

GÊNERO E CULTURA POPULAR: RELAÇÕES DE PODER,
POSIÇÕES E SIGNIFICADOS DA PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES
NOS GRUPOS DE BUMBA-MEU-BOI DO MARANHÃO

*GENDER AND POPULAR CULTURE: RELATIONS OF POWER,
POSITIONS AND MEANINGS OF PARTICIPATION OF WOMEN IN
GROUPS OF BUMBA-MEU-BOI IN MARANHÃO*

PATRÍCIA GEÓRGIA BARRETO DE LIMA¹ E LADY SELMA FERREIRA ALBERNAZ²

Recebido em: 13/04/2011

Aprovado em: 30/04/2012

RESUMO

O trabalho investiga a participação das mulheres no bumba-meu-boi do Maranhão levando em conta as relações de gênero e suas desigualdades. No decorrer da observação, constata-se que este marcador opera em intersecção com raça, desdobrando-se em outras desigualdades. No Maranhão, o bumba-meu-boi é considerado a principal manifestação da cultura popular local, sendo o símbolo identitário do povo maranhense. Ele é classificado em quatro tipos principais, denominados sotaques, constituindo-se em variações do folguedo de acordo com a região de origem e/ou os instrumentos musicais utilizados para conduzir a brincadeira. Todavia, interessa-nos o fato de esses mesmos sotaques poderem ser classificados, ainda, de acordo com os significados locais atribuídos ao gênero. Assim, um sotaque pode ser considerado como mais masculino ou mais feminino, precisando e legitimando os espaços ocupados por homens e mulheres. O estudo tem uma perspectiva interdisciplinar, privilegiando o enfoque antropológico. Em termos metodológicos, a pesquisa envolveu trabalho de campo que contou com observação participante, realização de entrevistas e consulta a documentos e à literatura sobre o bumba-meu-boi.

Palavras-chaves: Gênero; Raça; Cultura Popular; Bumba-meu-boi.

ABSTRACT

The paper investigates the participation of women in Bumba-meu-boi Maranhão taking into account the relationships of gender and its inequalities. During the observation it is clear that this marker operates at the intersection of race unfolding in other inequalities. In Maranhão, Bumba-meu-boi is regarded as the main manifestation of the local popular culture, being the symbol of identity of the people of Maranhão. It is classified into four main types, called accents, thus becoming the pastime of variations according to region of origin and/or the musical instruments used to conduct the game. However, more interested in the fact that these same accents can be further classified according to the local meanings attributed to gender. Thus, an accent can be regarded as more masculine and/or more feminine, need and legitimizing the spaces occupied by men and women. The study is an interdisciplinary perspective, emphasizing the anthropological approach. In methodological terms, the research involved fieldwork that included participant observation, interviews, and documents and literature on the Bumba-meu-boi

Keywords: Gender; Race; Popular Culture; Bumba-meu-boi.

¹ Mestranda em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco(UFPE), Brasil. E-mail: paty_gisele@yahoo.com.br.

² Professora Doutora em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil. E-mail: selma.albernaz@gmail.com.

Este trabalho deriva de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) defendido em 2010, baseado nos resultados do projeto de iniciação científica vinculado à pesquisa Concepções sobre corporeidade e fertilidade femininas entre brincantes de bumba-meu-boi maranhense e de maracatu pernambucano, a qual teve financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

1 introdução³

O bumba-meu-boi (ou bumba boi, ou, simplesmente, boi) constitui-se, na atualidade, como um dos símbolos mais expressivos da identidade cultural do povo maranhense, mais especificamente do povo ludovicense, natural de São Luís, capital do estado. Compreendido como uma brincadeira de caráter tipicamente masculino, esse folguedo possui práticas e significados de gênero que identificam, classificam e organizam os espaços de homens e mulheres, exercendo impactos na distribuição do poder, do prestígio e da riqueza que os desigualam.

Segundo as classificações correntes estabelecidas, sustentadas pelo senso comum e corroboradas, no meio acadêmico, pelos estudiosos de cultura popular, atualmente seriam quatro os principais sotaques de boi existentes em São Luís: baixada (ou Pindaré), matraca (ou Ilha), zabumba (ou Guimarães) e orquestra (REIS, 1980). Nesses sotaques, a participação de homens e mulheres evidencia-se de modo diferente, algo que, segundo Albernaz (2010), decorre da classificação por gênero, que não constava na literatura local anterior. Assim, havendo sotaques com características mais masculinas ou femininas, distingue-se o sotaque que seria mais “adequado” para homens ou mulheres.

O bumba-meu-boi é considerado uma dança dramática que encena um enredo e apresenta um conjunto de personagens, que descreveremos mais adiante. Aqui cabe destacar que estes personagens, independentemente da classificação do sotaque por gênero, tendem a ser percebidos como corretos para serem encarnados por homens e por mulheres. Por exemplo, raramente uma mulher ocuparia a posição de amo ou de miolo em qualquer sotaque, por essa posição ser considerada exclusiva

de homens. Porém, quando um sotaque é considerado como masculino ou feminino acaba por atrair mais homens ou mais mulheres, respectivamente, o que implica consequências para as relações de gênero. Dessa forma, as posições e relações entre homens e mulheres são fortemente marcadas pelas ideias do senso comum acerca do que é ser homem ou mulher.

Ainda segundo Albernaz (2010, 2011), os sotaques também são classificados racialmente⁴. Na história do folguedo, antes de sua legitimação como símbolo de identidade local, em meados dos anos 1970 (ALBERNAZ, 2004), o bumba-meu-boi era originalmente uma brincadeira de pessoas negras e pobres. No senso comum e na ideologia produzida para afirmar identidade regional na atualidade, ressalta-se o bumba-meu-boi como sincrético e mestiço, pois ele seria o resultado do enriquecimento de uma dança de origem portuguesa (branca) pela criatividade da cultura indígena e africana (negra). Entretanto, não é bem assim. Os sotaques apresentam uma classificação racial sendo considerados mestiços, negros ou brancos. Esta classificação indica que as pessoas que fazem e/ou compõem estes grupos seriam racialmente percebidas como mestiças, brancas ou negras. Por exemplo, e como vamos desenvolver mais adiante, o sotaque de matraca seria mestiço, enquanto o sotaque de orquestra seria branco. Secundariamente a esta classificação, alia-se uma classificação étnica – indígena ou africana, prevalecente na estética e/ou na musicalidade dos grupos. Esta classificação, mais racial do que étnica, tem desdobramentos para as posições de homens e mulheres no folguedo em consonância com o sotaque⁵.

Diante disso, o presente trabalho

³ Este trabalho deriva de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) defendido em 2010, baseado nos resultados do projeto de iniciação científica vinculado à pesquisa *Concepções sobre corporeidade e fertilidade femininas entre brincantes de bumba-meu-boi maranhense e de maracatu pernambucano*, a qual teve financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

⁴ É importante salientar que embora raça não exista como uma categoria biológica, comprovada cientificamente, ela serve, no entanto, para as ciências sociais como importante conceito nominal a fim de identificar como certos grupos sociais foram historicamente discriminados e excluídos em virtude do conjunto de traços comuns que formam sua aparência (Guimarães, 1999).

⁵ Na literatura sobre bumba-meu-boi apenas Azevedo Neto (1997) propõe uma classificação étnico-racial para os sotaques, mas esta não é mencionada pelos demais estudiosos (Albernaz, 2004). Os bois também têm classificação por geração (jovens e velhos) e por classe (ricos e pobres), mas isso é algo que não desenvolveremos aqui.

objetiva compreender a participação das mulheres no bumba-meu-boi do Maranhão, levando em consideração as relações de gênero e suas desigualdades. No decorrer da observação, constatamos que este marcador de gênero opera em intersecção com o marcador racial, desdobrando-se em outras desigualdades que também serão analisadas. Ressaltamos que, na maior parte da exposição, o foco será as relações de gênero.

A fim de atingir os objetivos propostos, além de observações participativas, o trabalho de campo contou com entrevistas semi-estruturadas feitas junto a donos de bois, brincantes e funcionários de instituições e órgãos culturais maranhenses. O roteiro de entrevista foi pensado com o intuito de abordar as principais questões relativas a gênero e raça. Foram realizadas e gravadas ao todo vinte entrevistas, as quais contaram com o consentimento livre e informado dos (as) entrevistados (as). Complementa a observação a análise da produção de filmes e músicas gravadas em CDs e DVDs pelos próprios grupos de boi. Constou ainda do processo de observação a leitura de jornais diários, com ênfase nas notícias e matérias sobre o bumba-meu-boi. Por fim, são consideradas diversas outras fontes com as quais dialogamos: teses, monografias, livros, artigos científicos, literatura ficcional e dos folcloristas sobre o tema.

O artigo está dividido em três partes, além da introdução: duas de desenvolvimento e a última com as considerações finais. Na primeira delas, busca-se contextualizar historicamente o bumba-meu-boi, saber como essa brincadeira surgiu e ganhou importância central no cenário cultural atual, chegando, até mesmo, a ser considerada como símbolo de identidade e pertencimento das pessoas naturais do Maranhão e, particularmente, de São Luís. Que fatores foram determinantes para que uma brincadeira popular, antes considerada como um folguedo de pobres, pretos e desocupados, fosse ressignifi-

cada ao longo do tempo tornando-se símbolo de identidade regional⁶? Desse modo, é a partir de tais mudanças dentro do próprio boi que encontramos elementos importantes para entendermos a passagem das mulheres de funções subalternas a posições mais destacadas dentro do mesmo, o que também se relaciona com pertencimento racial.

Na segunda parte, serão apresentados os resultados e as discussões acerca dessa problemática que envolve a participação das mulheres no bumba-meu-boi do Maranhão nos dias atuais. Procuramos mostrar, através das falas das pessoas entrevistadas, quais os papéis e as personagens que são comumente evocados por elas como mais “indicados”, ou seja, mais adequados para homens e mulheres e como as classificações locais dos sotaques de acordo com o gênero justificam e/ou sustentam essas posições. Para a compreensão dessas posições, atentamos para as explicações biológicas que se fazem presentes nos discursos dos (as) entrevistados (as), que contribuem para naturalizar e perpetuar certas posições de homens e mulheres dentro do boi. Como exposto antes, a classificação racial dos sotaques implica que a aparência, destacadamente, a cor, para indicar o marcador racial, pode constituir um impedimento para a participação das mulheres negras em alguns grupos de boi e na escolha de mulheres de pele mais clara nos demais. Esse aspecto também será considerado na análise.

2 Aspectos históricos: o bumba-meu-boi e a trajetória das mulheres

O bumba-meu-boi é considerado como uma das expressões folclóricas mais antigas do Maranhão. De acordo com os folcloristas e acadêmicos locais, sua origem histórica remontaria ao ciclo econômico do gado, no período colonial

⁶ Ressaltamos que o termo preto usado acima era a forma de folcloristas e de memorialistas se referirem ao bumba-meu-boi com os demais adjetivos de maneira a justificar ações de controle, regulação e punição a esta manifestação, que, para uma parcela de intelectuais e das pessoas ricas e brancas, deveria desaparecer.

(REIS, 1980). Visando ressaltar ainda mais a importância do folguedo a nível local, alguns defendem que a origem da brincadeira deu-se propriamente no Maranhão, por volta do final do século XVIII. Suas raízes teriam se firmado ao longo da colonização do Brasil, vinculando-se ao mito de origem da nação: o encontro de três raças, o índio, o negro africano e o branco português. Com certeza, a tradição do boi é antiga e perdura através dos tempos com uma forma que parece se repetir. Contudo, essa forma de contar a sua história, identificando uma origem e uma conformação racial, denota a intenção de incrementar sua legitimidade e centralidade como símbolo de identidade.

O boi teria sido criado pelos escravos africanos nas fazendas, afirmativa que seria comprovada na história contada no auto do boi, preservada, ainda hoje, na apresentação de alguns grupos⁷. Um casal de escravos, Pai Francisco (ou Nego Chico) e Mãe Catirina, eram empregados numa grande fazenda, onde havia um belo touro, que era o preferido do patrão. Catirina, grávida, desejosa de comer a língua desse boi, convenceu Francisco a roubá-lo. A partir disso, desenrola-se o enredo do auto com seus principais personagens: o vaqueiro (responsável por zelar pelo boi), o boi (armação de buriti, recoberta de veludo preto bordado, conduzido por um homem – o miolo), o amo (representa o dono da fazenda e é o cantor que conduz o folguedo). A eles juntam-se os brincantes de cordão, cuja denominação varia consoante suas indumentárias, sua posição no enredo, seus passos de dança, bem como de um sotaque para outro. Por exemplo, os principais brincantes de cordão no sotaque de orquestra são: vaqueiros de fita, vaqueiro campeador e índias/índios⁸ (Acioli *et al.*, 2007).

⁷ Existe uma versão concorrente: o bumba-meu-boi seria uma brincadeira comum em Portugal, transportada para o Brasil pelos jesuítas como um meio de catequização (MARQUES, 1999). A história não é unívoca, permitindo a escolha de uma ou outra versão, de acordo com as conjunturas momentâneas.

⁸ Acerca do personagem índio, vale ressaltar que ele está presente em todos os sotaques, embora possa receber outra denominação e ser representado de modo diferente. Por exemplo, no sotaque de matraca ele é

O bumba boi apresenta-se no período junino em homenagem a São João, concentrando suas apresentações entre os dias 23 e 30 de junho. Além desse período, o ciclo do boi abrange os ensaios (começo da brincadeira, geralmente após a Quaresma), o ritual do batismo (rito propiciatório para o sucesso das apresentações, preferencialmente realizado no dia 23 de junho) e, por fim, o ritual da morte (encerrando as apresentações) (ACIOLI *et al.*, 2007).

Por sua origem humilde, ligada às camadas sociais menos abastadas da sociedade maranhense, o bumba-meu-boi foi, durante muitos anos, classificado como um folguedo típico de pobres e pretos. Mais ainda, era tido pelas elites locais como uma brincadeira exclusiva de bêbados, prostitutas, desocupados e baderneiros incivilizados. Por conta disso, sua atuação se limitava apenas às áreas periféricas da capital São Luís e era requerida autorização policial para sua realização (CARVALHO, 1995)⁹. Esta visão negativa percorre quase todo século XX, alterando-se para uma visão positiva na década de 1970. Até essa década, a participação das mulheres na brincadeira não era bem vista pela sociedade maranhense, algo que, segundo a literatura consultada, mudou recentemente, mais especificamente a partir dos anos 1980 (MARQUES, 1999). No entanto, algumas enfrentavam o preconceito e a discriminação quanto a sua presença no bumba-meu-boi e acompanhavam seus parceiros (maridos, namorados, amantes etc.), fornecendo-lhes comida e bebida durante as apresentações. Sua participação, portanto, era bastante restrita e limitada. Tal posição secundária rendeu a essas mulheres a

chamado de caboclo de pena, enquanto no de Pindaré usa vestimentas iguais às dos apaches americanos. Quanto a sua presença no boi, esta não era enfatizada pela literatura, a não ser no momento do auto em que é chamado para recapturar o boi. Nos bois de orquestra, ao que parece, tal personagem não esteve sempre presente, sendo os vaqueiros mais importantes na dança e no enredo deste sotaque. Há pouco tempo, porém, o índio foi criado, chamando a atenção pela conformação do seu corpo, ao qual parece ser dado um novo sentido, relacionado em alguma medida à sensualidade.

⁹ Os limites de circulação do boi são controversos, havendo indícios de uma circulação mais ampla, na qual ele inclusive alcançaria o centro da cidade (ALBERNAZ, 2004).

denominação de mutucas¹⁰. Além de mutucas, as mulheres podiam ser cozinheiras e bordadeiras, funções relacionadas aos cuidados com o grupo, dando suporte às ações masculinas consideradas mais importantes. Apenas uma função específica das mulheres tinha destaque nos rituais de batismo e morte: eram as rezadeiras, que conduziam as ladainhas e bênçãos ao boi e aos brincantes. Nos referenciais consultados, essas mulheres são apenas rapidamente citadas. Cabia aos homens ocupar a posição de liderar e organizar o grupo e conduzir as apresentações públicas, angariando para si todo o reconhecimento do sucesso que a brincadeira alcançava nas camadas populares. Assim, o trabalho das diferentes mulheres não merecia reconhecimento, ainda que fosse fundamental para organizar e realizar as apresentações.

Segundo Michol Carvalho, em entrevista, e Zelinda Lima, em conversa durante a pesquisa de campo¹¹, o personagem índia remontaria às origens do folguedo, tendo, de certo modo, sempre existido de forma legítima. Entretanto, como destacado por Michol, a figura do vaqueiro, que é, ao mesmo tempo, um personagem e um brincante do cordão, seria mais importante neste último papel, ao passo que as índias representam papéis mais figurativos. Reis (1980) parece concordar com esse posicionamento, percebendo as índias como elementos que embelezam o conjunto da brincadeira. A polêmica sobre a participação das mulheres no bumba-meu-boi passa a ocorrer no momento em que elas ocupam posições que eram exclusivas de homens, como a de vaqueiro ou a de caboclo. Com o passar

dos anos, e mais fortemente a partir dos anos 1980, as mulheres foram ganhando espaço e importância no folguedo. Elas já não eram tão somente acompanhantes de seus parceiros ou índias nos cordões. Com o ingresso das mulheres nas posições antes vetadas a elas, o personagem índia não perdeu força; na verdade, aparentemente, foi reforçada como mais adequada para a incorporação das mulheres nesse folguedo. A índia aparece, portanto, como um dos personagens mais antigos e mais propícios para a atuação da mulher atualmente.

Segundo Marques (1999), a posição que o bumba-meu-boi ocupa hoje como símbolo de identidade e expressão cultural do Maranhão é uma das razões para explicar o recente ingresso e/ou crescimento da participação das mulheres nas brincadeiras de bumba-meu-boi nesse estado nordestino. Para outras estudiosas, a ênfase recai nos novos valores atribuídos à posição das mulheres na vida da nação e do Maranhão (ARAÚJO, 1986; CARVALHO, 1995), que teriam permitido que elas assumissem novos lugares na sociedade. Por sua vez, Albernaz (2010) considera que a falta de registro dessas mulheres brincando no folguedo do boi inicialmente se deve, pelo menos, a dois fatores: as próprias categorias utilizadas pelos investigadores e a condição de raça dessas mulheres, uma vez que o fato de essas mulheres serem negras pode ter implicado a sua invisibilidade na brincadeira.

Agora, passaremos a abordar o processo que culminou na posição do folguedo do boi como símbolo de afirmação da identidade. Há duas explicações que são concorrentes entre si. A primeira afirma que essa posição só foi possível, em certo sentido, graças às constantes lutas de resistência dos diversos atores sociais envolvidos direta e indiretamente com o folguedo, destacando-se os próprios brincantes, que insistiram em ultrapassar as fronteiras que limitavam a circulação dos grupos pelo centro da cidade. A segunda teria

¹⁰ Mutuca é a denominação popular para as moscas que sugam sangue de animais, como cavalos, bois e seres humanos, nos quais as ferroadas são momentaneamente dolorosas. Vivem perto de cursos de água e são consideradas importunas. Em algumas regiões do Brasil, o termo designa indivíduo importuno, maçador, rabugento, ou, ainda, covarde (Fonte: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=mutuca>, consultado em 04/04/2010). Como se percebe, o termo tem conotações pejorativas fortes.

¹¹ Michol Carvalho é professora universitária e pesquisadora do folclore maranhense. Ocupou cargos públicos em órgãos de políticas culturais, com destaque para a cultura popular. Zelinda Lima é folclorista e também ocupou cargos públicos relacionados com a promoção da cultura popular. Ambas são consideradas especialistas na temática do bumba-meu-boi.

sido a recomposição das oligarquias locais, que tentaram imputar para si a abertura de espaço para os grupos de boi no cenário local, permitindo sua circulação para além da periferia, chegando ao centro da cidade. Mas certamente tem influência a ação dos intelectuais, que, na busca de encontrar saídas para a situação secundária do estado no panorama da nação em face de seu empobrecimento econômico, encontram na sua especificidade cultural esta solução.

Políticos e intelectuais importantes no cenário maranhense dos anos 1960 e 1970 elegem como marco da aceitação do bumba-meu-boi o convite feito pelo então governador, José Sarney, ao Boi da Liberdade, do sotaque de zabumba, para se apresentar publicamente no Palácio dos Leões, sede oficial do governo estadual do Maranhão. Desde então, além de não serem mais perseguidos pelas autoridades policiais, os grupos de bumba-meu-boi passaram a ser vistos como representantes de um folguedo que possuía forte potencial de atração turística. Por isso mesmo, alegava-se que eles deveriam ser protegidos e preservados da modernidade, a qual ameaçava sua continuidade. Assim, instituições culturais e turísticas passaram a promover ações específicas visando manter esses grupos, regulando suas apresentações públicas para os eventuais turistas e a população local (ALBERNAZ, 2004). Como consequência dessa aceitação e desse reconhecimento do bumba-meu-boi como manifestação cultural, por parte dos políticos e intelectuais, a emergente classe média de São Luís começou a ingressar paulatinamente nos festejos do boi. Sua adesão fortaleceu a resignificação dos sentidos e das práticas ligadas a esse folguedo.

Paralelamente, outro conjunto de intelectuais, que fazia oposição ao governo Sarney e formava a resistência à ditadura militar, passou a trabalhar com educação popular, tendo no bumba boi uma de suas principais inspirações. Talvez tenha sido esse conjunto o principal

agente de circulação de uma outra história, concorrente com a dança do boi no Palácio dos Leões, para explicar o lugar que esse folguedo passou a ocupar na configuração simbólica que estabelece o que é ser maranhense. Nessa versão dos fatos, os grupos de bumba-meu-boi teriam resistido aos diferentes tipos de perseguição por meio de estratégias variadas, dentre as quais a de maior destaque seria a Festa do João Paulo, na qual muitos deles encontravam-se para celebrar suas relações e confirmar seus valores. Essa festa, realizada desde a década de 1920 até os dias atuais, é considerada o maior símbolo de resistência do festejo às perseguições das elites por meio de ações políticas.

Além do debate intelectual e político, outro fator decisivo para a emergência do bumba-meu-boi como símbolo identitário maranhense foi o processo de modernização e urbanização da cidade de São Luís nos fins de 1960 e começo dos anos 1970, iniciado no governo de José Sarney e que se estendeu até aproximadamente os anos 1980. Aqui se configura um processo no qual se rearticulam as relações sociais, possibilitando outro nível de análise sociológica do processo (ALBERNAZ, 2004). O estado investiu maciçamente em ações voltadas para o crescimento e o desenvolvimento econômico do Maranhão, pautadas na industrialização e recomposição populacional entre campo e cidade. Supostamente, a industrialização levaria a uma maior igualdade de riqueza econômica com outras regiões do país. Esse grande empreendimento contou acima de tudo com vultosos investimentos do capital financeiro internacional e, é claro, do estado como grande promotor de políticas de desenvolvimento para o Maranhão (RIBEIRO JUNIOR, 2001).

Desse processo decorre a reconfiguração espacial de São Luís, que se destaca como um acontecimento importante, já que alterou a posição simbólica do festejo do boi para mediar a afir-

mação de ser maranhense. A promessa de construir um polo industrial atraiu migrantes das regiões rurais do interior do estado. Simultaneamente, a elite que ainda residia no centro histórico da cidade, construído nos séculos XVIII, XIX e início do XX, requereu novos espaços, decidindo construir suas novas residências na zona litorânea, o que foi possível graças à construção da Ponte José Sarney sobre o Rio Anil¹² (RIBEIRO JUNIOR, 2001; ALBERNAZ, 2004). Os recém-chegados migrantes, bem como os pobres concentrados nos cinturões de favelas em torno do centro histórico, precisavam de moradias, o que desencadeou a formação de conjuntos habitacionais financiados pelo estado, localizados no interior da cidade, dos nas margens do Rio Anil, unidos pela nova ponte (ALBERNAZ, 2004). Esse processo desenrolou-se até os anos de 1980, tal como evidencia o excerto abaixo:

A cidade muda a sua estrutura física, o acesso a determinadas localidades é facilitado para outros lugares. O estado investe para que o Maranhão pudesse acompanhar o desenvolvimento dos demais. Para isso deu continuidade ao processo nas décadas de 70 e 80 apoiado com o advento e a expansão do capital internacional, resultando disso a instalação de um Distrito industrial com seu ápice apontado para o Projeto Carajás. São Luís modifica-se baseado em um projeto modernizador financiado pelo estado. Assim acontece com São Luís um fenômeno parecido com o que ocorreu na Paris e na São Petersburgo do século XIX muito bem retratado por Marshall Berman (1994) em “Tudo que é sólido se desmancha no ar”. Nestas cidades ocorreu um processo de modernização e urbanização construído, inventado, porque imposto, cujo objetivo era fazer com que fosse dado aos indivíduos a possibilidade de caminhar por toda cidade

¹² A construção desta ponte (conhecida também como Ponte do São Francisco), ocorreu na década de 1970. Ela liga o centro histórico da cidade ao outro lado do Rio Anil, no qual se veio a se originar a chamada Nova São Luís (ALBERNAZ, 2004).

(RIOS, 2005, p. 63).

Os migrantes trouxeram consigo práticas e símbolos culturais que se uniram com as práticas e os símbolos dos pobres urbanos ludovicenses. Para ambos, o bumba-meu-boi sintetizava valores que sustentavam seus comportamentos. A nova configuração da cidade parece ter sido decisiva para que os grupos de bumba-meu-boi, concentrados nos bairros pobres e na zona rural de São Luís, espalhassem-se por novos territórios, bem como recompusessem seus esquemas de circulação. Dessa forma, seria impossível continuar afirmando sua existência como rural e sua circulação como periférica. O festejo, atualmente, é ouvido em todos os bairros e, finalmente, o centro reconhece que ele, provavelmente, sempre esteve presente na cultura maranhense¹³.

Esta posição de marginalidade a que esteve submetida o bumba boi maranhense relembra bem as discussões teóricas de autores (as) que tratam da temática de cultura popular. Segundo Arantes (1990) e Ayala e Ayala (2003), até os dias atuais as produções teóricas sobre cultura popular sofrem de um mal-estar quanto à empregabilidade desse termo. Isso ocorre porque seu sentido ainda contém alguns resquícios da forma como foi elaborado pelos estudiosos de outrora. No caso particular do Brasil, os estudos que versavam sobre as manifestações populares eram contrastantes entre si, uma vez que seus pontos de vista interpretativos dependiam do jogo de interesses ideológicos a que muitos estudiosos estavam submetidos. Dessa forma, uma das abordagens sobre cultura popular apontava para um forte conservadorismo, que tendia a relacionar a cultura popular a práticas isoladas, imutáveis, como uma manifestação da sobrevivência do passado no presente, como anteriormente havia sido definido o folclore. Passou-se, então, a tratar as manifestações populares como algo pi-

¹³ Albernaz (2004, especialmente capítulo 1) descreve esse processo com base nos textos de historiadores locais e na observação da reconfiguração espacial da cidade.

toresco, arcaico, anacrônico e inculto¹⁴. Nas palavras de Ayala e Ayala (2003, p. 10), isto de expressaria deste modo: “enfim alguma coisa superada ou em vias de superação”. Uma outra abordagem adotava uma perspectiva crítica, vendo a cultura popular como resistência dos pobres frente às desigualdades. Nesse sentido, de modo geral, a expressão cultura popular foi utilizada como sinônimo de cultura do povo, referindo-se a uma prática própria de grupos subalternos da sociedade.

Foi a partir da primeira abordagem citada sobre cultura popular que muitos intelectuais dispuseram-se a registrar as manifestações do povo antes que acabassem. Ou seja, eles acreditavam que as produções populares não resistiriam ao tempo e, muito menos, aos processos de transformações sociais e econômicas pelas quais a sociedade moderna vinha passando, tais como a industrialização e a urbanização a passos acelerados.

Segundo Burke (2010), as representações que a maioria dos intelectuais tinha do povo e das suas manifestações ligavam-se a um sentimento de estranheza, de mistério, daquilo que eles julgavam diferentes das suas próprias práticas, no mínimo algo bastante exótico. Movidos por tais sensações, os “descobridores” da cultura popular na Idade Moderna empenharam-se em registrar todas as formas possíveis de manifestações do povo. Na Europa, a descoberta da cultura popular ocorreu precisamente nas regiões periféricas nacionais e fazia parte de um movimento chamado “primitivismo”, no qual o popular representava aquilo que era assimilado ao antigo, ao simples, ao selvagem, ao natural, ao instintivo, ao irracional e que estaria, **portanto, enraizado na “tradição”**¹⁵.

¹⁴ Para uma discussão mais detalhada sobre cultura popular, ver Chauí (2007). A autora questiona o próprio conceito de cultura popular, tecendo uma crítica a essa terminologia para saber o que está por trás dela, o que se pretende impor ou escamotear quando o significado do termo passa a ser operacionalizado no contexto social. Seria essa manifestação realmente uma produção do povo ou uma forma de rejeição aos padrões culturais das classes dominantes? Eis a pergunta básica que norteia a preocupação de Chauí nesse seu trabalho.

¹⁵ Note-se que o sentido de tradição usado nesse contexto percebe a cultura popular como algo imutável, estático no tempo e no qual qualquer mudança é vista como ameaça para a existência e a continuação das manifestações populares. No entanto, é preciso revisitar o conceito de tradi-

ção, pois, ao contrário do que pensam muitos estudiosos, a tradição não pode ser percebida como algo fixo; pelo contrário, para se manter viva a tradição utiliza-se dessas novas transformações para, assim, garantir o seu renascimento. Como afirma Balandier (1997, p. 94), “Na medida em que permanece viva e ativa, a tradição consegue nutrir-se do imprevisto e da novidade; [...] Na medida que é praticada, descobre seus limites: sua ordem não mantém tudo, nada pode ser mantido por puro imobilismo; seu próprio dinamismo é alimentado pelo movimento e pela desordem, aos quais devem finalmente se subordinar”.

Hoje, o bumba-meu-boi figura não apenas como uma manifestação cultural que é vivida e brincada periodicamente a cada ano, nos meses de junho e julho. Ele atua, como um importante símbolo identitário e de pertencimento social, ligando a história de vida de cada indivíduo de uma determinada área geográfica e/ou origem social a um sotaque de boi específico. Em outras palavras, significa dizer que a escolha de um sotaque tem a ver com a identificação que cada um faz de sua história de vida com o boi. Como afirmado anteriormente, Marques (1999), estudiosa do folguedo do boi maranhense, considera que as mulheres ingressaram no bumba-meu-boi devido ao seu valor como mediador de experiência e pertencimento social. Já Araújo (1986) e Carvalho (1995) creem ter sido por conta dos novos papéis que as mulheres assumiram na sociedade a partir dos anos 1970. Por fim, Albernaz (2010) afirma que elas sempre estiveram presentes nesse festejo, mas não eram percebidas devido a sua cor e classe social. Independentemente dessa polêmica quanto à presença das mulheres no folguedo do bumba-meu-boi, o fato é que elas, atualmente, podem ocupar todas as posições dentro do folguedo, ao menos idealmente, pois, na prática, o que se verifica é que algumas posições são consideradas menos adequadas do que outras.

Agora, iremos nos deter na descrição dos sotaques, conforme a percepção local e sua classificação de gênero e raça raramente enfatizada pelas pessoas no Maranhão¹⁶. Como afirmamos, os

¹⁶ A ênfase no boi como pertencente a todo o conjunto da população maranhense, por ser um símbolo de identidade, obscurece sua classificação racial e leva a recusar essa classificação de maneira inconsciente. Por sua vez, a classificação de gênero é mais usual, ainda que não seja explicitada abertamente. Essas duas classificações baseiam-se no tipo de música, especialmente no ritmo e no lirismo das letras. Mas também é levada em conta a prevalência de pessoas dentro dos grupos, de acordo com a sua cor. Se prevalecem pessoas de pele clara o boi é branco, caso contrário será negro. O boi de matraça é visto como mestiço por supostamente ter

principais aspectos para categorizar os sotaques são: os instrumentos, as indumentárias, o ritmo e a cadência das músicas (chamadas de toadas). Agrega-se, ainda, a região de origem de cada um deles. Assim, existem quatro sotaques principais no Maranhão, todos eles presentes em São Luís¹⁷. Passemos a uma rápida descrição:

Sotaque Ilha ou de Matraca: originário de São Luís, tem como instrumentos característicos os pandeirões e a matraca, sua classificação de gênero é masculina e racialmente é percebido como mestiço;

Sotaque de Guimarães ou de Zabumba: originário da cidade de Guimarães, tem como instrumentos tamborinhos e zabumba (exclusivos deste sotaque), sua classificação de gênero é masculina e racialmente é percebido como sendo um sotaque de negros;

Sotaque da Baixada ou Pindaré: originário da região da Baixada, mais especificamente da cidade de Pindaré, tem como instrumentos matracas e pandeiros menores do que os do sotaque Ilha, sua classificação de gênero é neutra (nem masculino, nem feminino) e racialmente é percebido como de negros;

Sotaque de Orquestra: sua denominação relaciona-se ao conjunto dos seus instrumentos, que incorpora sopros e metais à percussão, sua região de origem é Rosário, sua classificação de gênero é feminina e racialmente é percebido como sendo um sotaque de brancos.

Embora geralmente não se reconheça publicamente, há também outros critérios socioculturais que são tacitamente evocados pelos indivíduos para distinguir um sotaque de outro, critérios esses que se encontram relacionados aos marcadores de gênero e raça. Assim, os sotaques podem ser reconhecidos como sendo de branco ou de negro, mais masculino ou mais femi-

peços de pele de cor intermediária entre negros e brancos. Mesmo que no conjunto de todas as brincadeiras haja mais homens do que mulheres, a classificação de gênero mantém-se, de modo que, nos bois femininos, as mulheres têm presença mais acentuada.

¹⁷ Existe ainda o sotaque de Cururupu, que usa somente pandeirinhos e maracás para marcar o ritmo (ACIOLI *et al.*, 2007). Devido a sua menor expressão na cidade de São Luís, ele não será tratado neste trabalho.

nino. No que se refere ao marcador de gênero em particular, podemos afirmar que a presença efetiva das mulheres varia significativamente de um sotaque para outro. Isso se deve, sobretudo, à classificação que se faz dos sotaques tendo em vista uma série de qualidades e características associadas a cada um deles, fazendo dele mais ou menos feminino. O mesmo ocorre com relação à raça, como aludimos antes, de maneira que, nos bois classificados como de negros, prevalecem pessoas com tom de pele mais escuro, sendo a cor, como já mencionada, a característica fenotípica mais ressaltada para o pertencimento racial nesse contexto em específico.

Analisaremos, no próximo tópico, os papéis e as funções que homens e mulheres assumem dentro do boi. O objetivo é saber que personagens específicos supostamente caem melhor para cada um dos sexos, quais as posições mais comumente ocupadas por homens e mulheres, quais justificativas são utilizadas para fundamentar as divisões entre masculino e feminino, em interface com a raça, no que se refere a ingressar em cada grupo de boi consoante a classificação racial do sotaque.

3 A participação de homens e mulheres no bumba-meu-boi maranhense

A despeito do fato de a presença das mulheres nas brincadeiras do bumba boi ter se tornado numericamente bastante expressiva na atualidade, as posições que lhe são destinadas nem sempre são significativas e, em alguns casos, estão associadas a qualidades de gênero que implicam menor poder e prestígio diante do masculino.

Reforçamos que atualmente, aparentemente, as mulheres podem ocupar todas as posições dentro do boi, o que não ocorria antes. Contudo, tal mudança não implicou a supressão dos significados de gênero existentes para as práticas e posições de homens e mulheres nessa brincadeira. Por exemplo, as mulheres que

atuam como índias passaram a serem vistas de maneira mais positiva e a receber mais estímulo do que se ocupassem a posição de amo ou de miolo. Por sua vez, o aumento da participação das mulheres coloca em evidência uma classificação dos sotaques de bumba-meu-boi de acordo com o gênero, uma vez que os sotaques podem ser mais ou menos masculinos ou femininos. A essa classificação soma-se a classificação racial.

Em entrevistas feitas com brincantes do festejo do boi dos quatro principais sotaques existentes em São Luís e com donos das brincadeiras e funcionários de órgãos de cultura maranhenses, verificamos a recorrência das classificações de gênero que caracterizavam especificamente cada um dos sotaques. O sotaque de matraca, que é percebido localmente como masculino, representa a força, a pujança de um grande batalhão, expressas no ritmo cadenciado que é acompanhado de uma dança, permeada de acrobacias e piruetas que lembram batalhas. O conjunto de instrumentos percussivos deve ser tocado em uníssono, acentuando a cadência que se assemelha a um desfile militar; por isso o termo batalhão. A voz do amo deve ser potente, alta, grave e firme, exprimindo poder de mando sobre os brincantes e nas ordens de recaptura do boi. Já o de orquestra é visto como feminino, em virtude do lirismo e romantismo de suas toadas e da suavidade do ritmo melodioso de suas músicas, que se dá pela presença de instrumentos de sopro e metais e que embala uma coreografia compassada e simétrica. Quanto a esse sotaque, afirma uma brincante:

Que o boi da matraca tem aquele certo preconceito que *matraca é coisa pra homem e mulher não sabe bater direito. O pandeiro é pra homem porque tem força*. [...] Acho o sotaque de matraca tem mais homens. Porque a mulher elas só sabem encaixar índia. Não sabem mulher em outro local. Já nos outros grupos tem já uma variação. Acho que é isso. Acho que

no sotaque de orquestra dá pra encaixar homem em todo canto, só não dá pra encaixar como índia (Grifo nosso; informação verbal – entrevista com uma brincante do sotaque de orquestra).

Na fala transcrita, percebe-se que, nos bois de matraca, as mulheres são “encaixadas” como índias devido a sua constituição biológica, a qual não permite que elas ocupem com eficiência posições que exijam algum tipo de força física, como é o caso da posição de tocador de pandeirão. Assim, resta-lhes a posição de índia como mais legítima e adequada aos seus dotes de feminilidade, especialmente a beleza do corpo e a capacidade de dançar com meneios acentuados dos quadris – marca hegemônica para o feminino brasileiro e, por extensão, maranhense.

A índia como personagem no folgado do bumba-meu-boi recebe mais destaque nos bois de orquestra, sotaque no qual ela parece ter maior visibilidade e aceitação. Nessa posição, as índias chamam a atenção com os seus corpos esculturais, os quais obedecem a um padrão de beleza pré-estabelecido e são ressaltados pelas vestimentas. No geral, o corpo das índias deve ser bem contornado, apresentando cintura delgada, quadris arredondados e pernas torneadas. As índias usam duas peças de roupa, sutiã e calcinha, que são enriquecidas com bordados e franjas de canutilhos e lantejoulas. As franjas fazem com que a parte inferior lembre um saio. Tais franjas dão a impressão de aumentar as roupas, que servem para descobrir e realçar o volume dos seios, a firmeza das nádegas e a grossura das coxas. As vestes acentuam a sensualidade, que é completada pela dança repleta de rebolados, saltos e movimentos provocantes com os quadris e ombros. Parece-nos meio inevitável que essa imagem descrita acabe nos remetendo para o caso das passistas do carnaval no Rio de Janeiro, tidas como representantes emble-

máticas da sensualidade inata das mulheres brasileiras.

Portanto, a índia representa quase um *locus* da participação da mulher nos bois de orquestra, uma espécie de naturalização do gênero, um papel mais condizente com os valores que se costumam associar ao feminino no Brasil. Para atuar como essa personagem é necessária uma invocação de tais valores, os quais são expressos através da beleza e da representação do corpo como símbolo de sensualidade e, por conseguinte, de feminilidade. Esse papel representado pela índia de orquestra teria como consequência um maior controle do corpo da mulher como “objeto” de exposição e prazer.

No entanto, é mister destacar que não são todas as mulheres que podem interpretar tal personagem. Há uma seleção rigorosa para escolhê-las, em que critérios corporais somados a marcadores como raça e idade é que definem as que *podem* e as que *não podem* ser índias. Veja nos trechos de fala a seguir:

É, geralmente quando a gente inicia os ensaios assim a gente dá logo um toque. Quando a gente quer que a pessoa realmente fique no boi, a gente não quer tirar aquela pessoa, a gente conversa pra ela ir fazendo um regimezinho pra ver se quando chegar o período do boi, a temporada, ela tá mais adequada, com o corpo mais adequado [...]

Na fala desse brincante de boi, o termo “regimezinho” indica a forma corporal exigida. Ao analisarmos as fotos dos sites de bumba-meu-boi de orquestra, o tipo de corpo exigido torna-se mais explícito¹⁸. No geral em tais sites pode-se perceber que predominam mulheres jovens com tom de pele nem muito claro nem muito escuro, o que, na classificação racial brasileira, é considerado moreno (a). Desta forma, na nossa percepção, exige-se das mulhe-

res candidatas um determinado perfil corporal, a saber: corpo torneado, “belo para se ver”, cuja barriga não apresente “pneuzinhos” (isto é, excesso de gordura na região abdominal), pernas grossas e nádegas e seios volumosos.

Para evitar o sentido de uma discriminação em relação aos corpos que fogem deste padrão, notadamente o corpo “gordo”, as pessoas responsáveis por escolher as índias, afirmam que mais importante é saber dançar, ter gingado e ter carisma. Entretanto, o peso da exigência corporal acaba por surgir nas conversas, como se vê na fala a seguir, em que o entrevistado afirma que as mulheres cujo corpo não se adéqua são convencidas a serem vaqueiras, que dançam vestidas com calça comprida e camisa de manga longa.

– É. Muito difícil chegar uma delas e dizer que quer sair de vaqueira. Todas só índia, pede vaga pra índia.

– [Pesquisadora] Sei. E se ela for assim bem gordinha, fugir muito desse padrão de corpo?

– Aí a gente já joga um lado de vaqueiro, joga a proposta. Aí quando a gente vê que realmente não dá pra índia [corporalmente], a gente conversa e aí se não der não fica. Na boa, conversando, na conversa.

Esses critérios de participação são exigidos tanto pelos dirigentes do folguedo como pelo público em geral, constituindo-se, assim, como fatores determinantes na distribuição das posições das mulheres no sotaque de orquestra. Se, por um lado, há uma participação crescente delas nesse sotaque, por outro, observa-se um aumento da desigualdade entre elas com relação ao seu modo de participação, decorrente das exigências impostas àquelas que desejam atuar como índias. Portanto, é possível concluirmos que as mulheres detentoras do perfil corporal exigido, e que, conseqüentemente, podem escolher a posição que desejam ocupar no folguedo, têm chances significativa-

¹⁸ Há uma variedade de sites sobre bumba meu boi maranhense na internet com um conjunto de imagens que revela a forma corporal aqui descrita. Não indicamos um endereço porque eles se renovam periodicamente.

mente maiores do que aquelas que não apresentam o corpo adequado. Uma vez assim selecionadas para o papel de índias, são poucas as possibilidades de elas mudarem de personagem caso tenham esta intenção, pois são convencidas a continuarem nessa posição através de frases como: “seu corpo é tão bonito, deixe para ser vaqueira depois...” (Informação verbal – entrevista com uma dona de boi do sotaque de orquestra)¹⁹.

O destaque das índias nos bois de orquestra não parece gerar maiores esperanças no que concerne à diminuição das desigualdades de gênero²⁰, porquanto a atuação delas continua a enfatizar o aspecto decorativo, de embelezamento dos grupos de boi (ALBERNAZ, 2010). Assim, embora seja visível que a participação das mulheres no sotaque de orquestra tenha crescido numericamente em virtude da personagem índia, sua atuação revela uma ambiguidade: ao escolherem ser índias, estas exercem um poder, no sentido de que assumem espaços anteriormente vetados a elas. No entanto, a índia é, em si mesma, uma personagem que reforça a sexualidade dessas mulheres utilizadas como objetos decorativos ou como atrativos para o público, implicando um poder subordinado para o feminino.

Ao participarem como índias nos bois de orquestra, as mulheres ratificam as posições de gênero a elas destinadas dentro do boi. Personagens como o amo, o miolo e os tocadores de instrumentos seriam mais propícios para os homens, cuja força e resistência física são consideradas indispensáveis, sendo uma característica “inata”, mesmo que socialmente “generificada”. Parece-nos que os significados tradicionais do que é feminino alteraram-se pouco, posto

que as mulheres são percebidas como portadoras de uma suposta “essência” feminina, vistas, assim, como seres frágeis, sensíveis e, portanto, mais propícias a ocupar posições que realcem sua feminilidade inata.

Por sua vez, mantêm-se como norma tácita que os miolos e os amos²¹ sejam personagens exercidos tradicionalmente por homens na brincadeira. Quanto à participação das mulheres nessas posições em particular, perceberemos que há, por parte dos (as) próprios (as) integrantes, uma rejeição, ora manifestada de forma implícita, ora de forma clara nas falas dos (as) entrevistados (as). Aliás, chamou-nos a atenção, em uma fala específica que transcreveremos mais adiante, o fato de um funcionário de um órgão de cultural local, o qual, em tese, deveria ter uma postura mais crítica acerca da questão – isto é, não essencialista –, ter recorrido a justificativas biológicas para expressar sua posição sobre a presença das mulheres em posições historicamente mais tradicionais. As explicações dadas são da ordem do natural, fazendo apelo à força e à resistência física dos homens em contraponto à suposta fragilidade das mulheres. Estas, no que diz respeito ao personagem miolo, não teriam capacidade física para aguentar o peso da armação de buriti, material de que é feito o boi, sobre seu corpo durante toda a noite de apresentação. Já quanto ao outro personagem, o amo, tem-se que “não cai muito bem” (ou seja, soaria estranho) uma voz feminina cantando na apresentação do boi, em virtude de que, em toda a história dele, tal papel foi destinado exclusivamente para os homens:

Se for boa de gogó, se a turma aprovar, aí é bonito, né? Se a mulher tiver a capacidade de cantar, fazendo toadas, se ela estiver inspirada, se tiver uma inspiração... *Não, eu não tenho nada contra. Deve ficar bem bonito! Mas o negócio mesmo é os homens.*

¹⁹ Como citado no texto, a exigência de determinado padrão de beleza e estética corporal por parte dos (as) donos (as) de boi, fortemente aceita pelo público, revela aquilo que Novaes (2006) chama de beleza como capital. Segundo a autora, a regulação e o controle de práticas corporais sublinha o lugar que a beleza assume como valor social, tornando-se uma moeda de troca nas sociedades ocidentais contemporâneas.

²⁰ As colocações de Piscitelli (2005) revelam bem essa dicotomia, pois levam ao seguinte questionamento: até que ponto, mesmo quando as mulheres têm agência e escolhem ocupar posições que reforçam sua sexualidade, existem mudanças nas relações de poder? Até que ponto é ressignificado o lugar da mulher como objeto do prazer masculino?

²¹ Remetemos a Albermaz (2011) para uma discussão mais pormenorizada sobre as mulheres atuando como amo e mulheres tocando instrumentos.

(Grifo nosso; informação verbal – entrevista com um brincante do sotaque de matraca);

No início... era alvo de preconceito [referindo-se à ama de um boi de orquestra]. Porque aqui no Maranhão, você rodou muito a área, *you difícilmente vê uma mulher cantando no boi da matraca*. [...] (Grifo nosso; informação verbal – entrevista com um dono de boi do sotaque de orquestra);

O miolo do boi ele brinca curvo, agachado, se levanta, faz uma ginástica danada. Eu diria que a coluna vertebral do homem estaria mais propícia a isso, né? Sem machismo, mais pelo biótipo. Mas também você não vê mulheres cantadores, é sempre homem que é o amo. (Grifo nosso; informação verbal – entrevista com um funcionário de um órgão de cultura maranhense).

Outro personagem bastante polêmico do folgado do boi é a Mãe Catirina. Durante muito tempo, esta foi uma posição ocupada apenas por homens, o que ainda se dá em alguns grupos de bois mais tradicionais, como os do interior do estado. Neste caso, o sentido de um homem representar uma mulher era entendido como algo cômico, engraçado, digno de ser feito por um bom palhaço (PRADO, 1977). Porém, atualmente, esse posto já tem sido ocupado com frequência por mulheres, principalmente nos bois de orquestra. Some-se a isto também o fato de que em alguns bois já é perceptível a presença de homossexuais interpretando a Mãe Catirina. Devido a isso, muitos homens têm receio de que ao fazer o papel, no qual a presença de mulheres e homossexuais é bastante acentuada, sua orientação sexual heterossexual possa ser posta em dúvida. Observe, então, a colocação de um brincante ao convite feito para interpretar a personagem em questão:

...tinha um homem que brincava [como Mãe Catirina, hoje em dia é

uma menina]. Eu já fui convidado pra ser Mãe Catirina, eu é que não quis [...]. *Eu acho bonito o que ela faz, só que pode ser que as pessoas não entendam*. Eles não entendem, aí começam com aquelas críticas, aquelas coisas e eu... [...]. Não entendem o que é realmente a Mãe Catirina. Porque aquilo ali é um teatro que a gente tá fazendo, uma representação. *Não que fique um homem em suspeição quando se veste de Mãe Catirina, mas as brincadeiras... o amigo já começa com umas brincadeiras mais pesadas, a pessoa não vai gostar, não diz nada, mas não está gostando*. Aí pra evitar aborrecimento eu não aceitei. (Grifo nosso; informação verbal – entrevista com um brincante do sotaque de matraca).

Como se percebe, o entrevistado deixa claro que a interpretação da Mãe Catirina em si não indica a orientação sexual da pessoa; todavia, ele crê que um homem que se afirme heterossexual, ao assumir tal personagem, poderá sentir-se constrangido em virtude de comentários jocosos e/ou maliciosos, das piadinhas e dos risos por parte da plateia e dos próprios integrantes do folgado. Segundo ele, através dessas brincadeiras, de alguma maneira, pode ocorrer que a sua heterossexualidade venha a ser questionada e, por conseguinte, sua masculinidade, algo que não lhe agradaria.

Quanto ao aspecto da dança, esta também obedece aos critérios de ordem natural/biológico expostos até aqui. De modo geral, na visão dos (as) entrevistados (as), a dança fica melhor para os homens, principalmente se for o caso dos personagens caboclo de pena e vaqueiro de fita, que requerem passos marcadamente firmes e fortes. A exceção, é claro, dá-se com relação ao personagem índia, cuja dança é eminentemente feminina:

...eu acho que a dança [de vaqueiro campeador] fica mais bonita no homem, né? Por exemplo, as índias têm papel feminino, eu não consigo

ver homem nesse personagem. Realmente é papel de mulher. Agora, os demais, acho que... realmente, não sei se porque a criação que eu tenho é essa, não sei se ficou... mas, os demais talvez o caboclo de pena acho que mais masculino, mas já vi mulheres dançando e não fica legal, não acho bonito. Não sei porque tem todo o jogo da pisada, acho que porque o homem pisa mais forte, e o caboclo de pena é muito isso, a gente sente mesmo aquele baque no chão. E aquilo dá um movimento pras pernas, pra personagem, a forma como roda, entendeu? Então, eu acho que o caboclo de pena evidentemente masculino. Assim, o vaqueiro de fita já não tem... embora acho que os homens dançam melhor, eu penso que a diferença é menor. (Grifo nosso; informação verbal – entrevista com uma funcionária de órgão de cultura maranhense)²².

Quando perguntados (as) acerca da presença de mulheres na liderança dos bois e na tesouraria, cargos fundamentais na captação de recursos financeiros junto aos órgãos financiadores da cultura maranhense, ou, em outras palavras, quando perguntados (as) se elas estariam realmente aptas a ocupar tais posições, foi surpreendente perceber os argumentos biológicos evocados, os quais variavam de entrevistado (a) para entrevistado (a). Para alguns (algumas), as mulheres, em virtude de sua natureza intrínseca, não teriam capacidade física para comandar um grupo de tantas pessoas, sobretudo durante o período menstrual, no qual elas ficariam mais fracas e vulneráveis. Acredita-se que tais fatos prejudicariam sua atuação como líder de um grupo de boi. Outros (as) acreditavam que elas acabariam por se beneficiar de seus atributos naturais quanto à questão da arrecadação de fundos para o boi, já que teriam um “sexo sentido” e seriam mais organizadas, passivas e compreensivas graças a sua suposta condição “natural”:

²² No boi de orquestra há referência a dois tipos de vaqueiro, campeador e de fita, este último também chamado de rajado.

Não! Eu acho que *o homem aguentaria mais [liderar] porque a mulher tem aquela parte dos dias de TPM [tensão pré-menstrual]*, já é um sexo mais frágil mesmo. Não por se reconhecer que a mulher é o sexo mais frágil, mas em *questão de aguentar certas coisas*. (Grifo nosso; informação verbal – entrevista com uma brincante do sotaque de orquestra);

Pelo contrário, às vezes até facilita. Porque *a mulher é aquela coisa*, tradicionalmente ela é mais organizada, *ela tem uma capacidade de gerenciamento nato*. (Grifo nosso; informação verbal – entrevista com um funcionário de órgão de cultura maranhense).

Cabe atentar para os valores de gênero vigentes que orientam o comportamento e as ações de homens e mulheres dentro do festejo de bumba-meu-boi. Tais valores, de tão naturalizados pelos participantes em geral, propiciam que as próprias mulheres não se deem conta do processo de sua inculcação e consequente naturalização, processo esse que colabora para a manutenção da dominação masculina. Como já colocado e exemplos anteriores, elas afirmam que é estranho ver uma mulher em certos personagens e funções no folguedo; inclusive, chegam a sugerir que preferem um homem a uma mulher em determinados espaços da brincadeira. Isso se coaduna com o que Bourdieu (2007) denominou de violência simbólica, no caso específico de gênero, em que as mulheres acabam por compartilhar do ponto de vista do dominador, o homem, acerca de seus papéis e suas funções, sem adotar uma postura crítica em relação a eles. Ao não refletir sobre esses papéis e essas funções sociais, as mulheres terminam por aceitar a realidade como algo natural, que está posta aos indivíduos.

Assim, as mulheres constroem e vivem sua realidade a partir dos esquemas de pensamento que internalizam

acerca dessas relações (assimétricas) de poder, o que as leva a aceitar tais pontos de vista e a pensar e agir em conformidade com estes. De acordo com Bourdieu, à realidade social como um todo, e, em especial, às relações de poder nas quais as mulheres estão cotidianamente envolvidas, são aplicados esquemas de pensamento que obedecem a uma lógica própria. Esses esquemas são resultantes da incorporação daquelas relações de poder e acabam expressando-se nas oposições que fundam a ordem simbólica do mundo social. Ainda segundo Bourdieu (2007, p. 45), “por conseguinte, seus atos de conhecimento são exatamente por isso, atos de reconhecimento prático, de adesão *doxica*, crença que não tem que se pensar e se afirmar como tal e que ‘faz’, de certo modo, a violência simbólica que ela [a mulher] sofre”.²³

Há, ainda, uma cobrança mais evidente a respeito do comportamento das mulheres. Através das falas dos (as) entrevistados (as), podemos perceber que, ao homem, é sempre permitido ir além em certas situações e modos de se comportar, como beber, paquerar e namorar, pois são atitudes justificadas como naturais ao gênero masculino. Já com relação às mulheres, principalmente aquelas que interpretam o personagem índia, existem regras morais relativas à sua sexualidade, expressas, sobretudo, por meio do controle do consumo de bebidas alcoólicas. Outro tipo de controle de sua sexualidade envolve a proibição do namoro com outros brincantes do boi ou com homens que estão na assistência:

A diferença, assim, pelo menos que eu cobro delas, das mulheres, é esse questão... como é que eu posso dizer, de namoro. De não... *porque pro homem tudo é mais natural. Ele pode namo-*

rar dez mulheres dentro do grupo, beijar, passar no arraial, beijar. Mas a imagem deles nunca vai... e das mulheres não [...]. A gente tá sempre reunido toda pessoa que entra no boi, que tá entrando a gente diz: “Não fique com muitos homens pra não denegrir a imagem do grupo”. E dizer: “Essa menina, fulana de tal, tá fazendo isso, aquilo!” O boi é boi de família, respeite o lugar que você está. [...] A gente se preocupa muito com isso, com a imagem das meninas (Grifo nosso; informação verbal – entrevista com uma dona de boi do sotaque de orquestra).

Elas [as meninas] bebem vinho! E quem tiver de doze até 14 anos, elas bebem refrigerante [...]. É limitado, é limitado o controle quanto à bebida [...]. É mal visto quem se embriaga, porque tem que ter um controle ali, uma responsabilidade no que está fazendo na hora da apresentação... *A mulher quando se embriaga ela é cortada. Ela é criticada demais: “Mulher é muito feio beber, não sei o quê” [...]. E aí fica muito mal vista! “Olha aí, bebaça!” (Grifo nosso; informação verbal – entrevista com uma dona de boi do sotaque de zabumba).*

A fim de evitar qualquer tipo de comportamento inaceitável dentro do boi, como brincadeiras maliciosas ou até mesmo a possibilidade de contatos íntimos entre os brincantes durante as apresentações do boi pela cidade e demais regiões, muitos (as) donos (as) de boi costumam fretar dois ônibus, um destinado aos homens e outro exclusivamente para as mulheres. O maior cuidado quanto a esses comportamentos recai sobre as índias, pois, em sua maioria, são meninas muito jovens, cuja faixa de idade geralmente varia dos 14 aos 25 anos. Nas entrevistas, muitos (as) dos (as) dirigentes afirmaram que obedecem ao Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), aceitando no folgado apenas aquelas meninas cujos

²³ Concordamos com Bourdieu até certo ponto, pois consideramos que há agência nas ações dessas mulheres de acordo com as proposições de Giddens (2009). Para este, os sujeitos são sempre ou quase sempre conhecedores e, por isso mesmo, detêm a capacidade de agir, seja a favor ou, até mesmo, contra as estruturas que os formam.

pais e/ou responsáveis tivessem permitido sua participação.

Essa questão do controle do comportamento das índias, supostamente posto em prática com rigor²⁴, na verdade apresenta aspectos ambíguos. Ao mesmo tempo em que se relata esse tipo de cuidado, há suspeitas veiculadas sobre a relação dos donos de bois com as meninas, pondo em dúvida a efetiva realização desse controle. Um dos nossos entrevistados, ligado a políticas culturais, afirmou que alguns dirigentes consideram as índias como um cartão de visita para conseguir contratos para apresentações financiadas pelo estado ou por empresas²⁵. Isso nos parece ser verdade, pois outro dirigente, até com certo orgulho, disse-nos que alguns contratantes exigem que as pessoas que integram o grupo sejam bonitas e que, por isso, o seu boi era solicitado para eventos importantes, nunca lhe faltando convites para shows. Talvez por isso, em diferentes conversas informais, ouvimos comentários acusando alguns grupos, especialmente os de orquestra, de utilizarem-se das índias em interesse próprio, aludindo a favores sexuais que as meninas prestariam. Mesmo que afirmações como estas sejam feitas como fofocas, elas são parte dos esquemas de representações locais sobre gênero, e, mais do que isso, são reveladoras de um dado importante: a ambiguidade dos julgamentos e valores sobre a liberdade sexual das mulheres²⁶.

Este debate nos permite remeter para as discussões sobre prostituição e mercado do sexo (PISCITELLI, 2005), apresentando duas posições clássicas: uma que define a sexualidade das mulheres como um meio para enfrentar o machismo e o fato de que, na prostituição, elas têm agência – fazem como uma escolha e em busca de melhor remuneração (prostituição de alto luxo); e outra

que vê a sexualidade delas sob controle dos homens e voltada para o prazer destes. Nas últimas décadas, os estudos tendem a pensar as duas questões – tanto a dimensão de exprimir liberdade sexual, e por meio dela ganhar algum poder sobre seus corpos, como a de manter o controle da sexualidade das mulheres.

Nesse sentido, consideramos que, no caso das índias dos bumba-meu-boi, ainda que não estejam inseridas no mercado do sexo, os valores relativos a sua beleza e sensualidade remetem a uma regulação da sua sexualidade que parecem repetir a ambiguidade relativa à avaliação da prostituição. A beleza delas é vista como uma fonte de perigo para sua própria segurança e, por isso, controla-se o assédio e a ingestão de bebidas, salientando um poder disruptivo. Quando são colocadas como objetos pelos dirigentes, seu corpo está sendo considerado como uma fonte de prazer e poder de outrem. Feitas estas considerações relativas a gênero, vamos, agora, debruçar-nos sobre os aspectos de raça que operam na seleção das índias para os grupos de bumba-meu-boi. No geral, os (as) entrevistados (as) negavam qualquer tipo de preconceito e discriminação relacionado à raça e/ou à cor. Eles (as) afirmaram que, independentemente da cor e/ou raça da pessoa, todos participavam igualmente, podendo atuar como qualquer personagem no folguedo. No entanto, quando perguntados (as) se em outros sotaques haveria algum tipo de preconceito racial, a maioria identificou o sotaque de orquestra como aquele no qual práticas dessa natureza existiam. Ouvimos, até mesmo, relatos específicos de discriminação que diziam respeito a episódios envolvendo alguns (algumas) donos (as) de bois desse sotaque, os (as) quais haveriam chegado ao extremo de impedir a participação de meninas negras quando estas desejavam interpretar índias:

Sabe uma história que a [nome de uma liderança de bumba boi] esta-

²⁴ A tal ponto, inclusive, que muitas delas relataram que familiares e/ou amigos costumam acompanhá-las durante as apresentações dos grupos, com o intuito de evitar assédios indesejáveis.

²⁵ Tendo em vista que esse tipo de afirmação poderia expor o nosso informante, optamos por não citar a sua fala.

²⁶ A questão do uso e tratamento da fofoca como fonte na pesquisa antropológica é discutida por Fonseca (2000).

ria sendo processada por uma negra? Porque a menina foi lá se inscrever e teria sido mal tratada... foi uma coisa horrível. Então, esse negócio de raça, no sentido de colocar só duas ou três negras ou mulatas para dançar. Isso existe de forma velada. Agora, o boi de [...] há muito tem essa coisa com as meninas, tem muito cuidado na escolha delas. [...]. Não tem isso não [nos outros bois]! Há uma identidade mais forte da negrada no de zabumba, na própria história, na procedência, e também no de Pindaré. [...]. *Isso se passa também entre as meninas dentro do boi, se uma pintar o cabelo, alisar, não sei o quê e se ela for mais clarinha ela não vai ser vista nunca como negra.* Tem acontecido muito isso, então a estética da cor ela tem sido muito modificada em detrimento do fundamento racial. (Grifo nosso; informação verbal – entrevista com um funcionário de órgão de cultura maranhense).

Levando em conta todos os bois de orquestra que conseguimos observar em São Luís, é possível relatar que havia apenas uma menina negra dentre as quase 60 índias. A nosso ver, isso faz com que as mulheres negras pareçam invisíveis nos grupos do sotaque em questão. Por exemplo, conhecemos uma menina negra integrante de um boi de orquestra que chamava a atenção pela beleza do rosto – fator nem sempre relevante para selecionar as índias de um modo geral²⁷. O seu nariz não era achatado, os lábios eram carnudos, mas não muito grossos, e os cabelos crespos tratados de forma a domar sua rebeldia. Para participar como índia no boi de orquestra, ela atendia necessariamente aos critérios estéticos e corporais já mencionados, mas a eles parece ter se somado a aparência do seu rosto, que se assimilava ao que se espera de um rosto de uma mulher branca. Podemos sugerir

²⁷ Nas entrevistas não houve recorrência de referir-se à fisionomia das índias, de maneira geral. Consideramos que isso pode ser por conta dos adereços de cabeça semelhante a um cocar, que torna o rosto menos visível e, portanto, a fisionomia menos importante, diferentemente do formato do corpo. No caso dessa índia negra a beleza do seu rosto foi salientada.

que características de africanidade na fisionomia não são bem-vindas para uma índia deste sotaque. A diferença racial, nesse caso, vai além do tom da pele (a marca mais mencionada para classificar os sotaques), considerando também cabelo, nariz e boca para definir uma pessoa negra, como já largamente discutido por Gomes (2006)²⁸. Curiosamente, cria-se um padrão estético que exclui as pessoas negras de definirem sua aparência como bela. É um tipo de “essencialização” da negritude, das mais perversas porque impede a população negra de se autodefinir e a faz submeter-se à ideologia dominante. Diante disso, percebe-se que as negras estão nitidamente em desvantagem em relação às mulheres brancas na disputa pelo “privilégio” de ocupar a posição de índia, porquanto o sonho de tornar-se uma delas implica o reconhecimento e o aceite de um padrão que não é definido pelo próprio grupo de pertença²⁹.

4 Considerações finais

Mediante as discussões e os resultados apresentados ao longo do trabalho, podemos concluir que o bumba-meu-boi é, sim, um folguedo atravessado por práticas e significados de gênero. O gênero não diz respeito apenas às relações sociais estabelecidas entre os sexos; ele vai além desses aspectos meramente relacionais. É uma categoria ordenadora de significados que atribuem sentido a diferentes esferas da vida social, de forma que se desloca do sexo e transforma-se em um modo de classificação do espaço, do tempo, das instituições etc. que orien-

²⁸ Como afirma Gomes (2006), a expressão estética e as questões raciais estão interligadas, pois ambas afetam os mundos dos sentidos e as emoções na construção da identidade do povo negro. O padrão estético vigente não é algo apenas racional ou ligado a uma mera escolha; trata-se, sobretudo, de uma tentativa de eliminar os sinais que apontam para uma ancestralidade negra/africana. A autora centra sua atenção no cabelo e nos traços fisionômicos dos quais se destacam o formato do nariz e dos lábios. Para ser uma pessoa negra bonita tais traços devem ser condizentes com um formato que se atribui ao tipo branco – nariz afilado e lábios não muito carnudos. Os cabelos devem ser mais próximos do liso, ou, no máximo, crespos; não encarapinhado.

²⁹ Scott (2005) discute o dilema da igualdade de direitos numa sociedade de grupos diferentes. Definir identidade sempre tem o risco de essencializar, mas do qual não se pode fugir para garantir a diferença sem desigualdade. Certamente a discussão acima remete a este dilema.

tam a constituição de subjetividades. Indo mais além, pode-se dizer que o gênero também é uma formação específica de poder (SCOTT, 1996).

Desta forma, pode-se dizer que a posição dos participantes na brincadeira varia de acordo com o seu sexo e com as respectivas identidades de gênero que acionam. Assim, há papéis e funções – entre os quais se destacam o miolo, o amo e o dirigente – bem como sotaques – zabumba, matraca e Pindaré – tidos localmente como eminentemente masculinos, sendo propícios para os homens. Por sua vez, às mulheres caberiam personagens mais leves e condizentes com suas supostas “qualidades” inatas, daí que elas costumam atuar nas seguintes personagens e funções: vaqueira, caboclo de fita e índia e o apoio e a assistência dentro do boi. O sotaque mais adequado para elas seria o de orquestra, percebido, portanto, como o mais feminino de todos.

Haja vista esse folguedo ser tradicionalmente tido como uma brincadeira de caráter masculino, a participação mais recente e visível das mulheres pouco alterou a estrutura das relações sociais entre os brincantes de boi. Isto se deve à própria trajetória de existência do boi, em especial nos seus primórdios, quando as mulheres eram proibidas de participarem diretamente dele, restando-lhes apenas uma pequena participação em atividades secundárias (rezadeiras, cozinheiras ou simplesmente acompanhantes de seus pares). Embora tal participação fosse de vital importância para o funcionamento do boi, essas atividades não atribuíam a elas muito prestígio e/ou reconhecimento quanto ao sucesso da brincadeira, pois tais funções não apareciam no momento público da apresentação. Evidentemente, isto terminava pondo o masculino como valor superior.

Embora possamos ressaltar a presença das mulheres, atualmente, em um maior número de posições no folguedo – vimos ou soubemos de casos em que

elas dirigiam, tocavam instrumentos, cantavam e até atuavam como miolos de boi –, as relações de poder entre homens e mulheres permanecem desiguais. Os homens gozam de posições privilegiadas no folguedo, as quais são corroboradas, na prática, por categorias de gênero associadas a certas características que povoam o senso comum acerca do que é ser homem, de modo que acionam-se com mais recorrência as qualidades “inatas” como força, virilidade, capacidade de liderança etc. Tais qualidades conferem aos homens prestígio e aceitação no folguedo do bumba-meu-boi. Em oposição, estão os sentidos de gênero que definem e naturalizam o feminino, o que é ser mulher, tais como: feminilidade, fragilidade, sensibilidade, sensualidade etc. É fácil perceber que esses sentidos terminam marcando as mulheres de forma negativa, bem como atuam de modo muito eficaz na “essencialização” de atributos social e ideologicamente construídos.

Por sua vez, no que se refere especificamente à classificação racial dos sotaques de bumba-meu-boi, criam-se desigualdades entre as próprias mulheres. A beleza corporal para que as mulheres negras possam participar como índia não parece ser suficiente. A definição de raça torna-se mais complexa e vai além do tom da pele referido para classificar os bois racialmente. Os traços fisionômicos como nariz, boca e cabelo tornam-se relevantes para definir o que é ser negro localmente. A fisionomia da mulher negra é levada em conta no momento de selecioná-la para brincar como índia nos grupos de boi, mais especialmente nos bois de orquestra. Solicita-se, dessas mulheres, uma aparência que se aproxime do padrão de beleza das mulheres brancas, o que não é solicitado para as demais índias que têm o tom de pele mais claro, mesmo que elas não se enquadrem totalmente no referido padrão de beleza.

Portanto, conforme tivemos a oportunidade de discutir, a natureza

assimétrica das relações de poder que especificam a posição e os significados, que se apresentam como algo natural e normal, da participação das mulheres na brincadeira do bumba-meu-boi maranhense, representa a forma operante e eficiente do gênero, o qual categoriza e fundamenta as divisões sexuais de homens e mulheres, bem como a natureza das coisas que nos rodeiam. A isso se somam, como já apontado, critérios raciais que hierarquizam e desigualam as mulheres entre si.

Referências

1. ACIOLI, M. S. S.; ALBERNAZ, L. S. F.; OLIVEIRA, T. M. B. de. Mulheres no bumba-meu-boi do Maranhão: significados de gênero e de formas corporais nos textos sobre bumba-meu-boi. In: ENCONTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS DO NORTE E NORDESTE, 13, 2007, Maceió. **Sexualidade, Cultura e Identidade**. Maceió: CISO, p. 1-12, 2007.
2. ALBERNAZ, L. S. F. **O “urrou” do boi em Atenas**: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão. Campinas, Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2004.
3. _____. Mulheres e cultura popular: gênero e classe no bumba-meu-boi do Maranhão. **Maguaré**, Bogotá, v. 24, n. 1, p. 69-98, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/viewFile/22736/23551>. Acesso em: 27 janeiro 2011.
4. _____. Gender and musical performance in Maracatus (PE) and Bumba Bois (MA). **Vibrant**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 322-353, jan./jun. 2011. Disponível em: http://www.vibrant.org.br/downloads/v8n1_albernaz.pdf. Acesso em: 28 março 2011.
5. ARANTES, A. A. **O que é cultura popular**. 14. ed. São Paulo, Brasiliense, 1990.
6. ARAÚJO, M. do S. **Tu contas! Eu conto!** São Luís, SIOGE, 1986.
7. AYALA, M.; AYALA, M. I. N. **Cultura popular no Brasil**: perspectivas de análise. 2. ed. São Paulo, Ática, 2003.
8. AZEVEDO NETO, A. **Bumba-meu-boi no Maranhão**. 2. ed. amp. São Luís: ALUMAR, 1997.
9. BALANDIER, G. **A desordem**: elogio do movimento. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.
10. BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 5. ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2007.
11. BURKE, P. **Cultura popular na Idade Moderna**: Europa 1500-1800. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
12. CARVALHO, M. M. P. 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.
13. CHAUI, M. de S. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. 12. ed. São Paulo, Cortez, 2007.
14. FONSECA, C. L. W. **Família, fofoca e honra**: a etnografia de violência e relações de gênero em grupos populares. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.
15. GIDDENS, A. **A constituição da sociedade**. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
16. GOMES, N. L. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. Belo Horizonte, Autêntica, 2006.
17. GUIMARÃES, A. S. A. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. São Paulo, Editora 34, 1999.
18. MARQUES, F. E. de Sá. **Mídia e**

experiência estética na cultura popular: o caso do bumba-meu-boi. São Luís, Imprensa Universitária, 1999.

Acesso em 13 fevereiro 2011.

19. MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa:** verbete mutuca. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=mutuca>. Acesso em: 04 abril 2010.

20. NOVAES, J. de V. **O intolerável peso da feiura:** sobre as mulheres e seus corpos. Rio de Janeiro, Editora PUC-Rio/Garamond, 2006.

21. PISCITELLI, A. Apresentação: gênero no mercado de trabalho. **Cadernos Pagu**, Campinas, n.25, p.7-23, dez. 2005. Disponível em: [http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos//Pagu/2005\(25\)/Piscitelli.pdf](http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos//Pagu/2005(25)/Piscitelli.pdf). Acesso em 02 julho 2010.

22. PRADO, R. de P. S. **Todo ano tem:** as festas na estrutura social camponesa. Rio de Janeiro, 1977. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

23. REIS, J. R. dos. **Bumba-meu-boi:** o maior espetáculo do Maranhão. Recife, Editora Massangana, 1980.

24. RIBEIRO JUNIOR, J. R. B. **Formação do espaço urbano de São Luís:** 1612-1991. São Luís: FUNC, 2001.

25. RIOS, A. F. Uma “Flânerie” no lombo do boi da Maioba: refletindo a tradição/modernidade na cultura popular maranhense. **Caderno Pós Ciências Sociais**, São Luís, v.2, n.4, p.56-75, jul./dez. 2005.

26. SCOTT, J. W. **Gênero:** uma categoria útil para a análise histórica. Recife, SOS Corpo, 1996.

27. _____. O enigma da igualdade. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 11-30, jan./abr. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n1/a02v13n1.pdf>.