

Mulheres e cultura popular: gênero, raça, classe e geração no bumba meu boi do Maranhão¹.

Prof^a. Dr^a. Lady Selma Ferreira Albernaz²

Resumo: O trabalho trata da participação de mulheres no bumba meu boi maranhense, num cruzamento entre gênero, raça, geração e classe, focando as desigualdades daí decorrentes. Apresenta resultados parciais de pesquisa, financiada pelo CNPq, que usou observação participante (jun/jul/2007), entrevistas, documentos e literatura sobre o tema. Utiliza gênero em interface com classe, raça e geração e define cultura popular numa visão interdisciplinar. No Maranhão o bumba meu boi é classificado como cultura popular, dividido em quatro tipos principais, variando sua composição por classe, raça e gênero. Tradicionalmente percebido negativamente como manifestação de homens negros e pobres. Agora é valorizado e recebe grande investimento público, devido ao turismo, processos identitários e promoção de cidadania, que propiciou o aumento de mulheres e seu acesso ao poder no folguedo. Também aumentou a participação de branca/os de classe média em alguns grupos, alterando a hierarquia de forma desfavorável àqueles onde predominam negra/os e pobres. A exigência de mulheres, magras, esbeltas, jovens e brancas, concorre para o branqueamento delas em quase todos os grupos. A participação da classe média retira recursos dos grupos onde predominam pobres e negra/os. Estas mudanças parecem aumentar as desigualdades entre mulheres negras e brancas, bem como as desigualdades de classe e entre os grupos de bumba meu boi, exatamente quando o folguedo ganhou visibilidade, reconhecimento e recursos públicos.

Palavras chaves: gênero, raça, cultura popular

¹ Trabalho apresentado na 26^a. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, Porto Seguro, Bahia, Brasil. GT 32 *Articulações entre Gênero, Sexualidade, Raça e Classe na Antropologia*.

² Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-graduação em Antropologia, Pesquisadora do FAGES – Núcleo Família, Gênero, Sexualidade e Saúde, lady.albernaz@ufpe.br

Mulheres e cultura popular: gênero, raça, classe e geração no bumba meu boi do Maranhão

1. Situando a pesquisa: interfaces entre gênero e cultura popular

Este trabalho trata da participação de mulheres no bumba meu boi maranhense, num cruzamento entre gênero, raça, geração e classe, focando as desigualdades daí decorrentes. Esta investigação³ dá continuidade à pesquisa etnográfica que subsidiou minha tese de doutorado (Albernaz, 2004), na qual discuti uma configuração de identidade maranhense, frente à nação, onde ganhou destaque a análise de cultura popular. Naquele momento questões de gênero emergiram, mas não puderam ser melhor exploradas durante a pesquisa, nem tratadas na interpretação final dos dados. Todavia elas permaneceram latentes, foram fortalecidas por novas leituras sobre gênero, raça e cultura popular, levando-me a identificar a ausência de trabalhos que tratassem do cruzamento de gênero e cultura popular⁴.

Paralelamente, desde a década de 1990, as políticas de turismo no Brasil, notadamente no Nordeste, usam as produções de cultura popular para atrair turistas, com destaque para festas de época (carnaval, são João) e danças populares (bumba meu boi, no Maranhão, maractu em Pernambuco, por exemplo). A inter-relação de festas populares com afirmação de identidade regional e nacional é evidente, sendo identidade nacional um tema caro para gênero⁵, entretanto, não localizei análise no campo de gênero que trate desta interface, a partir de uma investigação interna das manifestações populares. 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 sexo⁶. Pensando nisso é que foi feito o desenho do projeto desse estudo.

A pesquisa vem sendo realizada desde julho de 2006. Os dados constam de uma parte documental que compreende literatura específica sobre bumba meu boi (teses, dissertações e monografias acadêmicas; artigos e livros científicos e de folcloristas), documentos oficiais

³ A pesquisa é financiada pelo CNPq e ao longo do seu desenvolvimento contou com as bolsistas de iniciação científica (PIBIC): Teresa Maria Barbosa de Oliveira e Maíra Souza e Silva Acioli, e atualmente com Bárbara Lopes Lima, as quais agradeço a colaboração, fundamental para alcançar os resultados aqui expostos.

⁴ Na revisão de literatura localizei apenas dois artigos em publicações brasileiras: Bartra (2000) discute a possibilidade de uma estética específica das mulheres na arte popular, considerando a relação de uma artesã com a produção erudita de Frida Kahlo; Matos (2001), que analisa transformações de gênero decorrentes da valorização econômica de uma arte cerâmica que propiciou o ingresso de homens numa produção anteriormente realizada por mulheres. Além desses há também a coletânea de Bartra (2004). Em 2006, organizei juntamente com Edla Eggert (PPGEdu UNISINOS), o Simpósio Temático *Gênero, feminismo e cultura popular*, no Fazendo Gênero 7, num esforço de estimular a circulação de pesquisas com este recorte.

⁵ 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.

⁶ Na recente coletânea sobre rituais e festas populares, organizada por Jancsó e Kantor (2001), não há exemplos de cruzamentos deste tipo.

(documentos e folhetos produzidos pelos órgãos de cultura e de turismo do estado do Maranhão e da prefeitura de São Luís), e ainda matérias de jornais. Estes textos permitem perceber como diversos agentes tratam de gênero, raça e classe na cultura popular maranhense, inclusive sendo útil por indicar diferentes ênfases nesses recortes na descrição e definição do folgado. Eles contêm indicadores sobre representações e símbolos de gênero, bem como posições sociais adequadas para homens e mulheres dentro dos grupos de boi e durante suas apresentações (Acioli, Albernaz e Oliveira, 2007). Em 2007 (jun/jul) fiz novo trabalho de campo, cujas observações, entrevistas com integrantes dos grupos e funcionários das instituições estaduais de cultura, bem como coleta de novos documentos possibilitaram aprofundar os cruzamentos entre gênero, raça, classe e geração na organização e estrutura dos grupos de bumba meu boi e seu reflexo nas festas juninas em São Luís.

Acho pertinente salientar como o trabalho está orientado teoricamente no seu conjunto. Mesmo que durante a discussão eles não venham a ser citados, eles estão presentes, e permitiriam as interpretações dos dados aqui expostos. Da perspectiva de gênero oriento a análise a partir das críticas de Friedman (1995) à centralidade teórica deste marcador para significar poder, recomendando que se façam inter-relações com raça e classe⁷. Realizo um diálogo com Scott (1996), para não perder de vista situações em que gênero se mantenha como central para constituir relações de poder, bem como porque permite operacionalizar o conceito indicando as diferentes dimensões sociais e culturais nas quais gênero atua. 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 aponta limites de uma abordagem de gênero com ênfase apenas nos significados, porque podem apagar a dimensão objetiva dos corpos e das relações sociais, permitindo um equilíbrio analítico entre cultura e sociedade, corpo e representação/significado. Por fim, a análise sobre o corpo leva em conta também as contribuições de Bakhtin (1987), mais especialmente voltando-me para compreender, a partir da cultura popular, como vem se dando o controle do baixo corporal pela alta cultura, podendo iluminar questões levantadas pela teoria feminista quanto ao controle sócio-cultural do corpo, sexualidade e reprodução das mulheres.

Cultura popular é um conceito polêmico com enfoques teóricos e disciplinares distintos, e que até mesmo vem sendo um termo evitado em publicações recentes⁸. Falar de classe quando se trata de cultura popular para alguns pode ser uma redundância, entretanto,

⁷ Estes cruzamentos são considerados recomendáveis por Corrêa (1996) e Piscitelli (1996) para o caso brasileiro.

⁸ Ver as discussões de Carvalho J. J. (2000 e 2004); Carvalho, R. (2000); Brandão (1982); Arantes (1981), que discutem esta questão 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 para designar as manifestações estudadas. Ver Hall (2003) para esta polêmica nos estudos culturais.

muitos estudos usam esta classificação de bens culturais fora do contexto de classe social. Por sua vez, dentro das manifestações de cultura popular, como o bumba meu boi aqui estudada, não há a participação exclusiva de uma determinada classe social, mas sim inter-relações com grupos com outro *background* de classe⁹. 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). Eles buscam entender as significações de cultura popular, como uma expressão cultural que se contrapõe a outras classificações de bens culturais, ou outras dimensões estéticas, ao mesmo tempo em que cada deles ilumina uma dimensão sociológica de cultura popular. Thompson foca a formação de classe popular e processos de resistência através da cultura, sendo uma ferramenta analítica útil para compreender desigualdades em sociedades estratificadas por classe. Burke privilegia o processo histórico de delimitação de fronteiras e as relações entre popular e erudito, oferece assim instrumentos para perceber a dinâmica de demarcação entre estes bens culturais e sua permanência ou ausência em sociedades contemporâneas. Bakhtin analisa concepções estéticas classificadas como alta e baixa cultura, focando a descrição da estética do grotesco relativa à cultura popular, de forma que possibilita a compreender os conteúdos internos das manifestações aqui investigadas. E, como indicado acima, favorece as interpretações sobre as novas configurações corporais exigidas para os corpos das mulheres. 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. Inspiro-me por fim em Sahlins (1990, 2004a, 2004b), o qual vem se destacando na antropologia por fazer uma interface com a história, possibilitando o uso das teorias vindas deste campo disciplinar para compreender processos apreendidos a partir de uma pesquisa etnográfica, onde as mudanças ao longo do tempo iluminam os processos do presente.

Para expor os resultados o trabalho está dividido em mais duas 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 à participação de homens e mulheres dentro dos grupos e algumas classificações dos mesmos de acordo com gênero e raça. Na segunda parte evidencio como as mulheres aumentaram sua participação nos grupos de boi e que posições elas ocupam atualmente. Analiso as interfaces entre gênero, raça, classe e geração como estruturadores das relações dentro desses grupos,

⁹ Ver Esteves (2008) sobre participação de pessoas de classe média em folguedos classificados de popular, focando as tensões dessa participação nos maracatus de Recife. Ver Carvalho (2004) para as dificuldades de perceber implicações de poder e desigualdades em situações desse tipo pelos pesquisadores do tema.

que geram novas possibilidades de participação das mulheres dando-lhes novos poderes e, ao mesmo tempo, configuram novas desigualdades entre elas, em inter-relação com classe, raça e geração.

2. Bumba meu boi maranhense: identidade local e classificação em *sotaques*

No Maranhão a afirmação de identidade local frente à nação, desde meados do séc. XIX, fazia-se através de símbolos eruditos, expressos na idéia da capital do estado (São Luís) como *Atenas Brasileira*. A partir dos anos 1970, cultura popular e dentro dela o bumba meu boi, substituiu a erudição para afirmar identidade que assumiu uma centralidade simbólica, numa configuração cultural que aglutina outros significados e define os conteúdos de ser maranhense (Albernaz, 2004). Esta substituição parece correlata com um processo de modernização da cidade de São Luís¹⁰. Ao mesmo tempo em que cultura popular passa a ter um valor positivo para os estratos médios da população que não tinha antes.

O bumba meu boi, como dito acima, é classificado como cultura popular, estando dividido localmente em quatro tipos principais, denominados *sotaques*¹¹. A manifestação é percebida como tradicional pelos maranhenses, conferindo-lhe um valor maior frente ao reggae, por exemplo, um bem cultural que também se relaciona com afirmação de identidade de setores das camadas populares e não tem a mesma aceitação pelos estratos médios. O bumba boi é tradicional tanto pela sua permanência ao longo do tempo, como pela manutenção de conteúdos através de disputas e negociações de significados nesse processo de reprodução. 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 pertencimento (bairro, cidade, estado e nação) são articulados. Ao circular por diferentes espaços as manifestações permitem aos seus integrantes perceberem como seu grupo de origem se localiza frente aos demais, na sociedade em que se situam, e quais as relações adequadas entre eles. Simultaneamente, traduz os significados de afirmação destes grupos, e os níveis de pertencimento de seus membros¹². O bumba meu boi, ao funcionar

¹⁰ O processo de modernização foi desencadeado por um novo grupo político que ascendeu ao poder em 1966 e compreendeu ações de industrialização, ampliação urbana, em parte decorrente de crescimento demográfico que sugere alterações de roteiros de circulação na cidade propiciadores de expansão e intensificação do bumba meu boi, inclusive pelos migrantes rurais. Carvalho, J. J. (2000), salienta que mudanças na cultura popular decorreriam de processos migratórios e de reurbanização. Ver também Brandão (1982).

¹¹ Categoria local de tipos de bumba-meu-boi do Maranhão, denominados conforme instrumento principal ou cidade/região de origem, a partir do ritmo, indumentária e coreografia. Descrevo os sotaques com mais detalhes logo adiante.

¹² Baseio-me na definição de Cunha (1998) para tradução, (*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).

dessa maneira, elabora sentidos e práticas de gênero de grupos específicos e, concomitantemente, ratifica-os, ou os põe em disputa, com aqueles da sociedade em que estes grupos se inserem.

Dentro desta manifestação, de acordo com os *sotaques*, a composição dos seus integrantes varia por classe, raça, gênero e geração, demarcando claramente posições de homens e mulheres. Também houve uma variação ao longo do tempo, tradicionalmente percebido negativamente como manifestação de homens negros e pobres, o bumba meu boi agora é valorizado, como disse antes, e recebe grande investimento público, devido ao turismo, processos identitários e promoção de cidadania, que propiciou o aumento de mulheres e seu acesso ao poder no folguedo. Dessa forma, o bumba boi torna-se um fenômeno privilegiado para analisar gênero, em inter-relação com outros marcadores, de maneira a perceber como desigualdades neste campo são mantidas, criadas e recriadas, bem como a possibilidade de relações mais igualitárias, tanto dentro de grupos específicos, quanto na sociedade em que eles se situam.

Antes de analisar, no item seguinte, como homens e mulheres estão posicionados no bumba meu boi, descrevo sua organização e estrutura interna, ainda que rapidamente, destacando os principais personagens, bem como as características dos *sotaques* mais recorrentes na cidade de São Luís.

O bumba meu boi maranhense é feito em homenagem a São João¹³, com o seguinte ciclo anual: **ensaios** (início da brincadeira após a quaresma); ritual de **batismo** (inaugura as apresentações juninas); ritual da **morte** do boi (encerramento). A brincadeira envolve a execução de músicas, danças e um auto; este último, atualmente, quase não acontece mais¹⁴. Apesar disso, conserva-se a presença dos personagens deste auto na brincadeira que são parâmetros para sua apreciação pela assistência do folguedo. Da mesma forma estes personagens 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 pertencimento 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;

¹³ No restante do país o boi é dançado no período do natal ou durante o carnaval.

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 que reproduz o formato do animal feita em madeira de buriti, recoberta de veludo preto bordado. 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 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 (Cavalcanti, 2006), 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. A seguir descrevo os principais integrantes dos cordões:

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 saiotes/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 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. São também elementos para classificá-los o ritmo e os instrumentos e em alguns deles a presença de personagens específicos. Parece ser a região de origem e os

instrumentos os elementos sintetizadores para definir os sotaques, sendo um e/ou outro usados na sua denominação¹⁵. Os principais sotaques são:

Matraca [ou **Ilha**]: originários da Ilha de São Luís¹⁶. O principal instrumento percursivo é a *matraca*, seguida dos pandeirões, em menor número aparecem os tambores onça e os maracás empunhados pelo amo para conduzir a entrada dos instrumentos. O ritmo é forte entre um andamento rápido e lento. 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, bem como mais 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 são tidas como muito pesadas para as mulheres, sendo uma justificativa para que elas não desempenhassem este papel anteriormente. Nestes grupos vem crescendo o número de brincantes mulheres encenando o personagem índia. O tempo das apresentações, indo de um arraial¹⁷ 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 raça considera-se este sotaque como “mestiço”, porque atrairia igualmente pessoas negras e brancas, dentro da brincadeira e fora dela.

Zabumba [ou **Guimarães**]: originários da cidade de Guimarães. O principal instrumento é a zabumba (sustentada por forquilhas de madeira) seguida do tamborinho. Os chapéus dos rajados se diferenciam pela copa em forma de cogumelo. Este sotaque tem forte presença de homens, mas não é visto necessariamente como masculino. A presença dos vaqueiros é marcante, sendo encenados por homens mais velhos acompanhados por adolescentes em treinamento para sucedê-los. Neste sotaque há as tapuias, que se assemelham às índias dos outros sotaques, 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. A classificação racial, por sua vez é a mais difícil de ser expressa localmente.

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, bem como o

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 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, sendo as mais esperadas os grupos de bumba meu boi. Eles se distribuem por quase todos os bairros da cidade.

seu ritmo é mais lento. Diferem também na indumentária, especialmente o chapéu dos rajados, com uma grande aba, erguida na frente para exibir seu rico bordado¹⁸. Na classificação de gênero é considerado adequado para homens e mulheres. O crescimento recente de alguns grupos decorre da presença de pessoas jovens e pela elevação do número de índias no cordão. Como o sotaque de zabumba a assistência espera o boi passar no arraial, atraindo a atenção de homens e mulheres. Assim como zabumba é percebido como um boi de negros e para os negros.

Orquestra: originários 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. Apresentam 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 ser visto 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 raça e gênero, 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.

3. Mulheres no bumba meu boi maranhense – trajetória e desigualdades¹⁹

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

¹⁸ 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.

¹⁹ Os resultados desta seção, referentes aos dados da literatura, baseiam-se também em Acioli e Albernaz (2007).

homens. ‘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, 1996:63). As posições das mulheres eram referidas, mas principalmente como espelho da presença dos homens, sendo colocadas como *naturalmente* acompanhando os homens durante as apresentações da ‘brincadeira’, bem como nos espaços privados de produção do folguedo, tais como: confecção, guarda e preservação das indumentárias, e na produção de alimentos em algumas festas. Os estudiosos inspiravam-se nos códigos de gênero da sua própria classe social para analisar a participação das mulheres nos grupos de boi²⁰.

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.

A posição das mulheres mais citada na literatura é como *mutuca*²¹. Esta posição enaltece sua condição de acompanhante dos homens – lugar condizente com as representações locais de gênero. Este é o lugar apropriado para elas no espaço das apresentações, quando o boi se revela publicamente. Durante as apresentações a principal figura masculina, que parece sintetizar todo o folguedo, sendo percebido como o porta-voz 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. 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. Coadunam-se representações e práticas de gênero, coadunam-se visão de mundo dos grupos de boi com a da sociedade maranhense.

²⁰ 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).

²¹ Nome das moscas que voam em torno dos bois nos currais do nordeste, por isso o mesmo nome para as mulheres acompanhantes dos boieiros.

Resta saber se esta convergência plasma a percepção dos analistas sobre os grupos, ou se elas indicam que realmente os grupos se movem por estas mesmas categorias.

Ao que parece, esta convergência é aparente. A posição de madrinha, nos rituais de batismo e morte, sinaliza para poder e prestígio conferidos às mulheres nos grupos de boi que os analistas não conseguiam perceber. Entretanto, este poder e prestígio têm alcance limitados, tendo em vista que eles operam para dentro dos grupos, assim como as funções paralelas exercidas pelas mulheres nas festas e na preparação das indumentárias. Ambas as funções parecem se situar na esfera do cuidado, que se são fundamentais para existência do grupo, continuam sendo percebido como subsidiário à sua continuidade. Se o amo concentra a visibilidade externa do grupo baseado no seu dom espiritual de poeta, pode-se pensar que sem ele o grupo também não permanecerá ou existirá, enquanto que as mulheres são intercambiáveis, nenhuma delas está ali por qualidades específicas, mas por qualidades que compartilham com todas as outras mulheres. Dessa forma, a noção de individuação aplica-se aos homens das classes populares, mas parecem subsumir as mulheres umas nas outras. Outra questão interessante refere-se à relação 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 por 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.

Outra simbologia que enfraquece a percepção das mulheres no boi relaciona-se com sua posição nos rituais de batismo e morte (Acioli e Albernaz, 2007). Ambos são rituais de passagem, o primeiro propiciatório à circulação do grupo, o segundo encerrando o ciclo da brincadeira. Nesses dois papéis as mulheres estão situadas nos momentos de transformação entre dois estágios, sendo as responsáveis por mediar essas passagens. 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 e de sua dimensão simbólica na brincadeira. Parece assim se refletir na ambigüidade de prestígio e poder que elas detêm, dificultando compreender como elas se situam dentro do bumba meu boi (cf. Scott, 1996). Não resta dúvida que se trata das categorias do próprio grupo, mas que se reflete

na dimensão analítica se não houver uma crítica de nossas categorias interpretativas ao olhar para este material.

Aqui cabe notar que 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 se referem 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. Assim a personagem índia parece muito antiga e não uma inovação decorrente da valorização do boi com a conseqüente inclusão das mulheres e aproximação da classe média dessas brincadeiras, como se verá adiante. Na entrevista com funcionários da cultura as informações dadas corroboram o que a literatura já afirmava. Dessa maneira, as categorias dos investigadores 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 (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, ou seja, a presença atual das mulheres decorre de uma “evolução natural”²² da sociedade e menos de transformações históricas recentes²³. Por sua vez, antes como agora, permanece uma mesma justificativa para ausência das mulheres em determinadas posições: proteção e controle moral. Se hoje elas têm um leque maior de possibilidade de participação, as posições interdidas (principalmente como amo ou tocando instrumentos) ou as normas e modelos que guiam seu comportamento (namoro e ingestão de bebida), repetem esta mesma lógica: poupá-las do desgaste físico e da assunção das responsabilidades, portanto no âmbito da proteção; e 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, acompanhando inclusive sua inter-relação com raça, colocando as mulheres no espaço privado, limitando sua responsabilidade, desqualificando as funções que elas têm, portanto seu poder e prestígio. Isto se torna ainda mais significativo pelo fato de se tratar de mulheres das camadas populares, cujo poder dentro da família, como vem demonstrando a literatura, difere do poder e lugar das mulheres nas famílias de camadas

²² Esta referência é uma categoria nativa.

²³ 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).

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 apontar 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).

Passo a tratar agora da entrada de mulheres no bumba meu boi, conforme a literatura e os depoimentos colhidos nas entrevistas. As mulheres são referidas como brincantes a partir de um determinado momento, na década de 1970 (Araújo, 1986), como uma decorrência de mudanças do lugar da mulher na sociedade brasileira, 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* (p. 85-6). Ela atribui esta inclusão das mulheres ao que chamou de “um processo de identificação coletiva”²⁴ 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 as 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.

Cabe notar ainda que a literatura passa a se referir às mulheres no momento em que elas ganham posições de poder e liderança nos grupos. Portanto, é o estranhamento dessas novas posições que confere visibilidade às mulheres no boi, quando elas fogem do esperado lugar de *mutuca*, ou das funções de organização interna dos grupos, conforme a análise feita anteriormente. No nível analítico alguns autores deslocam a explicação das mudanças de gênero na sociedade brasileira para a posição de classe dessas mulheres, como faz Reis (2001), evidenciando a dificuldade em perceber a presença delas num folguedo

²⁴ 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*.”.

eminentemente masculino. Segundo uma brincante 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. Nesse sentido, os investimentos financeiros no boi seriam uma das razões para o ingresso das mulheres, assim ligados à dimensão de classe (estética das camadas médias atraindo as mulheres), cruzada com gênero.

Talvez não seja coincidência que o primeiro registro, bem como aquele que continua emblemático dessa inter-relação gênero/classe para exemplificar a atual participação das mulheres como liderança nos grupos de boi seja Dona Therezinha Jansen, líder do boi de Zabumba fé em Deus, desde a década de 1970²⁵. Representando um misto de filantropia, ação apropriada nos espaços públicos para mulheres de elite e classe média, e “amor” à brincadeira, sinalizando para a valorização do folguedo na cultura popular maranhense. Até hoje D. 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 posição até então vedada para mulheres como elas, 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%²⁶. 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. 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

²⁵ Oriunda de uma família tradicional, Therezinha, assumiu o grupo como uma obrigação. Ela justifica assumir esta tarefa tendo em vista as circunstâncias da sua 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.

²⁶ Segundo o site do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho
<http://www.culturapopular.ma.gov.br/centrodecultura.php>

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 folguedo 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 folguedo. 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. Como disse acima, justifica-se pela proteção ou controle moral, mas também se justifica, com peso semelhante, pela escolha dessas mulheres brincarem como este ou aquele personagem. Agora se tem uma naturalização de gênero devido às características de personalidade das brincantes. Vejo esta distinção como uma aceitação das mudanças quanto à ocupação de posições nos espaços públicos pelas mulheres, como ocorre no campo profissional, por exemplo. Ela se dá num nível de 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 funções²⁷.

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 da brincadeira. 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, simboliza força e domínio sobre o boi, bem como sua proteção. Decorre daí uma presença cênica maior, de maior duração no desenrolar da apresentação. Alguns entrevistados afirmaram que esta coreografia é mais bonita plasticamente quando feita por homens do que por mulheres. Dessa maneira percebe-se uma

²⁷ Esta interpretação baseia-se em Segato (1997)

continuidade de representações, símbolos e sentidos de gênero quando estão relacionados com poder e definições de ser homem e mulher. Este tipo de classificação se desdobra para categorizar os sotaques segundo gênero, vendo-se matraca como o mais masculino, zabumba e 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 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, de forma que os outros sotaques admitem ter aumentado o número de participantes deste tipo nas suas brincadeiras tendo em vista o sucesso que elas, as índias, alcançaram naquele sotaque. Não por coincidência o boi 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. *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 contrasta com as formas corporais de homens e mulheres na 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 significado 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 poder²⁸, o que se torna mais forte ao se inter-relacionar com os outros marcadores (Bordo, 1997). Assim, as mudanças continuam perpassadas de ambigüidades 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 representa-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 foi-me referido claramente, tanto por lideranças de bois de zabumba como por lideranças de bois de pindaré (no primeiro a maioria das tapuias, tradicionalmente, são crianças, e nos segundos havia mulheres de todas as idades), que hoje se dão 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 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, indo de encontro com os elementos da 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

²⁸ Este tema, introduzido por Beauvoir, 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).

fechado em si mesmo. Portanto, 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 (Cf. 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 se percebe 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 se refere ao corpo. A ênfase recai na indumentária (as plumas que substituem as penas de ema e o excesso de brilho), e se desdobra 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 as empresas 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, 2004; 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. Entretanto, as mudanças nas relações de gênero são percebidas e avaliadas como negativas quando são vistas como 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 se soma as 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 – percebida como um papel decorativo dentro do grupo e ele, no seu conjunto, como eminentemente masculino. Chama a atenção que estas mudanças não são 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.

Dessa forma a posição de classe parece favorecer as mulheres de classe média a assumirem posições de liderança e uma delas reivindicar a posição de amo. Ao ter a estética

corporal introduzidas por esta camada social nos grupos de boi, sua cópia e tradução pelos demais sinaliza para 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, pode-se pensar em empobrecimentos simbólicos na medida em que alguns símbolos deixam de existir. Mas, não menos importante é o fato que se as índias são parâmetros de julgamento sobre a beleza do boi, pode significar que aqueles que não seguem esta regra perdem espaço de financiamento junto ao poder público, bem como acesso a financiamentos privados. Pude constatar que alguns bois atribuíam o seu sucesso financeiro à beleza de seus integrantes – querendo significar especificamente as suas índias. Como esta beleza também se associa ao branqueamento de pele, as mulheres negras ficam em desvantagens, 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, Máira Souza e Silva; OLIVEIRA, Teresa Maria Barbosa de; ALBERNAZ, L. S. F. **Mulheres no bumba meu boi do Maranhão: significados de gênero e de formas corporais nos textos sobre bumba-meu-boi.** In: 13º Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste - CISO, Maceió, 2007.
- ACIOLI, Máira Souza e Silva; ALBERNAZ, L. S. F. **Mulheres no bumba meu boi do Maranhão: dimensões de gênero, formas corporais e estética popular na literatura e nos documentos oficiais.** Recife, Relatório de Pesquisa PIBIC-UFPE, 2007. (mimeo)
- ALBERNAZ, L. S. F. Orlando: homem invisível? Gênero, raça e (in)visibilidade nas relações de alteridade. In: Roberta Bivar Carneiro Campos; Judith Chambliss Hoffnagel. (Org.). **Pensando família, gênero e sexualidade.** 1 ed. Recife: EDUFPE, 2006. p. 11-57.
- ALBERNAZ, L. S. F. **O “urrou” do boi em Atenas:** instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão. Campinas, Tese de Doutorado em Ciências Sociais, 2004.
- ALBERNAZ, L. S. F. **Feminismo, porém até certo ponto...** Recife, Dissertação de Mestrado em Antropologia, UFPE, 1996.
- ARANTES, Antônio Augusto. 1981. **O que é Cultura Popular.** São Paulo, Brasiliense.
- ARAÚJO, Maria do Socorro. **Tu contas! Eu conto!:** Caracterização do Significado do Bumba-meu-boi. São Luís: SIOGE, 1986.
- AZEVEDO NETO, Américo. **Bumba-meu-boi no Maranhão.** 2 ed. São Luís: Alumar Cultura, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. M. **A cultura popular na Idade Média e Renascimento:** o contexto de François Rabelais. São Paulo/Brasília, HUCITEC/UNB, 1987.

- BARTRA, Eli (org.) **Creatividade invisível: mulheres y arte popular en América Latina y el Caribe**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- BARTRA, Eli. Arte Popular y Feminismo. **Estudos feministas**, Florianópolis, vol. 8, p. 30-46, 2000.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. . Record: Rio de Janeiro, v. 1, 1980
- BORDO, Susan. “‘Material Girl’ – the effacements of post-modern culture”. In: Roger N. Lancaster & Micaela di Leonardo (eds.) **The gender/sexuality reader**, Routledge, N. York & London. 1997.
- BRANDÃO, Carlos. 1982. **O que é Folclore**. São Paulo, Brasiliense.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. Europa, 1500-1800. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- CARVALHO, J. J. 2000. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In: **Seminário folclore e cultura popular: as várias faces de um debate**. (2ª ed.) Rio de Janeiro, Funarte, CNDPCP.
- CARVALHO, J. J. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. In: **Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectiva**. Rio de Janeiro, Funarte, Iphan, CNFCP, 2004. pp. 65-86.
- CARVALHO, Maria Michol Pinho de. **Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-boi do Maranhão, um estudo de tradição/modernidade na cultura popular**. São Luís, s.n. 1995.
- CARVALHO, R. L. S. de. 2000. Folclore e cultura popular uma discussão conceitual. In: **Seminário folclore e cultura popular: as várias faces de um debate**. (2ª ed.) Rio de Janeiro, Funarte, CNDPCP.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. *Rev. bras. Ci. Soc.*, Fev 2004, vol.19, no.54, p.57-78.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi. *Mana*, Abr 2006, vol.12, no.1, p.69-104.
- CORRÊA, Mariza.. “Sobre a invenção da mulata”. **Cadernos Pagu**. (6-7) 1996: pp. 35-50.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. “Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução”. In: *Mana*. 4(1):7-22, 1998.
- DINIZ, Luzandra Maria Gama. **De mutuca a dona da brincadeira: A participação feminina no Bumba-meu-boi do Maranhão**. Monografia (Conclusão de curso de Ciências Sociais) Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 1998.
- ESTEVES, Leonardo Leal. “**Viradas**” e “**marcações**” a participação de pessoas de classe média nos grupos de maracatu de baque-virado do Recife-PE. Recife, Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Federal de Pernambuco, 2008.
- FRANCO, Jean. “Sentido e sensualidade: notas sobre a formação nacional”. In: HOLLANDA, H. B. de. **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro, Rocco. 1994. pp. 99-126.
- FRIEDMAN, Susan S. Beyond White and other: relationality and narratives of race in feminist discourse, **Signs: journal of women in culture and society**, 21(1), 1995, pp. 1-49.

- HALL, Stuart. “Que ‘negro’ é esse na cultura negra?”. In: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte, Editora UFMG; Brasília, Representações da UNESCO no Brasil. 2003b. pp. 335-349.
- HALL, Stuart. “Quem precisa de identidade?”. In: SILVA, T. T. da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. (3ª ed.) Petrópolis, Vozes, 2004. pp. 103-133.
- JANCSÓ, István e KANTOR, Íris (org.). **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo, Hucitec, Editora da USP, Fapesp, Imprensa Oficial, 2001. (volumes I e II).
- LEHMANN-CARPZOV, A. R. **Turismo e Identidade: construção de identidades sociais no contexto do turismo sexual entre alemães e brasileiras na cidade do Recife**. Dissertação de Mestrado em Antropologia, UFPE. Recife, 1994.
- MAIO, M. C. e SANTOS, R. V. (org.) **Raça, Ciência e Sociedade**. R. de Janeiro, FIOCRUZ/CCBB, 1996.
- MARQUES, Francisca Ester de Sá. **Mídia e experiência estética na cultura popular: O caso do bumba-meu-boi**. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.
- MATOS, Sônia Misagia de. Artefatos de gênero na arte de barro: masculinidades e femininidades. **Estudos feministas**, Florianópolis, vol. 9, p. 56-80, 2001.
- MOORE, Henrieta. **Antropologia y Feminismo**. Madrid: Cátedra, 2004.
- MOUTINHO, Laura. "Raça", sexualidade e gênero na construção da identidade nacional: uma comparação entre Brasil e África do Sul. **Cad. Pagu**, Dez 2004, no. 23, p.55-88.
- PISCITELLI, Adriana. “Sexo tropical’: comentários sobre gênero e “raça” em alguns textos da mídia brasileira”. In: **Cadernos Pagu**. Campinas, (6-7), 1996. pp. 9-34
- PISCITELLI, Adriana. Apresentação: gênero no mercado do sexo. **Cadernos Pagu**. Campinas, v.25, p.7-23, 2005.
- PRADO, Regina de Paula Santos. **Todo ano tem: As festas na estrutura social camponesa**. 1977. 244 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do rio de Janeiro.
- PRATT, Mary L. “Mulher, literatura e irmandade nacional”. In: HOLLANDA, H. B. de. **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. pp. 127-156.
- REIS, José Ribamar Sousa dos. **Bumba-meu-boi, o maior espetáculo do Maranhão**. 3 ed. São Luís, 2000.
- RIOS, Adriano Farias. **Tradição e Modernidade**. Monografia (Conclusão de curso de Ciências Sociais) Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 1999.
- ROSALDO, Michelle Zimbalist e LAMPHERE, Louise (Coord.) **A mulher, a cultura e a sociedade**. Trad. Cila Ankier e Rachel Gorenstein – Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, p. 95-120
- RUBIN, G. **O Tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política dos sexos”**. Recife, SOS-Corpo, 1993.
- SAHLINS, Marshall. “Experiência individual e ordem cultural”. In: _____. **Cultura na prática**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2004a pp. 301-316.
- SAHLINS, Marshall. “O retorno do evento outra vez”. In: _____. **Cultura na prática**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2004b. pp. 317-378.
- SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

- SCHIEBINGER, Londa. **Nature's body. Gender in the making of modern science.** Beacon Press, Boston, 1993.
- SCOTT, J. **Gênero: uma categoria útil para a análise histórica.** Recife, SOS Corpo - Gênero e Cidadania, 1996.
- SEGATO, Rita Laura. Os percursos do Gênero na Antropologia e para além dela, **Sociedade e Estado**, v. XII, n. 2, 1997.p. 235–262.
- SOMMER, Doris. “Amor e pátria na América Latina: uma especulação alegórica sobre sexualidade e patriotismo”. In: HOLLANDA, H. B. de. **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura.** Rio de Janeiro, Rocco, 1994. pp. 158-185.
- SOUZA, Candice Vidal e BOTELHO, Tarcísio Rodrigues. Modelos nacionais e regionais de família no pensamento social brasileiro. *Rev. Estud. Fem.*, 2001, vol.9, no.2, p.414-432.
- STOLCKE, Verena. “A “natureza” da nacionalidade”.In: MAGGIE, Yvonne e REZENDE, C. Barcellos. **Raça como retórica e construção da diferença.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002. pp: 409-440.
- STOLKE, Verena. La mujer es puro cuento: la cultura del género. **Estudios feministas**, Florianópolis, vol. 12, p. 77-102, 2004.
- STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva: Problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na melanésia.** Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.
- THOMPSON, E. P. **Costumes em comum.** Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- VIDAL e SOUZA, C. “Brasileiros e brasileiras: gênero, raça e espaço para a construção da nacionalidade em Cassiano Ricardo e Alfredo Ellis Jr”. **Cadernos Pagu.** (6-7) 1996: pp. 83-108.