes, cujo conjunto denomina-se **cordão**. Eles têm nomes específicos que variam conforme os sotaques.

Caboclos de Fita/Rajados: vestem-se com calça e camisa de mangas compridas, sobreposto por um peitoral ou gola bordada de canutilhos com figuras variadas (santos, flores, bandeiras, etc.). Sua principal característica é o chapéu de fitas. No boi de orquestra são também chamados de **vaqueiros**. São na maioria homens.

Índios e índias: usam peitoral (ou gola) bordado rematado por penas, um saiote de penas, pulseiras e tornozeleiras e na cabeça um cocar. As mulheres usam sob estas vestimentas tops ou sutiãs e biquínis ou shorts de lycra. Os homens usam bermudas ou sungas sob os saíotes/tangas. Tanto pela vestimenta como pela quantidade, este é o personagem que põe as mulheres em evidência nos grupos de boi.

Tanto os caboclos de fitas como as/os índias/os eram chamados durante a encenação das narrativas para ajudar a recapturar o boi roubado por pai Francisco. Atualmente parecem ter apenas uma função de dançarinos, especialmente as índias, que na literatura sobre o boi têm sua função “decorativa” ressaltada.

Estes personagens estão presentes em todos os grupos, sendo a variação na sua indumentária, especialmente os brincantes do cordão, um dos suportes para a classificação dos bois em *sotaques*. É uma

categoria local, nomeada conforme instrumento principal ou cidade/região de origem, a partir do ritmo, indumentária e coreografia. Esta divisão é específica do Maranhão e ocorre em quatro tipos principais¹⁵. Na minha interpretação os sotaques são também classificados por gênero, classe e raça, parecendo condicionar sua composição e demarcar posições de homens e mulheres. Os sotaques principais são:

Matraca (ou Ilha): originários da Ilha de São Luís¹⁶. O principal instrumento percursivo é a matraca, seguida dos pandeirões¹⁷, em menor número aparece o tambor onça¹⁸ e o maracá¹⁹, este é empunhado pelo amo para conduzir a entrada dos demais instrumentos. Distinguem-se pela indumentária dos índios, chamados “caboclos de pena”.

Do ponto de vista da distribuição de homens e mulheres é considerado um grupo onde predominam homens e é masculino simbolicamente. Isto não implica que as mulheres não acompanhem estes grupos, mas antes que eles, expressam as qualidades adequadas à masculinidade. Por exemplo, a roupa dos caboclos de penas é tida como muito “pesada” para as mulheres, sendo uma justificativa para que elas não desempenhassem este papel anteriormente. O tempo das apresentações, indo de um arraial a outro virando noites na brincadeira, era considerado excessivo para as forças de uma mulher. Atrai um número elevado de admiradores que acompanham o grupo pelos arraiais como torcedores, na sua maioria cada um tocando sua própria matraca. Esta assistência compõe-se de homens e mulheres. Do ponto de vista de

15 Aqui tratarei apenas dos sotaques mais recorrentes nas apresentações em São Luís. Vale notar que além dessa classificação por instrumento e região há também uma categorização por raça, usada por Azevedo Neto (1997), mas que não é referida localmente.

16 Na ilha de São Luís localizam-se além da capital, as cidades de Raposa, Paço do Lumiar e São José do Ribamar.

17 Semelhante ao pandeiro sem os círculos de metal. Medem cerca de 60 centímetros de diâmetro por 15 de altura. A tradição indica que deve ser recoberto de pele de animal. São afinados no calor das ogueiras.

18 Um tipo de cuíca. Um tambor pequeno, cerca de 40 centímetros de altura e 30 de diâmetro. No centro do mesmo há uma haste de metal, friccionada com um pano produz um som abafado semelhante a um ronco.

19 Instrumentos utilizados pelos índios das Américas em rituais diversos. Um cabo que termina com uma esfera oca achatada ou um funil, dentro do qual há sementes. Ao ser balançado produz um som característico.

raça considera-se este sotaque como “mestiço”, porque atrairia igualmente pessoas negras e brancas, dentro da brincadeira e fora dela.

Zabumba (ou Guimarães): são originários da cidade de Guimarães. O principal instrumento é a zabumba²⁰ (sustentada por forquilhas de madeira) seguida do tamborinho²¹. Os chapéus dos rajados se diferenciam pela copa em forma de cogumelo. Este sotaque tem forte presença de homens e é visto como masculino. Os vaqueiros são marcantes durante a dança, sendo encenados por homens mais velhos acompanhados por adolescentes em treinamento para sucedê-los. Neste sotaque há as tapuias, que se assemelham às índias, elas são muito jovens, contrastando com a idade mais avançada dos demais brincantes.

O público é pouco numeroso, e no geral espera o grupo em um arraial, sendo composto igualmente por homens e mulheres. Racialmente é percebido como um boi feito pelos negros e para os negros. É considerado um boi feito pelas pessoas pobres.

Pindaré (ou Baixada): originários da Baixada Maranhense. Usa os mesmos instrumentos do boi de matraca, porém tanto os pandeiros como as matracas têm tamanho menor. Difere também na indumentária, especialmente o chapéu dos rajados, com uma grande aba, erguida na frente para exibir seu rico bordado²². Na classificação de gênero é considerado adequado para homens e mulheres. Como o sotaque de zabumba a assistência espera o boi passar no arraial, atraindo a atenção de homens e mulheres. É percebido como um boi de negros e para os negros e de pessoas pobres.

Orquestra: originário das cidades de Rosário e Axixá (região do Munim). Diferenciam-se pela incorporação de instrumentos de sopro e cordas. Caracteriza-se pelo ritmo mais acelerado e harmonia das músicas, conferida pelos instrumentos de sopro e corda. Apresentam

20 Um grande tambor fechado, com diâmetro de quase um metro por cerca de 60 centímetros de altura. É recoberto de pele de animal e feito com madeira não polida. Toca-se com uma baqueta grande e uma vareta de contraponto.

21 Um pequeno pandeiro, sem os círculos de metal em volta. Um tamborzinho que é segurado com uma mão e tocado com a outra. É recoberto de pele de animal. Tem aproximadamente 20 a 15 centímetros de diâmetro.

22 Apenas neste sotaque há o personagem “cazumbás”. Eles usam máscaras (de animais ou com armações sobre a cabeça), batas largas de cores berrantes e coloridas, e têm os quadris aumentados e evidenciados, sua função é distrair os assistentes.

uma coreografia mais sincronizada e simétrica dançada em forma retangular. Atualmente as índias são o seu maior destaque, tanto pela indumentária (tamanho mais reduzido) como pela forma corporal (corpos esguios).

É considerado um boi mais feminino, tanto para brincar no grupo como para assisti-lo ou torcer pelo mesmo. Esta classificação é explicada pela leveza das indumentárias e pelo ritmo e letra das músicas mais românticas e melódicas. Assim como os grupos dos demais sotaques, os bois de orquestra são esperados pelo público para serem vistos no próprio arraial, atraindo um número elevado de pessoas jovens. As mulheres para dançar como as índias, os homens para ver as índias que se apresentam. Quando chegam aos arraiais, concentram a atenção das pessoas que estavam dispersas em conversas nos bares e barracas das imediações. É visto como um boi mais branco, feito por brancos e atraindo pessoas brancas para assisti-lo, também se ressalta sua classificação como um boi de classe média.

Feita esta rápida apresentação sobre o contexto do boi no Maranhão, suas principais características, focando desde já algumas dos simbolismos sobre gênero, classe e raça, passarei a tratar, no próximo item, da trajetória das mulheres no folguedo, dando atenção especial à posição que elas ocupam, tendo em vista as inter-relações com os outros marcadores.

MULHERES NO BUMBA-MEU-BOI MARANHENSE – TRAJETÓRIAS²³

O material analisado traz uma caracterização geral do bumba-meu-boi que revela formas diferenciadas de participação de homens e mulheres ao longo do tempo. Até a década de 1970, o folguedo era representado, de certa forma, naturalizando a sua classificação, como “eminente masculino”, (Prado, 1977), em decorrência da presença majoritária de homens. Em trabalho de 1995 Michol Carvalho refere-se a esta classificação afirmando: “‘Rapaziada’ – essa é uma forma tradicional de denominar o grupo do boi e que, ainda hoje, aparece em diversas toadas do bumba, refletindo o caráter de masculinidade que revestia o conjunto” (Carvalho, 1995: 63).

23 Os resultados desta seção, referentes aos dados da literatura, baseiam-se também em Acioli e Albernaz (2007).

Nas descrições das apresentações a principal figura masculina, que parece sintetizar todo o folguedo, sendo percebido como o portavoz do grupo e da classe, é o amo. Ele tem o direito da fala, expresso nas toadas, exprimindo visão de mundo e ações de resistência, tanto do grupo como da classe social. Como poeta e cantador seria portador de uma espiritualidade especial, um tipo de dom, que justificaria a ocupação desse lugar. Assim ele tem o reconhecimento público que emanará para o grupo, e ao mesmo tempo possibilita a legitimidade dele nesta posição de amo e líder.

As posições das mulheres eram referidas em dois momentos principais: durante as apresentações e na organização interna da brincadeira. No primeiro caso como *naturalmente* acompanhando os homens. No segundo caso, em funções de cuidado e preparação do folguedo, tais como: confecção, guarda e preservação das indumentárias e na produção de alimentos em algumas festas. Secundariamente, fala-se da sua posição como madrinha e rezadeiras nos rituais de batismo e morte do boi. Os estudiosos inspiravam-se nos códigos de gênero da sua própria classe social para analisar a participação das mulheres nos grupos de boi²⁴.

A posição de *mutuca*²⁵ aparece como a mais apropriada para elas no espaço das apresentações, quando o boi se revela publicamente. Parece ser a mais citada na literatura, sendo uma denominação que ainda hoje permanece. Esta posição enaltece sua condição de acompanhante dos homens. Como mutuca as mulheres estão legitimadas, o seu reconhecimento é pleno, mas isto porque este papel não parece interferir na distribuição de poder e prestígio dentro das relações de gênero. A mutuca tem uma função de suporte sendo um lugar adequado para as mulheres que estão dentro do boi sob proteção dos homens. São eles que detêm o poder e o prestígio e por isso devem proteger as mulheres que lhes dão o apoio para concentrar a força na apresentação: elas distribuem água, comida, bebida, elas transportam

24 Sobre este tipo de transposição das categorias do investigador para a análise das categorias nativas ver Strathern (2006, especialmente capítulos 1 e 2) e Moore (2004, capítulos 1 e 6).

25 Nome das moscas que voam em torno dos bois nos currais do nordeste, por isso o mesmo nome para as mulheres acompanhantes dos boieiros.

indumentárias para aliviar o cansaço e assim, eles continuam como o centro das atenções, mantendo a fama do grupo.

As mulheres também são referidas nas funções de preparação do grupo, garantia do seu sucesso público. Nesta função privada elas parecem prolongar o que fazem na casa, tarefas englobadas na noção de cuidado. Certamente estas funções conferem poder, mas assim como ocorre quando são mutucas, este poder é interno ao grupo e apenas em parte pode aparecer como importante na fama que terá o conjunto da brincadeira.

É interessante perceber a relação entre mulher e trabalho de acordo com classe. Enquanto as camadas médias copiavam o modelo burguês da rígida separação entre público e privado, desaconselhando a profissionalização das mulheres, as camadas populares não compartilham necessariamente desse valor ou podem colocá-lo em prática. As mulheres dessas camadas sempre trabalharam e transitaram no espaço público, sendo, entretanto uma das razões para pôr em suspeição seus atributos de moralidade. A posição do investigador (no geral das camadas médias) parece ser transposta para analisar aqueles que são diferentes do ponto de vista de classe. Estas atribuições das mulheres revelam sua posição no bumba-boi, mas são sempre rapidamente referidas, sugerindo que são pouco consideradas no resultado final da brincadeira, cujo sucesso se concentra na figura do amo, e dos brincantes por ele comandado, especialmente o vaqueiro.

Os analistas falam rapidamente sobre a importante função das mulheres como madrinhas nos rituais de batismo e morte, que sinalizam poder e prestígio dentro dos grupos. Mas ambos têm alcance limitado, operam para dentro dos grupos, assim como as funções paralelas exercidas pelas mulheres nas festas e na preparação das indumentárias. Como estas parecem situar-se na esfera do cuidado, mesmo sendo fundamentais para existência do grupo, permanecem percebidas como subsidiário à sua continuidade. Se o amo concentra a visibilidade externa do grupo, pode-se pensar que sem ele o grupo também não existirá, enquanto que as mulheres são intercambiáveis; nenhuma delas está ali por qualidades específicas, mas por qualidades que compartilham com todas as outras mulheres. A noção de individualização aplica-se aos homens das classes populares, mas parecem subsumir às mulheres umas nas outras.

Outra simbologia que enfraquece a percepção das mulheres no batismo e na morte do boi pode ocorrer por serem rituais de passagem, o primeiro propiciatório à circulação do grupo, o segundo, encerrando o ciclo da brincadeira (Acioli e Albernaz, 2007; Acioli, Oliveira e Albernaz, 2007). Nesses dois momentos, as mulheres estão situadas como mediadoras das transformações entre dois estágios. Esse papel de mediação, intermediário, apesar de ser para Prado (1977) uma via de caracterização positiva da força da mulher, para Ortner (1979), contribui para seu status inferior e para maior restrição sobre suas atividades. Estas interpretações opostas sobre a função de mediação da mulher expressam uma ambigüidade do significado dessa posição. Parece assim refletir-se na ambigüidade de prestígio e poder que elas detêm, dificultando compreender como elas situam-se dentro do bumba-meu-boi (ver Scott, 1996). Não resta dúvida que se trata das categorias do próprio grupo, mas que reflete-se na dimensão analítica se não houver uma crítica de nossas categorias interpretativas ao olhar para este material.

Aqui cabe dar relevo ao que está nas entrelinhas dos escritos sobre os bois que põem em evidência a posição estratégica das mulheres dentro do grupo, mas que, entretanto são minimizadas analiticamente. Tanto porque estas posições são brevemente descritas quando comparadas com as posições dos homens, como porque, em decorrência do prestígio e poder do masculino na hierarquia de gênero na sociedade maranhense, são colocadas como secundárias/subsidiárias ao que os homens fazem. Simultaneamente este tipo de análise fixa as posições por sexo dentro do boi, impedindo perceber as dinâmicas das posições e dos poderes entre homens e mulheres, e até mesmo a presença delas como índias ou outros personagens dentro da brincadeira desde, possivelmente, sua criação.

Nas entrevistas com integrantes dos bois de sotaque de zabumba e do sotaque de pindaré, caracterizados como marcadamente de negros e pobres (antes como agora) a presença das mulheres como brincantes, no caso como tapuias e índias, é remetida à fundação da brincadeira. Alguns deles referem-se às mulheres da família integrando a brincadeira desde a década de 1950, o que é anterior a sua referência na literatura, que registra a década de 1970 como marco da inclusão das mesmas nos grupos de boi.

Se assim for, e as armadilhas da memória estiverem sob controle, a personagem índia parece muito antiga e não uma inovação decorrente da valorização do boi com a consequente inclusão das mulheres e aproximação da classe média dessas brincadeiras, como se verá adiante. Numa entrevista com uma funcionária da cultura, especificamente para confirmar esta presença das mulheres como índias no boi, ouvi o seguinte relato:

[...] elas acompanhavam de perto, elas acompanhavam de perto a brincadeira. É... por exemplo, aí na área das providências, tinha toda essa parte de escolher os desenhos do couro do Boi, quem é que ia bordar, fazer as roupas, ou mais recentemente, remodelar. E acompanhavam no sentido de que, elas estavam sempre ali por perto. [...] Então, elas acompanhavam os maridos, os irmãos, os namorados, os amantes, até amigos né? Aí ficava aquela coisa, carregava o chapéu, carregava o cavalete do Boi. [...] até a década de 1970, 1980 **quando você, realmente, vai ver que as mulheres passam a fazer parte do cordão de brincantes.** [...] No cordão, como vaqueiros [...] Porque eles dizem assim: “Faz tremer o chão!” É um papel muito pesado, era mais como vaqueiro, tocando matraca. Agora, eu acho que as índias eram, foram antes. Elas antes começaram a fazer parte da brincadeira, mas, elas eram consideradas, muito assim, um adorno. Uma coisa assim que, enfeitava o grupo. **Mas, elas já começaram, elas já faziam parte, as índias** (em Michol Carvalho, 2007 – Comissão Maranhense de Folclore. Entrevista. Grifo meu).

Transparece nessa fala a ênfase nas posições internas das mulheres no grupo. O valor dos personagens masculinos servia de interdito para que elas ocupassem posições de destaque. As índias, com funções “decorativas” não precisavam ser mencionadas, mas o que distinguia o boi sim, neste caso *o vaqueiro que faz “tremar o chão”* tão importante quanto o amo. Dessa maneira, as categorias dos investigadores são intercambiadas com as categorias nativas e parecem ter favorecido a invisibilidade das mulheres como brincantes de boi, fixando sua posição na organização interna do grupo e relegando o registro da sua presença como índia ou talvez outros personagens. Ou ainda, porque para estes/as estudiosos/as estas mulheres fossem invisíveis pela sua classificação racial e de pertença de classe (Albernaz, 2006).

De qualquer forma a referência às mulheres, por quase todos os/as entrevistados/as brincantes, parece repetir os resultados das pesquisas sobre o boi: minimizar a presença delas no passado e maximizar sua presença atual, havendo uma naturalização às avessas. Digo isso porque a presença atual das mulheres é atribuída a uma “evolução natural”²⁶ da sociedade apagando-se o processo histórico recente que permitiu a participação das mesmas em posições que não podiam ocupar anteriormente²⁷. Por sua vez, antes como agora, permanece uma mesma justificativa para ausência das mulheres em determinadas posições: proteção e controle moral.

As posições interdidadas (principalmente como amo ou tocando instrumentos) e/ou as normas e modelos que guiam seu comportamento (namoro e ingestão de bebida) repetem esta mesma lógica: poupá-las do desgaste físico e de assumir as responsabilidades, portanto no âmbito da proteção, outro relativo ao controle da sua sexualidade, portanto da sua moralidade. Assim, as classificações e relações de gênero dentro do boi tendem a fazer convergir práticas e representações da sociedade nacional, colocando as mulheres no espaço privado, limitando sua responsabilidade, desqualificando as funções que elas têm, e portanto, seu poder e prestígio. Isto torna-se ainda mais significativo pelo fato de se tratarem de mulheres das camadas populares, cujo poder dentro da família, como vem demonstrando a literatura, difere do poder e do lugar das mulheres nas famílias de camadas médias.

Não quero com isso acentuar uma diferença em detrimento da semelhança de gênero entre as classes no Brasil, mas antes evidenciar que a ausência de análises sobre a mulher no bumba-meu-boi tendeu a subestimar uma presença que poderia ter sido melhor e mais explorada anteriormente. Da mesma forma, ao se apontarem estas diferenças, o cruzamento classe-gênero parece sugerir desigualdades sobrepostas e interligadas, como por exemplo, as mulheres das camadas populares não precisam ser cuidadas pelos homens das outras classes, tendo em vista que os analistas não as levam em conta e se pautam, homens ou mulheres, por teorias androcêntricas (Moore, 2004).

26 Esta referência é uma categoria nativa.

27 Em pesquisa anterior constatei que as transformações de posições das mulheres nas profissões eram explicadas como evolução social, sem relação com o movimento feminista e suas reivindicações (Albernaz, 1996).

**BUMBA-BOI PRESTIGIADO, SEGURO E BONITO:
QUE VENHAM AS MULHERES!**

Passo a tratar agora da entrada de mulheres no bumba-meu-boi conforme é explicada na literatura e nas entrevistas. As mulheres são referidas como brincantes a partir de um determinado momento, na década de 1970, como uma decorrência de mudanças do lugar da mulher na sociedade brasileira (Araújo, 1986), interpretação reforçada pelas entrevistas.

Marques (1999) comenta as mudanças ocorridas entre as décadas de 1970 e 1980: “[as mulheres] passam a disputar o mesmo espaço dos homens e a assumir responsabilidades na produção do folguedo como diretoras das sociedades folclóricas, mas também como brincantes de cordão, vaqueiras e amas” (pp. 85-86). Ela atribui esta inclusão das mulheres ao que chamou de “um processo de identificação coletiva”²⁸ e porque brincar no boi confere *status*. Considero que Marques tem razão e faço correlação semelhante, as mulheres ingressam no boi ou nele passam a ter presença mais expressiva quando muda o valor da cultura popular relativamente à identidade maranhense e tornam-se mais consistentes às atividades de desenvolvimento do turismo.

Agora o boi não é mais exclusivamente de pretos e pobres, mas de todos os maranhenses, portanto menos perigoso para as mulheres concordando com a visão de mantê-las sob proteção. Obviamente que este “de todos”, quando confrontado com os sotaques, demonstra que permanece uma classificação entrecruzada de raça e classe, de forma que há bois para negros e pobres, e bois para brancos e ricos. E as mulheres aumentam sua participação neles em consonância com estas classificações somadas com as de gênero.

Outro argumento invocado para uma presença de mulheres foi dado por uma brincante. Segundo ela, as mulheres não brincariam boi anteriormente porque o folguedo seria muito “desorganizado”, tanto por ser feito de forma improvisada, como por não ser esteticamente atraente.

²⁸ Parece não haver muita certeza quanto ao momento em que esta mudança ocorre, pois segundo Marques (1999): “na década de 60 as mulheres participam do bumba-meu-boi em papéis secundários como mutucas, ou, em raros casos, como caboclas rajadas, mas nunca no cordão, por que isso é *coisa de homem*”.

Porque, praticamente, **era tudo assim desarrumado**. Não tinha uma indumentária certa. Porque mulher tu sabe como a mulher gosta de tudo nos conformes, bonitinho. E antes não, antes não tinha condição de ter tudo padronizadinho, todo mundo de vermelho e amarelo... A cor da gente é vermelha amarela. E ali tinha uns que estava de camisa estampada, calça jeans azul e alguns que estavam no padrão certinho. Aí foi, elas foram gostando. Aí, “vamos brincar Boi? Vamos!”. Foi aí que surgiu o convite delas mesmas, conversando entre si. (Brincante boi de zabumba. Entrevista, 2007. Grifo meu).

Nesse sentido, os investimentos financeiros no boi, que possibilitaram uma mudança estética, seriam uma das razões para o ingresso das mulheres. Esta estética aproxima-se dos padrões de classe média que retiram do boi a profusão de cores que podem confundir os sentidos e sua apreciação. Uma “limpeza” na estética do grotesco (Bakhtin, 1987), ligando o ingresso delas a uma aproximação do boi de um estilo condizente com o gosto da classe média, ou da estética da alta cultura (Albernaz, 2004).

Dentro das explicações soma-se ainda outra dimensão relacionada com classe. No caso, a entrada de mulheres de classe média no folgado em posições diversas da *mutuca*, ou das funções de organização interna dos grupos desempenhadas pelas mulheres das camadas populares, conforme a análise feita anteriormente. Certamente era estranho as mulheres de cor clara e de classe média no bumba-boi, e mais ainda as posições que elas passaram a ocupar. Por um lado, mulheres deste tipo no cordão, em personagens considerados apropriados para os homens. por outro lado, elas, tendo a iniciativa de fundar grupos ou de dirigir aqueles surgidos nas camadas populares que lhes caberia administrar daí por diante. Portanto, é a novidade dessas novas posições (de classe e dentro do grupo) que confere visibilidade às mulheres no boi.

Ainda hoje a liderança das mulheres nos grupos de boi tem como emblema o exemplo de Dona Therezinha Jansen, líder do boi de Zabumba fé em Deus, desde a década de 1970²⁹. Representando um

29 Oriunda de uma família tradicional, Therezinha, assumiu o grupo como uma obrigação. Ela justifica assumir esta tarefa tendo em vista as circunstâncias da sua

misto de filantropia, ação apropriada nos espaços públicos para mulheres de elite e classe média, e “amor” à brincadeira, ao mesmo tempo sinaliza para a valorização do folguedo na cultura popular maranhense. Dona Therezinha é referência constante para justificar o ingresso das mulheres na liderança de grupos, restando saber se isso deriva de sua posição de classe ou das transformações de gênero. Cumpre notar que ela é branca, mas curiosamente esta sua posição não é naturalizada, sendo também um exemplo dos preconceitos que as mulheres tiveram que enfrentar para ingressar no bumba-meu-boi. Talvez não seja naturalizada exatamente porque devido à sua posição de classe ela ingressava numa função até então vedada para mulheres como ela, entretanto pouco notada e compreendida quando se tratava da presença de mulheres negras e pobres.

Atualmente um número expressivo de mulheres lidera grupos de boi, mas aqueles que, proporcionalmente, apresentam mais mulheres na sua liderança são os de Orquestra e Zabumba, respectivamente com 38% e 30%³⁰. Entretanto, é válido salientar que elas assumem a liderança como donas da brincadeira, mas estes dados quantitativos não identificam se elas assumem a posição de amo, que concentra poder e prestígio do grupo e recebe reconhecimento público. Durante o trabalho de campo identifiquei apenas uma mulher que reivindica para si o lugar de amo, ao mesmo tempo em que é a líder da brincadeira.

É porque... eu há dezessete anos, eu quando entrava com o boi não tinha dona de boi, **ama de boi**, entendeu? Só tinha amo, então eu aprendi a ser ama de boi. Então, acho que nos meus dezessete anos já tem hoje várias mulheres que comandam o boi. [...] E nós temos outros grupos que são comandados por mulheres. Mas, há dezessete anos não tinha mulher como agora. Era muito difícil você encontrar alguém pra comandar, era só homem [...] A identificação maior do [meu] boi [...] era a questão política, se pensava que o boi era de algum interior e de algum político. Mas, não identificava [a mim] como criadora das roupas, como compositora,

aproximação do grupo. Ela era madrinha do grupo liderado por Seu Laurentino e este, quando ficou gravemente doente, pediu-lhe, pouco antes de morrer, que ela cuidasse do boi e desse continuidade ao grupo.

30 Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho www.culturapopular.ma.gov.br/centrodecultura.php. Página visitada em 24 de outubro de 2007.

como poetisa. Por que não identificada? Porque eu era uma mulher! (Dona de bumba-boi. Entrevista, 2007. Grifo meu).

As demais entrevistadas reconhecem que estão na liderança interna dos grupos, que exercem um poder anteriormente não detido pelas mulheres, mas, entretanto, consideram que os homens, especialmente os amos é que devem brilhar na brincadeira, não reivindicam para si esta posição. Nas entrevistas, em alguns casos era notória a admiração pelos amos do grupo, geralmente pai ou companheiros dessas mulheres.

Essa liderança transmitida pelo parentesco não é exclusiva das mulheres, os homens também recebem poder por essa via. O que cabe notar é que a classificação da brincadeira como masculina não parece ser alterada com a participação mais visível e expressiva das mulheres. Conota também uma continuidade da simbologia do poder no folgado como dessa esfera do masculino. Se há diferenças em relação ao passado, no que se refere à presença das mulheres, os sentidos de gênero, em inter-relação com raça, pouco se alteraram. Não há dúvida que as mulheres conquistaram um maior número de posições dentro do folgado. Elas agora podem ser quase todos os personagens que descrevi anteriormente, mesmo que sejam minoria em alguns deles, como por exemplo, tocando os instrumentos ou como amo ou miolo de boi. As representações e justificativas nas entrevistas para sua não-participação, raramente é atribuída a preconceitos que elas possam sofrer como tal, ou a uma inadequação intransponível.

As justificativas para as restrições ou desconfiança da sua participação parecem se coadunar com as explicações para o seu ingresso na brincadeira: segurança, prestígio e beleza. Como disse acima, justifica-se pela proteção ou controle moral, mas também justificase, com peso semelhante, pela escolha dessas mulheres brincarem como este ou aquele personagem. Agora tem-se uma naturalização de gênero devido às características de personalidade das brincantes.

Considero esta percepção positiva das mulheres dentro do boi, mas acompanhada de restrições sutis desta mesma assertiva, como uma aceitação das mudanças quanto à ocupação de posições nos espaços públicos pelas mulheres, como ocorre no campo profissional, por exemplo. É considerado positivo aquilo que ocorre guiado por

valores relacionados a práticas das mulheres não mais questionadas ideologicamente. Entretanto, num outro nível, relativo a representações dos afetos e de qualidades de gênero que definem ser homem e ser mulher, mais profundamente enraizado no senso comum, bem como das relações de poder com base no gênero, parece haver uma continuidade das justificativas anteriores para que elas não escolham ou não devam integrar estes papéis e funções³¹.

Apenas como um exemplo, mulher como vaqueira (junto ao boi no centro da brincadeira) é pouco comum porque precisa lidar cuidando e/ou fugindo do boi de acordo com as narrativas míticas que sustentam o enredo do bumba-boi. Tocar instrumentos é relacionado com força e resistência inerente ao ser masculino, desempenhado adequadamente por homens e não por mulheres, as quais devem ser protegidas de trabalhos pesados e simultaneamente da responsabilidade de conduzir o grupo. Da mesma forma, a coreografia de algumas danças não é adequada para mulheres, como por exemplo o vaqueiro campeador (que dança no cordão do boi de orquestra), o personagem expressa na coreografia, segundo a leitura local, a caça ao boi que foi roubado, simbolizando força e domínio sobre o boi, bem como sua proteção. Decorre daí uma presença cênica maior, de maior duração no desenrolar da apresentação. Algumas pessoas entrevistadas afirmaram que esta coreografia é mais bonita plasticamente quando feita por homens do que por mulheres.

Percebe-se uma continuidade de representações, símbolos e sentidos de gênero quando estão relacionados com poder e definições de ser homem e mulher. Este tipo de classificação desdobra-se para categorizar os sotaques segundo gênero, vendo-se zabumba e matraca como os mais masculinos, pindaré como podendo ser misto ou neutro, e orquestra como o mais feminino dos bois. Não é sem razão que zabumba e pindaré são negros, matraca miscigenado e orquestra o boi para os brancos. Coaduna-se ainda com as posições de classe, sendo zabumba e pindaré considerados aqueles bois feitos pelos mais pobres, e orquestra como os bois de classe média e/ou da elite.

Mas são as índias que estão ganhando maior destaque, questionamentos e visibilidade quando se trata de avaliar a posição que as

31 Esta interpretação baseia-se em Segato (1997).

mulheres ocupam no boi atualmente. Parece ser “o lugar” das mulheres no bumba-meu-boi. Um processo que vem sendo desencadeado pelos bois de orquestra onde as índias chamam mais atenção, levando os demais a aumentar o número delas. Não por coincidência o boi é considerado menos tradicional e mais associado às mulheres e ao gosto da classe média. A representação mais destacada sobre as índias nos bois de orquestra e dos outros sotaques não é muito esperançoso para transformações de gênero, posto que elas são vistas principalmente pela função “decorativa” de embelezar os grupos de boi. A passagem de Reis (2000) que apresentamos é um bom exemplo para esta função: “São utilizadas muitas caboclas bonitas para se apresentarem no papel de índia, realçando por conseguinte a grossura da coxa e dando maior realismo à fantasia. Certos donos de fazenda se orgulham de suas índias” (Reis, 2000: 41).

É interessante perceber que este lugar de mais destaque das índias ocorre em paralelo com mais mulheres nas lideranças dos grupos. Assim, as mulheres ocupam posições de poder às quais não tinham acesso anteriormente. Da mesma forma as mulheres supostamente podem ser qualquer personagem dentro do grupo, seja do auto ou do cordão. Entretanto, o lugar de índia se sobressai, pelas suas implicações quanto ao gênero e porque exige uma forma corporal que cristaliza a mulher como representação do belo. Ao mesmo tempo as formas corporais exigidas contrastam com a estética do grotesco da cultura popular (Bakhtin, 1987). Dessa forma, elas ingressam nos grupos desafiando simultaneamente posições de gênero (mas não seus significados) e os códigos corporais da cultura popular que enfatizam opulências e protuberâncias nos corpos que se transformam ao longo do curso da vida, enquanto as novas índias congelam este corpo no cânone da perfeição e da juventude. Aqui representação e conformação corporal se interpenetram (Bordo, 1997).

Chama a atenção tanto na literatura como nas outras fontes o qualificativo “belo” para descrever as índias, especialmente dos bois de orquestra. A idéia de beleza é reforçada pela juventude, que no ocidente cada vez mais se torna a expressão do belo na sua plenitude, ao que se soma o tom de pele clara também mais valorizada na hierarquia da cor no Brasil. Ser índia se faz acompanhar de um sentido atribuído ao feminino, especificamente a beleza, que corresponde, segundo as análises

de gênero, ao controle sobre o seu corpo como “objeto”, o que implica em menos poder³². O que se torna mais forte ao se inter-relacionar com os outros marcadores (Bordo, 1997). As mudanças continuam perpassadas de ambiguidades e tensões, posto que as mulheres podem liderar, e em paralelo, continua sendo exigido delas um padrão corporal específico, ligado ao valor da beleza. Este padrão, visto como um dom da natureza, justifica colocar limites para as mulheres ocuparem qualquer posição. Por exemplo: como ser índia implica em ter um corpo de um determinado tipo, aquela que não o tem não pode ocupar este lugar.

A escolha das índias para dançar no boi é reveladora dessas interdições. Elas são submetidas a uma concorrida e rigorosa seleção baseada na forma do corpo, idade (entre 15 e 25 anos), bem como alguns critérios raciais. Nos bois de orquestra predominam mulheres de pele clara e as variações de tom tem por objetivo compor um conjunto harmonioso que supostamente reflete a variedade de cor do país. Assim, a presença de mulheres negras visa compor uma escala cromática mais do que representá-las racialmente, evidenciando mecanismos racistas nos quais a sociedade nacional opera.

Este tipo de critério, segundo as entrevistas, a literatura e os dados da observação de 2007, parece ter sido desencadeado pelos bois do sotaque de orquestra. Mas vem sendo, de acordo com as traduções dos outros sotaques, largamente copiado. Especialmente pelos bois considerados grandes e/ou mais famosos e mais ricos. Nas entrevistas recebi referências, tanto por lideranças de bois de zabumba como por lideranças de bois de pindaré (no primeiro a maioria das tapuias, tradicionalmente, são crianças, e no segundo, havia mulheres de todas as idades), que hoje se dá preferência a mulheres que não tenham barriga e que não sejam muito velhas. Nos bois de matraca, alguns deles fazem seleção também por critérios de tom de pele, forma corporal e idade, e admitem fazê-lo, enquanto outros negam este tipo de prática. Na festa do João Paulo, ponto alto do ciclo do boi e que reúne apenas bois de matraca, pude

32 Este tema, introduzido por Beauvoir (1980), perpassa grande parte da literatura sobre mulheres e gênero, veja-se, por exemplo, Rosaldo e Lamphere (1979), marco na história desse campo na antropologia. Para uma revisão recente do conceito de gênero, veja Stolke (2004) que traz indicações para o debate sobre corpo feminino e dominação. Ver também o debate sobre prostituição que ressalta as possibilidades e limites do uso do corpo e sexualidade para transformar ou perpetuar relações de poder dos homens sobre as mulheres (Piscitelli, 2005).

perceber que nos bois menores e mais pobres (especialmente indicado pela precariedade da indumentária e número de integrantes) não parece haver seleção por estes critérios para dançar como índias.

Portanto, pode-se afirmar que as alterações nos corpos das índias parecem estar relacionadas às transformações nos significados do corpo dentro da cultura popular, negando a estética do grotesco desenvolvida por Bakhtin. Para este autor, o corpo da cultura popular é cósmico, enfatizando o baixo corporal e sua fertilidade. O corpo da alta cultura nega o baixo corporal e valoriza a perfeição, dado que se apresenta estático e fechado em si mesmo. Estas formas corporais parecem se distanciar da estética popular, regulando imperfeições nos corpos e negando suas transformações ao longo do curso da vida (Bakhtin, 1987), sugerindo que se procura repetir a hierarquia entre os corpos do ocidente que coloca no topo o corpo jovem e branco, e no ponto inferior os corpos de cor, mais velhos e com marcas da passagem do tempo (ver Bordo, 1997).

Entretanto, essa participação das mulheres e os valores atribuídos às mesmas não é o centro dos debates em torno do bumba-meu-boi do Maranhão. O que percebe-se na literatura e também nos jornais é que a questão da tradição *versus* modernidade levanta mais polêmica, concentrando-se na regulação da estética dos grupos, mas não no que refere-se ao corpo. A ênfase recai na indumentária e desdobra-se para o risco de transformar a cultura popular em espetáculo. As mudanças nessa estética popular são frequentemente associadas à necessidade de adequação às demandas de possíveis contratantes dos bois, entre eles os operadores de turismo. Disso decorre a valorização dos aspectos estéticos como a indumentária, a coreografia, em detrimento de uma preocupação com a diversão e satisfação dos próprios brincantes, bem como alterações no tipo de material que se usa, na padronização ou não das roupas dos brincantes, entre outros aspectos (Rios, 1999; Marques, 1999; Azevedo Neto, 1997).

Esta ênfase na tradição *versus* modernidade no debate sobre as mudanças nos bois, que subsumem as alterações na participação das mulheres que são concomitantes, pode ser explicada pela importância atual do folguedo na afirmação de identidade maranhense. As mudanças nas relações de gênero são percebidas e avaliadas como negativas somente se forem uma ameaça à tradição. Nesse sentido, importa

menos discutir as desigualdades de gênero e criticá-las, posto que elas devem permanecer, tendo em vista a necessidade de lutar pelos valores tradicionais que o boi expressa. Esta questão soma-se às análises feitas sobre as mudanças de gênero no boi e podem reforçar posições de desigualdade entre homens e mulheres. Bem como, elas podem ajudar a reforçar o sentido de beleza requerido para as índias, no geral, desde o trabalho de Prado – realizado no início dos anos 1970 – percebidas como tendo um papel decorativo dentro do grupo e o boi, no seu conjunto, como eminentemente masculino. Chama a atenção que estas mudanças não sejam uniformes, pois elas ocorreram de maneira diferenciada nos diversos sotaques anteriormente descritos. Nesse sentido, os marcadores de classe social, raça e geração, mostram-se igualmente relevantes na configuração da participação das mulheres e nas respectivas posições de poder por elas assumidas.

A posição de classe parece favorecer as mulheres de classe média a assumirem posições de liderança, e uma delas é reivindicar a posição de amo. Ao ter a estética corporal introduzida por esta camada social nos grupos de boi, sua cópia e tradução pelos demais sinaliza uma desigualdade entre os grupos, servindo de parâmetro para julgar boi rico e boi pobre. Por sua vez, concorre para remodelar a estética popular em favor de uma estética da alta cultura, mesmo em tempos de hibridismo, onde se pode pensar em empobrecimentos simbólicos à medida em que alguns símbolos deixam de existir.

Não menos importante é o fato de que, as índias são parâmetros de julgamento sobre a beleza do boi, pode significar que aqueles que não seguem esta regra perdem espaço de financiamento público e privado. Pude constatar que alguns bois atribuíam o seu sucesso financeiro à beleza de seus integrantes – querendo realçar especificamente as suas índias. Como esta beleza também está associada ao branqueamento de pele, as mulheres negras ficam em desvantagem, justamente elas, que primeiro brincaram boi. Assim, no momento em que o folguedo ganhou visibilidade, reconhecimento e recursos públicos e as mulheres ganharam algum poder, houve poucas alterações nos sentidos de gênero, concorrendo, ao ser cruzado com os marcadores de raça, classe e geração, para desigualdades entre mulheres negras e brancas, bem como para desigualdades de classe e entre os grupos de bumba-meu-boi.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acioli, M. S., Oliveira, T. M. B. de, Albernaz, L. S. F. (2007). “Mulheres no bumba meu boi do Maranhão: significados de gênero e de formas corporais nos textos sobre bumba-meu-boi”. 13.º *Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste* - CISO, Maceió.
- Acioli, M. S., Albernaz, L. S. F. (2007). *Mulheres no bumba meu boi do Maranhão: dimensões de gênero, formas corporais e estética popular na literatura e nos documentos oficiais*. Departamento de Ciências Sociais, Relatório de Pesquisa Pibic, UFPE. Manuscrito não publicado.
- Albernaz, L. S. F. (2009). “Estéticas e disputas em torno do Bumba-meu-boi (São Luís, Maranhão)”. *Revista Antropológicas* (no prelo).
- Albernaz, Lady Selma F. (2006). “Orlando: homem invisível? Gênero, raça e (in) visibilidade nas relações de alteridade”. En R. B. Carneiro Campos, J. Chambliss Hoffnagel (orgs.). *Pensando família, gênero e sexualidade* (pp. 11-57). Recife: Edufpe.
- Albernaz, L. S. F. (2004). *O “urrou” do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão* (tese de doutorado em Ciências Sociais, não publicada). Universidade Estadual de Campinas.
- Albernaz, L. S. F. (1996). *Feminismo, porém até certo ponto...* (dissertação de mestrado em Antropologia, não publicada). Universidade Federal de Pernambuco.
- Andrade, M. de. (1986). *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Arantes, A. A. (1981). *O que é Cultura Popular*. São Paulo: Brasiliense.
- Araújo, M. S. (1986). *Tu contas! Eu conto!: caracterização do Significado do Bumba-meu-boi*. São Luís: Sioge.
- Azevedo Neto, A. (1997). *Bumba-meu-boi no Maranhão*. São Luís: Alumar Cultura. 2.ª ed.
- Bakhtin, M. (1987). *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Brasília: Hucitec, UNB.
- Bartra, E. (org.). (2004). *Creatividad invisible: mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bartra, E. (2000). Arte popular y feminismo. *Estudios Feministas*, 8, 30-46.
- Beauvoir, S. (1980). *O segundo sexo* (vol. 1). Record: Rio de Janeiro.
- Bordo, S. (1997). “Material Girl?: The Effacements of Post-modern Culture”. En R. N. Lancaster y M. di Leonardo (eds.), *The Gender/sexuality Reader*. New York, London: Routledge.

- Branco, J. F. (1999). “A fluidez dos limites. Discurso etnográfico e movimento folclórico em Portugal” [em linha]. *Etnográfica*, 3(1), 23-48. Acessado em 1-6-2009, http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_03/N1/Vol_iii_N1_23-48.pdf
- Brandão, C. (1982). *O que é Folclore*. São Paulo: Brasiliense.
- Burke, P. (1989). *Cultura popular na idade moderna. Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carvalho, J. J. (2000). “O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna”. En *Seminário folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: Funarte, CNDPC. 2.^a ed.
- Carvalho, J. J. (2004). “Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento”. En *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectiva*. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP.
- Carvalho, M. M. P. (1995). *Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-boi do Maranhão, um estudo de tradição/modernidade na cultura popular*. São Luís: s. n.
- Carvalho, R. L. S. (2000). “Folclore e cultura popular uma discussão conceitual”. En *Seminário folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: Funarte, CNDPC. 2.^a ed.
- Cavalcanti, M. L. (2004). “Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 19(54), 57-78.
- Cavalcanti, M. L. (2006). “Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi”. *Mana*, 12(1), 69-104.
- Corrêa, M. (1996). “Sobre a invenção da mulata”. *Cadernos Pagu*, 6-7, 35-50.
- Cunha, M. C. (1998). “Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução”. *Mana*, 4(1), 7-22.
- Esteves, L. L. (2008). “*Viradas*” e “*marcações*” a participação de pessoas de classe média nos grupos de maracatu de baque-virado do Recife-PE” (dissertação de mestrado em Antropologia, não publicada). Universidade Federal de Pernambuco.
- Fox-Genovese, E. (1992). “Para além da irmandade”. *Estudos Feministas*, 0, 31-56.
- Franco, J. (1994). “Sentido e sensualidade: notas sobre a formação nacional”. En H. Hollanda, *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.

- Friedman, S. S. (1995). "Beyond White and Other: Relationality and Narratives of Race in Feminist Discourse". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 21(1), 1-49.
- Hall, S. (2003). "Que 'negro' é esse na cultura negra?". En S. Hall, *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representações da Unesco no Brasil.
- Jancsó, I. y Kantor, Í. (org.). (2001). *Festa: cultura a sociabilidade na América Portuguesa* (vols. I y II). São Paulo: Hucitec, Editora da USP, Fapesp, Imprensa Oficial.
- Marques, F. E. (1999). *Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do bumba-meu-boi*. São Luís: Imprensa Universitária.
- Matos, S. M. (2001). "Artefatos de gênero na arte de barro: masculinidades e femininidades". *Estudos Feministas*, 9, 56-80.
- Moore, H. (2004). *Antropología y feminismo*. Madrid: Cátedra.
- Moutinho, L. (2004). "'Raça', sexualidade e gênero na construção da identidade nacional: uma comparação entre Brasil e África do Sul". *Cadernos Pagu*, 23, 55-88.
- Ortner, S. (1979). "Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?". En M. Zimbalist Rosaldo, L. Lamphere (orgs.), *A mulher, a cultura e a sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Piscitelli, A. (1996). "'Sexo tropical': comentários sobre gênero e 'raça' em alguns textos da mídia brasileira". *Cadernos Pagu*, 6-7, 9-34.
- Piscitelli, A. (2005). "Apresentação: gênero no mercado do sexo". *Cadernos Pagu*, 25, 7-23.
- Prado, R. (1977). *Todo ano tem: as festas na estrutura social camponesa* (dissertação de mestrado em Antropologia, não publicado). Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Pratt, M. L. (1994). "Mulher, literatura e irmandade nacional". En H. B. de Hollanda, *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Reis, J. R. S. (2000). *Bumba-meu-boi, o maior espetáculo do Maranhão*. São Luís. 3.ª ed.
- Rios, A. F. (1999). *Tradição e modernidade* (monografia de conclusão de curso de Ciências Sociais, não publicada). Universidade Federal do Maranhão.
- Rocha, G. (2009). "Cultura popular: do folclore ao patrimônio". *Mediações: Revista de Ciências Sociais*, 14(1), 218-236.

- Rosaldo, M. Z. y Lamphere, L. (org.). (1979). *A mulher, a cultura e a sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Schiebinger, L. (1993). *Nature's Body. Gender in the Making of Modern Science*. Boston: Beacon Press.
- Scott, J. (1996). *Gênero: uma categoria útil para a análise histórica*. Recife: SOS Corpo, Gênero e Cidadania.
- Segato, R. L. (1997). "Os percursos do gênero na antropologia e para além dela". *Sociedade e Estado*, 12(2), 235-262.
- Sommer, D. (1994). "Amor e pátria na América Latina: uma especulação alegórica sobre sexualidade e patriotismo". En H. Hollanda, *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Souza, C. V. y Botelho, T. R. (2001). "Modelos nacionais e regionais de família no pensamento social brasileiro". *Revista Estudos Feministas*, 9(2), 414-432.
- Stolcke, V. (2002). "A 'natureza' da nacionalidade". En Y. Maggie, C. Rezende Barcellos, *Raça como retórica e construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Stolcke, V. (2004). "La mujer es puro cuento: la cultura del género". *Estudos Feministas*, 12, 77-102.
- Strathern, M. (2006). *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na melanésia*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Thompson, E. P. (1998). *Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Vidal e Souza, C. (1996). "Brasileiros e brasileiras: gênero, raça e espaço para a construção da nacionalidade em Cassiano Ricardo e Alfredo Ellis Jr.". *Cadernos Pagu*, 6-7, 83-108.