

Performance musical nos maracatus (PE) e nos bumba bois (MA): classificações de gênero, poder, artefatos e habilidades¹

Lady Selma Ferreira Albernaz

Programa de Pós-graduação em Antropologia – UFPE

selma.albernaz@gmail.com

Resumo: Este artigo orienta-se pelas seguintes questões: Quais instrumentos homens e mulheres tocam no maracatu pernambucano e no bumba meu boi maranhense? Como são suas participações no canto e composição das músicas? Que significados e valores dão suporte a estas práticas e como se relacionam com o significado e valor da música nestas duas brincadeiras? Como as performances, ordenadas por gênero, incidem no acesso aos artefatos e no domínio de habilidades específicas ligadas à música e ao canto? O estudo baseia-se em dados de pesquisa de campo (CNPq –Processo nº 402901/2008-8; Edital nº 57/2008), realizada em Recife-PE e São Luís-MA entre 2009/10 e com suporte de investigações de anos anteriores. Constatata-se que a performance musical está relacionada com o acesso aos instrumentos e ao canto, classificados como masculinos e femininos. A performance está ordenada e orientada por gênero implicando na organização da forma de inserção de homens e mulheres nos grupos de maracatu e bumba meu boi, que também se desdobra para o desenvolvimento de habilidades distintas para eles e elas. Geram-se hierarquias que justificam poderes diferenciados, dando sustentação a desigualdades nas relações de gênero.

Palavras-chave: gênero, performance musical, bumba meu boi, maracatu

Inícios

Na observação do maracatu e do bumba meu boi chama a atenção os arranjos das relações de gênero, estabelecendo posições de homens e mulheres dentro de cada grupo. As performances musicais não fogem a esta regra, as mulheres predominam tocando determinados instrumentos, tomando parte do canto e composição das músicas em ocasiões específicas, com

¹ Este trabalho foi originalmente publicado em inglês na Vibrant, em 2011, mantendo-se aqui praticamente o mesmo, com exceção do item final que agrupa uma breve análise sobre artefatos e habilidades, baseando-me principalmente nas obras de Marylin Strathern e Tim Ingold.

espaços e poderes aparentemente bem circunscritos e hierarquizados.

No maracatu destaca-se a participação das mulheres tocando abê.² Em menor número elas aparecem tocando instrumentos de percussão maiores, como as alfaias, prendendo a atenção de quem vê, pela força necessária para carregar e executar estes instrumentos. No canto elas se destacam no coro das loas, tiradas pelo mestre do maracatu, ao longo do desfile e nos ensaios que precedem as apresentações.

Já no bumba meu boi o destaque musical é a atuação dos amos. Sua voz, afinação e poesia das toadas balizam a avaliação do seu valor como cantador e principal personagem da festa. As toadas são iniciadas a capela e em seguida se ouvem os instrumentos. O coro é entoado por todos, indistintamente. Os principais instrumentos percussivos são tocados pelos homens, principalmente, as mulheres tocam instrumentos menores, como maracás e matracas,³ que são acompanhamentos secundários dos instrumentos centrais. Eles parecem uma extensão do corpo dos brincantes para dar cadência e ritmo às coreografias, compondo os maneirismos das danças.

São dessas práticas que tratarei neste artigo, tentando compreender como as performances musicais são orientadas pelas relações e significados de gênero e, ao mesmo tempo, como se relacionam com o valor e o simbolismo musical dentro de cada uma dessas brincadeiras. Acrescenta-se ainda as relações de homens e mulheres com os instrumentos, compreendidos como artefatos, e as habilidades requeridas para sua execução.

Observei os bumba bois maranhenses nos anos de 2001/2; 2007; 2009, sempre nos meses de junho e julho, na cidade de São Luís. Este período é o ponto alto da festa, cujo ciclo inicia-se após a quaresma e continua, de forma geral, até o mês de novembro.⁴ Os maracatus têm suas atividades intensificadas com o início dos ensaios, idealmente em setembro, até o carnaval, ponto alto da vida dos grupos. Nesta época ocorrem dois eventos importantes: 1- os desfiles das agremiações promovidos pela Prefeitura do Recife, quando se elege um campeão; 2- a Noite dos Tambores Silenciosos, em homenagem aos antepassados negros (eguns).⁵

São estes dados que dão base às descrições e às interpretações que faço a seguir. O texto está dividido, além dessa introdução, em mais duas partes. Na primeira delas, apresento uma descrição sucinta do maracatu e do bumba meu boi, situando esses folguedos no contexto das cidades em que ocorrem e como a música se constitui numa marca de identidade. Na segunda parte, detengo-me numa descrição dos instrumentos e do canto, que dão suporte às performances musicais. Trato das relações de gênero com ênfase nas classificações que orientam as práticas musicais, e se desdobram em hierarquias e poderes diferenciados para homens e mulheres, com certa desvantagem para as últimas. Encerro o trabalho focando como as performances, ordenadas por gênero, incidem no acesso aos artefatos e no domínio de habilidades específicas ligadas à música e ao canto, que também se desdobra para o desenvolvimento de habilidades distintas para eles e elas.

Maracatus e bumba bois – musicalidade e afirmação de identidades regionais

Os maracatus são um cortejo com música e dança. Em Pernambuco⁶ existem dois tipos de maracatus, o nação ou baque virado, e o maracatu rural ou baque solto ou orquestra.

2 Para este termo existem várias grafias, preferi utilizar esta pela proximidade com a palavra falada.

3 As matracas do bumba boi são duas tabusas de madeira retangulares (aproximadamente 20 x 7 cm) que se bate uma contra a outra ao ritmo das músicas.

4 Para uma descrição detalhada ver Albernaz (2004; 2011).

5 A Noite dos Tambores Silenciosos é realizada desde a década de 1960. Atualmente é apoiada pela Prefeitura do Recife e atrai uma multidão. Para maiores detalhes sobre o maracatu ver Albernaz, 2011.

6 No Ceará existe maracatu e teria sido levada a partir de Pernambuco. Na Região Metropolitana pouco se toca neste assunto. Para os cearenses ocorre o inverso (CRUZ, 2008).

A distinção baseia-se no ritmo, instrumentos, vestimentas, personagens e localização rural ou urbana. Aqui me atendo ao maracatu nação,⁷ o qual também enfatiza, e tem reconhecida, sua relação com as religiões afro-brasileiras. Sua finalidade religiosa seria cultuar os antepassados negros (eguns), segundo alguns, e para outros se destinaria ao culto aos orixás.⁸

Os grupos de maracatu, de uma forma geral, compõem-se de uma corte e de um conjunto de batuqueiros que tocam instrumentos de percussão. A corte se estrutura em torno de uma rainha e um rei. Os casais reais são protegidos por um pálio e ladeados por soldados romanos e pajens que levam abanos – todos eles são homens jovens ou crianças. Os lanceiros complementam esta guarda real e circulam em volta do cortejo como um todo ao longo das suas apresentações.

Hierarquicamente a segunda figura mais importante da corte é a Dama do Paço, comumente representada por duas mulheres, cada uma portando uma boneca (calunga) que encarna divindades religiosas, comportando os fundamentos espirituais que protegem o grupo. Na sequência desta hierarquia há um séquito de casais de nobres, obrigatoriamente um príncipe e uma princesa, e ainda conde, duque, marquês, podendo haver outros títulos que variam em número de um grupo a outro – quanto maior o grupo maior é o número de títulos e de casais. Compõe ainda esta corte um grupo de baianas (ricas e pobres – estas também podem ser chamadas de catirinas), sem um par masculino.⁹ Há um caboclo (figura masculina em trajes de pena que lembram um índio) que circula por entre os personagens com uma dança característica – saltos e agachamentos acrobáticos.

A sequência esquemática desse cortejo é: à frente as baianas e dentre elas as damas do paço, que protegem todo o séquito. Em seguida as baianas ricas, os casais de nobres, encerrando com o casal real.

Na fotografia abaixo as figuras reais que sintetizam a corte do maracatu.



Fonte: Pesquisa de campo (Jailma M Oliveira, 2010)

⁷ Para facilitar a leitura usarei apenas o termo maracatu para tratar do maracatu nação.

⁸ Esta filiação religiosa é fonte de muitos debates e requer uma interpretação longa e cuidadosa que comprometeria o objetivo deste trabalho. Mas farei referência, sempre que necessário, às razões religiosas invocadas para justificar a presença das mulheres na performance musical.

⁹ Na maioria dos grupos permite-se que estes personagens sejam encarnados por homens, ver Albernaz (2016).

Seguindo a corte durante todo o cortejo ou desfile vem o conjunto de batuqueiros – dependendo do grupo varia de 15 a 100 pessoas. Liderando o mesmo há um mestre – atua como um maestro, orientando batuqueiros e batuqueiras. Os instrumentos são a alfaia, caixa (ou tarol) e o gonguê; estes se repetem em todos os grupos. São acrescidos a estes, dependendo do maracatu: o abê, o mineiro e o atabaque, isolados ou simultaneamente. A imagem mais adiante fornece uma ideia desse conjunto, sobressaindo-se as alfaias.



Fonte: Pesquisa de campo (Jailma M Oliveira, 2010)

Inspirando-se em dados documentais sobre as coroações dos Reis do Congo, realizadas desde o sec. XVIII (SOUZA, 2006), elabora-se localmente a percepção de que o maracatu remontaria ao período da escravidão no Brasil Colonial. Guerra-Peixe (1980) realizou pesquisa sobre o maracatu na década de 1950, sendo um dos autores mais invocados para contar a história desses grupos atualmente, na qual se reafirma esta origem como uma forma de controle sobre revoltas e rebeliões negras. Um controle do povo negro feito por eles próprios por meio da nomeação de um rei. Por isso os maracatus seriam chamados de maracatus nação numa invocação a um coletivo que se identifica, oferece um sentimento de pertença e obediência a uma autoridade. Mais recentemente o termo nação enfatiza a filiação religiosa do grupo.¹⁰

Mesmo com dissensões, mais ou menos recorrentes e respeitadas, o que se nota é a constituição de uma historicidade que compõe uma explicação plausível da origem do folguedo. Ela é importante para dar o selo de autenticidade e antiguidade ao grupo (medidas da sua tradição), para enfrentar disputas por poder e acesso a financiamentos das suas apresentações, as quais garantem sua manutenção e continuidade. Serve também para estabelecer as posições adequadas para homens e mulheres, especialmente na execução dos instrumentos.

Permanece o consenso sobre o maracatu ser uma brincadeira de pessoas negras e pobres, como um sinônimo de pertencimento de classe e raça simultaneamente. Esta caracterização foi acentuada nos anos 1980, quando o movimento negro ressurge no Brasil após o regime militar de 1964 (ALBUQUERQUE; FRAGA FILHO, 2006). Em todo o país o movimento negro, em especial o Movimento Negro Unificado (de alcance nacional), passou a valorizar e visibilizar manifestações populares das populações negras, como um mediador de afirmação de identidade racial e de positivação do ser negro, a exemplo do *Black is Beautiful* estadunidense.

A presença do maracatu no cenário da cultura recifense ganhou mais força com o movimento *Mangue Beat* (ESTEVES, 2008), surgido nos anos 1990. Ele se inspirava nos ritmos populares de mistura com ritmos do pop-rock internacional. Chico Science e a Banda Nação Zumbi formavam o grupo de maior sucesso, destacando-se no cenário da *Word Music*. O *Mangue*

¹⁰ Para uma interpretação alternativa ver Lima, 2008.

Beat foi alçado como símbolo de uma identidade regional, com ênfase na musicalidade em diálogo com a cultura popular, contribuindo para visibilidade de muitos folguedos existentes no estado.

Ao ganhar esta nova posição entre os símbolos musicais de Pernambuco, o maracatu não perdeu seu significado simbólico de uma manifestação do povo negro e pobre. Realçou-se sua função de resistência para as populações negras ao enfrentar as mais diversas perseguições de sua cultura e seu modo de ser (LIMA, 2008), mantendo e acentuando o lugar simbólico de afirmar raça e classe. O lugar do maracatu, entre os símbolos que falam de uma identidade pernambucana e recifense, ressalta a performance musical deste folguedo inspirando novos gêneros e estilos musicais, e simultaneamente, favorecendo o registro fonográfico das toadas tradicionais. Batuqueiros e batuqueiras atraem a atenção por onde passam, e um número expressivo de pessoas dedica-se a aprender maracatu para apresentações, ou apenas como um hobby.

O bumba meu boi é definido como uma dança dramática,¹¹ de origem portuguesa, transformada no Brasil pelas influências africanas e indígenas. A brincadeira envolve a execução de músicas, danças e um auto. O tema é o roubo do boi mais importante da fazenda por um empregado, desencadeando o drama da sua recuperação pelo seu proprietário. O auto é raramente encenado atualmente, mas os personagens continuam presentes e são parâmetros para o público apreciar o folguedo.

Os principais personagens são o amo, Pai Francisco, mãe Catirina e o boi. O Amo é o cantador que comanda a brincadeira, sendo na encenação das apresentações o dono do boi e da fazenda, seu antagonista é Pai Francisco (Chico, Nego Chico), personagem que rouba o boi, ambos encenados por homens. Catirina é a 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.



O boi, Boi e vaqueiros

Fonte: pesquisa de campo (Patrícia G. B. de Lima, 2009)

O boi é o animal que motiva toda a brincadeira e que será roubado pelo negro Chico. É uma representação alegórica, um boi-artefato, uma armação em madeira de buriti, recoberto de veludo preto bordado, reproduzindo o animal. O boi-artefato é conduzido por um homem denominado “miolo”, realizando os movimentos que lhe dão vida (ALBERNAZ, 2018).

11 Segundo Mario de Andrade a dança dramática se caracteriza por uma encenação de um auto teatralizado, com personagens mais ou menos fixos, entremeado por danças e músicas.

12 Para uma análise estrutural dos mitos, bem como de suas variantes, encenados no ritual do boi veja-se Cavalcanti (2006). Veja-se também Cavalcanti (2004) para uma análise das contribuições de Mario de Andrade na definição de danças dramáticas.

O boi é o animal que motiva toda a brincadeira e que será roubado pelo negro Chico. É uma representação alegórica, um boi-artefato, uma armação em madeira de buriti, recoberto de veludo preto bordado, reproduzindo o animal. O boi-artefato é conduzido por um homem denominado “miolo”, realizando os movimentos que lhe dão vida (ALBERNAZ, 2018).

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.

Completando este conjunto existem os personagens coletivos, os brincantes de cordão, que são chamados a recuperar o boi durante o auto. Compõem uma coreografia muito variada, de acordo com cada tipo de boi ou sotaque. São eles: Caboclos de Fita/Rajados, que podem ser encenados por homens ou mulheres; índios e índias.



Rajados



Índias

Fonte: Pesquisa de campo (Patrícia G. B. de Lima, 2009)

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. Nesta classificação também contam o ritmo, os instrumentos, a região de origem e, em alguns, a presença de personagens específicos. Os sotaques são denominados pelos instrumentos ou pela região de origem, localizadas dentro do Maranhão, sendo os principais e mais conhecidos:

Matraca [ou Ilha]: originários da Ilha de São Luís. O principal instrumento percussivo é a matraca, tocada pelo grupo e pelo público. Tem ainda os pandeirões e tambores onça (semelhante a cuíca). O amo empunha um maracá para conduzir a entrada dos instrumentos. Estes instrumentos são tocados predominantemente por homens. Nas matracas a presença dos dois sexos parece semelhante.

Zabumba [ou Guimarães]: originários da cidade de Guimarães. O principal instrumento é a zabumba (sustentada por forquilhas de madeira) seguida do tamborinho. Os músicos, posicionados ao fundo, são predominantemente homens. São por volta de 15 a 20 pessoas. No cordão alguns brincantes (homens e mulheres) empunham maracás.

Pindaré [ou Baixada]: originários da Baixada Maranhense. Usa os mesmos instrumentos do boi de matraca, porém em tamanho menor, predominando homens na sua execução. No cordão os rajados tocam pequenas matracas, homens e mulheres.

Orquestra: originários das cidades de Rosário e Axixá (região do Munim). Diferenciam-se pela incorporação de instrumentos de sopro e cordas aos percussivos. Os músicos, entre 10 a 20

por grupo, são principalmente homens. No cordão os rajados e os vaqueiros (homens e mulheres) portam maracás.

A partir dos anos 1970, cultura popular passou a ser o símbolo de afirmação de identidade do Maranhão em relação à nação, na qual o bumba boi é o centro, numa configuração cultural que aglutina outros significados e define os conteúdos de ser maranhense (ALBERNAZ, 2004). Cultura popular ganha um valor positivo para os estratos médios da população, e o boi, que era antes percebido como de pessoas pobres e negras, passou a ser de todos sem distinção de raça ou classe. A manifestação é percebida como tradicional pela sua duração no tempo e 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.¹³

Dessa maneira música e dança tornam-se marcas importantes para afirmar identidade maranhense e ao mesmo tempo informa sobre a organização social do estado, mostrando suas divisões e como devem ser articuladas. Como ocorreu em Pernambuco, a valorização simbólica do folguedo permitiu a aproximação das pessoas de classe média. As pessoas deste estrato social criaram grupos inspirados no boi, misturando os diferentes sotaques. Ao contrário de Pernambuco, eles são grupos institucionalizados, chamados de parafolclóricos ou alternativos, dançam nos arraiais recebendo pagamentos pelas suas apresentações da mesma forma que os grupos tradicionais em que se inspiram (ALBERNAZ, 2009). Não houve no Maranhão, até onde me foi possível conhecer, um movimento como o *Mangue Beat*. Antes ocorrem gravações de toadas por músicos que fazem o que se chama de “música popular maranhense” (numa paráfrase a MPB). O que há de comum é o incentivo da gravação de CD anualmente para a maioria de grupos de boi e de forma mais sistemática e recorrente do que em Pernambuco. Isto talvez ocorra porque todos os anos os bois renovam suas toadas, importantes para avaliar e atribuir fama ao grupo.

Percebe-se que nos dois folguedos a performance musical tem grande destaque. No maracatu ela parece vir se sobrepondo à importância da própria corte. O batuque ganha cada vez maior destaque, com o reforço da sua posição na abertura do carnaval,¹⁴ que mesmo tendo a presença das rainhas, reis, damas do paço e as mães e pais de santo dos terreiros das religiões afro aos quais o maracatu se filia, espera-se ver a reunião e som dos batuques dos maracatus ali presentes. A corte é secundaria. A criação de grupos percussivos e as criações musicais do *Mangue Beat* contribuem para disseminar a batida do maracatu, sendo mais conhecido pela sua musicalidade entre os recifenses do que pela história da sua corte e autoridade de reis e rainhas.

No bumba boi isto aparentemente se repete. O amo tem o poder de atrair o público e mediar a apreciação do conjunto. Também é importante o andamento musical nos diferentes sotaques, sob a responsabilidade dele e de seus auxiliares. Os CDs dos grupos são procurados e ouvidos nas casas e nos automóveis, sempre em alto volume. No período junino as toadas ecoam por toda a cidade e são memorizadas pela população.

Considerando a relação entre musicalidade e identidades a importância da música dentro dessas brincadeiras parece inegável e tem servido para sua valorização. Hoje aparenta existir uma hierarquia dentro desse conjunto que estabelece valores desiguais para musicistas e dançarinos/as. Quem canta e toca ganha mais atenção do que aqueles que integram as coreografias. Obviamente que o corpo de dança não pode ser prescindido e nele há personagens com mais destaque, que podem sobrepor-se aos que tocam.¹⁵

13 Para ver uma análise mais detalhada do bumba meu boi e relações de gênero e raça ver Albernaz, 2010.

14 Depois do falecimento de Naná Vasconcelos, em 2016, a abertura do carnaval com apresentação dos tambores de maracatus deixou de ocorrer. Para uma análise mais detalhada da abertura ver Albernaz e Oliveira, 2015.

15 As índias dos bois de Orquestra são um exemplo. A sua conformação corporal é um chamariz para o público, mas as músicas continuam com destaque na apreciação do público.

Mas na apreciação do conjunto o lugar da música sobre a dança, especialmente porque pode ser ouvida depois que as apresentações se encerram, parece maior. Neste contexto o ingresso das mulheres nas performances musicais torna-se mais relevante.

Gênero e performances musicais nos maracatus e bumba bois

A literatura sobre bumba meu boi e maracatu não primam por um registro que realce a participação das mulheres (ALBERNAZ, 2008). Os folcloristas que trataram desses temas destacaram pouco o que elas faziam. Isto continua na literatura acadêmica atual, concentrada nas áreas de história e antropologia. Lima (2008) é dos poucos autores, para o caso do maracatu, que leva em conta como as mulheres aparecem na história, constatando a raridade da sua menção. No bumba boi os trabalhos de Carvalho (1996) e de Marques (1999) dão mais atenção ao tema, aludindo que as mulheres passaram a brincar no boi, com uma presença mais expressiva e em personagens variados, nos idos dos anos 1980.¹⁶

No que se refere à performance musical isto não é muito diferente. A prevalência dos homens tocando instrumentos ou conduzindo as canções parece ser o esperado na bibliografia consultada. Durante o campo percebi certa reserva à presença das mulheres, sendo constantemente referido que isto é recente. Resultam muitos debates sobre quais instrumentos e que tipo de canto elas podem assumir, criando-se uma regulação sobre como devem atuar musicalmente no boi e no maracatu. Entretanto, há duas assertivas recorrentes: as pessoas dizem não saber quando as mulheres começaram a performance musical; e, consideram que elas podem tocar todos os instrumentos. Porém há exceções, algumas puxam pela memória e encontram exemplos no passado de mulheres tocando instrumentos. E há os posicionamentos contrários ao acesso delas a determinados instrumentos e posições, mostrando mais ambiguidades em torno da questão do que consensos.

Nas fontes que trazem a história do maracatu, a referência ao batuque não deixa explícito se as mulheres tocavam ou não e que tipo de instrumentos (NEVES; ALBERNAZ, 2010). Os registros fonográficos抗igos realçam a presença das mulheres no coro das loas, o que permanece hoje nos ensaios e apresentações. A forma de cantar em falsete marca as suas interpretações. Num estudo sobre afoxés, Souza (2010) aborda a polêmica interdição às mulheres de tocarem instrumentos de couro por razões religiosas. Esta fundamentação parece estar presente no maracatu.

A explicação mais comum para proibir as mulheres tocarem seria seu “corpo aberto”,¹⁷ com ênfase na menstruação. Elas não poderiam mediar a relação com os mortos tocando os tambores, que requer um corpo fechado e sem impurezas. Dos grupos observados, apenas o Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu não permite a participação das mulheres no batuque. Seu mestre e lideranças alegam o corpo aberto, mas ainda no impuro período menstrual. Os grupos que permitiram, para manter uma coerência com este preceito religioso, interditam a participação delas quando menstruadas, especialmente durante o período de carnaval. Já o Porto Rico, permite as mulheres tocarem alfaia, mas não que elas toquem o atabaque, este sim o meio de comunicação com o sagrado. Até onde pudemos observar o atabaque não aparece em outros maracatus.

16 Por razões de espaço não trarei da presença/ausência das mulheres nos dois folguedos nas diferentes posições que elas podem ocupar. Em outro trabalho trato dessa questão (ALBERNAZ, 2008) especialmente para o bumba meu boi.

17 Esta expressão é recorrente no Brasil e tem o sentido de atrair maus fluidos, especialmente a suscetibilidade ao mau olhado. Homens e mulheres podem ter o corpo aberto.

Curiosamente, permanece na memória de algumas pessoas a figura de Rosinete, do maracatu Leão Coroado. Segundo dizem, ela (anos 1970-80) ensinava os batuqueiros deste grupo, visto como o mais tradicional e antigo do estado, famoso também pela rigidez do seu mestre, Luís de França. Mas não tomava parte nas apresentações. Aparentemente as mulheres podiam ser portadoras do conhecimento e transmiti-lo, entretanto, não poderiam mostrar publicamente o que sabiam. É uma forma engenhosa de manter o saber sob controle masculino, mesmo quando sua transmissão pode ocorrer pela ação das mulheres. Vão-se os anéis, mas jamais os dedos.

Parece consensual que as mulheres ingressaram no batuque há pouco tempo. No campo constatamos que elas entraram no batuque na década de 1990, centrando-se a atenção no acesso às alfaias. Há dois tipos de explicação para este ingresso, que considero complementares.¹⁸

A primeira atribui o acesso das mulheres ao batuque à aproximação do movimento negro dos maracatus. As mulheres do Movimento Negro Unificado juntaram ao debate sobre o racismo os temas feministas de igualdade entre homens e mulheres. Na sua atuação no maracatu Leão Coroado, à época liderado pelo mestre Luis de França, Marta Rosa o teria convencido a lhe permitir tocar. Esta iniciativa é considerada pioneira, na metade dos anos 1980. De acordo com os depoimentos que ouvimos foi necessária uma longa negociação, exigindo de Marta Rosa provar sua perícia musical, força e resistência física para carregar uma alfaia.¹⁹

A segunda, afirma que as mulheres passam a tocar nos grupos percussivos criados nos anos 1990, desde o princípio mistos. Posteriormente, surgiram grupos só de mulheres. Daí os maracatus tradicionais, pressionados pelas mulheres de classe média, aceitaram-nas. Isso se confirma com as observações feitas, percebemos haver um maior número de mulheres brancas e de classe média nas alfaias do que mulheres da própria comunidade sede do maracatu.

Mesmo não sendo explicitado, o sentido subjacente é de uma conquista, derivado da ideia de direitos iguais para homens e mulheres. Por um lado, quando a referência é Marta Rosa, é uma conquista das mulheres negras com inspiração feminista. Por outro, uma conquista das mulheres de classe média, derivada de uma mudança significativa nos valores da família burguesa nas três últimas décadas, sem necessariamente reconhecer o feminismo (ALBERNAZ, 1996). Neste último caso, o pertencimento de classe parece mais importante do que as modificações das relações de gênero. As pessoas de classe média dentro dos maracatus nação são vistas pela população das comunidades como tendo mais direitos do que elas próprias no tratamento que recebem dos mestres e lideranças dos maracatus. Ter pessoas de classe média nos grupos é um dos parâmetros para avaliar a fama, tradição e força do grupo.²⁰

A década de 1990 presenciou o aumento do número de maracatus, operando uma série de transformações na sua organização. Estas mudanças não ocorreram de forma pacífica. Há claramente um debate sobre quem perdeu ou não as características de tradicionalidade. Um dos motores desta polêmica tem sido a introdução do abê, uma cabaça, recheada com sementes e recoberta com uma cortina de miçangas que complementa sua sonoridade. Para alguns ele é característico do afoxé e não é adequado ao maracatu. Para os que pensam assim, o ganzá ou mi-

18 As fontes para as assertivas a seguir foram entrevistas com os mestres: Ivaldo (Cambinda Estrela), Chacon (Porto Rico), Afonso (Leão Coroado) e com o funcionário para assuntos de cultura e maracatu Junior. Em conversa informal com Bete de Oxum, com uma trajetória que inclui a presidência de um afoxé, formação de um grupo percussivo inspirado no maracatu e atualmente líder do Ponto de Cultura Coco de Umbigada (Olinda-PE), debatemos estas questões tendo sido ela a me alertar para a relação entre os grupos percussivos e o ingresso das mulheres no batuque do maracatu.

19 Marta Rosa tem uma atuação emblemática também nos afoxés (SOUZA, 2010).

20 Esteves (2008) traz falas de batuqueiros que se sentem preteridos porque deixam de se apresentar para “ceder seu lugar” a uma pessoa de classe média, que paga por sua participação no grupo.

-neiro²¹ é mais apropriado e produz som semelhante. Ambos são tocados por agitação.



A esquerda o abê e a direita o mineiro

Fonte: Pesquisa de campo (Jailma M Oliveira, 2010)

Há muitas mulheres, crianças e rapazes muito jovens na execução do ganzá (ver imagem acima). Mas, curiosamente, apenas o abê, segundo a maioria das pessoas, foi referido como devendo ser tocado por mulheres. As razões colocadas são diferentes, mas se entrelaçam de uma forma coerente em torno da feminilidade, realçada pela performance corporal de quem o toca. No ganzá acontece o mesmo, mas as coreografias que acompanham a execução do abê parecem mais evidentes no conjunto dos grupos observados.

Que dimensões do feminino são aí invocadas? É a beleza e o charme da mulher que o abê realça. Na minha interpretação considero que estes termos remetem a sensualidade. Termo recusado pela maioria das pessoas, talvez porque parece remeter a práticas de sexualidade que elas querem evitar. Outra razão para o abê ser apropriado para as mulheres é sua relação com o Orixá Oxum, regente das águas doces (córregos e rios), encarnando a beleza, o amor, a fertilidade, a riqueza, a sedução feminina. Por isso também mais adequado para elas, mesmo que este Orixá seja protetor de homens e mulheres indistintamente.²²

Dirigentes de maracatus, homens ou mulheres, mestres ou rainhas, concordam que o abê é mais bonito se tocado pelas mulheres. Também admitem que o instrumento embeleza o batuque, chamando a atenção de quem assiste ao cortejo ou ao desfile do carnaval. Posicionados à frente das alfaias, as mulheres do abê funcionam como uma comissão de frente, abrindo passagem para o restante do grupo.

Não há restrições de idade, havendo mulheres mais velhas e crianças nesta função. Pela aparência a maioria das mulheres que tocam abê está na faixa dos 15 aos 23 anos, destacando a beleza da juventude. A coreografia, que acentua o meneio dos quadris acompanhado por um jogo de braços para cima e para baixo, dá um ar de leveza e suavidade na execução do instrumento, tornando-a aparentemente “fácil” e “leve”. Esta forma contrasta com o modo de tocar as alfaias.

As mulheres que fazem opção pelo abê são predominantemente da comunidade em que o maracatu tem sua sede. Segundo ouvi, há disputas entre elas para conseguir esta posição, são poucas vagas por grupo limitadas pelo tamanho do batuque e número de alfaias. Geram-se rivalidades também na condução da coreografia. As meninas competem sobre que tipos de pas-

21 O ganzá tem muitos formatos ver os dois tipos mais usados nos maracatus de Pernambuco em:
http://www.tudomercado.com.br/tm/aviso/img_aviso/Submarino_21310512.jpg e
http://4.bp.blogspot.com/_zALC0HLVn_Q/Rgwc1Ip10NI/AAAAAAAADY/xK7Z0O-rch4/s200/ganza.jpg. Consultado em 10/10/2010.

22 Em comunicação pessoal Felipe Rios me informou o abê pode ter outro Orixá, depende do Terreiro.

-sos farão e quem vai liderar o conjunto. Em alguns grupos estas disputas são mais acirradas do que em outros, sendo mais recorrente nos grupos maiores.

O instrumento de maior destaque dos maracatus são as alfaias. Elas são mais numerosas e a marca desse ritmo, ainda que estejam presentes em várias outras brincadeiras da cultura popular em Pernambuco e no Brasil. Há variados debates sobre elas. Para conferir legitimidade e afirmar negritude, são consideradas de origem africana, mas Lima (2008) defende que são europeias.²³ Para indicar a qualidade do som produzido e a tradição do grupo, estipula-se que a “verdadeira” alfaia deve ser fabricada com o tronco de carnaúba e jamais de compensado (bem mais leve). Apenas para as alfaias há este debate sobre a forma do instrumento. Denota e reforça a sua centralidade no batuque.

Os tamanhos dos instrumentos podem ser muito variados. Percebi que isso ocorre porque permite que crianças, jovens e pessoas mais velhas toquem alfaias, adequando o tamanho a resistência física pessoal. Entretanto, predominam nas alfaias os homens jovens. As mulheres no máximo constituem um terço desse conjunto. Elas tocam instrumentos menores e parecem preferir alfaias de compensado.

Quanto à batida há alfaias de “marcação” e alfaias que fazem as “viradas”. São batidas com diferentes graus de dificuldade, e apenas alguns conseguem fazê-las adequadamente. Mas o que marca a presença cênica das alfaias é o modo da sua execução. As pessoas que tocam meneiam o corpo, mas o impulso dos braços com as baquetas, para dar volume maior ao som produzido, parece uma marca característica. A alfaia ao ser tocada sugere a necessidade de força física, ao que se soma a velocidade e a destreza na alternância entre braço esquerdo e direito. Visualmente pensa-se que é um instrumento de difícil execução, ratificada pela seriedade que marca a expressão da maioria dos batuqueiros e batuqueiras. A alfaia é constantemente sugerida como masculina, como viril. A performance dos homens acentua ainda mais esta característica quando estabelecem diálogos entre seus instrumentos. Eles parecem competir sobre quem consegue, durante mais tempo, manter um desafio entre seus tambores. Se a alfaia for grande, esta impressão torna-se ainda mais nítida.

Nas falas das pessoas não é referido preconceito ou discriminação relativos às mulheres que hoje tocam alfaias. Todas fazem questão de frisar que não há diferença no tratamento de homens e mulheres, nem põem sob suspeita sua capacidade de percussionista. Entretanto, numa das entrevistas relatou-se que as mulheres estavam tendo dificuldade para convencer os homens do grupo a lhes ensinar a “virar”, a batida mais difícil. Independente disso, as mulheres nas alfaias repetem os meneios de corpo feito pelos homens, copiam sua forma de carregar os instrumentos e as expressões de força e compenetração que eles enfatizam em suas feições.

Como as mulheres da comunidade preferem o abê e as alfaias são preferidas pelas mulheres de classe média que aderem ao grupo, pode-se sugerir que estão em circulação dois códigos de gênero. De um lado, o que pede adequação entre o sexo e o gênero, mulheres devem ser femininas, e de outro o que quebra esta correspondência. Tocar alfaia independe do sexo, mas deve ser expresso um código de masculinidade na sua execução. Resta saber por que este código não pode ser invertido, ou seja, que homens expressem feminilidade tocando abê. O que posso afirmar com certa segurança é a relação que se estabelece entre homem feminino com orientação homossexual, enquanto que mulheres expressando masculinidade não necessariamente têm uma associação direta com práticas sexuais. Ou por outra, que a hierarquia entre os dois modos de ser privilegia o masculino com mais valor, almejado pelas mulheres para tentarem romper com esta desigualdade.

23 Em comunicação pessoal Jorge F. Branco apontou esta questão. Os tambores africanos tendem a ser fixos, usados para comunicação entre aldeias. Os europeus são móveis, usados nas manobras de guerra.

Isto não impede que as mulheres acentuem sua feminilidade de outra forma. Durante os ensaios algumas delas usam camisetas customizadas, cavadas e decotadas com um bustiê por baixo. Nas apresentações homens e mulheres usam vestimentas distintas e os arranjos de cabeça destacam características femininas. Para completar elas usam maquiagem, cabelos cuidadosamente penteados ou soltos ao vento, que indicam claramente que são mulheres. Coroam isso com adereços pessoais chamativos pelo tamanho – brincos, colares, braçadeiras.

Cabe perceber uma diferença entre abê e alfaia na maneira como se toca. O abê, por ser sacudido, parece um prolongamento do corpo. A alfaia é tocada por baquetas, mesmo junto ao corpo parece dele separada, nunca esconde que está sendo carregada, transmitindo uma ideia de força para fazê-lo. Estas duas formas de tocar parecem naturalizar a ambos como mais apropriados para cada sexo. A alfaia destaca a força física e, portanto, é adequada para quem consegue exprimir masculinidade; o abê esconde o esforço para ser tocado, daí serve mais às mulheres consideradas naturalmente frágeis. Não esquecendo que tocar abê requer esforço, concentração, além de excelente coordenação entre dança e execução de instrumento, nada fácil de tocar.

Os demais instrumentos, caixas (3 a 5) e gonguês (2 a 3 por grupo), por serem em menor número não são alvo de debates acalorados. Ao que parece eles não têm uma classificação por gênero tão importante, ou por outra podem ser considerados neutros desse ponto de vista. Eles são tocados por homens e mulheres indistintamente. Isto não significa que não sejam fundamentais, apenas não são invocados no debate.²⁴

Percebe-se que as mulheres conseguiram aceder aos instrumentos percussivos, coincidindo com o momento de valorização do maracatu no cenário da música em Pernambuco. Isto é muito positivo e altera relações de poder baseadas no gênero. No entanto, o contexto não é sereno, mas antes é marcado por disputas sobre significados e formas de classificar os instrumentos. A correspondência sexo gênero serve para fixar a posição das mulheres no abê, lugar mais legítimo e tranquilo para elas do que os demais. As posições mais conflituosas são aquelas que quebram uma relação direta homem masculino *versus* mulher feminina. Quando elas aparecem tocando alfaias há mais impedimento e exigência. É exigido delas perícia e força; com isso cria-se um impedimento porque a perícia e a força de quem toca alfaia são expressões de masculinidade, e com isso desafia-se o senso comum que considera gênero como uma essência ligada ao sexo biológico das pessoas.

Alguns dizem que o “coração” do maracatu é o batuque. Ao que parece não se quer estes tipos de desafios. Mulheres que exprimem masculinidade põem em cheque os valores de feminilidade, quebram a continuidade dos sentidos que informam suas subjetividades, por isso devem ser controladas com maior atenção. Ou seja, aceitam-se as mulheres, mas não se deseja mudanças nas relações de gênero que coloquem em causa o que vem a ser uma mulher e lhes faculte acesso a alguns tipos de poder.

Não resta dúvida que a história do maracatu pernambucano tem exemplos significativos de mulheres na liderança de grupos. Dona Santa (Rainha do Maracatu Elefante) aparece junto com Luís de França (mestre do Leão Coroado) com igual destaque e valor. A cada um é atribuído um sentido distinto. Para Dona Santa ressalta-se sua atuação como liderança espiritual. Para Luís de França sua capacidade musical e liderança dos batuqueiros, que permitiram a continuidade do grupo, sendo o mais antigo de Pernambuco. Sua atuação na história das religiões afro no Recife é ressaltada por poucas pessoas. É possível sugerir que o poder das mulheres mais enfatizado e central nos maracatus é de mediadora com o sagrado. Para os

24 Não tratarei aqui da posição de mestre, na sua grande maioria ocupada por homens, com exceção da mestra Joana, do Maracatu Encanto do Pina, única mulher nesta função na época do levantamento dos dados dessa pesquisa.

homens a ideia de uma liderança temporal parece mais forte, o que negocia com as autoridades, o que conquista espaço na esfera pública e confere reconhecimento à brincadeira garantindo que continue.

Atualmente este tipo de separação parece se repetir. As Rainhas Dona Olga (Estrela Brilhante – Igarassu), Dona Elda (Porto Rico) destacam-se por sua inserção religiosa, mas seus maracatus são liderados por seus mestres, Gilmar e Chacon, respectivamente. Esta relação de complementação entre um poder espiritual e temporal é marcada na própria cerimônia de abertura do carnaval que enfatiza a liderança espiritual do grupo encarnada nas rainhas. A noite dos Tambores Silenciosos reproduz estes significados. Dona Marivalda (Estrela Brilhante – Recife) talvez seja uma exceção, mas ela também assume a presidência do grupo. Ao que parece, esta posição é determinante para o exercício de poder independente do sexo de quem o ocupa, mas não invalida os significados que recaem sobre a divisão entre um poder sagrado feminino, e um poder temporal masculino, no geral assumido pelo mestre.

Por isso mesmo, o abê torna-se mais reforçado como adequado para as mulheres. Não sendo central no grupo e sendo significado como feminino, parece prolongar uma mediação com o sagrado (ao ser claramente associado com um orixá) que as rainhas comportam no conjunto do maracatu. Causa espécie os desafios das mulheres tocando alfaias, significadas como masculinas e centrais no batuque, relacionadas com o poder financeiro e político do maracatu dantes como agora. Assim, as mulheres nestas posições são aproximadas do poder temporal e evidenciam as desigualdades pautadas nas hierarquias das classificações de gênero dos instrumentos musicais.

Passemos ao caso do bumba meu boi. “Rapaziada” – essa é uma forma tradicional de denominar o grupo do boi e ainda hoje aparece em diversas toadas, refletindo os valores de masculinidade que revestem o conjunto (CARVALHO, 1996, p.63). A posição das mulheres mais citada na literatura é como mutuca.²⁵ Esta posição enaltece sua condição de acompanhante dos homens – lugar condizente com as representações locais de gênero. O termo ainda permanece e denomina mulheres que atuam na organização e suporte dos brincantes, distribuindo bebidas e lanches durante a circulação dos bois entre os arraiais.²⁶ Tal qual ocorre no maracatu, a literatura sobre bumba boi não menciona a participação das mulheres tocando instrumentos. O foco está sobre a performance do amo.²⁷ Não há registro se as mulheres assumiram esta posição em algum momento, nem sobre sua participação na composição de toadas.

As letras das toadas são muito importantes para o julgamento do bumba boi. Elas podem ter temas muito variados que passam por fatos políticos, datas comemorativas, eventos esportivos, fatos cotidianos do grupo, até afirmação de identidade,²⁸ como no exemplo abaixo:

Maranhão meu tesouro meu torrão²⁹
*Maranhão meu/Tesouro meu torrão
 Fiz essa toada pra ti/Maranhão
 Terra do babaçu que/A natureza cultiva
 Essa palmeira nativa/Que me dá/Inspiração
 Na Praia dos Lençóis/Tem um touro/Encantado
 E o reinado do Rei/Sebastião/...)*

25 Nome das moscas que voam em torno dos bois nos currais do nordeste, tem um sentido pejorativo.

26 A circulação pelos arraiais pode durar toda a noite indo até princípios da manhã. Os dirigentes são responsáveis pelo lanche e a bebida, mas as mutucas se encarregam da distribuição.

27 O amo pode ser ou não o presidente do grupo, responsável pela sua organização e negociações das apresentações com as instituições, independente disso o amo é a autoridade durante a apresentação.

28 Para Vieira Filho (1977) as toadas funcionariam como um jornal anual do grupo, por isso sua importância na avaliação do boi.

29 Toada original de 1986. Cantador Humberto CD Luz de São João (2000) Bumba-meboi de Maracanã Faixa nº12.

*No mês de junho/Tem o Bumba-meu-boi
Que é festejado em/Louvor a São João
O amo canta e/Balança o maracá
As matracas e/Pandeiro é que faz/Tremor o chão
Esta herança foi/Deixada por nossos avós
Hoje cultivada por nós/Pra compor tua história Maranhão*

Originalmente as toadas eram improvisadas e, portanto, o valor do amo era também seu valor de poeta. Como já analisado por Burke (1989), o improviso é mais um desejo que uma realidade, as poesias populares seguem uma fórmula pré-estabelecida, a variação liga-se aos temas abordados. O improviso é na verdade aprendido, mas sempre enaltecido como um talento especial de algumas pessoas. Este sentido continua para os maranhenses, não alterado com a gravação das toadas que evidencia a supressão da composição no ato da cantoria. Ainda assim a avaliação do amo centra-se na poesia. Espera-se com ansiedade os temas que cada boi trará e a qualidade das toadas. As mais marcantes são repetidas nos anos seguintes, como no exemplo acima.

Na percepção local fazer poesia é um dom com o qual se nasce. É uma qualidade do espírito, que confere ao seu portador o direito de fala. Seu conteúdo expressa a visão de mundo do grupo, veicula sua história e sublinha as ações de resistência às injustiças. A partir daí o amo ganha o reconhecimento público que emanará para o grupo, e ao mesmo tempo possibilita a legitimidade dele nesta posição de amo e líder. Liga-se a este dom um segundo, a potência da voz, timbre e alcance que possibilitarão o comando do grupo. Dessa forma, ele exprime sua autoridade por meio do canto, reforçada pela idade, posto que a maioria deles está na faixa de 50 anos ou mais. As duas qualidades são inerentes aos homens, não dependem de treino ou de aprendizado. Tem-se ou não se tem. As mulheres não têm timbre ou alcance necessário para cantar e conduzir o grupo e também não sabem fazer poesia. Estes argumentos são repetidos hoje e de antemão as mulheres são desqualificadas quando ocupam esta posição.

O amo tem uma segunda função na performance musical dos grupos, que se relaciona com o seu posicionamento entre os músicos, entre os brincantes do cordão e entre os personagens do boi. As apresentações de boi têm três formas.³⁰ No sotaque de Matraca a dança se faz em círculo com o boi e os personagens no centro – por fora do mesmo estão os músicos com pandeirões, matracas e tambor onça. O amo ora se coloca no centro dos dançarinos, ora se coloca entre os músicos.

Pindaré dança em semicírculo formado pelos músicos (ao centro), rajados, e índios e índias, a frente deles o boi e os personagens. Rajados e índias movimentam-se formando um círculo e voltam para o lugar original. Os músicos não acompanham esta movimentação. O amo fica sempre ao lado dos mesmos e quase nunca vem até a frente ou circula entre os brincantes. É como se fizesse uma mediação entre um conjunto e outro que conforma o todo do grupo.

Zabumba tem uma formação muito semelhante, sendo que acentua ainda mais a presença dos músicos, posicionados por traz do semicírculo devido ao formato das zabumbas, muito grandes, tocadas apoiadas em forquilhas (imagem abaixo ao fundo). Dá um sentido de uma banda ou conjunto separado. O amo se posiciona a frente deles e como no sotaque de Pindaré pouco circula entre os brincantes.

30 Como o sotaque de orquestra de uma forma muito particular, falarei dele em separado.

Amo boi de zabumba³¹

Fonte: Pesquisa de campo (Patrícia G. B. Lima, 2009)

Esta proximidade entre dançarinos e músicos, parecendo um prolongamento do outro, exige do amo a tarefa de garantir o andamento musical. O andamento dependerá da forma como o amo canta e de quando solicita que os instrumentos sigam sua abertura a capela. Para marcar esta entrada ele ergue o braço bem alto e sacode seu maracá (instrumento na mão do amo na imagem acima). Este gesto se repete a cada nova toada, e também é feito quando se quer animar o grupo ou aumentar o som dos instrumentos. Serve para evitar o desencontro entre os instrumentos percussivos, e se isso ocorre diz-se que o boi “atravessou”. Outra denominação do boi é batalhão, penso que este termo está associado mais a música do que à dança. O “peso” do batalhão baseia-se na sincronia entre os instrumentos, que a voz e o maracá do amo conduzem. Durante as apresentações ouvi muitas pessoas antecipando que o boi iria atravessar porque o amo iniciara o canto de forma inadequada e não sacudira o maracá no momento certo.

O posicionamento do amo no início das apresentações também é relevante. A primeira toada, o “guarnice”, chama o grupo a se reunir, é uma primeira voz de comando. A contiguidade entre dançarinos e músicos possibilita duas soluções para o amo. Cantar para o público ou para os músicos. Quando eles iniciam o canto de costas para o público, asseguram a concentração dos músicos. Há aqueles que iniciam de frente para o público e em seguida viram-se para os músicos prendendo a atenção de ambos.

Na função de manter o andamento o amo não está sozinho, quase todos eles têm um auxiliar que se alterna no canto e também circula pelo grupo de músicos para coordenar a execução dos instrumentos. Eles corrigem os músicos e cuidam para manter a animação para contagiar o público. Tanto pode ser uma pessoa da mesma idade que o amo, como pode ser um jovem que inicia seu aprendizado. É simultaneamente um processo de transmissão de saber e uma tarefa dividida entre alguns homens que possuem posição de destaque.

Já o boi de orquestra merece uma atenção específica por marcar uma diferença frente aos anteriores. Os conjuntos de músicos e dançarinos são mais nitidamente separados. Os instrumentos de sopro e corda requerem amplificação, os músicos se posicionam num tablado (ou palco, depende da estrutura do arraial) acima do conjunto que dança e contam com um ma-

³¹ Note-se o maracá na mão do amo, ele será erguido para marcar a entrada dos músicos que estão em posição de espera e concentração para iniciar a performance. Todos os amos cantam voltados para o grupo e não para o público, atentos a sua concentração e continuidade da apresentação.

-estro que conduz a execução das músicas.³² Neste sotaque a função de cantor auxiliar é diversa, há mais pessoas se revezando com o amo e parecem ter valor quase equivalente, sem ofuscá-lo. Curiosamente, mesmo sendo o sotaque classificado como feminino, os homens prevalecem entre os músicos, entretanto, pareceu-se que na função de cantor há mais mulheres. Isto pode ocorrer porque neste sotaque as letras das toadas são mais líricas, falando da natureza, da beleza e do amor, não implicando diretamente na ideia de uma autoridade que é porta-voz do grupo como nos anteriores.

Esta configuração da performance musical no boi de orquestra pode estar entrelaçada com a maior importância da coreografia, bem ensaiada e sincronizada ao contrário dos anteriores. Nele também se destaca um personagem feminino, a índia, fundamentalmente pela sua conformação corporal e juventude que a acentua. Talvez por isso a atenção sobre o amo seja mais deslocada, permitindo um ingresso de mulheres no canto, com mais expressão, pelo menos aparentemente. É também neste sotaque que encontrei uma mulher presidente do boi e ao mesmo tempo se atribuindo a posição de amo por conta desse papel organizativo.



Músicos de um boi de orquestra

Fonte: Pesquisa de campo (Patrícia G. B. Lima, 2009)

Todas estas expectativas, que recaem na pessoa do amo, são invocadas para interditar esta posição às mulheres. Como ser poeta e cantor dependem de dons que se tem ou não e são considerados inerentes aos homens, as mulheres não podem alcançá-los pelo treino ou educação. A isto se somam duas outras justificativas: proteção e controle moral (ALBERNAZ, 2008). A proteção significa poupar-las do desgaste físico e da assunção das responsabilidades de direção. O controle da sexualidade liga-se à moralidade. Considera-se que as mulheres, num meio de muitos homens, estão em risco constante de serem cortejadas. Se elas aceitam esta corte, mas o par é inadequado, põem em risco sua autoridade de dirigente. Se elas não aceitam, colocam em risco sua segurança. Nos dois casos os homens podem brigar entre si para protegê-las ameaçando a continuidade do grupo.

Estas duas justificativas para desencorajar as mulheres a assumirem a posição de amo se estendem para desmotivá-las a executar os instrumentos dentro do bumba meu boi. De uma forma geral temos dois tipos de instrumentos dentro do bumba boi: aqueles tocados apenas por quem é um músico do grupo e aqueles que são tocados pelos brincantes do cordão enquanto fazem a coreografia. No primeiro caso predominam os homens. No segundo caso homens e mulheres indistintamente podem tocar.

³² A dança é em forma quadrangular, tendo o boi e os personagens ao centro, ladeados por fileiras de vaqueiros e índias.

Considero que os instrumentos percussivos do sotaque de matraca são emblemáticos dessa separação.³³ Os argumentos citados por pessoas que torcem ou participam deste sotaque repetem-se para os demais. Relembro os instrumentos deste sotaque em ordem de prevalência, são: matracas, pandeirões (dependendo do tamanho do grupo varia de 10 a 70), tambor onça (em torno de 3, independente do tamanho do grupo). Os maracás são usados pelo amo e seus auxiliares para conduzir o andamento.

As pessoas que ouvi me diziam que as mulheres tinham pouca perícia para tocar os pandeirões, tanto pela aptidão musical como para transportá-los. Não é muito pesado, mas a forma de segurar (toca-se com ele apoiado no ombro, ao pé do ouvido, batido com a mão contrária ao ombro de apoio, imagem abaixo) é cansativa e exigiria uma resistência física que as mulheres não teriam. A longa duração das apresentações por noite seria outro impedimento. Como o peso do batalhão depende do andamento deste instrumento, as mulheres poderiam comprometer o sucesso do grupo.



Pandeirao como é tocado (ao fundo em primeiro plano as matracas) e afinado (quando é de couro)
Fonte: Pesquisa de campo (Lady Selma F. Albernaz, 2001)

Estes argumentos são velados, como ocorreu no maracatu, predomina dizer-se que as mulheres podem tocar qualquer instrumento e que elas são bem-vindas. Mas, ao fim e ao cabo, os homens são maioria tocando os pandeirões em todos os grupos de boi que vi, raramente havia mulheres nesta função, e no geral tinham mais uma aparência de serem de fora do grupo do que de dentro.³⁴

No que se refere às matracas, não se fala que as mulheres não podem tocá-las. As matracas variam muito de tamanho para se adequar a resistência de cada um. Há matracas cujo comprimento pode passar de um metro (tocadas por duas pessoas) e há matracas de 20 cm, a mais comum. A forma de tocar varia de modos mais rebuscados até os mais simples, como se fosse um bater de palmas, mas nos dois casos são necessárias técnica e ritmo. Porém, o modo mais rebuscado que inclui bater e simultaneamente roçar uma matraca na outra é que permite um tipo de som mais bonito e serve para avaliar a qualidade da música. Os amos e auxiliares

33 Não me deterei em cada sotaque por razões de espaço e para não alongar excessivamente a discussão. Saliento que para o sotaque de orquestra, que tem ainda os instrumentos de sopro e corda, os argumentos não são diferentes.

34 No sotaque de matraca pessoas de fora do grupo são aceitas para tocar os pandeirões, mas nitidamente há aqueles que são de dentro, acompanham o grupo durante todo o percurso pelos arraiais e são para eles que o amo e seus auxiliares se dirigem para manter o andamento da música. Isto se repete em relação às matracas. Nos sotaques de Pindaré e Zabumba isto parece não acontecer até onde pude observar. No de zabumba algumas vezes havia pessoas de fora tocando o tamborinho, no geral homens jovens de classe média. Mas são questões que merecem ainda aprofundamento.

estão sempre atentos aos matraqueiros, pois no geral vem deste conjunto os atravessamentos no andamento da música, quanto maior o grupo maior o risco. Por tudo isso, variação com que se toca e adequação de tamanho à capacidade pessoal, os argumentos da força e da resistência física, bem como da perícia, não são invocados para interditar as mulheres. Entretanto, entre as pessoas de dentro do grupo os homens são predominantes.

A maioria das pessoas que se incorpora ao boi para tocar o faz com as matracas, inclusive elas tocam sentadas do próprio lugar de onde assistem a apresentação. Não é possível estabelecer se homens ou mulheres prevalecem. O certo é que, até bem pouco tempo, as mulheres acompanhando o boi tocando suas matracas era motivo de suspeição caso estivessem sem uma companhia masculina. A principal suspeita, neste caso, recaia sobre sua moralidade. Uma mulher num grupo de boi desacompanhada certamente estaria à procura de um homem com fins de namoro ou um encontro fortuito. Canjão (2001) explora esta questão e, com base em DaMatta, acredita que no boi reafirma-se a separação mulher da casa e mulher da rua.

Cabe ainda notar que as matracas, quanto menor forem, mais parecem um prolongamento do corpo, uma forma de aumentar o som de palmas, se fossem usadas apenas as mãos para acompanhar os instrumentos centrais. Os movimentos corporais seguem o ritmo da dança, ao mesmo tempo em que acentuam a concentração para apreciar a poesia cantada. Dessa forma guarda uma relação com o desempenho do abê e do ganzá presentes no maracatu por não se separar claramente corpo e instrumento. Mesmo que a expressão compenetrada pareça remeter a valores masculinos quando se toca matraca, esta simbologia é menos enfatizada.

Esta interpretação parece mais evidente quando estendemos o olhar para outros instrumentos que aparecem em outros sotaques e que têm funções semelhantes, mas tocados pelo corpo de baile. Os pequenos maracás presentes no sotaque de Orquestra e Zabumba e as pequenas matracas do sotaque de Pindaré. Elas aumentam os sons dos instrumentos principais e são como um coro para os mesmos. Como se acentuassem as batidas de pés que caracterizam as danças desses sotaques. Assim, não importa se são homens e mulheres tocando, pois elas completam na verdade a dança e a coreografia ocupando as mãos. As ações de proteção e controle para interditar as mulheres no acesso aos instrumentos tornam-se desnecessárias.



Rajado boi de Pindaré com uma pequena matraca
Fonte: Pesquisa de campo (Patrícia G B de Lima, 2009)

Em paralelo as mulheres conquistaram variadas posições dentro do bumba boi. Elas podem brincar dentro do cordão, em qualquer personagem, quando anteriormente não podiam. Elas têm assumido posições de lideranças dos bois, independente do sotaque. Há muitos exemplos de mulheres presidindo estas organizações. Entretanto, elas não ofuscam o amo e nem sua síntese do folguedo e ainda mais da sua música. E muitas delas valorizam seu trabalho como um suporte para o sucesso do grupo sintetizado no amo. Pode-se perguntar por que na performance musical elas constituem uma minoria na execução dos instrumentos mais relevantes e são uma minoria como amo do boi, pouco conhecidas ou reconhecidas nesta função. Considero que opera aqui o controle moral e a proteção que evita responsabilidade. Mas esta é uma ideia aparente, como mutuca ou como presidente a responsabilidade permanece. Ao que parece, restringir o acesso das mulheres às performances musicais lhes interdita também o prestígio, mantendo-se o valor englobante do masculino sobre o feminino. Mais uma vez, como ocorreu no maracatu, as dimensões mais profundas da cultura que informam a subjetividade continuam sendo os focos de resistência às transformações de gênero.

Entremeios, um retorno ao material

Feitas estas descrições e interpretações das relações entre pessoas e instrumentos, levando em conta o gênero como classificador de artefatos e de humanos, gostaria de centrar a atenção nos materiais e suas formas. Em trabalho sobre o bumba boi e o miolo, que lhe dá movimento e ânimo de bailarino (ALBERNAZ, 2018), desenvolvi a análise a partir da noção de coisa, de Tim Ingold (2012, p 29):

O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas. (...) A coisa, por sua vez, é um “acontecer”, ou melhor, um lugar onde vários aconteceres se entrelaçam. (...) Assim concebida, a coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas.

Tendo em mente esta definição podemos retomar a relação entre os instrumentos e as pessoas, como sendo uma relação entre dois entes com vida e animação própria. Mas este mundo está classificado por gênero, como disse antes, cuja definição, segundo Marylin Strathern (2006, p 20), pode ser:

...aqueelas categorizações de pessoas, artefatos, eventos, sequências etc que se fundamentam em imagens sexuais – nas maneiras pelas quais a nitidez das características masculinas e femininas torna concretas as ideias das pessoas sobre a natureza das relações sociais. Tomadas simplesmente como sendo “sobre” homens e mulheres, tais categorizações têm muitas vezes parecido tautológicas.

Neste sentido, as relações de gênero, desenvolvidas no maracatu e no bumba meu boi, ganham nova concretude ao se considerar os instrumentos e suas categorizações. Vão além da representação e da classificação e precisam ser compreendidas também as habilidades que homens e mulheres acumulam no processo de participar dos grupos de maracatus e de bumba meu boi executando as músicas e o canto ao manejarem os instrumentos. Nesse sentido, mais do que uma análise simbólica sobre o corpo e sobre os artefatos precisamos pensar na ação, no movimento conjunto da matéria que forma os humanos e as coisas.

Como afirma Ingold (2012, p.26) "...em um mundo onde há vida, a relação essencial se dá não entre matéria e forma, substância e atributos, mas entre materiais e forças". À propriedade da força, eu conecto o desenvolvimento das habilidades,³⁵ destacando a ausência de um plano prévio para criar uma nova coisa, para dar ênfase à prática repetida que envolve todo o corpo e sua relação com o mundo e com as coisas. Desse modo, penso que é possível juntar à interpretação dos instrumentos, em suas classificações como masculinos e femininos, a execução dos mesmos, que por imitação, repetição, equívocos e correções vão se tornando em um tipo de habilidade que se codifica como técnica. Então, é possível também compreender porque as mulheres que tocam alfaia imitam a gestualidade dos homens que tocam este instrumento. Não seria apenas, como eu falei acima, para demonstrar que podem, mas porque esta forma de tocar é uma técnica, uma habilidade codificada que elas necessitam aprender, ainda que toda habilidade se renove em cada pessoa que a desenvolve. Pensar assim não anula a classificação da alfaia como masculina, mas coloca em relevo que não é apenas pela classificação que as mulheres repetem os gestos masculinos como se os reafirmassem, mas antes porque, até este momento, esta é a técnica de tocar este instrumento. Podendo vir a ser outra, com a inclusão das mulheres neste tipo de habilidade.

Por sua vez, como a ideia de força para Ingold é fundamental num mundo de materiais, para que eles tomem as formas³⁶ é interessante pensar no que implica a força, enquanto representação, que impede as mulheres de desenvolver determinadas habilidades. E aqui o mundo de materiais precisa observar o mundo das classificações para poder compreender como a interdição implica em impedimento para desenvolver habilidades para determinadas pessoas. Ou seja, quando a qualidade força é subtraída das mulheres – ainda que elas tenham esta qualidade, independente do grau – nega-se a elas possibilidades criativas no mundo das coisas, no mundo dos materiais. Perde-se com isso habilidade, perde-se com isso criatividade.

Mas infelizmente, não é apenas no mundo das relações entre materiais que as classificações de gênero operam com seus interditos às habilidades. As classificações de gênero também operam dando legitimidade ao mundo social. Aqui as relações sociais importam, pondo em evidencia que as posições ocupadas para desempenhar estas relações podem permitir ou impedir o devir da vida e das coisas, e principalmente o devir das pessoas. As coisas de fato têm vida e seguem seus itinerários, mas o mundo social – chame-se sociedade ou socialidade – interfere no curso do seguir em frente que a vida nos pede. Talvez seja por isso que na sua teoria Ingold enfatiza a força mais do que a forma para tratar do mundo material, no sentido de que é a força que promove o fluxo. Assim, não surpreende que seja tão frequente nos debates sobre gênero e cultura popular afirmar que as mulheres não têm “força” suficiente para certas atividades, como justificativa para sua interdição.

35 Ver Ingold (2015), especialmente capítulo 4.

36 Destaco aqui que Ingold usa o termo força porque quer evitar a pressuposição que toda forma implica em um projeto prévio para criar as coisas, que a noção de forma contém. Ou seja, o autor considera que criamos as coisas sem necessariamente ter uma forma prévia na mente para sua execução no mundo material. É uma ideia radical de ruptura com a representação (INGOLD, 2012).

Para não brindar o leitor com um fim melancólico vemos aqui os resultados das conquistas alcançadas que transformaram o boi de um folgado acentuadamente masculino em grupos mais flexíveis onde as mulheres ingressam. E no maracatu elas estão firmes nas alfaias, mesclando novos símbolos e sentidos de feminino ao masculino que podem trazer novas mudanças que alterem subjetividades plasmadas na desigualdade. Mas que irrita, irrita, ainda ver argumentos de proteção que nos exclui de tomar as rédeas da vida em nossas mãos.

A equipe da pesquisa contou com as seguintes bolsistas de iniciação científica: Teresa Maria Barbosa de Oliveira e Maíra Souza e Silva Acioli (2006/7), Bárbara Lopes Lima (2007/8), Patrícia Geórgia Barreto de Lima (2008/10), Ighara de Oliveira Neves (2009/10), todas elas estudantes da Graduação em Ciências Sociais (UFPE) e com a estudante de Mestrado (PPGA-UFPE) Jailma Maria Oliveira (2009/10). Em abril de 2010, passei a contar com a colaboração do Professor Jorge Freiras Branco (ISCTE/IUL) nesta pesquisa, que se desdobrou no projeto de estágio pós-doutoral, já concluído e a partir do qual pude agregar aos resultados a análise de artefatos e habilidades. Agradeço a todos e todas pela colaboração.

Referências Bibliográficas

- ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. *Feminismo, porém até certo ponto...* Dissertação de Mestrado em Antropologia, UFPE – Recife, 1996.
- _____. *O "urrou" do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão.* Tese de Doutorado em Ciências Sociais, UNICAMP – Campinas, 2004.
- _____. “Mulheres e cultura popular: gênero, raça, classe e geração no bumba meu boi do Maranhão”. In: *Anais da 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia*, Porto Seguro (cd-rom), 2008.[ALBERNAZ, L. S. F.. “Mulheres e cultura popular: gênero e classe no bumba meu boi do Maranhão”. *Maguare* (Universidad Nacional de Colombia), v. 24, p. 69-98, 2010.]
- _____. “Estéticas e disputas em torno do Bumba-meu-boi (São Luís, Maranhão)”. *Revista Anthropológicas* v. 21, p. 77-97, 2010.
- _____. “Eu não tenho paradeiro certo! Couro, boi e mióla no bumba meu boi maranhense”. *Política & Trabalho*, v. 49, p. 59-78, 2018.
- ALBERNAZ, L. S. F.; OLIVEIRA, J. “Sinfonia de tambores: comunicação e estilos musicais no maracatu nação de Pernambuco”. *Revista Anthropológicas*, v. 26, p. 75-102, 2015.
- ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de; FRAGA FILHO, Walter. *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna. Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CANJÃO, Isanda Maria Falcão. *Bumba-meboi, o rito pede “passagem” em São Luís do Maranhão*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFRGS – Porto Alegre, 2001.
- 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: Sem editora, 1995.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 19(54): 57-78, 2004.
- _____. “Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi”. *Maná. Estudos de Antropologia Social*, 12(1): 69-1042, 2006.

- CRUZ, Danielle Maia. *Sentidos e significados da negritude no Maracatu Nação Iracema.* Dissertação de Mestrado em Sociologia, Universidade Federal do Ceará – Fortaleza, 2008.
- ESTEVES, Leonardo Leal. “Viradas” e “marcações”: a participação de pessoas de classe média nos grupos de maracatu de baque-virado do Recife-PE. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco – Recife, 2008.
- GUERRA PEIXE. *Maracatus do Recife.* Rio de Janeiro: Ricordi, 1995.
- INGOLD, Tim. “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre , v. 18, n. 37, p. 25-44, June 2012 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002&lng=en&nrm=iso>. access on 08 June 2018.
<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição.* Petrópolis: Vozes, 2015.
- LIMA, Ari [no prelo]. “De 'sobrevivências' culturais africanas a uma cultura negro-africana e popular”. *Estudos Afro-Asiáticos*, 2009.
- LIMA, Ivaldo M. F. *Maracatus e maracatuzeiros.* Recife: Bagaço, 2008.
- MARQUES, Francisca Ester de Sá. *Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do bumba-meu-boi.* São Luís: Imprensa Universitária, 1999.
- NEVES, Ighara Oliveira; ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. *Concepções sobre corporeidade e fertilidade femininas entre brincantes de bumba-meu-boi maranhense e de maracatu pernambucano.* Relatório de Iniciação científica (Ciências Sociais) - Universidade Federal de Pernambuco, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, 2010.
- PINHO, Osmundo. [no prelo]. “Resistência e contradição: o carnaval afrodescendente como carnaval popular.” *Estudos Afro-Asiáticos*, 2009.
- SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. *Ritmos da identidade: mestiçagens e sincretismo na cultura do Maranhão.* Tese de Doutorado em Ciências Sociais, PUC – São Paulo, 2000.
- SOUZA, Ester Monteiro de. *Ekodidé: poder feminino e relações de gênero no contexto dos afoxés de culto nagô no Recife.* Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco – Recife, 2010.
- SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista. História da Festa de Coroação de Rei Congo.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia.* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.
- VIEIRA FILHO, Domingos. *Folclore brasileiro.* Maranhão/ Rio de Janeiro: MEC/DAC/FUNARTE/CBDF, 1997.