

NÓS, CARETOS MENINAS: a inclusão feminina nas mascaradas de rua

*WE, GIRL CARETOS: The Inclusion of Women in
Street Masquerades*

*NOSOTRAS, CHICAS CARETOS: la inclusión
femenina en las mascaradas callejera*

Silvia Sueli Santos da Silva

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

E-mail: silvia.silva@ifpa.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4626-686X>

Wellingson Valente dos Reis

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

E-mail: wellingson.valente@ifpa.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0119-3356>

RESUMO

Este artigo aborda as intervenções e transformações da participação feminina nas mascaradas de rua contemporâneas, por meio dos estudos de caso do Boi de máscaras, de São Caetano de Odivelas (PA) e dos Caretos de Grijó de Parada (PT). A pesquisa de campo, de caráter etnográfico, ocorreu de maio de 2018 a março de 2019, com a coleta de entrevistas de livre narrativa. Identificaram-se os processos de inclusão das mulheres como protagonistas das mascaradas, na organização de suas festas e na vivência lúdica e cênica das ruas como fator de transformação identitária, que contribui para a apreensão dos significados culturais pelos quais se mantêm vivas essas expressões.

Palavras-chave: *mascaradas de rua; Boi de máscaras; Caretos de Grijó de Parada.*

SILVA, Silvia Sueli Santos da; REIS, Wellingson Valente dos. NÓS, CARETOS MENINAS: a inclusão feminina nas mascaradas de rua.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52776> >

ABSTRACT

This paper tackles the interventions and transformations of women's participation in the contemporary street masquerades, through the case studies of the Boi de mascarar (Ox of masks), from São Caetano de Odivelas (PA) and the Caretos from Grijó de Parada (PT). The Ethnographic field research occurred from May 2018 to March 2019, with the collection of free narrative Interviews. It identifies the process of inclusion of women as protagonists of the masquerades, in the organization of the festivities and in the ludic and scenic experience of the streets, as an identitarian transformation factor, contributing for the apprehension of cultural significances that keep these expressions alive.

Keywords: *street masquerades; Ox of masks; Caretos of Grijó de Parada.*

RESUMEN

Este artículo examina las intervenciones y transformaciones de la participación femenina en las mascaradas callejeras contemporáneas, a través de los estudios de caso del Boi de máscaras, de São Caetano de Odivelas (PA) y de los Caretos de Grijó de Parada (PT). La investigación etnográfica de campo tuvo lugar de mayo de 2018 a marzo de 2019, con la recolección de entrevistas narrativas libres. Los procesos de inclusión de las mujeres como protagonistas de las mascaradas, en la organización de sus fiestas y en la vivencia lúdica y escénica de las calles, fueron identificados como un factor de transformación identitaria, que contribuye a la aprehensión de los significados culturales por los cuales estas expresiones se mantienen vivas.

Palabras clave: *mascaradas callejeras; Boi de máscaras; Caretos de Grijó de Parada.*

Data de submissão: 28/05/2024

Data de aprovação: 27/07/2024

Introdução

A inclusão política, social e artística da mulher tem sido uma eterna e permanente luta na história das culturas ocidentais. No que pese todas as conquistas e avanços, desde Simone de Beauvoir (1908-1986) a Malala Yousafzai (1997-), este embate não conhece fronteiras, e não é diferente na esfera acadêmica, científica, profissional ou mesmo doméstica.

Ao carma de Eva, aquela por causa de quem “foram fechados os portões daquele jardim [...]” (Campbell, 1994, p. 61), agrega-se a maldição eterna daquela que foi condenada a sentir as dores do parto, e, assim, carregar consigo as dores da humanidade. O feito de Eva replica-se nas figuras femininas míticas como uma condenação cíclica, iniciando com Gaia, representante da fertilidade e da vida que, num tipo de “coito eterno” com o Céu ou *cælum*, gerava em silêncio, passivamente, como seria imposto às mulheres que viriam depois, os primeiros seres, os Titãs.

Eva, mulher audaciosa, que, saída da costela de Adão, ou melhor, “retirada” dele, ousou destacar-se a frente dele, desafiando a ordem tal como Prometeu e Pandora, criada em metal estranhíssimo, como um tipo de “punição” imposta por Zeus ao gigante desobediente que, desrespeitando aos desígnios divinos foi ao Olimpo e roubou o elemento essencial à vida. Mesmo assim, ela, empoderando-se do seu destino, correu riscos para descobrir o conhecimento e oferecê-lo como herança às gerações humanas, mesmo que para isso carregasse as consequências tal qual Prometeu, Pandora abriu a caixa e espalhou o caos para a humanidade.

As “filhas de Eva”, amaldiçoadas com a servidão, queimadas como bruxas, condenadas ao ostracismo durante séculos, apesar de sua invisibilidade histórica, reorganizam e reafirmam o propósito de suas existências, o que vai além de “existir”: é preciso Ser. Na arte, as obras de ícones femininos como Frida Kahlo (1907-1954), Tarsila do Amaral (1886-1973) ou Camille Claudel (1864-1943), suas vidas e suas obras estão sempre entrelaçadas por um grito de liberdade e expressão autêntica. Elas desafiaram as convenções de sua época e abriram caminho para que outras mulheres pudessem se expressar artisticamente sem medo ou restrição. Juntas, essas e outras artistas representam a luta incessante pela liberdade de expressão feminina e a busca incansável pela igualdade e reconhecimento no mundo da arte.

Quando se fala em lutas femininas, o pensamento de Simone de Beauvoir é atual quando afirma que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade” (Beauvoir, 1970, p. 9). A autora tem o intuito de demonstrar que a condição feminina não é uma essência fixa, mas sim uma construção social e histórica. Segundo Beauvoir, a sociedade e a cultura impõem papéis e expectativas sobre as mulheres que moldam sua experiência e percepção de si mesmas. Ela argumenta que a liberdade é alcançada quando as mulheres reconhecem essas imposições e ativamente se engajam

na criação de suas próprias vidas, desafiando as normas e os papéis tradicionalmente atribuídos ao gênero feminino. Assim, Beauvoir destaca a importância da ação e da escolha individual na definição do próprio ser, rejeitando a ideia de que o destino de uma mulher é determinado desde o nascimento. É um chamado à autenticidade e à emancipação, incentivando as mulheres a se tornarem autoras de suas próprias histórias.

De acordo com Bourdieu (1995, p. 137), “a dominação masculina está suficientemente assegurada para precisar de justificação: ela pode se contentar em ser e em se dizer nas práticas e discursos que enunciam o ser como se fosse uma evidência, concorrendo assim para fazê-lo ser de acordo com o dizer”. Por outro lado, ele explica como os homens exercem a dominância sobre as mulheres de forma tão disfarçada que parece natural. Para sustentar suas afirmações, ele se utiliza da psicanálise e da linguística. O autor acredita que a dominação masculina sobre as mulheres ocorre por meio de construções do inconsciente e da linguagem, não necessariamente por meio de uma hegemonia física.

Desta forma, a dominação masculina está presente naturalmente em todas as esferas da atividade social. A presença feminina, por exemplo, nas festas populares do Brasil e do mundo, na verdade, é sempre reflexo das lutas femininas, seja por espaço, seja para quebrar algumas tradições, afinal a história mostra que o espaço feminino sempre vem junto de resistência, expressão e transformação. Historicamente, as mulheres desempenharam papéis cruciais nas festividades, embora muitas vezes essas contribuições tenham sido invisibilizadas ou marginalizadas. No carnaval, por exemplo, a participação feminina foi fundamental para a construção do repertório cultural brasileiro. Um exemplo é o desfile do Cordão do Bola Preta, que, desde meados dos anos 30, as mulheres vêm marcando presença, dominando técnicas artísticas e utilizando as ruas como espaços de expressão, mesmo quando os salões permaneciam fechados à sua presença.

Em rituais das sociedades arcaicas como as mascaradas cerimoniais do ciclo agrário na Europa, as mulheres estavam sempre à margem, seu próprio corpo e sua condição feminina de sangrar era considerado por si um interdito. Esta condição transformou-se de uma espécie de tabu a uma censura capaz até mesmo de infligir castigos corporais às jovens mulheres, apenas pelo fato de existirem.

A máscara e seu caráter mediador entre o mundo sensível, imaginário, sagrado ou ritual sempre foi objeto interdito ao uso comum. Portar a máscara nas culturas ancestrais representava ao portador um poder e um privilégio para o qual só os ritos iniciáticos qualificavam. Assim, passando pelo tempo da liminaridade (Turner, 1974), o indivíduo obtinha adiante a possibilidade de usar a máscara e, dessa forma, representar o mediador entre mundos. Mesmo no contexto deste universo mítico, a máscara era objeto de segregação, concebendo dois polos antagônicos entre aqueles aos quais seu uso era permitido e aqueles que sequer poderiam vê-la.

Para Godinho (2010, p. 85) uma máscara narra uma realidade por meio de uma representação que a transcende, cujo código é reconhecido pelo grupo cultural ao qual pertence, “quer pelo que esconde, quer pelo que mostra, torna decifráveis processos ou episódios que se reportam a um contexto, surgindo dessemantizados aos estranhos a esse idioma social”. Portanto, pelo uso da máscara existe um reconhecimento mútuo entre aquele que porta a máscara e sua forma de representação, como se esse objeto cênico transformasse o corpo até que ele próprio se torne a expressão viva de sua cultura.

As festas populares multiplicaram a figura do mascarado ao torná-lo indiferente ao estágio de liminaridade das celebrações ritualísticas com máscaras e colocá-lo como protagonista da cena de rua, na qual predomina seu caráter lúdico. O orgasmo então instalado por essa nova forma de uso trouxe para a máscara uma nova função agregadora, pela qual seu poder visual conduzia centenas de outros olhares atrás de si. Neste contexto, a máscara tornou-se objeto subversivo, desorganizador do mundo, símbolo primário do mundo invertido onde são abolidas todas as regras, exceto uma: o anonimato do portador da máscara e sua nova e complexa imagem, a do mascarado.

A intervenção feminina como protagonista das mascaradas de rua, anteriormente privilégio dos homens, tanto na organização de suas festas quanto na vivência lúdica e cênica das ruas foi a última barreira a se romper nas mascaradas contemporâneas. Banidas da festa de rua, nas periferias da festa ou escondendo-se no interior de suas casas, as mulheres quebraram mais este ciclo de interdito e avançaram para uma nova condição somente a partir da segunda metade do século XX. A condição de liminaridade do portador da máscara e o poder subversivo que ela representa contribuiu de forma decisiva para que as mulheres desafiassem este interdito e, ao lado dos homens, tomassem para si os festejos de rua com máscaras. Neste estudo enfatiza-se as masca-

radas de inverno de Trás-os-Montes (Portugal) e as mascaradas de São Caetano de Odívetas (Pará, Brasil), cujo processo de transformação cultural e identitária acontece a partir das últimas décadas do século XX, em alguns casos, após um período de desaparecimento quase completo das festas locais.

O momento da entrada oficial das mulheres na mascarada de rua coincide com o momento de revitalização das festas, tanto no caso brasileiro quanto português. Há um novo panorama para o qual contribuem investimentos no campo turístico e social, mas também a investigação acadêmica e científica sobre esses fenômenos locais. Contudo, nem por isso a entrada em cena das mulheres como protagonistas das festas é menos traumática. Tal como ocorre nas representações performativas das raparigas fustigadas com castigos físicos pelos caretos e diabos das festas de inverno em Portugal, as mulheres das mascaradas odívetense sofreram elas também o castigo físico da surra e do escárnio, quando apanhadas em flagrante, se infiltradas na festa dos homens.

Apesar de toda a resistência, ainda manifesta nos dias de hoje por associações que “proíbem” o uso dos fatos de caretos pelas raparigas, no contexto da mascarada de inverno em Portugal, ou de grupos que organizam o dia “só para as mulheres brincarem”, ainda segregando a participação feminina entre o grupo de mascarados, em Odívetas, foram grupos de mulheres organizadas nas aldeias transmontanas que reconheceram a importância da mascarada como elemento agregador de suas comunidades e tomaram a frente para recriar os rituais e colocar os caretos na rua outra vez. Assim como foram as filhas, esposas e mães que sempre coseram os fatos, bordaram tecidos, fabricaram flores para as festas e, na ausência de líderes masculinos, tomaram elas mesmas a liderança pela iniciativa de comer o fruto proibido, independente do conselho, e da opinião, de “Adão”.

As mulheres em maior parte das mascaradas contemporâneas agora são líderes, musicistas, gaitheiras e percussionistas, artesãs da máscara, e (por que não?) chocalheiras e caretos, tal qual os homens, pois, independente de discriminações de gênero, classe social ou fronteiras, a característica primordial da mascarada é o fazer compartilhado por gerações, nisso inclui-se os guardiões da memória, os jovens iniciados, as crianças que observam com curiosidade o desenrolar da festa. Deste modo, o ritual comunitário é também um ritual agregador e dele nenhum membro deve ficar de fora sob pretexto de que a tradição da festa atribui papel específico para cada um, porque a mascarada hoje torna-se uma nova forma de inclusão.

Dois casos emblemáticos ilustram o fenômeno corrente cada vez mais forte: o primeiro, pelo qual se iniciou esta pesquisa, é o caso do Boi de máscaras, cortejo cênico e musical que tem como protagonista o boi de quatro pernas, um boi que dança, máscara corporal vestida por dois brincantes ao mesmo tempo, que representam o corpo do boi e, por isso, são chamados de pernas. A brincadeira acontece com mais regularidade durante o mês de junho, por ocasião das festas juninas, no município paraense de São Caetano de Odivelas, no Pará (BR). Esse boi, que é uma brincadeira de rua inspirada nos bois bumbás, apresenta como figuras tradicionais três tipos de mascarados: pirrôs, cabeçudos e buchudos.

Os mascarados, cada qual com suas coreografias e performances próprias, são em sua maioria pessoas da comunidade, brincantes que se vestem e se mascaram para seguir o cortejo do boi. Este último é o protagonista da cena de rua, chamado por seu próprio nome, Tinga, Faceiro, Garrote, Zeus, Mascote, e assim por diante. O boi de Odivelas, entretanto, sempre foi um boi performático, um boi cênico e lúdico, cujo ritual já é um ritual festivo, sem o propósito de celebração religiosa.

O segundo caso de que trata este artigo é o das mascaradas de inverno da aldeia portuguesa de Grijó de Parada, localizada no distrito de Bragança (PT), região de Trás-os-Montes. Segundo Pereira (1973), os rituais com máscaras, ou mascaradas, estão tradicionalmente ligados aos ciclos das mudanças de estação do ano. Elas acontecem durante o inverno e o início da primavera, associadas ao ciclo dos 12 dias, que correspondem ao período entre o Natal e a Epifania, e estende-se até o Carnaval (Entrudo).

Iniciando pela região da Galiza, zona fronteira entre o território português e a Espanha (*La Raya* ou *a Raia*), as mascaradas ibéricas penetram o norte de Portugal e se espalham pela região de Trás-os-Montes e Alto Douro, onde encontram solo fértil no Nordeste transmontano. Uma mudança notória vem ocorrendo nas mascaradas portuguesas, fruto da inovação dos ritos, mas também resultado da nova postura ativa da mulher no século XXI. Raposo (2011, p. 144) identifica essa mudança na saída dos caretos contemporâneos: “[...] a tradição ‘democratizou-se’, por assim dizer: pertence a todos, as próprias raparigas também se vestem com os fatos dos pais, dos irmãos ou dos amigos, e os miúdos pequenos saem fantasiados de ‘facanitos’ (crianças mascaradas de caretos)”.

Tal transformação explicita naturalmente a mudança do significado cultural, revelando nuances de outro ser, outro fazer, que não mais se relaciona com o modelo original por não compartilhar os mesmos signos.

A redescoberta das mascaradas de rua pelo turismo cultural é atualmente um fator importante na transformação das festas brasileiras e portuguesas. Os antigos rituais da festa arcaica estudados de forma pioneira pelos museólogos e antropólogos D. Sebastião Peçanha e Benjamin Pereira em Portugal deram lugar aos desfiles festivos das máscaras ibéricas, tais quais vêm ocorrendo há cerca de 12 anos em Lisboa.

No outro extremo deste fenômeno cultural está a renovação local das expressões tradicionais que ocorrem em certas regiões, resultando na formação desses grupos de mascarados contemporâneos, sobre os quais Raposo (2011) relata o impacto das transformações que se intensificaram no final da década de 1990 e que veio gradativamente se ampliando, tendo no século XXI assumido características de “exteriorização da performance e a sua teatralização subsequente (ou a diluição do modelo de performance)” (Raposo, 2011, p. 137-138). No cenário atual, conforme o autor, os caretos, personagens de festas cíclicas e locais, passam a coabitar os centros urbanos, agora como atrações das mais diversas formas de espetáculo.

Entre as mudanças significativas observáveis nas mascaradas contemporâneas é possível perceber com unanimidade a quebra de regras e padrões tradicionais, especialmente quanto a quem faz e quem participa da brincadeira. Além da introdução do visitante, que, alheio à comunidade, se integra e se diverte com ela, reproduzindo modos e danças de sua própria cultura, há a presença de outrem anteriormente interdito, que agora invade o espaço da festa com sua presença física, mesmo quando encoberta pela máscara. Trata-se das figuras femininas, que passam a integrar de forma representativa e dinâmica o cenário das festas de rua, anteriormente privilégio dos homens. Sobre essa nova inclusão das mulheres nas mascaradas de rua, identifica-se uma característica comum tanto no exemplo do Boi de máscaras de Odivelas quanto nas festas de inverno transmontanos, um novo comportamento em relação às questões de gênero, faixa etária e rendimento físico que começam a influenciar na mudança de costumes e na forma da festa desde o momento de sua organização até a sua manutenção.

A pesquisa de campo que embasa este estudo realizou-se entre os anos de 2018 e 2019, anos que antecederam a Pandemia do Covid-19, com a coleta de dados realizada por meio de entrevistas de livre narrativa em dois locais específicos: entre os meses de maio e junho de 2018, na cidade de São Caetano de Odivelas (BR), e em março de 2019, em Grijó de Parada (PT). O objetivo da pesquisa é a reflexão teórica sobre as intervenções e transformações da participação feminina nas mascaradas de rua contemporâneas, tanto no Boi de máscaras de São Caetano de Odivelas quanto nas mascaradas de inverno da região de Trás-os-Montes, dentre as quais se elegeu neste estudo os grupos caretos e suas manifestações sazonais em Grijó de Parada. Ao todo foram realizadas 10 entrevistas, sendo sete em São Caetano de Odivelas e três em Portugal, nas localidades de Bragança, Podence e Grijó de Parada. Como narradoras foram convidadas mulheres que participam das mascaradas exercendo papéis diferentes, desde artesãs e musicistas a brincantes ativas. Uma parte destas entrevistas é apresentada neste artigo para discutir o tema, mas muito mais se tem a dizer a respeito.

As donas do boi

O Boi de máscaras projetou-se nas primeiras décadas do século XXI como uma mascarada de rua que se destaca no cenário das festas cíclicas do estado do Pará (BR) por sua visualidade, sua musicalidade e por toda performance coletiva da cena de rua em que o boi dança, conduzindo os mascarados pelas ruas da cidade, mas também nos palcos dos eventos turísticos. Um fator preponderante para o sucesso da festa é a formação atual dos coletivos culturais, organizações formadas por pessoas que participam ativamente de sua manutenção. Segundo afirma Palha (2024, p. 28), “Há todo um processo criativo e social que caracteriza a manifestação, que envolve artesãos, costureiras, músicos, brincantes e voluntários que concebem, de modo muito solidário a respectiva manifestação popular”.

No panorama atual do Boi de máscaras, a participação mais intensa da figura feminina começa a ganhar destaque, tanto nas representações visuais da máscara quanto como participante ativa das festas, historicamente identificadas como iniciativa e realização masculina. As mulheres odivelenses começaram a integrar o cortejo dos personagens do boi, agora de forma explícita. A maioria delas entra no cortejo como pirrôs ou buchudos, mas já se observa a presença das primeiras cabeçadas e vaqueiras. Alcilene Monteiro Ribeiro¹ conta que se iniciou na brincadeira de pirrô “estu-

SILVA, Sílvia Sueli Santos da; REIS, Wellingson Valente dos. **NÓS, CARETOS MENINAS: a inclusão feminina nas mascaradas de rua.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52776> >

dando" a forma como os homens pulavam e os movimentos que faziam, pois existe, segundo sua observação, um jeito diferente nos movimentos corporais de homens e mulheres, o que permite que um observador atento descubra quando é uma mulher embaixo da máscara.

O reconhecimento, ainda que baseado em desconfiança, de que era uma mulher dentro do mascarado ocasionava constrangimento para as brincantes, de modo que, até bem pouco tempo, as odivelenses limitavam-se a ser espectadoras da brincadeira dos homens, acompanhavam o cortejo levando seus filhos ou vinham espiar os rapazes, em muitos casos escondidas dos pais e dos parceiros. Alcilene comenta que só se tornou uma brincante assídua na brincadeira de boi por intermédio de seu irmão, Antônio José Monteiro de Oliveira, conhecido como Cação, artesão de máscaras que possui um grupo de colegas, "a equipe cão", que sai de pirrô no Boi todos os anos. Entretanto, sua entrada no grupo ocasionou resistência e admiração até que fosse aceita como integrante da equipe:

Quando eu cheguei brincar no boi não era assim, tinha gente que não aceitava; **"ah é mulher? Não sabe brincar no boi!"** [grifo nosso] Mas você aprende, eu aprendi a pular no boi com meu irmão, eu vendo ele pular eu pulava igual ele, então eu não pulo mais igual à mulher, sabe? Eu pulo igual a um homem, porque cada um pula de um jeito, o homem pula assim mexendo e mulher pula assim, sabe? [demonstra o movimento] A posição da mão, ele joga o braço, ele faz assim sabe, aí tudo tem uma movimentação da dança. A perna da mulher, tem mulher que... [faz movimentos curtos] o homem não, ele pula firme. Então eu prestava atenção na pulada do meu irmão, que meu irmão é dos meninos da equipe, aí eu ficava prestando atenção. Quando eu comecei a pular eu não sabia muito, aí eu ficava estudando eles, aí eu comecei a estudar, aí o pessoal... [me aceitou].

O fator apontado por Alcilene para que os mascarados pirrôs se identifiquem consta de um movimento coordenado entre pernas e braços, no qual os homens, segundo relata, pulam mais alto e tendem a deixar os braços mais esticados durante a dança, enquanto as mulheres fazem movimentos mais curtos e pulam mais baixo. O trecho anterior nos afirma que o sistema patriarcal é tão eficiente porque ele funciona graças à cooperação de toda a sociedade, com ênfase nas relações familiares. Quando a narradora ressalta que todos diziam que "mulher não sabe brincar de boi", só reforça a força social do patriarcado também no contexto da mascarada de rua, no qual a maioria das mulheres tende a desistir para não contrariar ou entrar em conflito com a sociedade local.

A dança do pirrô é caracterizada pela verticalidade de seus movimentos coordenados (Fig. 1). Por estarem em maior número nos cortejos do boi, os mascarados pirrôs se destacam na cena de rua.



Figura 1. Pirrôs dançando. Foto: acervo dos autores, 2009.

Nos inúmeros pirrôs da cena não se identifica o gênero de quem brinca, mas, mesmo assim, no modelo atual da cena, em que muitos são os grupos de pirrôs, ainda não há unanimidade na condição de aceitação das mulheres, como explica Alcilene:

Ele [seu irmão] falou assim, você pode, pode mulher, aí já tinha umas meninas lá pulando com ele, aí eu comecei, a gente fez um pirru a primeira vez, aí eu comecei pular, aí eles gostaram de mim. Porque assim, tem mulher que ela pula, mas ela se

cansa, aí eu sou daquelas que eu sou homem e mulher, né? Que quando começa a pular não para, só para depois que o boi vai embora, some ou então para a brincadeira.

A fala de Alcilene demonstra a dominação masculina que ressalta Bourdieu (1995), afinal a mulher não possui a liberdade de dançar como uma mulher e, se assim fizer, é como se estivesse descaracterizando a dança do personagem pirrô; para que a mulher tenha espaço nesse ambiente, ela precisa imitar o homem em todos os seus movimentos. Além disso, a participação da mulher precisa ser legitimada pelo homem, como a sua própria participação precisou ser “autorizada” pelo seu irmão.

Se o mascarado pirrô, cuja indumentária garante o total anonimato em cena, é ainda um desafio para as mulheres, quanto mais se pode pensar em relação ao cabeçudo. A figura do cabeçudo é uma máscara corporal vestida até a cintura do brincante, com uma cabeça desproporcional ao corpo que lhe dá o nome. Durante a saída do cortejo do boi, a máscara do cabeçudo é periodicamente retirada para que o brincante possa descansar antes de seguir em frente. Essa condição revela seu portador, ainda que temporariamente, durante o instante em que retira a máscara. É, portanto, nessas situações da cena que se identifica quem está atrás do cabeçudo.

A brincadeira de cabeçudo, assim como a função de “perna do boi” ainda é predomínio dos homens na mascarada odivelense. A exigência física para carregar as máscaras, que pesam ainda mais após algumas horas de dança e caminhada pelas ruas, pode explicar essa prerrogativa. Entretanto, algumas jovens já se aventuram na brincadeira de cabeçudo, criando inclusive a representação feminina da máscara, a “cabeçuda”. Juliene Campos,² que saiu algumas vezes com colegas usando cabeçudas, conta da admiração dos demais brincantes ao identificar seu grupo de meninas:

Quando chegamos lá todo mundo ficou [admirado] **“nossa! mulheres de cabeçudo!”** [grifo nosso] Aí ficaram já, “égua vocês vão ficar? Isso é muito quente, dentro, vocês não vão aguentar até o final... Aí, começamos [...]”. Aí tá muito bem, fomos na brincadeira, aí meu ex-marido na época falou, “tu não tá cansada?” Eu disse não, a mesma coisa que todo mundo falava: “ah porque vocês vão cansar, porque é quente dentro”. Tantas pessoas falavam, “ah vocês não vão saber, vão passar vergonha!” Não, não, nós fomos muito bem, todo mundo elogiou, fomos até o final da brincadeira, aí daí já começou...

Na narrativa de Juliene, que seguiu sua liderança como protagonista da cena de cabeçudo, agora de cabeçuda, percebe-se a força e a determinação da jovem, uma das pioneiras a desafiar a resistência da sociedade e dos grupos de homens que brincam de cabeçudo e que não acreditavam no potencial das meninas para levar até o fim a brincadeira: “Aí como muitas pessoas falaram pra mim, ah, mas vocês são mulheres, não vai, vocês não vão pra frente com isso. Eu falei, não, a gente vai sim, vocês conseguem, a gente também!” e outros argumentaram, tentando persuadi-la de sair de cabeçuda: “Ah, mas a gente tem mais força”, ao que ela replica: “mas a questão não é ter força, é brincar com vontade. A gente tá ali por querer, não porque ah eu fazer porque aquela pessoa disse, não, a gente vai por nós mesmo, porque gostamos da tradição”. Observa-se a constante tentativa na brincadeira de boi de tentar usar o biológico para justificar a força masculina e a fragilidade e a posição submissa da mulher em relação ao homem, porém, Simone de Beauvoir (1970), já alertava que essa distinção não se sustenta e é contra esse tipo de justificativa que as mulheres devem lutar para conquistar os seus espaços, como fez Juliene, mesmo quando o esforço físico exige superação, importa, como lembra, a vontade de cada uma.

O buchudo é um dos personagens mais populares no Boi de máscaras. O nome é dado a todos os mascarados que aparecem nos cortejos do boi sem, contudo, seguirem qualquer padronização de máscara ou uma indumentária própria como a dos pirrôs e cabeçudos. A figura extravagante e cômica do buchudo está no Boi desde as primeiras saídas, entretanto, eles estão sempre acompanhando o cortejo na periferia da cena principal e nem sempre são aceitos como parte da brincadeira. Na cena contemporânea odivelense, todos que usam uma máscara qualquer, diferente dos personagens conhecidos, são chamados de buchudos (Fig. 2). Pode-se afirmar que “a ausência de uma identidade para o buchudo determina sua indiferença em relação ao imaginário dos personagens odivelenses. Por outro lado, essa é também a marca de sua efemeridade na cena contemporânea” (Silva, 2012, p. 32).

Brincante do buchudo desde muito jovem, Deolinda Rodrigues de Aquino³ escolheu a figura do buchudo para entrar na brincadeira por considerar a facilidade de preparar um figurino e criar uma máscara sem que ninguém soubesse que estava se preparando para sair no Boi.



Figura 2. Buchudos participando do Boi de máscaras. Foto: acervo dos autores, 2022.

Deolinda conta que nos primeiros anos que se vestiu de buchudo escondeu-se o quanto pôde por dois motivos: primeiro que, mesmo nessa condição de personagem periférico, as mulheres não podiam participar do cortejo. Se descobertas no meio dos homens sofriam constrangimentos e se viam forçadas a sair da brincadeira. Por outro lado, sempre fez questão de manter sua identidade incógnita como é característica do mascarado e criar para seu buchudo um corpo irreconhecível de seu corpo cotidiano, tanto no andar como nos gestos de provocar e assustar os passantes. Ela lembra que foi descoberta em sua primeira saída por seu irmão, que identificou que era ela apenas por um detalhe de seu brinco que ficou amostra por baixo da máscara:

Aí eu tinha uma argola e colocava um saco que antigamente era um saco de tecido, agora não, que fazia a boca, o olho todinho. O saco era transparente e aparecia a minha argola. Aí começaram [a dizer] que era mulher, mas, mesmo assim eu num [sai]. Aí eles ficavam em cima pra ver se descobriam quem era, quem era, quem era. Aí meu irmão, o João Madeira me reconheceu pela argola do brinco... aí ele veio aqui e avisou o papai que eu tava brincando no Boi no meio dos homens, que eu tava de buchudo. Aí o que aconteceu: foi a primeira vez que mulher brincou no Boi, que eu me lembro. Mamãe me falava que os antigos não brincavam não. Brincava de pirru, de pirru brincam. Aí o que aconteceu, ele pegou uma borracha de pneu de

bicicleta, foi lá no Boi, quando chegou lá me tirou, eu só fiz fugir... Aí me deu uma bela duma ripada, na frente de todo mundo, aí chegou aqui em casa me bateu mais ainda porque não podia.

Mesmo com as dificuldades iniciais e a tentativa de dominação pela força, outra forma muito usual da sociedade machista tentar frear as lutas e conquistas das mulheres, Deolinda insistiu em sair nos anos seguintes e se tornou brincante assídua do buchudo, criando a cada ano uma nova indumentária para seu buchudo, de modo que continue sem ser reconhecida. Os grupos de buchudo protagonizam cenas à parte no cortejo do Boi de máscaras. Por vezes surpreendem os passantes com representações cômicas encenadas por seus buchudos no meio da rua.

As mulheres odivelenses superaram aos poucos a resistência de sua participação no cortejo do Boi, mas ainda encontram as barreiras do mercado profissional que constitui a base da organização contemporânea dos Bois de máscaras, que hoje já se organizam em associações e têm suas saídas pelas ruas da cidade gerenciada pela Secretaria de Cultura do município em um calendário, que implica também em uma sistematização das despesas dos organizadores da festa.

Neste aspecto econômico, duas funções estão mais ligadas à movimentação financeira da brincadeira: os donos do boi, responsáveis por administrar o boi como uma instituição cultural, e os músicos, únicos profissionais remunerados que participam do cortejo. Nesse campo também as mulheres enfrentam grandes dificuldades de aceitação. As donas de boi estão no mesmo nível de dificuldade que a gerência da atividade exige dos homens, mas muitas mulheres herdaram de seus pais e maridos a responsabilidade de continuar a manter os bois em suas comunidades, como Jacirene Chagas dos Santos, que coordena o Boi Garrote de Cachoeira desde 2008, legado de seu pai. Outras auxiliam indiretamente para que o boi saia à rua no mês de junho, contribuindo com a administração de suas finanças.

Em relação aos musicistas, existe a resistência dos músicos que tocam na orquestra do boi, quase sempre associada ao desempenho da neófito quando entra na orquestra. A jovem musicista Kelly Farias,⁴ com apenas 17 anos no ano desta pesquisa, conta que aprendeu a tocar sax alto com seu professor Vanelson. Ela diz que desde o início enfrentou resistência e foi desmotivada a tocar no boi: “Eu comecei a tocar no Boi de máscaras Mascote, fiz a minha participação, só que eu não permaneci, porque como tinha muitos músicos, eles me colocaram de fora por eu ser nova, por não

ter experiência, mas eles me deram oportunidade". Ela reconhece que o percurso é muito cansativo, pois tocar na rua, tocar e andar, exige uma resistência física e certa experiência que ainda não tinha: "mas tocar as músicas do boi e andar era complicado porque as músicas do boi elas são rápidas, elas são puxadas, elas exigem muito mais de ti, e eu acho que talvez se eu tivesse me dedicado mais talvez, com certeza faltou mais", exige de si mesma.

Na sua primeira saída encontrou o obstáculo físico, que é idêntico também para qualquer pessoa que inicia um trabalho como este, de tocar a noite inteira por horas seguidas na orquestra do boi, ela conta:

No ano que eu comecei a tocar no Boi foi em 2016, foi minha primeira experiência, de tentar tocar no Boi. É uma coisa que é complicado porque tem que ter força de vontade, porque tem que ter as discriminações que as pessoas dizem, "ah, tu é mulher, tu não vai conseguir chegar até o final porque as pessoas tocam desde as seis horas (da tarde) até onze horas da noite", tipo tirando a força. Mas tinha umas pessoas que diziam: "não, tu vais conseguir, se tu quer vai lá que tu consegue". Assim como é pra mulher é pra homem, não existe essa diferença, não existe, então depende da pessoa, dela querer estar lá, dela ter a força de vontade e ir até o final, e nenhuma das vezes eu fiquei pela metade, todas às vezes quando eles me deram responsabilidade eu ia do início até o fim como os homens, entendeu? Aí por isso que eu digo que não existe essa diferença.

O desafio de assumir para si um papel que era exclusividade masculina, não por competição ou arrogância, mas por compreender aquele papel como possível e importante para qualquer pessoa daquela cultura, independente de gênero ou posição social, repete-se nas mascaradas de rua. Entretanto, muitas mulheres compreendem o valor de sua contribuição e têm a certeza de que o domínio das técnicas corporais, das performances artísticas e de outros saberes é acessível a todo aquele que compreende a sua cultura como parte integrante de seu Ser.

No caso a seguir, mais do que uma superação de preconceitos, as mulheres tiveram um papel fundamental na renovação da festa de uma pequena aldeia portuguesa, Grijó de Parada.

Os caretos de Grijó de Parada

Em Grijó de Parada, localidade que se situa a sudeste de Bragança, na região de Trás-os-Montes (PT), a tradição das mascaradas de inverno está ligada à celebração católica da mesa de Santo Estêvão, durante o período das festas de fim de ano em algumas aldeias ou vilas daquela região. Godinho fala acerca dessas celebrações coletivas:

As práticas festivas servem para celebrar, comemorar e regular os ritmos que permanecem e as concomitantes modificações na sociedade, tornando visíveis as emoções e as paixões que perpassam os quotidianos e os momentos de exceção, as mudanças de estatuto e os ciclos vitais, entre o nascimento e a morte – as estações do ano, os trabalhos e os ócios. Estas realidades, patentes e mutantes, embora evanescentes, são conhecíveis dentro dos limites do espaço, do tempo e dos grupos sociais (Godinho, 2010, p. 11).

A parte religiosa e a mesa comunitária fazem parte da tradição das festividades de Santo Estêvão, e dela também fazem parte os caretos. Tiza (2017, p. 98) descreve esses personagens da festa com a seguinte função: “Os caretos são personagens mágicas, imprescindíveis na vista das Boas Festas. São jovens que se mascaram e se transformam para o desenvolvimento das funções de animação e manutenção da ordem”. Segundo o antropólogo, os fatos, como são chamados os trajes dos caretos de Grijó de Parada, não sofreram modificações ao longo do tempo de sua participação na festa, continuam a ser feitos de colchas de lã, são longos e trazem um capuz, de modo a manter o mascarado todo coberto. Na mão os caretos levam um cajado com chocalhos pendurados, e usam no rosto a máscara feita de metal leve, sem qualquer pintura, diferenciando-se visualmente de outros caretos da região.

As mascaradas de inverno portuguesas passaram por um período de quase desaparecimento entre as décadas de 1970 e 1990, ocasionados por diversos fatores, dentre os quais o vazio demográfico das aldeias transmontanas onde ocorria a maioria das festas. Em muitas delas, não havia motivação dos poucos jovens restantes ou dos organizadores da festa pela retomada das celebrações festivas, que sempre foram elemento identitário e agregador dessas comunidades.

Atualmente, para destacar-se de outros grupos, os caretos de Grijó de Parada adotaram as cores vermelho e laranja (Fig. 3) para participar em eventos como o Festival Internacional da Máscara Ibérica (FIMI), que ocorre em Lisboa (PT), há mais de 10 anos.



Figura 3. Caretos de Grijó. Desfile FIMI. Foto acervo dos autores, 2019.

Determinada a reviver a tradição de sua aldeia, Paula Alves,⁵ uma jovem de Grijó de Parada, conta que ficou cansada de esperar que os rapazes da comunidade tomassem a decisão de investir na festa: “Então pronto, é assim. A tradição diz que as mulheres não se vestem de caretos, e são os rapazes, os homens que se vestem de caretos”. O mesmo caráter sexista que se observa nas mascaradas de Odivelas se manifestava de forma mais contundente nas festas de caretos. Às mulheres cabia sempre o papel de estar nos bastidores das festas, seja cosendo os macacões de pirrô ou os fatos dos caretos. A elas não era dado o poder de expressar-se por meio de seu corpo, mas esse não é um direito que precise de concepção, é uma escolha e pronto!

Paula explica que no caso de Grijó faltava pouco para a figura do careto evanescer no tempo perdido das mascaradas de inverno: “Só que foi precisamente uma altura em que eles estavam quase a desaparecer e foi um bocadinho porque eu sempre gostei da tradição e incentivava, e tinha um fato, e pronto!” Aproveitando as condições favoráveis, em especial a condição de anonimato da figura do careto, Paula lembra que liderou as mulheres da aldeia em uma ação inusitada: “E um ano lembramos e juntamos nossas mulheres e em silêncio, com as mãos tapadas e as caras tapadas e andamos na aldeia sem abrir a boca, com medo que nos surpreendesse”. A performance

SILVA, Silvia Sueli Santos da; REIS, Wellingson Valente dos. **NÓS, CARETOS MENINAS: a inclusão feminina nas mascaradas de rua.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52776> >

do grupo de mulheres foi arriscada àquela altura, pois, tal qual nos rituais menos rígidos, a participação feminina era impensada por toda a simbologia que a figura do careto representa nas festas de inverno, na qual o chocalheiro personificava a própria licenciosidade do portador da máscara, cuja função em alguns casos era a de castigar e julgar os demais, em especial, as mulheres.

No caso específico de Grijó, segundo a análise de Paula, um fator favoreceu a aceitação quase que imediata das mulheres vestidas de caretos; Paula refere-se ao chocalhar, movimento que simboliza a fertilização executada pelos caretos em relação às mulheres que encontram e que faz parte da performance de muitos mascarados de outras festas transmontanas. O ato consiste em “surpreender as raparigas solteiras para as *chocalhar* – através de um jogo de cintura, fazer embater os chocalhos nas nádegas das mulheres” (Costa, 2017, p. 62). Em Grijó, porém, há outros atos que compõem a performance do careto, explica Paula:

Bem, numa altura no fim deram que éramos nós e o pessoal gostou, deram-nos os parabéns e a partir daí continuamos porque assim, em muitas aldeias, em muitos sítios a tradição é chocalhar as raparigas. Aqui em Grijó não. É mais um como é que eu vou dizer, é uma brincadeira, é pularmos, é com uma maçã, temos uma maçã, que a tradição é que a gente vai lá com uma cajada, puxa na perna da pessoa, porque andamos com uma maçã pras pessoas porém uma moedinha enterrada mesmo e por fim dança-se em torno dessa pessoa que nos ofereceu essa moedinha. A tradição é essa. Pronto.

No tempo que se seguiu a essa primeira ação, as mulheres de Grijó se uniram às lideranças masculinas que organizavam as festividades de Santo Estêvão na aldeia. Enquanto ocorria a entrevista para esta pesquisa, um grupo de jovens, a maioria mulheres, se uniu à narradora em uma roda de conversa. A afirmativa do grupo era: “Hoje no grupo temos um lema: ninguém é melhor do que ninguém, somos é diferentes”. O discurso uníssono do grupo era compartilhado também pelos homens presentes, que também fizeram questão de manifestar seu apoio. Paula então concluiu a fala: “Por isso é que nós dizemos que não somos caretas, somos caretos meninas! Nós não somos melhor uns dos outros, nem somos melhor que qualquer outro grupo, nós somos apenas diferentes!”

A chegada dos caretos meninas representou, portanto, o fim de um ciclo para a festa de Grijó de Parada, não o ciclo como entendido nos rituais iniciáticos, mas o fim da hegemonia masculina sobre aquela festividade. Quem participa a partir de então goza da liberdade propiciada pela festa de rua: o espaço sem fronteiras delimitadas no qual toda gente pode agregar-se e ir e vir, misturando-se, e, ao portar a máscara de careto, manter seu anonimato sem correr risco de represálias.

O que se observa é que a força alcançada pelas mulheres de Grijó dentro da festividade ocorre porque essas mulheres perceberam que precisam construir espaços propícios e de cooperação que possibilitem a manutenção dos direitos conquistados e a busca por outros que surgem a partir das suas necessidades (Fig. 4). Nessa perspectiva, a cooperação tornou-se algo mais que necessário, imprescindível.



Figura 4. Careto menina participando do FIMI. Foto acervo dos autores, 2019.

Para Sennet (2012), a cooperação pode ser definida como uma troca em que as partes se beneficiam, em que o apoio é recíproco, pois cooperam para conseguir o que não podem alcançar sozinhas, se caracterizando pela troca “ganhar-ganhar”, em que todos os membros participam do esforço e se beneficiam do resultado. Tanto que surgiu uma nova forma de organização que vem projetando os caretos de Grijó para fora das fronteiras da aldeia:

Então decidimos fazer uma associação sem fins lucrativos, e aquilo é associação, ninguém arrecada dinheiro individualmente. Antigamente sim, cada um tinha a sua **maçãzinha** [grifo nosso], e o que conseguia juntar ficava com ele. Agora não, nós temos a associação, trabalhamos para o mesmo. É assim, começamos, pedimos avançar com a associação, tem sido um sucesso [desde] 2015, tem sido um sucesso, as pessoas já reagem muito bem às nossas presenças, já nos perguntam, “então como é isso aqui?” Além depois começamos, começou com uma brincadeira do “Bota Vinho!” andamos com uma bota, não sei se sabe o que é [pergunta e a seguir explica], chamamos bota que é uma garrafa, de couro, nós aqui decidimos andar com uma bota por que vinho e tal e logo começou; “bota vinho”, “bota vinho!” Agora já vamos pra qualquer sítio e ouvimos: “bota vinho!” Pois temos as nossas brincadeiras.

A brincadeira do “bota vinho”, antes prerrogativa dos rapazes da aldeia, faz parte agora igualmente da prática dos caretos meninas. Elas também participam das apresentações públicas do grupo dos caretos de Grijó e representam uma força renovadora e impulsionadora daquela tradição. O orgulho em ser careto de Grijó está hoje representado nas redes sociais e na divulgação da agenda de participação do grupo nas mais diferentes manifestações de valorização das mascaradas de inverno.

Considerações finais

O protagonismo feminino nas diversas performances que envolvem as mascaradas de rua ainda é um desafio que as mulheres de cada lugar enfrentam no dia a dia das manifestações culturais contemporâneas, tanto no Brasil quanto em Portugal. Os ritos tradicionais com máscara que excluía da cena as mulheres ou as colocavam como meras espectadoras não se limitavam a reproduzir o mito cíclico da hegemonia masculina, eles também convalidavam uma forma de sociedade que atribui funções específicas a cada pessoa baseada em seu gênero e limita suas escolhas e suas alternativas.

Nas duas mascaradas apresentadas neste artigo foi possível perceber as transformações provocadas pela iniciativa feminina de romper com os interditos e tomar seu espaço na cena. Ainda há muita resistência e obstáculos de ordem discursiva e de práticas sexistas nos dois ambientes. Entretanto, não mais há possibilidade de negar que a figura feminina hoje é uma expressão das mascaradas. Seja como donas do boi, cabeçadas, pirrôs ou simplesmente caretos meninas, elas agora assumem sua cultura e se reconhecem como membros importantes para a relação de pertencimento e identidade cultural que norteia essa participação e suas formas de resistência.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Rio de Janeiro: Difel, 1970.
- CAMPBELL, Joseph. **A imagem mítica**. Trad. Maria Kenney, Gilbert E. Adams. Campinas: Papirus, 1994.
- COSTA, Luís Filipe. **Caretos de Podence**: história, património e turismo. Várzea da Rainha: Poéticas Edições, 2017.
- GODINHO, Paula. **Festas de inverno no nordeste de Portugal**: património, mercantilização e aporias da “cultura popular”. Castro Verde: 100 Luz, 2010.
- PALHA, Rondinell Aquino. **A intergeracionalidade nos Bois de Máscara**: permanências, transformações e conflitos. Belém: Home Editora, 2024.
- PEREIRA, Benjamim. **Máscaras portuguesas**. Lisboa: Museu de Etnologia do Ultramar, 1973.
- RAPOSO, Paulo. Virando o outro em Podence: máscaras da pós-ruralidade. **Antropolítica**, Niterói, n. 30, p. 131-149, 2011.
- SENNETT, Richard. **Juntos**. São Paulo: Editora Record, 2012.
- SILVA, Sílvia Sueli Santos da. Mascarados e Mascaradas: inversão e convenção na festa do Boi de quatro pernas. **Repertório**: teatro & dança, Salvador, ano 15, n. 19, p. 26-33, 2012.
- TIZA, António Pinelo. **A magia das máscaras portuguesas**. Lisboa: Âncora Editora, 2017.
- TURNER, Victor. **O processo ritual**: estrutura e anti-estrutura. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

-
- 1 RIBEIRO, Alcilene Monteiro. Entrevista concedida em encontro presencial. São Caetano de Odivelas, 2018. 1 arquivo mp3 (17:10).
 - 2 CAMPOS, Juliene. Entrevista concedida em encontro presencial. São Caetano de Odivelas, 2018. 1 arquivo mp3 ((10:46).
 - 3 AQUINO, Deolinda Rodrigues de. Entrevista concedida em encontro presencial. São Caetano de Odivelas, 2018. 1 arquivo mp3 (12:34).
 - 4 FARIAS, Kelly. Entrevista concedida em encontro presencial. São Caetano de Odivelas, 2018. 1 arquivo mp3 (08:20).
 - 5 ALVES, Paula. Entrevista concedida em roda de conversa. Grijó de Parada, PT, 2019. 1 arquivo mp3 (26:28).