

**MARACATUS E BUMBA-BOIS: ONDE ESTÃO AS MULHERES?**

Patricia Geórgia Lima

Jailma Maria Oliveira

Lady Selma Albernaz

**RESUMO**

O trabalho analisa e compara relações e significados de gênero que classificam e organizam espaços, posições e poderes de homens e mulheres no bumba-boi do Maranhão e no maracatu nação de Pernambuco. Baseia-se em observação de campo e análise documental. O bumba-boi é classificado como mais masculino, onde a posição de amo dos homens concentra e simboliza o poder, enquanto a de índia para as mulheres é símbolo de beleza e sensualidade. O maracatu é considerado de gênero neutro, dividindo espaços e posições específicos para homens (mestres do batuque e poder temporal) e mulheres (rainhas e poder espiritual), sinalizando para uma relativa equidade de poder. Nos dois casos, mudanças de posições que implicam alterações de poder ou novos significados de gênero geram práticas ambíguas que rebatem na experiência da subjetividade, reconfigurando os símbolos de masculinidade e de feminilidade.

**Palavras-chave:** gênero; cultura popular; bumba-boi; maracatu nação

**MARACATUS AND BUMBA-BOIS: WHERE ARE THE WOMENS?****ABSTRACT**

This paper analyzes and compares gender relations and meanings that classify and organize spaces, roles and power of men and women from Maranhão's *bumba-boi* and Pernambuco's *maracatus nação*. It is based on field observation and documental analysis. *Bumba-boi* is classified as more masculine, where men's roles as bosses concentrate and symbolize the power, while women's roles as Indians symbolize beauty and sensuality. *Maracatu* is considered as having a neutral gender, sharing specific roles and spaces for men (as masters of the percussive orchestra and temporal power) and women (queens and spiritual power) pointing to a relative power equality. In both cases, the changing of roles that led to changing

in power or in new gender meanings, generates ambiguous practices that reflect on the experience of subjectiveness, reconfiguring the symbols of masculinity and femininity.

**Keywords:** gender; popular culture; bumba-boi; maracatu nação

## Introdução<sup>1</sup>

Tendo em vista as escassas abordagens acerca dos estudos de gênero no campo de investigação de manifestações da cultura popular, o presente artigo objetiva analisar as relações e os significados de gênero que identificam, classificam e organizam os espaços de homens e mulheres no bumba-boi do Maranhão e nos maracatus nação de Pernambuco<sup>2</sup>. Baseia-se em pesquisa de campo desenvolvida entre os anos de 2009 e 2010, em São Luís (Maranhão) e Recife (Pernambuco).

Os grupos de bumba meu boi e de maracatu situam-se num conjunto maior de manifestações classificadas como cultura popular, os quais vêm passando, nas três últimas décadas, por processos variados de valorização, dentre eles políticas culturais. Abrangem um número expressivo de grupos que são cadastrados por distintos órgãos governamentais e associações formadas pelos próprios grupos. Tendo em vista a recente revalorização surgem novos grupos que nem sempre são captados pelos órgãos de fomento e preservação cultural ou do patrimônio.

O número de pessoas envolvidas em grupos deste tipo, ou seja, maracatu e bumba meu boi, é sempre variável e depende da fama e ou antiguidade do grupo. No que se refere ao público, a quantidade de pessoas aumenta ou diminui dependendo do local e época das apresentações. A despeito da imprecisão do que se poderia chamar do universo, a partir do qual a amostra da pesquisa foi delimitada, com certa confiança, é possível afirmar que estes grupos são muito importantes e que envolvem um conjunto significativo de pessoas em São Luís e na Região Metropolitana do Recife. A composição dos grupos agrega, predominantemente, pessoas das camadas populares e vem atraindo um número crescente de pessoas de classe média. Considera-se que esta configuração de classe repete-se na composição do público assistente.

---

<sup>1</sup> Este artigo é um recorte de uma pesquisa, cujo objetivo foi compreender, comparativamente, as concepções sobre corporeidade e fertilidade femininas entre brincantes do bumba meu boi maranhense e do maracatu pernambucano. Foi coordenada pela Profa. Dra. Lady Selma Ferreira Albernaz, com financiamento do CNPq.

<sup>2</sup> Neste estado existem dois tipos de maracatus, o nação ou baque virado, e o maracatu rural ou baque solto ou orquestra. A distinção baseia-se no ritmo, instrumentos, vestimentas, personagens e localização rural ou urbana. Aqui será tratado apenas o maracatu nação e para facilitar a leitura será utilizado apenas o termo maracatu.

Os grupos de boi maranhenses são estimados em mais de 300, já a quantidade de grupos de maracatu é de aproximadamente 45, tendo como indicadores os cadastros de órgãos governamentais nos dois estados<sup>3</sup>. No primeiro caso cada grupo congrega de 100 a 300 pessoas, e no segundo de 70 a 250. As observações aconteceram durante os períodos de maior atividade para os grupos: o bumba meu boi – durante o São João; o maracatu – durante o Carnaval. Tentou-se abranger o maior número possível de grupos. No trabalho de campo em São Luís privilegiaram-se as apresentações nos arraiais, que envolvem mais de 100 grupos a cada temporada das festas juninas. Neste período assistiu-se a rituais de batismo (prepara o grupo para se apresentar nos arraiais) e de morte (encerra, idealmente, as apresentações). Para o maracatu conseguiu-se abarcar a fase que antecede o Carnaval, os ensaios, assistidos nas sedes (um total de 6 grupos por haver simultaneidade desses eventos) e no centro do Recife (contemplando quase todos os grupos). Durante o Carnaval assistiu-se os maracatus na abertura Oficial do Carnaval do Recife, na Noite dos Tambores Silenciosos (Recife e Olinda) e no Desfile das Agremiações da Cidade do Recife.

A observação guiou-se pelas técnicas etnográficas, com registro fotográfico e caderno de campo. Incluiu conversas informais a partir das quais se agendavam as entrevistas, guiadas por um roteiro semiestruturado para aprofundar e abordar as principais questões relativas a gênero, raça e classe. Foram realizadas 24 entrevistas com integrantes do maracatu e 20 para o bumba meu boi, com pessoas em diferentes posições dentro dos grupos e com funcionários das instituições culturais. Complementou a observação a produção de filmes e músicas gravadas em CDs e DVDs pelos próprios grupos de boi e por alguns poucos grupos de maracatu que dispõe deste tipo de mídia. Constatou-se ainda do processo de observação a leitura de jornais diários, com ênfase nas notícias e matérias sobre o tema, bem como a produção oficial sobre as duas manifestações, recolhida nas instituições culturais nas duas cidades. Por fim, são consideradas fontes, com as quais se dialoga, teses, monografias, livros, artigos científicos, literatura ficcional e dos folcloristas. Este conjunto variado de fontes procurou cobrir a densidade do campo que envolve agentes distintos situados em diferentes instituições, com visões diversas sobre a conformação dos grupos, implicando em disputas simbólicas e de poder, dando-se especial atenção às representações relativas à posição de homens e mulheres.

Num apanhado amplo, pode-se afirmar que o bumba-boi é percebido localmente como uma brincadeira mais masculina do que feminina, sendo que os homens aparecem como

---

<sup>3</sup> Este número é estimado porque nos cadastros governamentais podem continuar como existentes grupos inativos, como podem não ter ainda conseguido mapear novos grupos.

símbolos de força e de poder e as mulheres de beleza e de sensualidade. Destaque deve ser dado à personagem índia, mais especificamente no sotaque de orquestra, haja vista as transformações na estética corporal das mulheres que a encena. O maracatu, por sua vez, é considerado uma manifestação aparentemente neutra, por ter relativa equidade de participação de homens e mulheres, onde suas posições são justificadas por símbolos religiosos, tendo implicações na distribuição de poder entre eles e elas. Entretanto, do ponto vista simbólico, é possível sugerir que o masculino representa o poder temporal, encarnado no mestre que lidera o batuque, e o feminino representa um poder sagrado, que emana da corte, encarnado nas figuras da rainha e da dama do paço, que carrega uma calunga (boneca) que encarna divindades religiosas e comporta os fundamentos espirituais. Elas são consideradas protetoras espirituais dos grupos. Saliente-se que o batuque e a corte são os dois espaços em que o maracatu se divide<sup>4</sup>.

Para apresentar os resultados que se seguem, o artigo divide-se em duas partes principais. A primeira contextualiza os significados do bumba-boi maranhense e do maracatu pernambucano nos seus respectivos estados de origem, focando a posição e a atuação da mulher nestas manifestações. Levaram-se em consideração alguns processos sociais que permitiram, ao longo da história dessas duas expressões culturais, a revalorização de ambas junto às elites locais.

A segunda parte volta-se para uma discussão dos sentidos e valores de gênero, acionados pelas pessoas pesquisadas, que justificam a forma de participação de homens e mulheres e o poder que podem exercer. Desdobra-se para compreender como a estética das duas manifestações desloca ou reafirma uma estética popular, constituindo ou não novos valores. Encerra-se com as considerações finais, levantando questões para possíveis desdobramentos sobre o tema.

### **Bumba-boi maranhense e maracatu nação pernambucano: um pouco de história<sup>5</sup>**

---

<sup>4</sup> Para a caracterização de gênero nestas manifestações veja-se Albernaz (2011 e 2010); Oliveira (2011); Lima. (2010). Estes trabalhos são os primeiros a tratar das relações de gênero como foco principal e defendem esta classificação acima. Para o bumba meu boi Marques (1999); Araujo (1986) e Carvalho (1995) colocam algumas hipóteses de gênero no seu trabalho. Para o maracatu consulte-se Lima I. (2008) que assinala algumas dimensões de gênero nestes grupos.

<sup>5</sup> Não é demais salientar que as descrições do bumba meu boi e do maracatu são esquemáticas, os grupos criam arranjos próprios decorrente de suas histórias particulares e/ou para se adequarem às demandas das políticas culturais do estado, bem como do mercado da cultura.

O bumba-meu-boi, ou simplesmente bumba-boi, como por vezes preferem se referir os maranhenses é tido, na atualidade, como o símbolo maior da identidade cultural do Maranhão, o qual estabelece um conjunto de práticas e significados que mediam a experiência de pertencimento. Enquanto manifestação típica da cultura popular maranhense, o bumba-boi figura como elemento que une os mais diversos segmentos da população em torno da brincadeira. Dessa maneira, o bumba meu boi afirma o estado no conjunto da nação – externamente – como também organiza distintos níveis de pertencimento dentro do Maranhão – o pertencimento a uma região, a uma cidade ou a um bairro (ALBERNAZ, 2004).

De acordo com os folcloristas (REIS, 1980) e acadêmicos locais (CARVALHO, 1995), sua origem histórica remontaria ao ciclo econômico do gado, no período colonial<sup>6</sup>. Suas raízes teriam se firmado ao longo da colonização do Brasil, vinculando-se ao mito de origem da nação. Isto é, do encontro das três raças – o índio, o negro africano e o branco português. Visando ressaltar ainda mais a importância do folguedo a nível local, alguns defendem que a origem da brincadeira se deu propriamente no Maranhão, por volta do final do século XVIII (REIS, 1980). Com certeza o boi é antigo e perdura no tempo com uma forma que parece se repetir, mas esta forma de contar a história do boi (identificando uma origem e uma conformação racial) denota a intenção de incrementar sua legitimidade e centralidade como símbolo de identidade.

O bumba meu boi é considerado uma dança dramática que encena um enredo que teria lhe dado origem. Esta história, contada até hoje, destaca os seguintes personagens: o Pai Francisco e a Mãe Catirina, os quais são empregados numa grande fazenda onde há um belo touro preferido do patrão. Mãe Catirina está grávida, e ao desejar comer a língua deste boi, convence Pai Francisco a roubá-lo. Deste núcleo, desenrola-se o enredo do auto com seus principais personagens: o vaqueiro (responsável por zelar o 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 cantador que conduz o grupo). A eles se juntam os integrantes do cordão, cuja denominação varia consoante suas indumentárias, posição no enredo e passos de dança, bem como de um sotaque a outro (ACIOLI; ALBERNAZ; OLIVEIRA, 2007).

O bumba-boi foi considerado por muito tempo um folguedo típico de pobres, pretos, prostitutas e baderneiros. Mais ainda, era tido pelas elites locais como uma manifestação

---

<sup>6</sup> Há outras explicações, especialmente em Marques (1999), mas esta parece mais consensual por se repetir em diferentes trabalhos.

exclusiva de bêbados e desocupados incivilizados. Por conta disso, sua atuação se limitava apenas às áreas periféricas da capital São Luís, sendo requerida autorização policial para sua realização (CARVALHO, 1995) <sup>7</sup>. Nesse período, a participação das mulheres nos grupos de bumba-boi não era bem vista pela sociedade maranhense, algo que, segundo a literatura consultada, mudou recentemente (MARQUES, 1999). No entanto, algumas enfrentavam o preconceito e a discriminação quanto à sua presença no boi e acompanhavam seus parceiros (maridos, namorados, amantes etc.), fornecendo-lhes comida e bebidas durante as apresentações; sua participação, portanto, era bem restrita e limitada. Essa posição secundária rendeu a essas mulheres a denominação de mutucas<sup>8</sup>.

Além de mutucas as mulheres poderiam ser cozinheiras e bordadeiras, funções relacionadas aos cuidados com o grupo, voltadas para organização interna, menos visíveis e pouco valorizadas, dando suporte às ações públicas dos homens, consideradas mais importantes. Apenas uma função específica das mulheres tinha destaque nos rituais públicos de batismo e morte do boi, as rezadeiras, que conduziam as ladainhas e bênçãos ao boi e aos brincantes. Nos vários textos lidos, estas mulheres são rapidamente citadas. Cabia aos homens ocupar a posição de liderar e organizar o grupo e conduzir as apresentações, angariando para si todo o reconhecimento do sucesso que a brincadeira alcançava nas camadas populares; assim, o trabalho das diferentes mulheres merecia pouco reconhecimento, ainda que fosse fundamental para organizar e realizar as apresentações.

Segundo Michol Carvalho, em entrevista (2009), e corroborado por Zelinda Lima, em conversas durante o campo (2009),<sup>9</sup> o personagem índia remontaria às origens do folgado, de certo modo sempre teriam existido de forma legítima. Entretanto, como destacado por Michol Carvalho, a figura do vaqueiro, que é ao mesmo tempo um personagem e brincante do cordão, seria o mais destacado neste último, sendo as índias mais figurativas. Reis (1980) parece corroborar esta visão nos dias atuais e vê as índias como embelezando o conjunto da

---

<sup>7</sup> 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, especialmente capítulo 1).

<sup>8</sup> Mutuca é a denominação popular para as moscas que sugam sangue de animais, como cavalos e bois, e seres humanos, nos quais as ferroadas são momentaneamente dolorosas. Vivem perto de cursos d'água e são consideradas importunas. Em algumas regiões do país 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.

<sup>9</sup> Michol Carvalho é professora universitária e pesquisadora do folclore maranhense, tendo ocupado cargos públicos em órgãos de políticas culturais, com destaque para 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.

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 vaqueiras, e mais ainda como miolo ou amo do boi (CARVALHO, 1995; MARQUES, 1999).

Com o passar dos anos, com maior força a partir da década de 1980, as mulheres foram ganhando espaço e importância dentro do boi. Elas já não eram tão somente acompanhantes de seus parceiros ou índias nos cordões. Com o ingresso das mulheres nas posições antes vetadas, a personagem índia não perdeu força, aparentemente foi reforçada como mais adequada para a incorporação das mulheres nesse folguedo. A índia aparece, portanto, como uma das personagens mais antigas e ao mesmo tempo propícias para a atuação da mulher atualmente.

Segundo as classificações correntes, 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<sup>10</sup>. Nesses sotaques, a participação de homens e mulheres evidencia-se de modo diferente, e, segundo Albernaz (2010), decorre de sua classificação também por gênero, mas que não aparecia na literatura local anterior. Assim, haveria sotaques que teriam características mais masculinas e/ou femininas, justificando desta forma o sotaque que seria mais “adequado” para homens e mulheres.

Esses significados referentes ao bumba-boi desdobram-se e simultaneamente surgem de práticas sustentadas por posições sociais. O que se percebe é que tais práticas e significados operam no sentido de identificar, classificar e organizar os espaços legítimos de participação de homens e mulheres nessa manifestação. Sendo assim, o sotaque que, em geral, é apontado como o mais “feminino” e mais propício à participação das mulheres no conjunto de personagens seria o de orquestra. Destaque para a personagem índia, já mencionada anteriormente, cuja participação exige delas uma conformação corporal característica da estética do belo, a qual se diferencia em muito do antigo sentido da cultura popular. Esta problemática será melhor discutida no segmento posterior deste artigo.

---

<sup>10</sup> A classificação em sotaque baseia-se no ritmo, instrumentos, indumentárias e região de origem. Região e instrumentos servem para dar nome ao sotaque. Há também uma classificação racial dos sotaques, mas que não será possível aprofundar aqui, ver Albernaz (2010).



No que se refere ao maracatu nação, trata-se de uma manifestação de origem afro-brasileira datada do período colonial (GUERRA-PEIXE, 1980)<sup>11</sup>. Considerada uma expressão típica de Pernambuco<sup>12</sup>, configura-se como um cortejo realizado com música e dança e estruturado em torno de uma corte e de um batuque. Hoje, teria por finalidade celebrar as divindades afro-brasileiras e/ou os antepassados negros, sintetizando assim sua relação com o sagrado.

Da mesma forma que o bumba-boi maranhense, o maracatu também tem suas origens ligadas às camadas populares, situadas nas áreas de periferia das cidades. Segundo as pessoas ouvidas sua organização se relaciona com os preceitos do Xangô e da Jurema, religiões cujos adeptos ocupam posições sociais semelhantes ao dos maracatus<sup>13</sup>. Esses aspectos por muito tempo colaboraram para que esses grupos fossem alvo de discriminação e desvalorização por parte da sociedade pernambucana, justificando sua perseguição. Mesmo que chamassem a atenção de folcloristas, não tinham o apreço de um público expressivo. Vale notar que estes mesmos folcloristas profetizavam o desaparecimento desta manifestação, ligada a um passado remoto e ameaçado pela modernidade (LIMA, I. 2008)<sup>14</sup>.

Com a redefinição da cena cultural pernambucana no início da década de 1990, impulsionada pelo Movimento Mangue Beat, liderado pelo cantor e compositor Chico Science e o grupo Nação Zumbi, os grupos de maracatus foram fortalecidos. Novos grupos apareceram, sendo ressignificados como expressão cultural de destaque<sup>15</sup>. A visibilidade do movimento propiciou que essa manifestação também ocupasse mais espaços na mídia, bem como ganhasse preferência no gosto musical do público pernambucano, originando os grupos percussivos<sup>16</sup> (OLIVEIRA, 2007; ESTEVES, 2008; LIMA, I. 2009). Vale destacar que outros fatores também contribuíram para a valorização dos grupos de maracatu. Segundo Guillen

---

<sup>11</sup> Para alguns estudiosos, como Guerra-Peixe, as origens do maracatu relacionam-se às coroações dos Reis do Congo, organizadas pelas Irmandades dos Rosários dos Homens Pretos, para coroar um rei negro representante dos escravos perante os seus senhores. Esta versão é criticada contemporaneamente, como em Lima (2005).

<sup>12</sup> 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, segundo Cruz (2008).

<sup>13</sup> No Recife e região metropolitana o Xangô é a denominação para as religiões afro-brasileiras, assim como na Bahia chama-se Candomblé. A Jurema integra-se a este conjunto e ressalta sua relação com a Umbanda e com o panteão das divindades indígenas. Para um aprofundamento do Xangô ver Motta (1999), para a relação com a Jurema ver Lima (2009).

<sup>14</sup> Esta visão foi recorrente nas obras de muitos folcloristas que se dedicaram ao estudo e conceituação do que vinha a ser os maracatus-nação. Ver Lima (2005) e (2008).

<sup>15</sup> A finalidade desse movimento era promover a cultura local a partir de uma mistura de ritmos que reunisse elementos da cultura popular e da música pop nacional e internacional (OLIVEIRA, 2007).

<sup>16</sup> Diferencia-se dos maracatus tradicionais por serem realizados por pessoas de classe média e brancas. Caracterizam-se pela ausência de ligação com a religião e raramente terem uma corte, segundo as observações e a auto-definição desses grupos, ver Esteves (2008).



(2004), os trabalhos desenvolvidos por Mestre Salustiano na luta pela preservação do maracatu de baque solto e a formação do grupo Maracatu Nação Pernambuco são exemplos dessa contribuição. Estas ações propiciaram tanto a preservação das manifestações locais como a sua aceitação por parte da classe média.

Ao contrário do que ocorreu com o boi, que ao ser valorizado e acionado como símbolo de identidade regional, tornou-se mestiço racialmente e de todas as classes sociais, o maracatu permaneceu como símbolo de negritude e ligado às camadas populares. Isto pode ser explicado porque o frevo é o símbolo, por excelência, de identidade pernambucana. Também porque um dos agentes de valorização do maracatu no cenário da cultura local foi o movimento negro, na esteira do que ocorria no Brasil quando a cultura negra passou a mediar a positivação do ser negro para enfrentar o racismo (ALBERNAZ, 2011). Isto não significa que o maracatu não seja um dos elementos de pernambucanidade na relação com a nação, e por isso mesmo atraiu a classe média branca, mas sim, que ao se ligar a identidade pernambucana, não perdeu sua marca de afirmação de negritude e de classe.

Como dito antes o maracatu é um cortejo realizado com música e dança e estruturado em torno de uma corte e de um batuque. O batuque é regido pelo mestre, síntese do conjunto, que detém o poder sobre os batuqueiros e as batuqueiras que tocam instrumentos percussivos, sendo os mais recorrentes, a alfaia (também símbolo do ritmo), a caixa, abê e/ou mineiro e gonguê. A corte é composta basicamente de um porta-estandarte, rei, rainha, príncipe, princesa, casais de nobres, no mínimo duas damas do paço, e o caboclo de pena que simboliza os laços com a Jurema. Inclui também os serviçais, tais como baianas, catirinas, ala de escravos. Cada uma das personagens é importante na composição do cortejo, sendo as damas do paço e as rainhas as mais relevantes, porque recaem sobre elas as responsabilidades de ordem religiosa para proteção do grupo. Geralmente lideram um grupo de maracatu o mestre do batuque, ou as rainhas, e mais raramente pessoas que não tem personagens ou posição no cortejo.

Relembrando, o conjunto do maracatu é considerado misto, composto por homens e mulheres. Mas a corte é simbolizada como feminino, tendo a presença de pessoas dos dois sexos, perceptível nas denominações das personagens. Já o batuque é simbolizado como masculino, entretanto, até os anos 1990, era composto apenas por homens. Curiosamente, na literatura pesquisada as mulheres não aparecem como temas de estudos e se ocorre são exemplos pontuais (OLIVEIRA, 2011). Por sua vez, não há menção da participação delas no

batuque. As transformações que levaram a valorização do maracatu possibilitaram novos arranjos e, muito possivelmente, a inserção das mulheres neste espaço. Na memória atual considera-se que elas não integravam o batuque e não podiam ser mestras. Porém, algumas pessoas entrevistadas mencionam exemplos de exceção, e salientam que a atuação era para ensinar a tocar sem ter o direito a se apresentar publicamente, como é o caso de Rosinete do Maracatu Elefante.

Atribui-se o início da inserção das mulheres no batuque aos grupos percussivos, os quais compuseram batuques mistos (com homens e mulheres); ou ainda a iniciativa das mulheres do movimento negro para participarem deste setor nos maracatus tradicionais (ALBERNAZ, 2011; OLIVEIRA, 2011). Lentamente as pessoas de classe média passam a participar do batuque das nações tradicionais, vindo neste conjunto também as mulheres desta camada. A primeira hipótese é plausível porque é sinal de prestígio para os grupos tradicionais terem no seu conjunto a presença de pessoas de classe média, e daí a aceitação das mulheres (ESTEVES, 2008). A segunda hipótese também o é porque as feministas negras tiveram atuação destacada dentro do movimento negro. A depender de quem conta esta história uma ou outra hipótese é enfatizada.

Hoje, as mulheres ocupam posições no conjunto musical de muitos maracatus tocando alfaia, caixa, abê e mineiro. Essa mudança aos poucos foi contribuindo para que a mulher pudesse redefinir a fixidez dos espaços antes destinados apenas aos homens<sup>17</sup>. No caso do abê<sup>18</sup>, este tem sido cada vez mais adequado para a mulher, por ser leve e delicado, além de valorizar a beleza estética feminina, o que justifica a existência de uma enorme ala composta por mulheres na linha de frente do batuque, tocando este instrumento ao mesmo tempo em que executam passos coreografados. As mulheres também tocam os demais instrumentos, chamando muita atenção quando executam as alfaias por sua grande dimensão e gestualidade caracterizada como masculina. Entretanto, considera-se que ainda há serias restrições às mulheres no batuque, a despeito dessa reconfiguração das relações de gênero e de se afirmar que elas podem estar em todas as posições<sup>19</sup>. O exemplo mais contundente é a restrição da atuação delas como mestras, havendo um único exemplo deste tipo até o momento. Isto revela

---

<sup>17</sup> Nem todos os grupos tradicionais aceitam as mulheres no batuque, tendo como argumento os preceitos religiosos que não permitem às mulheres tocarem instrumentos de percussão, um exemplo deste tipo é o Estrela Brilhante de Igarassu.

<sup>18</sup> Instrumento feito de cabaça, aberto na extremidade superior, revestido por uma rede de contas coloridas, tocado por agitação.

<sup>19</sup> Para uma análise mais aprofundada dessa questão ver Albernaz (2011) e Oliveira (2011).

que tais mudanças são desencadeadoras de tensões dentro dos grupos, o que coloca em suspeição o reconhecimento dessas novas posições. Talvez por isso, permanece a representação de posições mais legítimas para elas dentro do batuque.

Aqui será enfatizada outra dimensão da inserção de mulheres no maracatu, sua atuação dentro da corte que parece gerar disputas com o mestre, símbolo do batuque. O que se quer perceber é como a liderança de um de outro nos espaços que organizam o maracatu se desdobra e faz interface com a liderança do grupo no seu conjunto. Se as rainhas e damas do paço são posições legítimas para as mulheres, não parece haver uma relação direta que implique que elas, nestas personagens, venham a ser percebidas como lideranças e organizadoras das relações do conjunto do grupo.

### **Posições das mulheres e significados de gênero nas manifestações da cultura popular**

Atualmente a presença das mulheres no bumba-boi tornou-se bem expressiva e incontestável em termos numéricos, afirmando-se que elas podem participar em todos os sotaques e ocupar todas as posições dentro do boi na atualidade, fatos que não ocorriam antes. Entretanto, as posições destinadas a elas nem sempre são muito significativas e ocupar todos os espaços é mais um ideal do que uma prática, porque o lugar de homens e mulheres está associado a qualidades de gênero que definem menos poder e prestígio para o feminino, associado a um esquema simbólico que o essencializa, tendo como consequência posições mais ou menos adequadas para elas.

Dessa maneira, se houve uma mudança, ela ainda é parcial, por manter significados de gênero que dão sustentação as desigualdades vividas no passado, reconfiguradas em novas roupagens. Por exemplo, as mulheres são vistas como índias de uma forma mais positiva e estimulada do que se elas ocupassem a posição de amo, ou então 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. Assim, os sotaques podem ser mais ou menos masculinos e/ou femininos, direcionando a participação das mulheres de uma forma que quebra a afirmação “delas poderem estar em todos os grupos de boi”.

O sotaque de orquestra aparece como aquele onde elas têm maior aceitação. Neste a mulher se destaca principalmente fazendo o papel de índias, chamando a atenção com os seus corpos esculturais, os quais obedecem a um padrão de beleza pré-estabelecido. Vestidas de

maneira sensual, as índias se apresentam com suas roupas minúsculas, deixando seus seios, coxas e nádegas em evidencia e valorizando estes atributos. Com apenas um bustiê e um pequeno saiotê em volta do quadril, elas dançam freneticamente com rebolados, saltos e mexidos provocantes nos quadris e nos ombros. De acordo com os códigos brasileiros de sensualidade, que têm como “guia” a exibição das passistas no Carnaval carioca, as índias dos bois de orquestra são um exemplo perfeito desta sensualidade.

A índia representa quase um *locus* da participação da mulher no boi de orquestra, uma espécie de naturalização do gênero, um papel mais condizente para os valores femininos, visto que ao atuar como índia é necessária uma invocação dos mesmos. Esses valores são expressos através da beleza e da representação do corpo como símbolo de sensualidade e, por conseguinte, de feminilidade. De acordo com as análises de gênero, esse papel representado pela índia de orquestra teria como consequência um maior controle do corpo da mulher como “objeto” de exposição e prazer (ALBERNAZ, 2010; LIMA, P. 2010) <sup>20</sup>.

No entanto, é necessário destacar que não são todas as mulheres que podem interpretar tal personagem. Há uma seleção rigorosa para escolhê-las, onde critérios corporais somados a marcadores como raça e idade é que definem aquelas que *podem* e *não podem* ser índias. Esses critérios enfatizam a juventude, o tom de pele clara e a beleza das mulheres, especialmente no torneamento dos corpos. Aliados a uma nova estética corporal em vigor na contemporaneidade, tais critérios sinalizam o corpo como o elemento-chave de acesso ao papel de índias. Desta forma, exige-se das mulheres candidatas à índia 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), com pernas grossas e seios e nádegas volumosos. Este padrão estético corporal, definido em linhas gerais e que é imposto a essa personagem do sotaque de orquestra, visa eliminar todo sinal de imperfeição, velhice e monstruosidade que outrora pertenciam à estética do realismo grotesco da cultura popular. É como se houvesse uma passagem para a estética do belo, instaurado no renascimento, que se sobrepôs ao grotesco e obliterou o ciclo da vida expresso no corpo (BAKHTIN, 1989).

---

<sup>20</sup> Notou-se que essa configuração corporal para seleção das índias de orquestra tem se desdobrado para os homens nesta posição, os quais aumentaram numericamente. Cobra-se deles um formato do torso (ombros largos e barriga batida), sendo o corpo um atributo central na execução do personagem. Há, entretanto uma diferença em relação às índias, recai sobre a eles a suspeita de homossexualidade. Talvez isso ocorra por encarnarem o atributo da beleza corporal que faz de ambos, homens e mulheres neste papel, objeto de prazer de outro homem. Estas questões decorreram do campo e apontam para futuros desdobramentos deste trabalho.

Esses critérios de participação são exigidos tanto pelos dirigentes de boi 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 neste sotaque, por outro, se observa um aumento da desigualdade entre elas com relação ao seu modo de participação. As mulheres detentoras do perfil corporal exigido têm chances significativamente maiores que aquelas desprovidas de um corpo “perfeito”. Elas podem escolher e conseguir o lugar de índias, mas as que não se encaixam nesse padrão não podem fazê-lo. Isto, entretanto, não se converte em liberdade, uma vez assim selecionadas, diminuem as possibilidades delas mudarem de personagem caso o queiram, pois são convencidas a continuarem atuando como índias com frases do tipo: “Seu corpo é tão bonito, deixe para ser vaqueira depois...”.

A representação destacada das índias nos bois de orquestra não parece ser muito esperançosa no tocante ao aspecto de transformação das desigualdades de gênero, posto que tal atuação continua a enfatizar o aspecto decorativo de embelezar os grupos de boi (ALBERNAZ, 2010; LIMA, 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 parecer ser em si mesma uma personagem que acaba restringindo a sexualidade dessas mulheres, as quais aparentam continuar como objetos decorativos ou como atrativos para o público, implicando em um poder subordinado, negativo para o feminino<sup>21</sup>.

Ao participarem como índias nos bois de orquestra, as mulheres estariam desafiando as posições de gênero e não o seu significado. O que ocorre na prática é que as mulheres têm alcançado uma maior participação dentro dos grupos de boi em geral, principalmente quando se toma por referência o surgimento do bumba-boi na história do Maranhão, quando a participação delas era majoritariamente como mutucas. Quanto ao aspecto simbólico de gênero, a posição da mulher continua ligada a referenciais de beleza do passado, que limita sua atuação como pessoa e essencializa suas qualidades. Assim, personagens dentro do boi como o amo, o miolo e os tocadores de instrumentos seriam mais propícios para os homens,

---

<sup>21</sup> Piscitelli (2005) aponta dois valores opostos sobre a sexualidade das mulheres: 1) objeto de prazer do outro; 2) ameaça ao poder estabelecido, levando o feminismo a ter posições opostas sobre a prostituição. A interpretação acima surgiu ao longo do campo e não foi possível explorá-la de forma mais profunda. Para o momento consegue-se afirmar mais o controle do que a liberdade e resultados de ganhos de poder na agência das mulheres em relação à sexualidade.

cuja força e resistência física são consideradas indispensáveis, sendo uma característica “inata”. Estas personagens masculinas têm proeminência no grupo; no caso do amo, este concentra todo, ou quase todo, o seu prestígio e fama. Enquanto isso, as mulheres são percebidas como portadoras, assim como eles, de uma “essência”, só que neste caso feminina, sendo seres frágeis, sensíveis e, portanto, mais propícias a ocupar posições que realcem sua “feminilidade” inata. Desta forma, o papel da índia é o que melhor se encaixaria para elas.

No caso do maracatu pernambucano, os significados de gênero, além de estarem pautados em ideias que essencializam masculino e feminino como no bumba meu boi, respaldam-se em símbolos religiosos que dão sentido às práticas sociais dentro da manifestação e orientam a posição de homens e mulheres. Relembre-se que o maracatu celebra as divindades afro-brasileiras e/ou os antepassados negros, por isso a religião é, sem dúvida alguma, um dos elementos fundamentais que confere sentido à sua organização.

Considera-se aqui que decorre dessas finalidades religiosas a classificação de gênero dos espaços que configuram o maracatu: a corte (feminina) e o batuque (masculino). Por sua vez, o poder de cada um desses espaços emana de esferas distintas. A corte liga-se mais ao sagrado, sintetizado nas personagens rainha e dama do paço, que protegem o grupo por meio das ações religiosas das mulheres. O batuque vincula-se ao temporal, sintetizado na personagem mestre, referente à legalização do grupo frente ao Estado e à captação de recursos para mantê-lo. Esta separação é ideal e simbólica, corte e batuque operam com os dois sentidos (religioso e temporal), o que existe é uma diferença de ênfase num poder ou noutro<sup>22</sup>. Entretanto, não se pode negar que, esta organização implicou, por muito tempo, que as mulheres estivessem na corte, mas não atuassem no batuque.

Esta interpretação se sustenta na forma de contar a história do maracatu em Pernambuco, seja pelos grupos seja pelas instituições culturais, que aparentemente ratifica e perpetua no tempo a classificação de gênero que baseia tal organização. As principais figuras eleitas nas narrativas atuais são Dona Santa e mestre Luis de França, considerados herói e heroína da resistência às perseguições sofridas pelo maracatu ao longo do tempo. A

---

<sup>22</sup> Chama-se a atenção que o batuque tem sentidos religiosos também. Os tambores são o meio de comunicação com as entidades religiosas e divindades. Entretanto, na apresentação do grupo para o público a função sagrada do batuque não é enfatizada como o é para dentro do conjunto, mesmo que as loas façam referência as divindades, são as rainhas e as damas do paço que representam o sagrado publicamente. Talvez por isso mesmo, os grupos percussivos já referidos antes, sejam organizados apenas como o batuque e não mantenham relação com o sagrado.

importância dada a esses dois nomes parece legitimar a continuidade simbólica da corte feminina e do batuque masculino.

Dona Santa constitui-se num emblema da rainha e, simultaneamente, de líder religiosa do terreiro. Este poder se espalhava pela comunidade, como um exemplo das mães pretas dos terreiros, conforme os registros de Katarina Real (2001) referentes aos maracatus até os anos 1970. Neste sentido sua atuação era mediada pelo divino, pelo sagrado derivado do seu lugar de mãe de santo, protegendo grupo e comunidade e representando este mesmo sagrado em esferas mais amplas da cidade.

Quanto a Luis de França, emblema de mestre de batuque, aparentemente representava um saber fazer à frente de um conjunto de homens que simbolizava o poder de ordenar as relações entre eles. Esta atuação sugere uma ação mais política, que se evidenciava nas regras para ingestão de bebidas, envolvimento em brigas, indo além de ser batuqueiro, nas memórias que permanecem sobre a forma dele agir. Aventa-se aqui a possibilidade que o lugar de mestre, sintetizado na figura de Luis de França, serve para traduzir como deve ser uma pessoa negra onde os brancos ocupam as posições dominantes. Dessa forma, ele pode ser visto como um homem que demonstrava à sociedade, representada como branca, a civilidade da comunidade negra. Sua atuação parecia, assim, estender o poder dos antigos Reis do Congo (conforme o registro dos folcloristas), sendo que na esfera política do batuque e não da corte. Portanto, uma liderança e um poder que partem do grupo e da comunidade para o mundo.

Na história de Luis de França existe o conhecimento de sua atuação junto aos terreiros das religiões afro-brasileiras. Entretanto, esta atuação poucas vezes tem sido enfatizada ao se narrar eventos relacionados com sua trajetória no maracatu. Prefere-se contar como liderava o batuque com uma autoridade inquestionável, e a partir daí, como se inseria junto às autoridades da cultura e da política na cidade de Recife. Não por acaso era sempre visto como um grande negociador no mundo da política (LIMA, 2009). Por isso, defende-se aqui que no batuque há um simbolismo de poder ligado à política, ao poder temporal do mundo ordinário. Sua classificação como masculino, tendo Luis de França como emblema, faz com que a maioria das pessoas acredite, ainda hoje, que esta posição deve ser ocupada apenas por homens. Isto pela força e liderança que o mestre deve possuir para comandar o conjunto de batuqueiros e pelo seu poder de articulação social, qualidades supostamente não encontradas nas mulheres.



Atualmente, a dimensão sagrada aparece relativamente atenuada pela função política do batuque. Um exemplo que reforça esta interpretação é o fato do batuque poder se apresentar sem a corte. Da mesma forma, sua presença marcante durante a abertura do Carnaval, com uma reunião de batuques de vários maracatus, confere ao batuque um sentido simbólico de representar o conjunto da manifestação, fortalecendo sua independência e força. Como o lugar simbólico do maracatu neste momento sinaliza para uma afirmação de identidade negra para a cidade do Recife, que como se sabe, sempre é um ato político, reitera este poder que aqui se vem chamando de temporal.

Entretanto, deve se destacar que estes dois pólos de poder, sagrado e temporal, estão em constante disputa nessa manifestação. Observa-se uma tensão entre rainha e mestre nas disputas para liderar o grupo a depender de quem exerce a função de presidente. Assim, além de deter o poder religioso, a rainha pode, em certa medida, exercer o poder temporal caso ela seja presidenta do maracatu. Nesta posição a rainha se torna reconhecida como líder temporal e simultaneamente aumenta seu poder espiritual para o grupo. Os maracatus onde as mulheres possuem a liderança são aqueles filiados com mais constância à Jurema<sup>23</sup>, atribuindo-se este fato a maior flexibilidade dos preceitos desta religião que permitem uma atuação das mulheres dentro do terreiro ampliando seu poder de mando. Dessa forma, uma vez presidenta do grupo, ela parece estar suscetível a enfrentar situações de embates e disputas junto ao mestre que atua junto com ela no maracatu, as quais parecem se estender para os espaços das instituições culturais do estado. Rainhas e mestres na posição de presidente procuram demonstrar a força do seu maracatu, destacando-se que eles prevalecem nesta posição e, portanto, imperam nas lideranças dos grupos.

Note-se, por fim, que há apenas uma mulher na posição de mestre do maracatu na Região Metropolitana do Recife. Sendo também relevante que, onde os mestres são presidentes, as rainhas e damas do paço são mais emblemas do sagrado do que líderes dentro dos grupos. Dessa forma, o jogo de poder no maracatu aparentemente resulta da relação com o sagrado e com o mundo profano, norteados pelas relações de gênero e classificações nas quais estas relações operam.

---

<sup>23</sup> Esta diferença é apontada por algumas pessoas entrevistadas na tentativa de explicar a diversidade de organização dos grupos, bem como para diferenciar o grau de tradição que seu maracatu possuiria. Este conhecimento adquirido no campo merece novas investigações que certamente aprofundam a compreensão das relações de gênero no maracatu.

## Considerações finais

Conclui-se que tanto no bumba-boi maranhense quanto no maracatu nação pernambucano os lugares e espaços ocupados por homens e mulheres nessas brincadeiras estão associados aos significados de gênero, os quais delimitam a participação. Dependendo do sexo dos indivíduos, haverá posições que “melhor” lhes servirão.

No caso do bumba-boi, a posição dos integrantes na brincadeira varia de acordo com o sexo dos seus participantes e as identidades de gênero que acionam. Assim, há papéis e funções – entre os quais se destacam o miolo, o amo e o dirigente – tidos como mais propícios para os homens. Por sua vez, às mulheres caberiam personagens mais leves e condizentes com suas supostas “qualidades” inatas: vaqueira, caboclo de fita e índia, e o apoio e assistência dentro do boi. Embora possamos ressaltar a presença delas em um maior número de posições dentro da manifestação nos dias atuais – viu-se ou soube-se no campo de casos em que elas eram dirigentes, tocavam instrumentos, cantavam e até atuavam como miolos de boi –, as relações de poder entre homens e mulheres ainda permanecem desiguais.

No maracatu os arranjos sociais de gênero colocam a rainha e dama do paço como símbolos espirituais do grupo, dando destaque para sua participação na corte, sendo esta feminina. Enquanto isso, no batuque destaca-se o caráter masculino representado na figura do mestre que detém o poder temporal, uma vez que os homens são considerados mais “capacitados” para exercerem o papel de liderança, bem como são justificados pela religião e tradição que marcam a maneira de se fazer maracatu. Essas relações só mudam a partir do momento em que as rainhas tornam-se líderes de maracatu, passando de fato a ganhar poder e, neste caso, podendo até mesmo ofuscar o poder masculino.

À luz de uma análise de gênero, não resta dúvida de que as definições normativas utilizadas para classificar o lugar do homem e da mulher dentro dessas manifestações decorrem de concepções naturalizadas no senso comum, as quais operam na atribuição de sentidos e lugares distintos. De acordo com Scott (1996), é nesse campo de definições que normalmente as relações se estabelecem, articulando o poder de forma desigual, revelando assim as assimetrias nas posições de homens e mulheres.

Essa configuração de gênero parece confrontar a afirmação, por diversas vezes ouvida no campo, de que as mulheres podem ocupar todos os espaços em ambas as manifestações. O que se nota, pelo contrário, é a existência de posições onde elas são mais legítimas, conforme

interpretação dos relatos acima. Tais posições são construídas e corroboradas no plano efetivo das práticas sociais. Segundo Segatto (1997), isto se explica pelo fato de que as mulheres, ao ocuparem determinadas posições, desafiam as qualidades de gênero nelas investidas, dificultando as mudanças nessas relações, especialmente se há poder e prestígio envolvidos. Ainda que a entrada em novas posições represente uma conquista, substituir o homem em posições antes restritas a eles e/ou que implicam no exercício do poder é algo que desencadeia tensões e disputas acirradas. Este fato se inscreve no que a autora denomina de dimensão funcional do gênero, termo por ela utilizado para analisar a ruptura de lugares, por parte das mulheres, antes consolidados na figura do homem e legitimados pela estrutura social. Parece que isto ocorre nos grupos aqui investigados, onde os modelos simbólicos que essencializam homens e mulheres, a partir de classificações de gênero, são acionados para dificultar o acesso das mulheres a posições de poder, por um lado, e por outro, para impedir que se quebrem as expectativas de feminilidade e masculinidade vigentes.

### Referências bibliográficas

ACIOLI, Maíra Souza e Silva; ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira; OLIVEIRA, Teresa Maria Barbosa de. Mulheres no bumba meu boi do Maranhão: significados de gênero e de formas corporais nos textos sobre bumba meu boi. In: 13º ENCONTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS DO NORTE E NORDESTE, 13, 2007, Maceió. **Sexualidade, Cultura e Identidade**. Maceió: CISO, 2007. p.1-12.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. **O “urrou” do boi em Atenas**: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão. 2004. 346 f.. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira Albernaz. Mulheres e cultura popular: gênero e classe no bumba meu boi do Maranhão. **Maguaré**, v. 24, p. 69-98, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/viewFile/22736/23551>.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010.

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 Luis: [s.n.], 1995.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **Folk-lore pernambucano**: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974.

ESTEVES, Leonardo Leal. (2008) “**Viradas**” e “**marcações**”: a participação de pessoas de classe média nos grupos de maracatu de baque-virado do Recife-PE. Dissertação de Mestrado em Antropologia, UFPE, Recife.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GUERRA PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1980.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. (2004) Rainhas coroadas: história e ritual nos maracatus-nação do Recife. In: **Cadernos de Estudos Sociais**. Recife, Fundação Joaquim Nabuco, vol. 20, nº 01. p. 39-52.

LIMA, Caroline Barreto de. **Aparência travesti**: redesenho, comportamento e vestimenta. Curitiba: Graphica, 2007.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Maracatus-nação**: ressignificando velhas histórias. Recife: Edições Bagaço, 2005.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Maracatus e maracatuzeiros**: desconstruindo certezas, batendo afayas e fazendo histórias – Recife, 1930-1945. Recife: Edições Bagaço, 2008.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Identidade negra no Recife**: maracatus e afoxés. Recife: Edições Bagaço, 2009.

LIMA, Patrícia Geórgia Barreto de. **Índias, vaqueiras, mutucas, amas, miolos**: relações de poder, posições e significados das mulheres nos grupos de bumba-boi do Maranhão. 2010. 55f. Monografia (Graduação em Bacharelado em Ciências Sociais) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

MARQUES, Francisca Ester de Sá. **Mídia e experiência estética na cultura popular**: o caso do bumba-meu-boi. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.

MOTTA, Roberto Mauro Cortez. Religiões afro-brasileiras: ensaios de classificação. In: CAROSO, Carlos; BACELAR, J. (Orgs.). **Faces da tradição brasileira**. Rio de Janeiro: Pallas, 1999. p.17-35.

OLIVEIRA, Jailma Maria. **Relações econômicas mediadas pelo Maracatu Nação Leão Coroado na comunidade Águas Compridas – Olinda/PE**. 2008. Monografia (Licenciatura em Ciências Sociais) Departamento de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

PISCITELLI, Adriana. Apresentação: gênero no mercado de trabalho. **Cadernos Pagu**, Campinas, n.25, dez. 2005. p.7-23. 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.

REAL, Katarina. **Eudes**: o rei do maracatu. Recife: Editora Massangana, 2001.

REIS, José Ribamar dos. **Bumba meu boi**: o maior espetáculo popular do Maranhão. Recife: Massangana, 1980.

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

SEGATTO, Rita Laura. Os percursos de gênero na antropologia e para além dela. In: **Revista Sociedade e Estado**. Brasília, v XII, nº 2, 1997. p. 235-261.

SETTE, Mário. **Maxambombas e maracatus**. 3. ed. aumentada. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Casa do Estudante do Brasil, 1958.

SOUZA, Marina de Mello e. **Reis negros no Brasil escravista**: história da Festa de Coroação de Rei de Congo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

CRUZ, Danielle Maia. **Sentidos e significados da negritude no Maracatu Nação Iracema**. 2008. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará.