

## BOI PINTADINHO: DIÁSPORA, DECOLONIALIDADE E MÚSICA

**Wilson dos Santos Souza<sup>1</sup>**  
**Giovane do Nascimento<sup>2</sup>**

<https://doi.org/10.5281/zenodo.17538517>

**Resumo:** Este artigo trata de uma expressão cultural do município de Macaé-RJ, no Norte-Fluminense, considerado um elemento identitário local: o “boi pintadinho”. O texto é fruto de pesquisa em que se buscou compreender essa expressão cultural, sobretudo no que diz respeito às práticas musicais por ele engendradas. Trata-se de pesquisa qualitativa, que constou de revisão bibliográfica em torno da temática e imersão etnográfica junto aos grupos de bois pintadinhos de diferentes bairros da cidade. Considerando sua ocorrência em territórios urbanos periféricos como diásporas africanas, e os aspectos contra-hegemônicos presentes, utilizou-se os estudos relativos à noção de decolonialidade baseadas nos pensamentos de Edgardo Lander, Aníbal Quijano, Walter Mignolo e Catherine Walsh, e os conceitos de identidade cultural e diáspora propostos por Stuart Hall e reflexões sobre as práticas musicais diaspóricas de Paul Gilroy e Luis Ferreira Makl. Tais reflexões permitiram compreender o boi pintadinho como uma legítima expressão cultural negra, que materializa nas suas práticas elementos tais como: antífona e chamada e resposta, improvisação, polirritmia e movimento espiralar.

**Palavras-chave:** colonialidade, identidade cultural, música na diáspora africana.

## BOI PINTADINHO: DIASPORA, DECOLONIALITY AND MUSIC

**Abstract:** This paper deals with a cultural expression of the municipality of Macaé-RJ, in North Fluminense, considered a local identity element: the “boi pintadinho”. The text is the result of research in which we sought to understand this cultural expression, especially with regard to the musical practices it engenders. This is qualitative research, which consisted of a bibliographic review on the theme and ethnographic immersion with groups of bois pintadinhos from different neighborhoods of the city. Considering its occurrence in peripheral urban territories such as African diasporas, and the counter-hegemonic aspects present, we used the studies concerning the decoloniality of Edgardo Lander, Aníbal Quijano, Walter Mignolo and Catherine Walsh, and those of cultural identity and diaspora proposed by Stuart Hall and reflections about the diasporic musical practices of Paul Gilroy and Luis Ferreira Makl. Such reflections allowed us to understand the boi pintadinho as a legitimate black cultural expression, which materializes in its practices elements such as: antiphon and call and response, improvisation, polyrhythm and spiral movement.

Keywords: coloniality, cultural identity, music in african diaspora.

<sup>1</sup> Doutorando em Políticas Sociais - UENF.

<sup>2</sup> Doutor em Políticas Públicas e Formação Humana pela Universidade- UERJ. Atualmente é professor Associado da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF).

## 1. INTRODUÇÃO

O “boi pintadinho” é uma expressão da cultura carnavalesca do município de Macaé de grande relevância, sendo considerado um elemento identitário do mesmo. Ao transitar pela cidade nos dias que antecedem ao Carnaval, é comum encontrar um cortejo de pessoas acompanhando uma destas alegorias em forma de boi, dançando ao som de uma bateria e entoando canções populares. Interrompendo o trânsito, ele percorre as ruas comandando uma animada folia coletiva.

Segundo o *site* de notícias da Prefeitura Municipal de Macaé, em 2010 esta tradição contava com cem anos de existência. Existente em outras partes do território brasileiro em estreita ligação com ciclo junino ou natalino, para alguns pode ser curioso encontrá-lo no ciclo carnavalesco. A preparação, ocorrida nos meses anteriores a ele, tem nos “concursos de bois pintadinhos” o ponto culminante.

São confeccionados de alumínio e bambu e recobertos geralmente por pano de cetim com diversos adornos, com o nome em evidência. São manejados internamente por um dançador, e chegam a ter mais de três metros e pesar mais de quarenta quilos. Segundo um dono de boi (assim denominado pelos brincantes a pessoa que constrói e é o líder do grupo), Maxuel, do boi “Falcão”, “é mais jeito que força”. Ainda assim, com toda destreza que se possa ter, às vezes é necessário haver um revezamento de condutores. A bateria é constituída de surdos de primeira, segunda e terceira, caixa e repique. A caixa faz a “levada” básica, os surdos a marcação – o de primeira o segundo tempo, grave e forte; o de segunda, o primeiro tempo, que os ritmistas chamam de “resposta” e o de terceira tem um ritmo mais livre – e o repique as chamadas, conforme veremos mais adiante. Esta forma de tocar é muito semelhante à das baterias de escola de samba. Para alguns, idêntica; para outros, parecida. Durante o desfile, são entoadas pelas ritmistas canções populares, conhecidas do grande público, com o intuito de atrair o máximo de pessoas para a festa.

O “boi pintadinho” é uma prática cultural dos bairros pobres e favelas da cidade. Não é incomum ver crianças e adolescentes com pequenos bois, construídos por eles mesmos, com arame, madeira e bambu, estampados com os nomes dos bois que mais admiram. Conduzidos externamente, são “boizinhos de mão”, de mais ou menos cinquenta centímetros de altura. É frequente também a confecção de bois não tão grandes quanto aqueles vistos nos concursos, conduzidos por crianças e/ou adolescentes. Alguns blocos de boi ostentam um oficial e um menor, com objetivo de ir introduzindo as novas gerações nessa expressão cultural.

Os nomes dos bois são um capítulo à parte: “Taradão”, “Experimenta”, “Bob Marley”, “Cataluninha”, “Matosão”, “Lepo Lepo”, “Cabelinho”, “Falcão”, “Alzirão”, “Godzila”, “Remedinho”, entre tantos outros. É dessa forma que são estampados. Ao se referir a um boi, o brincante não diz: lá vem o “Boi Falcão”, e sim lá vem o “Falcão”.

Os concursos, durante mais de uma década, aconteciam em duas fases: uma eliminatória, nos bairros, e na sexta-feira de carnaval, em desfile na avenida,

antecedendo as escolas de samba, era escolhido o campeão. O órgão responsável era a LIECAM (Liga Independente das Entidades Carnavalescas de Macaé). Os quesitos avaliados são: evolução, animação, bateria, alegoria e adereços e surpresa. Atualmente há uma outra entidade de promoção dos bois, a LIESAM (Liga das Escolas de Samba de Macaé).

Apresentaremos de início os aspectos teóricos, que se desdobram na colonialidade do saber, do poder e do ser e a interculturalidade como resposta decolonial. Discutiremos aspectos atinentes à diáspora africana para em seguida expor os fundamentos da música afro-diaspórica. Por fim, demonstraremos como esses fundamentos se concretizam nas práticas musicais do boi pintadinho de Macaé, município do Norte Fluminense.

## 2. ASPECTOS TEÓRICOS

A cultura do “boi pintadinho” está inserida em um universo das mais variadas, complexas e ricas expressões culturais da diáspora africana e, em suas práticas musicais, estão presentes o que se pode denominar hibridismos culturais: elementos africanos se fundem com estruturas outras, presentes no imaginário coletivo, dialogando e incorporando elementos da cultura de massa, dando origem a algo novo, com identidade própria.

Quando vista na perspectiva de suas práticas musicais, exterioriza-se como uma expressão da diáspora dos bairros de periferia. Neste sentido, percebemo-la como inserida em uma tradição de música e dança, cujos elementos preponderantes estão nos toques da bateria, na presença do dançador e na dimensão comunitária. Sua existência e continuidade ao longo de mais de um século e o reconhecimento como constituinte da identidade do município é fruto da resistência cultural dos negros. Assim como outras práticas culturais diaspóricas – as escolas de samba, congadas, maracatus, entre outras – ela sobrevive no domínio do popular, da oralidade, encerrando complexas formas de construção.

O colonialismo fez com que as práticas culturais negras fossem, secularmente, consideradas como atrasadas, primitivas. Era necessário, do ponto de vista do colonizador, invisibilizar e anular as formas de conhecimento dos sujeitos escravizados, seus saberes, fazeres, artes, religiosidade, cosmovisões e, dessa forma, humilhar e subalternizar. Se de um lado o colonialismo não mais existe, seus efeitos nas relações sociais persistem de variadas maneiras: através do racismo – velado ou explícito -, através da forma como se privilegiam certas ciências em detrimento de outras, ou ainda sob como são perpetuadas as desigualdades socioeconômicas, ou quando se hierarquiza a cultura erudita como superior à cultura popular. Tais formas de pensar e agir constituem o que vários autores latino-americanos e africanos chamam de colonialidade, e, em contraposição a ela, a perspectiva teórico-metodológica da decolonialidade. Tal perspectiva tem abarcado não só as ciências humanas e sociais, mas também as exatas e as artes.

## 2.1 COLONIALIDADE E DECOLONIALIDADE: DESAFIOS DA CULTURA POPULAR

Os homens e mulheres escravizados foram capturados à força na África, desterrados, expropriados de seus territórios e de seus corpos, coisificados. E não só os africanos, mas antes das populações originárias do continente americano foram dominadas, saqueadas, corrompidas e muitas – sobretudo no Brasil – dizimadas e até mesmo exterminadas. A colonialidade se expressou tanto em termos do SABER (LANDER, 2005), como do PODER (QUIJANO, 2005) e do SER (WALSH, 2012), três faces que se interpenetram e se indissociam.

Nas palavras de Edgardo Lander, a colonialidade do saber constitui conjunto de pensamento eurocentrado, ancorado em condições históricas e culturais específicas, e teria no neoliberalismo sua expressão máxima.

Entre as dimensões que permeiam o pensamento eurocêntrico estão as referentes às múltiplas separações: separação Deus, homem e natureza, ruptura corpo/mente (Descartes), o que, no plano epistemológico deu origem à extrema especialização nas ciências humanas e sociais. Tais cisões, às quais Lander chama de rupturas ontológicas, não estão presentes em outras culturas, o que é corroborado por Bruno Latour:

Assim, a Grande Divisão Interna dá conta da Grande Divisão Externa: nós somos os únicos que diferenciamos absolutamente entre Natureza e Cultura, entre Ciência e Sociedade, enquanto que a nossos olhos todos os demais, sejam chineses, ameríndios, azandes ou baruias, não podem realmente separar o que é conhecimento do que é sociedade, o que é signo do que é coisa, o que vem da natureza daquilo que sua cultura requer. (LATOURE, 1993, *apud* LANDER, 2005, p. 8)

A partir da conquista do continente americano pelos ibéricos, inauguram-se dois processos: a modernidade e a organização colonial do mundo, em perspectiva do saber, das linguagens, da memória e do imaginário. Organiza-se a totalidade do espaço/tempo em uma narrativa universal a partir da Europa, centro geográfico e ponto culminante do movimento temporal.

Ao utilizarmos o termo “imaginário”, emprestamo-lo de Édouard Glissant, que o entende como “construção simbólica mediante a qual uma comunidade (racial, nacional, imperial, sexual, etc.) se define a si mesma” (GLISSANT, 1997, *apud* MIGNOLO, 2005, p. 35). O termo é empregado em sentido geopolítico para explicar o surgimento do sistema-mundo moderno colonial, cuja origem está no circuito comercial do Atlântico a partir do século XVI. Nesse sistema, a colonialidade é o lado escuro ou outro lado da modernidade.

A visão eurocêntrica/colonial transforma o não europeu em “os outros”: diferentes, carentes, primitivos, tradicionais, pré-modernos e as lógicas culturais tradicionais são negadas, bem como suas cosmovisões e sua contemporaneidade, na medida em que são consideradas como “atrasadas”.

A perspectiva decolonial, do ponto de vista do “saber” implica na construção de uma episteme na qual o pensamento latino-americano é visto como alternativa ao pensamento eurocêntrico, ancorado em algumas ideias centrais, tais como:

Uma concepção de comunidade e de participação [...]. A ideia de libertação através da práxis [...]. A redefinição do papel do pesquisador social [...]. O caráter histórico, indeterminado, inacabado e relativo do conhecimento [...]. A perspectiva da dependência, e logo, a da resistência; a revisão de métodos, as contribuições e as transformações provocados por eles. (MONTERO, 1998, *apud* LANDER, p. 15)

A colonialidade do poder, conceito desenvolvido por Quijano (2005), implica no entendimento da globalização como culminância do processo de consolidação do capitalismo colonial/moderno a partir da perspectiva européia. E foi na América que esse poder se construiu e consolidou mundialmente a partir de dois eixos: o argumento racial e “a articulação de todas as formas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial” (QUIJANO, 2005, p 107). Mignolo acrescenta afirmando que

o fato é que a economia capitalista mudou de rumo e acelerou seu processo com a emergência do circuito comercial do Atlântico, a transformação da concepção aristotélica da escravidão exigida tanto pelas novas condições históricas quanto pelo tipo humano (por ex.: negro, africano) que se identificou a partir desse momento com a escravidão e estabeleceu novas relações entre raça e trabalho. A partir deste momento, do momento de emergência e consolidação do circuito comercial do Atlântico, já não é possível conceber a modernidade sem a colonialidade, o lado silenciado pela imagem reflexiva que a modernidade (por ex.: os intelectuais, o discurso oficial do Estado) construiu de si mesma e que o discurso pós-moderno criticou do interior da modernidade como autoimagem do poder. (MIGNOLO, 2005, p. 36-37)

A ideia de raça se estabelece como uma categoria mental da modernidade, a partir da América, para marcar as diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados. O europeu passou a identificar-se como branco, em oposição ao negro escravizado e ao indígena.

Na história da América, a escravidão, a servidão, a pequena produção mercantil, a reciprocidade e o salário são histórica e sociologicamente categorias novas, seja porque destinavam-se à produção de mercadorias para o mercado mundial, seja por sua articulação ao capital e ao mercado, ou ainda pela criação de novos mecanismos estruturais. A divisão social do trabalho vai se dar pela divisão racial deste.

Estabelece-se, no bojo do domínio colonial, e como consequência dele, a dominação econômica, intelectual e cultural, tanto pela expropriação de suas descobertas culturais, universo simbólico, subjetividade dos povos colonizados, quanto pela limitação ao acesso à cultura dos dominadores.

Deste complexo e violento espectro de dominação, erige-se o conceito de etnocentrismo, fruto da classificação racial a partir da América, atestando a superioridade “natural” do europeu.

A perspectiva eurocêntrica, evidenciada pela colonialidade do saber, tem na perspectiva do poder os seguintes elementos interdependentes: articulação

entre dualismo (primitivo/civilizado, por exemplo) e evolucionismo linear; diferenças culturais de diversos grupos humanos a partir da ideia de raça.

A colonialidade, conceito construído a partir do terror colonialista, persiste na contemporaneidade, mesmo após a independência e consolidação dos Estados-nação. Na América Latina ela se materializa pela perpetuação de arcaicas formas de dominação racial e cultural, diretamente ligadas aos processos que geram desigualdade socioeconômica, processos diretamente ligados à dependência do Sul em relação ao Norte Global.

A colonialidade do SER, se expressa pela subalternização, inferiorização e desumanização dos sujeitos colonizados e do questionamento em relação a sua própria humanidade. Um estado de não-existência: a cor se torna uma marca de dominação e expropriação do próprio ser de si mesmo; negam-se ancestralidades de negros escravizados e indígenas. Essa falta de humanidade a que são submetidos os distancia da modernidade, da racionalidade e das capacidades cognitivas. (WALSH, 2012, p. 68).

Catherine Walsh (2012) propõe, como superação da colonialidade, a interculturalidade na perspectiva crítica, onde culturas historicamente excluídas e marginalizadas passem a dialogar em “pé de igualdade” com as culturas dominantes. Isso não ocorre sem luta e conflitividade, mas é um caminho necessário para a transformação da realidade sócio, política e cultural em que vivemos na América Latina.

## 2.2 DIÁSPORA E IDENTIDADE CULTURAL

As populações das mais diferentes regiões da África, de etnias diversas, ao chegarem nas Américas tiveram que inventar formas de resistência e desenvolver maneiras de acessar e preservar suas ancestralidades e reinventar suas identidades culturais. Neste sentido, pode-se dizer que é paradoxal considerar que

foram o desenraizamento da escravidão e do tráfico e a inserção na grande lavoura (bem como na economia simbólica) do mundo ocidental que ‘unificaram’ esses povos através de suas diferenças, no mesmo momento em que eles eram privados do acesso direto a seu passado. (HALL, 1996, p. 70)

Segundo Hall, na diáspora africana no Caribe, a identidade cultural pode ser pensada a partir de duas perspectivas. A primeira delas é a da cultura compartilhada, implicando em experiências vividas historicamente e códigos culturais partilhados. Analisando o caso da diáspora no Caribe, Hall afirma que, apesar do que chama de “diferenças de superfície”, há uma unidade que constitui a essência da condição caribenha. Tal noção de identidade cultural foi a força motriz na luta pós-colonial. A segunda perspectiva é a das rupturas e das continuidades, no dizer do autor: “o que nos tornamos” (HALL, 1996, p. 69), os pontos críticos da diferença. As identidades culturais, “Longe de fixas eternamente em algum passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo ‘jogo da história, da cultura e do poder’” (HALL, 1996, p. 69). As formas de representação do negro pelos setores dominantes o posicionaram como

inferiores, transformando-os em “diferentes” ou “outros” e essa experiência e conhecimento é interna, subjetiva.

Complementando as duas perspectivas acima, Hall apresenta a dois outros eixos de análise, que chama de similaridades e diferenças. Comparando diferentes países, como a Martinica e a Jamaica, encontrar-se-ão condições históricas e contextos de escravização diferentes, uma vez que os colonizadores também não foram os mesmos. No entanto, quando contrapostos ao Ocidente desenvolvido, jamaicanos e martiniquenses são os “Outros”: “mais ou menos os mesmos”: marginais, subdesenvolvidos, periféricos. (HALL, 1996, p. 71)

Hall considera “possível repensar os posicionamentos e reposicionamentos das identidades culturais caribenhas em relação a pelo menos três ‘presenças’, para usar a metáfora de Aimée Cesaire e Leopold Senghor: *Présence Africaine*, *Présence Européene* e a terceira e mais ambígua de todas, o impreciso termo *Présence Americaine*” (HALL, 1996, p. 72). Deixando de lado as presenças asiáticas, e excluindo a Estados Unidos e Canadá.

A “presença africana” diz respeito à experiência da repressão pela escravização, aparentemente silenciada além da memória, mas presente nos espaços da vida cotidiana. A presença europeia é constituída de poder, que por seus discursos colonialistas e representações posicionou o negro no âmbito do exotismo e da aventura exploratória, e ao mesmo tempo, produtora de exclusão, imposição e expropriação. Ela gera uma tensão entre poder e resistência, recusa e reconhecimento, complexa na medida em que os diálogos se dão em um contexto de crioulização, de sincretização de elementos culturais.

Sobre a presença americana, Hall diz:

A presença do ‘Novo Mundo’ – América, *Terra Incógnita* – é, portanto, em si mesma, o começo da diáspora, da diversidade, da hibridação e da diferença, de tudo isso que já faz do povo afro-caribenho o povo de uma diáspora. (...) A experiência da diáspora, como aqui a pretendo, não é definida por pureza ou essência, mas pelo reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias; por uma concepção de ‘identidade’ que vive com e através, não a despeito da diferença; por *hibridação*. Identidade de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença. E é então que se pensa no que é singularmente – ‘essencialmente’ – caribenho: justamente as misturas de cor, pigmentação, tipos fisionômicos; ou de sabores, na cozinha caribenha; a estética dos ‘cruzamentos’, do ‘corte-e-mescla’, para recorrer à feliz expressão de Dick Hebdige, que é a alma e o coração da música negra. (HALL, 1996, p. 75)

Embora a diáspora africana no Brasil difira da caribenha em muitos aspectos, por força das condições históricas que o trânsito transatlântico se deu, a escravidão é um elemento que os une, seja pelo terror das múltiplas mutilações e silenciamentos, seja pela resistência presente em tantas práticas culturais de não conformação à norma vigente, sobretudo na música e na dança. Tais práticas, algumas mais puras, outras mais sincretizadas ou hibridizadas, constituem pontos de identificação/diferenciação – “posicionalidades” – que, na verdade, correspondem a identidades culturais.

Segundo Rodrigues, analisando a diáspora africana no Brasil e, mais especificamente, as religiões de matriz africana, afirma que estas são frutos de uma elaboração

eminentemente afro-brasileira, ou seja, ela é africana em sua matriz e brasileira em sua continuidade histórica. Isso demonstra que os valores tradicionais das etnias foram compartilhados e se abrigaram. Essa é uma estratégia que desenvolve meios de se apropriar do “Novo Mundo”. (RODRIGUES, 2012, p. 2)

Elaboração presente na música, na dança, nas manifestações populares carnavalescas, dentre as quais, consideramos o “Boi Pintadinho” no município de Macaé – RJ. Procuraremos demonstrar ao longo de nosso texto que ele, assim como no caso caribenho, possui uma origem cultural africana, porém dialoga com diversos elementos que o tornam afro-brasileiro.

### 2.3 PRÁTICAS MUSICAIS NA DIÁSPORA AFRICANA

Segundo Paul Gilroy (2001) as discussões sobre a modernidade não têm incluído a música. As práticas musicais do *Atlântico negro*, ligadas e ritualizadas em relação aos indizíveis terrores da escravidão, foram exprimidas em traços residuais da memória histórica. Assim, ele faz uma crítica à filosofia hegeliana que põe a arte em um nível inferior relativamente ao pensamento e à reflexão, argumentando que a música produzida pelos negros deveria ser colocada em um “status superior, em função de sua capacidade de expressar uma imagem direta da vontade dos escravos” (GILROY, 2001, p. 159). Suas formas constituem uma antimodernidade ou, poder-se-ia dizer: uma outra modernidade?, que oriunda de um passado que ainda ressoa, se contrapõe as múltiplas divisões dos domínios filosofia e ciência.

Para Makl (2011), os estudos sobre colonialidade e decolonialidade também são incipientes nos estudos culturais. Makl (2011) apresenta elementos da música afro-brasileira e afro-americana tomados como forma de resistência e identidade cultural, os quais engendram aspectos decoloniais, portanto contra-hegemônicos.

Analisando o aparato conceitual que sustenta os estudos a respeito das músicas de matriz africana, destaca que a africanidade musical encarna uma luta por reconhecimento do que há de africano nas culturas nacionais e regionais, sobretudo na música instrumental. A resistência à dominação simbólica imposta pela colonialidade se fez presente no que o autor chama de políticas da síncope. (MAKL, 2011, p. 59)

As “políticas da síncope”, ou “táticas de dupla voz”, ou “linguagem cifrada”, ou ainda letras de duplo sentido constituíram uma tradição no Atlântico Negro. São encontrados no *spiritual*, nos Estados Unidos, na capoeira, no jongo. No *negro spiritual*, letras de cunho religioso ocultaram planos de fuga do cativo das fazendas; na capoeira, música e dança foram maneiras de ludibriar o dominador na luta pela liberdade, o que ocorria também nos “pontos” de jongo, cuja comunicação por códigos escondia para o escravizador o verdadeiro sentido do que se cantava.

As práticas musicais de matriz africana têm como uma das características a dimensão comunitária, em que canto, dança e percussão formam um todo, as crianças aprendem a fazer fazendo, tendo alguém mais velho como guia, mas com uma carga de espontaneidade. A performance deve ser vista sob a perspectiva da totalidade, e os gestos, a mímica, o movimento corporal se entrelaçam de forma indivisível, dando sentido a identidades sociais (MAKI, 2011 p. 62). Um exemplo são as expressões musicais de rua, processionais, como congadas no Brasil, candombe no Uruguai, cortejos carnavalescos de diversos tipos.

De fato, a música na diáspora pressupõe dois eixos: a oralidade e o corpo. É preciso salientar, nos lembra Gilroy (2001) que o acesso à língua foi restringido durante a escravidão, e a música tornou-se instrumento de comunicação e resistência.

Colocar em evidência a história da música negra propicia tanto a reconstrução de uma história negligenciada, quanto a contraposição à uma noção estética pré-estabelecida.

O sistema musical na diáspora africana engloba os seguintes elementos: antífona e chamada-e-resposta, improvisação, polirritmia e movimento espiralar. A **antífona e chamada-e-resposta**, presente em gêneros como o jazz, a rumba, o samba, o maracatu, consiste em um diálogo do solista com o grupo, este como uma resposta em forma de refrão com frase fixa. Muito comum em vários gêneros, como samba, jongo, spiritual, entre tantos outros. As emendas e costuras acontecem a partir de padrões rítmicos contínuos, onde estão presentes a síncope, o contratempo, com acentuações diversas. (MAKL, 2011, p. 62) Os diferentes padrões existentes são estruturantes, “âncoras” da organização musical. Disposições em círculo podem anteceder ou encerrar cortejos: rodas de samba no Brasil, *ring and shout* nos EUA, zamba-landó entre afro-peruanos, por exemplo.

A **polirritmia** se dá pela superposição de diferentes padrões, ou padrões em mosaico, ou heterofonia (diferentes sons/instrumentos), com presença de improvisação a partir de padrões gramaticais próprios de cada ritmo. A polirritmia implica em uma caracterização do desenho de cada ritmo das vozes/instrumentos como tendo uma personalidade própria, ainda que haja uma interdependência entre eles.

“A **improvisação** [grifo nosso] ocorre dentro do círculo e no cíclico do sistema de chamada-e-resposta” (MAKL, 2011, p. 64), podendo ser de três tipos: solista individual e resposta, com frase fixa (jazz, spiritual, bateria de escola de samba); entre dois solistas (dialogando ou respondendo com frase fixa – jazz, samba) e entre solista e dançarino. “Em todos esses casos opera uma definição de identidade – músico, dançarino – tanto como pessoa quanto membro de um coletivo e de uma comunidade, bem como elo na corrente de uma tradição.” (MAKL, 2011, p. 64)

Podemos colocar duas questões: primeiro, o autor defende que a chamada-resposta em conjunto com a improvisação implicam em uma construção espiralar, em contraposição à construção linear da música de origem europeia.

Segundo, afirma que a performance da música negra constitui uma “modernidade própria, paralela à dominante”. (MAKL, 2011, p. 65)

Na primeira questão, esse sentido espiralar diz respeito a uma intensificação que se exterioriza na execução, uma vibração pela repetição ou pela aceleração. Produz-se um transe do ser total, mente e corpo, em contraposição à divisão binária cartesiana. A improvisação, ocorrida a partir de elementos contidos no arcabouço musical dos antepassados, atualiza-se, criando um diálogo com o legado do passado. As práticas musicais tornam-se, dessa forma, pontos de apoio da memória coletiva e muitas, constituindo celebrações pelo luto da escravidão, exclusão e racismo, produzindo formas de consciência histórica.

A segunda questão refere-se aos modos de organização que se estabelecem como contra-hegemônicos. “Trata-se, ao contrário, de modelos de auto-organização e autorregulação coletivas, sem a intervenção de um indivíduo-regente como acontece na música orquestral europeia” (MAKL, 2011, p. 67). Em sua prática, as músicas de matriz africana têm um conjunto complexo de “conversa” entre os vários instrumentos, estabelecida em padrões próprios a cada estilo, estabelecendo uma auto-organização, que, aliada à improvisação e chamada-e-resposta, se intensificam, provocando um clímax, seguido de um período de relaxamento. Seções sucessivas de clímax e relaxamentos é que formam o sentido espiralar, e estão presentes no samba, no candombe, na congada e várias outras manifestações da música diaspórica.

Para Makl, é exatamente neste movimento espiralar, sinérgico, autorregulado, circular do tempo que reside a modernidade musical da diáspora africana. Para o autor, um sistema complexo (implicando em auto-organização e autorregulação), em oposição ao sistema linear europeu, hierarquizado e centrado na figura do regente, no caso da música orquestral, que o autor chama de “complicado” (para diferenciar de complexo).

## 2.4 A MÚSICA DO BOI PINTADINHO

Compreendemos a “brincadeira” dos bois, em Macaé, como uma expressão cultural/musical afro-brasileira, possuindo as diversas características do sistema musical da música na diáspora africana. Basicamente, a música produzida em um grupo de boi é constituída pela bateria e pelo canto. Destacamos que *música e dança são inseparáveis*: não há bateria sem boi, e não há boi sem bateria. O ritmo desta é produzido para que ele possa fazer diversos movimentos dançados tradicionais, no dizer dos brincantes: “evoluir”: pular, tremer, inclinar-se para um dos lados, empinar, avançar sobre os espectadores. Segundo os donos de boi, não existe uma sequência obrigatória de dança, a criatividade do dançador que faz a condução é de fundamental importância. A *improvisação* e a *chamada-e-resposta* são articuladas pelo repique (ou repenique): este improvisa a partir de padrões específicos da tradição e os demais instrumentos respondem. Convenções pré-combinadas são conduzidas durante o desfile por um “mestre-de-bateria”. Uma *polirritmia* é percebida pela articulação das diversas frases dos vários instrumentos de percussão: cada naipe tem uma “linha” própria, independente, que resulta numa interdependência do todo. E, novamente, como dito anteriormente, o espaço para improvisação é grande, desde que não se

perca o sentido. A “levada” se realiza em um “continuum”, com momentos de intensificação e clímax, seguido por momentos de relaxamento. A intensificação pode acontecer tanto por uma sinergia entre os músicos entre si e o “boi”, como por uma aceleração seguida de um relaxamento, intercalando com momentos de improvisação com chamada-e-resposta, constituindo o que acima foi definido como *movimento espiralar*. Enquanto desfilam, os ritmistas entoam músicas do cancionário popular - que atestam o diálogo estabelecido com a cultura massiva, configurando uma cultura híbrida - são entoadas pelos brincantes, às vezes como paródias, numa grande celebração. Em um grupo de boi que acompanhamos no carnaval de 2019, conseguimos identificar algumas delas (como não há microfone, nem sempre o que é cantado é inteligível para um ouvinte de “primeira viagem”): Ilarilariê (Eduardo Cid Meireles/Expedito Machado de Carvalho - tema da Xuxa), Meu Pintinho Amarelinho (Cantiga de roda tradicional), Poeira (Lourenço O. dos Santos Filho – interpretada por Ivete Sangalo), Vou Festejar (Edel F. de Lima/Jorge Aragão/Neoci Dias de Andrade). Todas as músicas com arranjos de percussão desenvolvidos pelos responsáveis da bateria. Esses arranjos conferem uma identidade sonora ao grupo, que os distingue dos demais, e que, ao mesmo tempo, permite ao seguidor do boi reconhecer de longe a música que está sendo cantada e que é um determinado bloco de boi que está passando.

A aprendizagem musical acontece comunitariamente, na prática cotidiana de tocar junto. Os mais jovens observam os mais velhos. Quando questionamos um interlocutor, responsável por uma bateria, de como se faz para aprender a tocar, ele respondeu que “não tem que aprender, é só tocar”. Nas performances tocam os mais experientes, ou seja, os que, de fato, têm mais domínio. Até porque, nos concursos esse quesito é avaliado. Mas, a forma de aprendizagem é espontânea: “fazer fazendo”.

Um fato é ilustrativo do que estamos dizendo. Antes de sair para um concurso realizado no bairro Aroeira, em Macaé, os participantes se reuniram em uma das ruas do bairro e ali fizeram um aquecimento e aproveitaram para treinar o que outro interlocutor nosso chamou de “cortes” da bateria, termo que usa para designar as convenções rítmicas utilizadas no repertório: pausas, improvisos, viradas, etc. Durante estes treinos diversas crianças também participaram, tocando surdo e caixa. Foi então que um dos líderes apontou para elas e disse que eram o futuro do grupo, e que por isso era importante que estivessem aprendendo a tocar junto com os mais velhos.

Impressionou-nos que, em um momento de descanso, um menino de dois anos de idade divertia-se tocando um “surdo” enquanto era acompanhado na caixa por outro de nove anos, e ficamos surpresos com a precisão com o qual o primeiro percutia o instrumento.

Estas dinâmicas, além de permitirem o aprendizado, criam laços de pertencimento e identidade. Observe-se que as crianças tocam “por imitação”. Os códigos são compartilhados dentro de uma tradição oral. Os elementos musicais são memorizados pela repetição. Às vezes um adulto se aproxima, faz uma demonstração, e a criança repete.

### 3. CONCLUSÃO

Este trabalho é fruto de pesquisa etnográfica realizada junto aos bois pintadinhos do município de Macaé, na região Norte-Fluminense, que nos permite apontar alguns resultados.

Em relação à música e os processos de aprendizagem implicados percebe-se que é um conhecimento que se adquire de forma prática e inclusiva, o “fazer fazendo”. A ideia que defendemos é a de que as práticas musicais contidas em um grupo de boi têm características diaspóricas, ainda que hibridizadas.

Nas entrevistas que fizemos, ou nos grupos de boi observados, seja em dia de concurso, seja em atividades pedagógicas com alunos da rede municipal, que já possuem seus próprios grupos, a percepção que tivemos é a de que não há uma consciência dos sujeitos de se estar fazendo algo que remeta a uma ideia de ancestralidade ou tradição afro-brasileira. Essa questão não é tematizada por eles. Ao serem perguntados sobre o motivo de brincarem com bois, respondem: porque é divertido, porque desde que se “dão por gente” estão inseridos nessa cultura, porque acham lindo, porque é uma tradição de família.

Se não é consciente, é viva e atuante, e essa atuação é política. Revela a resistência cultural das favelas e bairros pobres. Ao parar o trânsito para o boi passar, a periferia vira centro e torna visível sua invisibilidade.

A colonialidade permeia o cotidiano, o imaginário, as relações humanas, a política, a educação, a cultura, a comunicação massiva, a imprensa. Recentemente líamos em uma manchete: “Fazendeiro devolve terras a quilombolas”. O protagonismo dado ao latifundiário invisibiliza, na notícia, a luta de mais de quarenta anos dos quilombolas para se ter a posse da terra.

A lei 10639/2003 e a 11645/2008 foram marcos nos processos de decolonização do ensino, pois, entre tantos outros aspectos, dão como diretriz o ensino da história não contada dos africanos no Brasil e apontam para a importância de conhecer as contribuições do negro no universo das artes visuais, da música e da dança. Neste sentido, valorizar a cultura do boi pintadinho é uma forma de atualizar a lei no âmbito local. É também uma forma de decolonizar o conhecimento. Pudemos vivenciar isso em uma escola de periferia, onde trabalhamos com o boi, por várias vezes. Os alunos assumiram o protagonismo, construíram seus bois de mão durante as aulas, formaram a bateria e se apresentaram para os demais.

O boi pintadinho faz parte da identidade da cidade. Foram catalogados, poucos anos atrás, mais de noventa grupos. Constitui um patrimônio imaterial do município, de fato e de direito, pois pela lei municipal nº 4190/2016, foi declarado como tradição carnavalesca de Macaé.

### REFERÊNCIAS

GILROY, Paul. “Jóias trazidas da servidão”: música negra e a política da autenticidade. *In*: O Atlântico Negro. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 157-221

HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. *In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 24, 1996.

LANDER, Edgardo. Ciências Sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. *In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. Coleccciôn SurSur, CLACSO, Buenos Aires, Argentina. 2005.

MACAÉ. **Boi pintadinho: tradição centenária em Macaé. Macaé, 2010..** Disponível em: <http://www.macaerj.gov.br/noticias/leitura/noticia/boi-pintadinho-tradicao-centenaria-em-macaerj>. Acesso em: 01 jun. 2017.

MACAÉ. **Lei Ordinária nº 4190/2016.** Macaé: Publicação: Diário da Costa do Sol, edição nº

3899, 2016.

MAKL, Luis Ferreira. Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. **Outra travessia**, Florianópolis, n. 11, p. 55-70, jan. 2011. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n11p55>.

Acesso em:

20 nov. 2019.

MIGNOLO, Walter. D. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. *In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. ColeccciônSurSur, CLACSO, Buenos Aires, Argentina. 2005. p. 35

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e America Latina. *In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. ColeccciônSurSur, CLACSO, Buenos Aires, Argentina. 2005

RODRIGUES, Ricardo dos Santos. Entre o passado e o agora – Diáspora negra e identidade cultural. **Revista EPOS**. Rio de Janeiro. 2012. Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2178-700X2012000200008](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2178-700X2012000200008), p. 2. Acesso em: 15 ago. 2020.

WALSH, Catherine. Interculturalidad y (de)colonialidad: Perpectivas críticas y políticas. **Visão Global**, Joaçaba, v. 15, p. 61-74. jan./dez. 2012.