



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE
DARCY RIBEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS DO HOMEM - CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM POLÍTICAS SOCIAIS
PPGPS**

WILSON DOS SANTOS SOUZA

**PAREM O TRÂNSITO QUE O BOI VAI PASSAR:
Etnografia dos Bois Pintadinhos no Município de Macaé - RJ**

Campos dos Goytacazes - RJ

2020

WILSON DOS SANTOS SOUZA

**PAREM O TRÂNSITO QUE O BOI VAI PASSAR:
Etnografia dos Bois Pintadinhos no Município de Macaé - RJ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais do Centro de Ciências do Centro de Ciências do Homem, da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Políticas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Giovane do Nascimento

Campos dos Goytacazes - RJ

FICHA CATALOGRÁFICA

UENF - Bibliotecas

Elaborada com os dados fornecidos pelo autor.

S729

Souza, Wilson dos Santos.

PAREM O TRÂNSITO QUE O BOI VAI PASSAR : Etnografia dos Bois Pintadinhos no Município de Macaé - RJ / Wilson dos Santos Souza. - Campos dos Goytacazes, RJ, 2020.

131 f. : il.

Bibliografia: 117 - 120.

Dissertação (Mestrado em Políticas Sociais) - Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Centro de Ciências do Homem, 2020.

Orientador: Giovane do Nascimento.

1. Boi Pintadinho. 2. Identidade cultural. 3. Música na diáspora africana. 4. Políticas culturais. 5. Políticas sociais. I. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. II. Título.

CDD - 361.61

WILSON DOS SANTOS SOUZA

**PAREM O TRÂNSITO QUE O BOI VAI PASSAR:
Etnografia dos Bois Pintadinhos no Município de Macaé - RJ**

Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais do Centro de Ciências do Homem, da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro para obtenção do título de Mestre em Políticas Sociais.

Aprovado em: 28 de maio de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Giovane do Nascimento
Presidente / Orientador
Universidade Estadual Norte Fluminense Darcy Ribeiro

Professora Doutora Lilian Sagio Cezar
Examinadora
Universidade Estadual Norte Fluminense Darcy Ribeiro

Professor Doutor Leandro Garcia Pinho
Examinador
Universidade Estadual Norte Fluminense Darcy Ribeiro

Professora Doutora Ermelinda Azevedo Paz Zanini
Examinadora
Escola de Música da UFRJ
Instituto Villa-Lobos da UNIRIO

Dedico este trabalho a todos os “donos de Boi” que mantem viva a cultura dos Bois Pintadinhos em meio às múltiplas adversidades, com quem aprendi a alegria e a irreverência do viver.

À minha família, especialmente minha esposa, Verônica, pelo apoio e compreensão, e meus filhos, por alimentarem minha luta por um mundo mais solidário.

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Verônica, e meus filhos Clara Liz, Bernardo e Guido, por estarem sempre ao meu lado.

Ao meu orientador, Giovane do Nascimento, por ter abraçado e acreditado neste trabalho, ter me apoiado em todas as horas e ter aberto caminhos ao longo do processo.

Às professoras Maria Clareth e Lilian Sagio por terem alargado os horizontes epistemológicos e despertado a paixão pela pesquisa etnográfica.

Aos donos de Boi ou pessoas ligadas à cultura do Boi Pintadinho do município de Macaé com quem pude conversar: Emílio, Maxuel, Miller e Maicon do Falcão; Gilmar e João, do Matozão; Preto, Luanderson e Marquinhos, do Suave Veneno; Almir, do Rei do Frade; dona Carolina, personagem icônica do Carnaval macaense; Arley e Emir, das bonecas e bonecos gigantes.

À direção do Colégio Municipal Botafogo, pelo incentivo e apoio: Luiziana, Flávia, Juliano e Greicy.

Aos meus alunos “da pá virada” com quem tanto tenho aprendido do Boi Pintadinho, da dura realidade de se viver sem o mínimo necessário à dignidade humana, da sua alegria e resistência.

À amiga Marta Chagas Medeiros, pesquisadora apaixonada pela cultura popular, pelas sugestões e colaborações, em especial, àquelas relacionadas ao boi malhadinho.

Ao Marcos Caê, por ter abraçado colaborado no processo de gravação e partituração.

À Wanda, minha irmã, que me socorreu com os mapas.

Aos amigos e amigas do nosso grupo de orientandos, pela partilha e encorajamento.

RESUMO

Esta dissertação trata de uma expressão cultural do município de Macaé-RJ, no Norte-Fluminense, considerado um elemento identitário local: o “Boi Pintadinho”. O artigo é fruto de pesquisa etnográfica, que constou de entrevistas com os sujeitos, observação de cortejos de Bois e concursos, com especial destaque ao ocorrido na sexta-feira de Carnaval, e de sua ocorrência em espaços escolares como locais de valorização dessa cultura. Buscou-se compreendê-lo sobretudo no que diz respeito às práticas musicais por ele engendradas. Considerando sua ocorrência em territórios urbanos periféricos como diásporas africanas, e os aspectos contra-hegemônicos presentes, utilizou-se os estudos relativos a noção de decolonialidade baseadas nos pensamentos de Edgardo Lander, Aníbal Quijano, Walter Dignolo, 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. A ocorrência de uma brincadeira denominada “O Enterro do Boi” no Distrito do Frade, foi analisada também neste trabalho. Como aporte conceitual no que tange à cultura popular, utilizou-se a abordagem proposta por Carlos Rodrigues Brandão.

Palavras-chave: Boi Pintadinho, identidade cultural, música na diáspora africana, políticas culturais, políticas sociais.

ABSTRACT

This research deals with a cultural expression of the municipality of Macaé-RJ, in the North of Fluminense, considered a local identity element: the “painted ox”. The article is the result of ethnographic research, which consisted of interviews with the subjects, observation of ox processions and contests, with special emphasis on what happened on Carnival Friday, and also of its occurrence in school spaces as places of appreciation for culture. of the painted oxen. We tried to understand it mainly with regard to the musical practices that it engendered. Considering its occurrence in peripheral urban territories such as African diasporas, and the counter-hegemonic aspects present, studies related to the notion of decoloniality based on the thoughts of Edgardo Lander, Aníbal Quijano, Walter Dignolo, and the concepts of cultural identity and diaspora proposed by Stuart Hall and reflections on the diasporic musical practices of Paul Gilroy and Luis Ferreira Makl. The occurrence of a game called "O Enterro do Boi" in the District of Frade, was also analyzed in this work. As a conceptual contribution to popular culture, we used the approach of Carlos Rodrigues Brandão.

Keywords: Painted ox, cultural identity, music in African diaspora, cultural policies, social policies.

LISTA DE FOTOS

Foto 1 - Suave Veneno ao fim do desfile na avenida	57
Foto 2 - Fronteirão aguardando concurso na avenida.....	58
Foto 3 - Salgueiro Alto Astral em aquecimento para concurso.....	58
Foto 4 - Bob Marley com boneco gigante	59
Foto 5 - Taradão antes do concurso.....	60
Foto 6- Carregador segurando na barra lateral	63
Foto 7 - Apoio de cabeça.....	64
Foto 8 - Falcão adulto e mirim. Parada para descansar.	65
Foto 9 - Vaquinha Estrela, confeccionada por Marles, esposa de Gilmar.....	68
Foto 10 - Filha de Gilmar dentro da Vaquinha.....	69
Foto 11 - Quadro de alumínio, sobre o qual será montado o restante da estrutura	70
Foto 12 - - Estrutura completamente montada	71
Foto 13 - Recobrindo o boi.....	71
Foto 14 - - Boi finalizado com a saia de baixo, nome, adereços e corcova (cupim).....	72
Foto 15 - Estrutura, em vergalhão, do Suave Veneno Jr (mirim).....	73
Foto 16- Arley com boneca em fase de finalização.....	77
Foto 17 - - Bonecos e boneca, com Eli ao centro	78
Foto 18 - Iniciando a estrutura.....	86
Foto 19 - Contorno da cabeça e chifre.....	86
Foto 20 - Nova estrutura.....	87
Foto 21 - - Recobrindo com fita crepe.....	88
Foto 22 - - Boizinho finalizado e exposto	88
Foto 23 - Transgressão	89
Foto 24 - Estrutura pronta.....	89
Foto 25 - Tigrão finalizado e exposto.....	90
Foto 26 - Exposição de boizinhos de mão.....	91
Foto 27 - Performance com a bateria.....	91
Foto 28 -Boi "Rei do Frade" pronto para o "enterro"	97
Foto 29 - - Cortejo, com urubu, boneca, surdos e viúvas	100
Foto 30 - Boi e urubu sendo queimados, selando o fim do Carnaval.....	101

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Relação de Bois adultos por bairro e ano de fundação.....	81
--	----

Tabela 2- Bois Mirins por bairro e ano de fundação	82
--	----

PARTITURAS

Partitura 1 - Configuração em semicolcheias	62
Partitura 2 - Configuração em tercinas (quíalteras).....	62
Partitura 3 - Batida básica do boi.....	104
Partitura 4 - Ciclo de chamadas e respostas	109
Partitura 5 - Surdos sublinhando a melodia e transição	110
Partitura 6 - Entrada do timbale.....	111
Partitura 7- Finalização da paradinha e retorno dos demais instrumentos	112

FIGURAS

Figura 1 – Localização dos Bois Pintadinhos, categoria adulto, por bairro	83
Figura 2 - Mapa dos Bois por bairro, categoria mirim	84
Figura 3 - Localização do Boi Pintadinho Rei do Frade	84

LISTA DA SIGLAS E ABREVIATURAS

ASCABOM – Associação Carnavalesca de Bois Malhadinhos

FEMASS - Faculdade Miguel Ângelo dos Santos

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia Estatística

INEPAC -Instituto Estadual do Patrimônio Cultural

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LIECAM – Liga Independente das Entidades Carnavalescas de Macaé

LIESAM – Liga Independente da Escolas de Samba de Macaé

MEB – Movimento Educacional de Base

MPB – Música popular brasileira

OEA – Organização dos Estados Americanos

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UENF - Universidade Estadual Norte Fluminense Darcy Ribeiro

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - CULTURA POPULAR NA VIDA DE UM REGENTE PROFESSOR	13
1 - A CULTURA DO BOI EM ÂMBITO NACIONAL E REGIONAL.....	17
1.1 - Boi Pintadinho - Que Boi é esse?.....	17
1.2 Breve panorama do “Boi” no Brasil.....	19
1.3 Norte Fluminense: Boi Malhadinho e Boi Pintadinho	20
2 - DECOLONIALIDADE, DIÁSPORA, MÚSICA E CULTURA POPULAR	24
2.1 Colonialidade e decolonialidade.....	25
2.2 Diáspora e identidade cultural	29
2.3 Música na diáspora africana	31
2.4 Folclore, cultura popular, patrimônio imaterial.....	36
3 - ETNOGRAFIA DOS BOIS PINTADINHOS	43
3.1 Tradição imemorial.....	44
3.2 Das memórias de infância a donos de Boi.....	45
3.3 Quatro décadas de história.....	48
3.4 Da LIECAM à LIESAM - políticas de subvenção	51
3.4 Os Bois Pintadinhos e as escolas de samba.....	55
3.5 Mulinhas - tradição quase esquecida	56
3.6 Concursos	56
3.7 Acompanhando o bloco.....	60
3.8 - Os bois mirins	67
3.9 Feitura do Boi	69
3.10 Boizinhos de mão	73
3.11 As bonecas e bonecos gigantes.....	75
3.12 Boi pintadinho - coisa de preto?.....	78
3.13 Catalogação dos Bois Pintadinhos existentes em Macaé	81

3.14 O Boi Pintadinho na escola - compartilhando e decolonizando saberes	85
4 - O ENTERRO DO BOI - TRADIÇÃO INVENTADA NO FRADE	95
5 - A MÚSICA DO BOI PINTADINHO	103
5.1 Ouvindo, registrando, escrevendo... ..	108
CONCLUSÃO.....	113
REFERÊNCIAS:	117
APÊNDICE	121

INTRODUÇÃO - CULTURA POPULAR NA VIDA DE UM REGENTE PROFESSOR

A paixão pela cultura popular foi algo sempre latente na minha vida de músico e professor. Foi cantando em um coral que priorizava o repertório de canções étnicas que tive uma primeira aproximação com o som de culturas africanas, indígenas e orientais. Era um grupo que ousava a experimentação de recursos vocais a partir da audição de sonoridades de diversos povos espalhados pelos quatro cantos deste mundo.

Essa experiência acabou por influenciar também o repertório que fazia com corais que estiveram sob minha direção, e com os quais replicava, de certa forma, a experiência que tinha tido, agora com materiais novos que vinha pesquisando. Quando me questionavam o porquê de tais escolhas, respondia que queria apresentar uma aquarela de sons, que representassem o melhor possível nossas raízes culturais. E assim buscava apresentar maracatus, cocos, sambas, baiões, afoxés especialmente adaptados para a música coral, buscando na *performance* não uma caricatura, mas uma aproximação, tanto quanto possível, à forma original de fazer o som.

Em 2006 surgiu a oportunidade de trabalhar em uma escola da rede privada de ensino que tinha como proposta a valorização do folclore universal, com ênfase especial no brasileiro. Na prática, era uma abordagem de expressões das mais diversas de danças, cantos, ritmos e outros saberes e fazeres, que priorizava mais a forma que o viver. Isso era para mim um incômodo, pois pensava qual era o lugar das pessoas que criavam e perpetuavam aqueles cantos, aquelas danças, aqueles viveres e fazeres e qual o significado deles para a sociedade como um todo.

Foi morando no bairro Jardim Santo Antônio, contíguo ao Morro de São Jorge, na Aroeira, que fui surpreendido pelos Bois Pintadinhos, especialmente quando era parado no trânsito para esperar o Boi “Matozão” passar, encantado por aquele fenômeno que arrastava uma multidão, pensava de onde viria aquela cultura. Vez por outra, aparecia um Boi Pintadinho naquela escola particular onde trabalhava.

Em 2009 surgiu a possibilidade de pesquisar sobre a história oral dos Bois Pintadinhos, por ocasião de um curso que fiz na área de História Regional, organizado pela FEMASS, que, infelizmente, não pôde ser concluído.

Em 2016 comecei minha trajetória no Colégio Municipal Botafogo, no ensino da Música. No início de 2017, em evento pedagógico comemorativo ao Carnaval, os alunos expuseram seus Boizinhos de Mão e Bois Mirins. Foi um acontecimento muito impactante, pois não tinha noção da intensidade dessa expressão cultural naquela comunidade.

Em 2017, ingressei no curso oferecido pela UENF, do programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais, cujo título era: “Linguagem Musical na Cultura Popular”, ministrado por Giovane do Nascimento. Ali teve início um caminho de pesquisa que ofereceu a oportunidade integrar a minha experiência como músico/regente com outras dimensões acadêmicas.

Desde então vimos mergulhando no universo de nossa pesquisa buscando responder a alguns questionamentos, donde um se destacava: a batida dos Bois Pintadinhos era a mesma do samba-enredo?

A nossa opção metodológica pela pesquisa etnográfica ficou definida desde o início: entrevistar donos de bois ou pessoas ligadas a essa cultura, observar e seguir os desfiles, tocar os instrumentos, registrar os eventos em áudio e vídeo, observar os concursos. Uma surpresa inesperada foi a descoberta da brincadeira do “Enterro do Boi”, na região serrana do município, onde se localiza o Distrito do Frade. Senhor Almir, personagem emblemático da cultura popular da localidade nos recebeu para uma longa entrevista e, na Quarta-Feira de Cinzas de 2020 fomos *in loco* assistir ao auto.

Ao longo do processo de investigação teórica, a oportunidade de cursar a disciplina “Tópicos Especiais em Educação e Quilombos no Contexto das Políticas Sociais para a Promoção da Igualdade Racial”, ministrada pela professora Dra. Maria Clareth representou uma guinada epistemológica: percebíamos o Boi Pintadinho como uma cultura da periferia, mas não nos dávamos conta de que havia um corte racial em relação aos atores sociais que mantêm viva essa prática cultural: estávamos diante de uma *periferia negra*. E muito se explicava do porquê da quase total ausência de literatura sobre o Boi Pintadinho de nosso município: uma cultura da não-elite, invisibilizada, tida como “coisa de negro pobre favelado”, invisibilidade essa que representa um traço de colonialidade. Os epistemicídios ocorridos nos mais diversos campos do saber, aconteceram também no campo das artes, e em especial na música. Não obstante as violências e aniquilamentos sofridos, de norte a sul, encontramos formas de resistência: no samba, no maracatu, nos bois, na religiosidade, enfim, nas mais variadas expressões culturais existentes em nosso país.

Tínhamos o desafio de tentar compreender o Boi Pintadinho, cuja presença mais que centenária, se traduz em mais de cinquenta Bois espalhados pelos bairros mais pobres da cidade (segundo alguns antigos já foram mais de cento e vinte). Como não seria possível investigar todos, escolhemos alguns de diferentes localidades, mais consolidados e representativos, tendo a plena consciência que todo recorte é sempre uma visão parcial da realidade.

No capítulo 1 procuraremos dar um panorama da cultura dos bois, no município de Macaé, na região - especialmente no tripé Macaé-Quissamã-Campos e no Brasil. Dada a quantidade e complexidade dessa cultura em nível nacional, novamente nossos exemplos contemplarão alguns que consideramos mais emblemáticos.

No capítulo 2 abordaremos questões relacionadas à colonialidade/decolonialidade, nas perspectivas do poder, do saber e do ser, tendo como âncoras teóricas as reflexões de Anibal Quijano, Edgardo Lander, Nelson Maldonado-Torres e Walter D. Mignolo; no que se refere à questões relacionadas ao conceito de diáspora e identidade, trabalharemos a partir de uma visão não essencializada, conforme proposta por Stuart Hall; abordaremos a música na diáspora africana, apresentando alguns elementos basilares e estruturais, a saber: antífona, chamada-e-resposta, improvisação, polirritmia e movimento espiralar, tendo em Paul Gilroy e Luis Ferreira Makl os principais alicerces teóricos. Por fim, teceremos considerações a respeito do conceito de cultura popular e patrimônio cultural imaterial, tendo como centrais as ideias propostas por Carlos Rodrigues Brandão.

No capítulo 3 exporemos nossa pesquisa etnográfica, entendendo que esta deve consistir em uma descrição densa da pesquisa de campo, conforme defendida por Clifford Geertz, donde os elementos apresentados não se esgotam em si mesmos, mas ensejam a busca pelos sentidos e significados que lhe são subjacentes.¹ Para tanto, baseamo-nos em entrevistas com donos de Bois, na participação de concursos de bois mirins, adultos e bois de mão, bem como no acompanhamento de cortejos. Analisaremos reminiscências de história e memória dos entrevistados, destacando o período final da década de 70 até os dias atuais, passando pelo papel da LIECAM e da LIESAM na política cultural, as intersecções com as escolas de samba, a tradição quase esquecida das mulinhas, a centralidade dos concursos na vida dos grupos de Boi, sobretudo o da avenida, na sexta de Carnaval, os processos de construção, a influência das bonecas e bonecos gigantes, analisaremos o Boi Pintadinho como cultura negra diaspórica das periferias urbanas de Macaé, catalogaremos os Bois em suas localizações por bairros e, por fim, apresentaremos o Boi Pintadinho como possibilidade para uma educação decolonial.

No capítulo 4 faremos a exposição de uma tradição que ocorre fora do âmbito urbano, o “Enterro do Boi”, na região serrana do município, no Distrito do Frade.

¹ GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

No último capítulo abordaremos as questões musicais, analisamos o papel das baterias e ofereceremos a transcrição completa de uma canção que é executada por todos os bois da cidade, com arranjo do Boi Falcão.

1 - A CULTURA DO BOI EM ÂMBITO NACIONAL E REGIONAL

1.1 - Boi Pintadinho - Que Boi é esse?

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, esta tradição, em 2010, contava com cem anos de existência.² Hoje seriam, então, cento e dez anos. Existente em outras partes do território brasileiro em estreita ligação com ciclo junino ou natalino, 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 em alumínio e bambu e recobertos geralmente por pano de cetim com diversos adereços, estando o nome em evidência e manejados internamente por um dançador, chegando alguns a ter mais de três metros e superar os quarenta quilos. Segundo um dono de Boi (assim denominada 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 de primeira e segunda a marcação – o de primeira, o segundo tempo, grave e forte; o de segunda, o primeiro tempo, que os ritmistas chamam de “resposta”; o de terceira tem um ritmo mais livre, faz os preenchimentos, sendo de importância ímpar para a dança – e o repique, também com mais liberdade, as chamadas e viradas, conforme veremos mais adiante. Esta forma de tocar pode soar semelhante à das

² MACAÉ. **Boi pintadinho: tradição centenária em Macaé.** Macaé, 2010.

Disponível em: <http://www.macaee.rj.gov.br/noticias/leitura/noticia/boi-pintadinho-tradicao-centenaria-em-macaee>. Acesso em: 1 jun. 2017.

baterias de escola de samba. Para alguns, idêntica; para outros, parecida. Durante o desfile, são entoadas, pelos 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 das 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 daqueles que mais admiram. Conduzidos externamente, são “Boizinhos de Mão”, de tamanhos variados, chegando a possuírem em torno de oitenta centímetros de altura. É frequente também a confecção bois medianos, conduzidos internamente por crianças e/ou adolescentes, também denominados “Bois Mirins”. Alguns blocos de boi ostentam um adulto e um mirim, com o propósito de ir introduzindo as novas gerações.

Apesar de constituir uma expressão da cultura carnavalesca das periferias da cidade, há um Boi conhecido que desfila nos dias do carnaval, o “Boi Capeta”, cujos donos estão ligados à classe média da cidade.³

Os nomes dos Bois são um capítulo à parte: Taradão, Bob Marley, Catalunynha, Matozão, Lepo Lepo, Falcão, Alzirão, Arraza Nem, Ó O Gaz, Suave Veneno, entre tantos outros. É dessa forma que são estampados. Ao se referir a um Boi, o brincante não diz: lá vem o “Boi Bob Marley”, e, sim, lá vem o “Bob Marley”.

Os concursos, por décadas, aconteciam em duas situações: nos bairros, e na sexta-feira de carnaval, em desfile na avenida, no dia anterior ao desfile das escolas de samba. O órgão responsável era a LIECAM (Liga Independente das Entidades Carnavalescas de Macaé).⁴ Os quesitos avaliados eram: animação, bateria, adereços e originalidade.⁵ Dado o desincentivo da atual gestão municipal, os concursos foram, de 2016 até 2019, realizados por iniciativa somente dos bairros. É importante frisar que os eventos movimentam a economia local, sobretudo com a venda de comida e bebida, e aluguel de brinquedos infantis para crianças.

Em 2020, uma nova entidade organiza os desfiles de Carnaval, agora sem os recursos financeiros da Prefeitura (apenas apoio logístico), a LIESAM, mas com apoio financeiro da iniciativa privada, ocorrendo na rua Dr. Télió Barreto, junto à Praça Washington Luiz, no

³ BORGES, Armando. **Folclore macaense**. Macaé: Gráfica Minerva, 1997.

A capa do livro é ilustrada com foto do boi “Capeta”. O autor, na página 15, assim se refere ao Boi Capeta: “Em 1982, um grupo de foliões macaenses, de elevado nível social e cultural, fundou ‘A Banda do boi Capeta’(...)”.

⁴ O desfile na avenida aconteceu, nos últimos trinta anos, pelo menos nas seguintes vias: avenida Rui Barbosa, avenida Presidente Sodrê, avenida Airton Sena, Linha Verde e rua Dr. Télió Barreto.

⁵ Segundo integrante da LIESAM, os quesitos atualmente são: evolução, animação, bateria, alegoria e adereços, e surpresa.

Centro.⁶ Com isso, os Bois Pintadinhos voltam a desfilar na avenida, na sexta-feira de Carnaval.

1.2 Breve panorama do “Boi” no Brasil

A prática do Boi está presente em várias partes do Brasil. Boi-Bumbá na Região Norte, Bumba-Meu-Boi no Nordeste, Reis de Boi, Boi Pintadinho e Boi Malhadinho no Sudeste, Boi de Mamão no Sul, Santa Catarina, entre outros. No entanto, o modo como são praticados, possui particularidades próprias.

Luis da Câmara Cascudo afirma que o nome mais conhecido é o “Bumba-Meu-Boi”.⁷ A palavra “bumba” teria o sentido de bater, chifrar, expressão repetida nas cantigas. Pode também emprestar esse nome de “zabumba”, instrumento de percussão muito usado na música nordestina.⁸ Segundo Cascudo, o folguedo teria surgido no final do século XVIII, no Nordeste, nos engenhos de açúcar, fazendas de gado e litoral e que teria aos poucos migrado para o interior, para a região norte, região central e sul. Para Renato de Almeida, o “boi” é o “folguedo brasileiro de maior significação estética e social”.⁹ Mário de Andrade assente, afirmando que “não só o Bumba-meu-Boi é a mais estranha, original e complexa das nossas danças dramáticas. É também a mais exemplar”.¹⁰

Quando se pensa no folguedo do “Boi” no Brasil, a referência ao Boi-Bumbá de Parintins, ou Bumba-Meu-Boi do Maranhão é bem presente, pela ampla divulgação que possui. O primeiro é uma grande festa que atrai turistas de dentro e fora do país, acontece durante três dias da semana do mês de junho, em que se revezam as agremiações do “Boi Caprichoso” e do “Boi Garantido”. Terminadas as apresentações, os jurados escolhem o campeão. É um evento enorme, apoiado e transmitido pela grande mídia. Neste sentido, Cavalcanti vê a “evolução do Bumbá, à semelhança do desfile carnavalesco das escolas de samba cariocas, como um exemplo extraordinário da capacidade de transformação e da

⁶ Os recursos financeiros aos quais nos referimos são as cartas de crédito que eram dadas pela prefeitura via LIECAM diretamente aos bois associados, o que explicaremos melhor no capítulo 3 deste trabalho.

⁷ CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

⁸ ROCHA, Gisele Lourençato Faleiros da Rocha. O artista popular: reinvenções e as novas apropriações dos reis de boi. **IX EHA – Encontro de História da arte**. Campinas: Unicamp. 2013. Disponível em <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2013/Gisele%20Lourencato%20Faleiros%20da%20Rocha.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2017.

⁹ ALMEIDA, Renato de, *apud* CASCUDO, Luis da Câmara, op. cit., p. 150

¹⁰ ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2002.

atualidade da cultura popular no Brasil”.¹¹ O Bumba-meu-Boi do Maranhão tem imensa importância para a cultura local, conserva muitos dos elementos tradicionais que o identificam, em consonância com inovações da modernidade.¹²

Uma tradição singular é a que retrata o Auto do Boi. Diz o mito que um fazendeiro presenteia sua filha com um belo boi. Catirina, esposa de Pai Francisco, funcionário da fazenda, está grávida e deseja comer língua do animal. Pai Francisco, para satisfazer sua esposa, mata-o e prepara o prato. O fazendeiro dá falta do animal e manda o vaqueiro investigar. Pai Francisco é descoberto no que fez, e índios são chamados para ajudar em sua captura. Pai Francisco tenta a ressurreição do boi, primeiro através do padre, e, por fim, a obtém com o auxílio do pajé.

Basicamente, o mito gira em torno da morte e ressurreição do Boi e teria sido introduzido no Brasil pelos jesuítas no século XVIII, como forma de catequização, em analogia à morte e ressurreição no cristianismo. No entanto, como Cavalcanti ressalta, existem diferentes narrativas a esse respeito, e poderíamos afirmar que, em muitos lugares, sequer elas existem.¹³

No Reis de Boi, em São Mateus / ES ocorre em um auto em que os marujos tocam uma marcha chamando o vaqueiro, que entra sapateando e batendo um bastão e oferece o Boi para ser vendido ao dono da casa.¹⁴ Concluída a negociação o boi entra, com cantoria. Findada esta, acontece a morte do Boi e suas partes são vendidas. Logo em seguida o Boi ressuscita ao som da melodia ‘Levanta meu Boi’. Posteriormente, o vaqueiro tenta vender outros bichos que compõem a brincadeira.

1.3 Norte Fluminense: Boi Malhadinho e Boi Pintadinho

No Norte Fluminense destacamos a ocorrência do “Boi Malhadinho”, em Quissamã, e do onomástico “Boi Pintadinho” de Campos.

¹¹ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. **Hist. cienc. Saúde - Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 6, supl. p. 1019-1046, set. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702000000500012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 5 jun. 2017.

¹² CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Bumba-meu-boi do Maranhão: apreciação analítica. In: NUNES, Izaurina Maria de Azevedo (Organizadora). **Olhar, Memória e Reflexão sobre a gente do Maranhão**. São Luis: Comissão Maranhense de Folclore. 2003. Disponível em: <http://www.cmfolclore.ufma.br/site/index.php/olhar-memoria-e-reflexoes-sobre-a-gente-do-maranhao/> Acesso em: 25 jun. 2017.

¹³ Ibidem.

¹⁴ ROCHA, op. cit.

Quissamã é um município que já pertenceu a Macaé, tendo se emancipado em 1989. No importante relato da década de 80, de Marina de Melo e Souza o Boi Malhadinho, como é chamado, tem uma tradição toda particular, confirmando o que dissemos acima, e com seu próprio enredo.¹⁵ Também aqui, como em Macaé e Campos, o “Boi” é um folguedo do Carnaval.

Os personagens: o Boi, a Boneca medindo dois ou três metros, a Mulinha, Pai João e Mãe Maria, além dos mascarados. O Boi se movimentava como que para atingir os espectadores, ao passo que Pai João e Mãe Maria tentava controlá-lo. Os mascarados faziam palhaçadas, além de assustar as pessoas. A Boneca dançava protegida pela Mulinha, que também sapateava. A parte musical podia ser composta por violeiro e tocador de pandeiro. Músicas eram cantadas ao longo da brincadeira. Ao final, Pai João tentava vender o Boi para o dono da casa, tendo como objetivo aqui a arrecadação de dinheiro para o custeio da brincadeira.

Ressalte-se que este relato é de 1987, o que pode representar um tempo muito grande para uma manifestação cultural que é tão dinâmica. Marta Chagas Medeiros, pesquisadora quissamaense e personalidade da cultura popular do município, assim nos resumiu de forma atualizada, a cultura dos “bois malhadinhos”:

No município de Quissamã-RJ, lugar que foi o 4º distrito de Macaé até 1989, a tradição do boi malhadinho ou “maiadim” faz parte do perfil artístico-cultural da sociedade quissamaense reconhecido inclusive na sua Lei Orgânica, onde é destacada ao lado da manifestação do fado.

Cabe nessa pesquisa debruçar nossos olhos sobre o boi malhadinho de Quissamã porque se trata de produções culturais advindas do meio rural, do tempo marcado pela memória do açúcar e que, de alguma forma, compartilharam no passado um espaço comum. A existência desta manifestação nesse território chamado de território do petróleo remonta ao século XIX, podendo ser constatado em jornais oitocentistas e pela oralidade.

O cantor de fado Ivail dos Santos nos conta que era comum o boi ser tocado por pandeiro e viola nas comunidades separadas pelos canaviais e quando chegava à casa do Dono da Fazenda o Boi era negociado, uma forma de angariar fundos para fazer a manutenção da brincadeira. Normalmente, essa viola e esse pandeiro “do tempo dos antigos” eram tocados por cantadores de fado, então após a farra do boi era cantada uma ou outra parte do fado para dançarem também.

Todavia, a estética dos bois no município de nome africano destoa do estilo macaense, seja pelos personagens que o acompanham, ou pelo tamanho e forma de brincar. O tamanho naquela cidade é próximo de um boi vivo, feito de material reciclado e leve. Costuma brincar uma única pessoa no interior do boi, este brincante é chamado de “tripa” ou de “miolo” do boi, em bois mais pesados brincam dois.

Nota-se que a brincadeira do boi ocupava desde os oitocentos até a década de 1980 o espaço das festas dos santos católicos e as festividades comunitárias de modo geral.

¹⁵ SOUZA, Marina de Mello e. O Boi malhadinho. Tradição e Criatividade. In MARCHIORI, Maria Emília Prado et al. **Quissamã**. Rio de Janeiro: MinC/ pró-Memória/ SPHAN 6ª Diretoria Regional, 1987.

Após a emancipação política e administrativa de Quissamã a Prefeitura passou a patrocinar a brincadeira do boi e a manifestação foi aos poucos incorporada às atividades carnavalescas do município.

Atualmente a ASCBOM – Associação Carnavalesca de Bois Malhadinhos concentra oito bois associados: Surubim (este com 60 anos), Canário, Imperador, Renascer, Trovão, da Diversidade, Maranhão e Zulu. Este último é da localidade de Barra do Furado e talvez por sua aproximação geográfica com o município de Campos, possui uma estética mais parecida com os bois campistas (grande, corpo inteiro e faz o cortejo empurrado, digo sem miolo ou tripa para dar movimento).

Nos preparativos para o cortejo do boi é necessário: a bateria, mulinhas, a boneca, os mascarados, o Pai João, a Mãe Maria e o Boi. Percebe-se que muitas crianças – da comunidade de Santa Catarina, se montam como mascarados tradicionais que são aqueles que utilizam roupas e sapatos do trabalho dos adultos para brincar.

A composição do samba-enredo faz parte dos preparativos carnavalescos e, de modo geral, o boi homenageia o patrimônio material, imaterial e natural de Quissamã, assim como os munícipes que mais se destacam no campo da cultura, o que rende belas representações na avenida.¹⁶

Como foi dito acima, em Campos dos Goytacazes/RJ a brincadeira do Boi é muito intensa, sendo, como em Macaé, um folguedo que ocorre no período do carnaval. Segundo Elaine de Oliveira Silva, a tradição do “Boi” remonta ao tempo dos escravizados e foi considerada durante um longo tempo apenas um complemento aos dias do carnaval.¹⁷ Contudo, na década de 70, essa tradição foi incorporada à agenda oficial do município para os festejos carnavalescos, passando a desfilar regularmente na avenida, perdendo a característica mais brincante e a simplicidade de antes. No entanto, o artista local Rubinho da Maçã afirma que os bois são “a maior expressão cultural do município”. Dada à sua configuração, é também chamado de “Boi de Samba”. Em algumas localidades, todavia, ainda é possível encontrar os tradicionais “Bois Pintadinhos”.

O “Boi”, em suas várias expressões e caracterizações, envolve teatro, cantoria, diferentes instrumentações, indumentária específica. Cada um, conforme denominação e região, deve ser entendido em sua forma integral, pois, seus elementos só fazem sentido pelo todo. Em Parintins, cada apresentação é uma superprodução envolvendo teatro, dança e música, coreografias, alegorias. Diversas toadas são cantadas para acompanhar cada uma das partes apresentadas. Música e dança estão presentes e entrelaçadas todo o tempo. Mario de Andrade chamou o Bumba-meu-Boi de “dança dramática”, tendo inclusive transformado em partituras inúmeras toadas/melodias nos grupos que pesquisou. As batidas são também

¹⁶ Relato escrito, feito gentilmente para este trabalho, por Marta Chagas Medeiros

¹⁷ SILVA, Elaine de Oliveira. Tem Boi na Foto: representação estética e cultural nas Festividades de Boi em Campos do Goytacazes. **XIII Encontro de história Anpuh-Rio**. 2008. Disponível em: http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1215277743_ARQUIVO_ANPUH.pdf Acesso em 30/06/2017.

diferentes de região para região, e até mesmo nas próprias regiões observam-se diferenças de grupo para grupo.

2 - DECOLONIALIDADE, DIÁSPORA, MÚSICA E CULTURA POPULAR

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 de 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. George Yúdice afirma que

a troca de ideias, informações, conhecimento e trabalho “multiplica o número de permutações e, durante o processo, cria novos estilos de vida, novas culturas”, muitas vezes baseados nos elementos de uma cultura amostrada em outra [Rao, 1998: 42-43], como a música rap que a juventude negra brasileira incorpora em seus próprios projetos antirracistas [...]. Não é mais viável discutir que tais culturas híbridas não sejam autênticas.¹⁸

Quando vista na perspectiva de suas práticas musicais, exterioriza-se como uma expressão da diáspora africana nos bairros da periferia macaense. 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 (alguns donos de boi dizem também “carregador”) 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 da população negra. Assim como outras práticas culturais diaspóricas ocorrentes no território nacional – as escolas de samba, congadas, maracatus, entre outras – ela sobrevive no domínio do popular, da oralidade, encerrando complexas formas de construção, subsistindo paralelamente à cultura hegemônica de elite.

O colonialismo fez com que as práticas culturais de origem africana 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, 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

¹⁸ YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ciências em detrimento de outras, ou ainda sob como são perpetuadas as desigualdades socioeconômicas, ou também quando se considera uma cultura como superior a outra. Tais formas de pensar e agir constituem o que vários autores latino-americanos e africanos chamam de colonialidade, e, em contraposição a ela, propõem 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

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 as populações originárias do continente americano foram dominadas, saqueadas, corrompidas e muitas – sobretudo no Brasil – exterminadas. A colonialidade se expressou tanto em termos do SABER¹⁹, como do PODER²⁰, de do SER, faces que se interpenetram e se indissociam. Segundo Edgardo Lander, a colonialidade do saber constitui o conjunto de pensamento eurocentrado que é ancorado em condições históricas e culturais específicas, e teria no neoliberalismo sua consequência máxima. Entre as dimensões que permeiam o pensamento eurocêntrico estão aquelas que se referem aos múltiplos fracionamentos: Deus/homem/natureza, 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

19 LANDER, Edgardo. Ciências Sociais: saberes coloniais e eurocênicos. *In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.* Colección Sur Sur. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 8-23. Disponível em:

https://disciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentrismo_ciencias_sociais.pdf. Acesso em: 5 ago. 2018.

20 QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.* Colección Sur Sur. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130. Disponível em:

https://disciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentrismo_ciencias_sociais.pdf. Acesso em: 5 ago. 2018.

do que é sociedade, o que é signo do que é coisa, o que vem da natureza daquilo que sua cultura requer.²¹

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.²² Organiza-se a totalidade do espaço/tempo em uma narrativa universal a partir da Europa, centro geográfico e ponto culminante do movimento temporal.²³

Ao utilizarmos o termo “imaginário”, emprestado de Édouard Glissant, entendemo-lo como “construção simbólica mediante a qual uma comunidade (racial, nacional, imperial, sexual, etc.) se define a si mesma”.²⁴ 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.

Segundo Clavero, as obras de Locke e Adam Smith tiveram importância ímpar nesse processo, onde se construiu uma noção de universal a partir da experiência particular e excludente do europeu.²⁵ Trata da questão do direito individual no pensamento liberal, como sendo um “universalismo não universal”, no que tange à propriedade privada. Argumenta Clavero que a ocupação de terras era um direito individual, no qual o dono se propunha a cultivar, colher, demarcar, caracterizando a noção de propriedade. Nesse sentido, o indígena, não tendo essa noção, viveria em uma outra relação com a natureza e a terra, não possuindo sobre ela direito algum. Portanto, o estado, julgado como primitivo, dos povos da América era considerado como “sem direito”. E mais, a partir da concepção eurocêntrica de Estado, ficavam excluídos todos os povos que não se encaixassem nestes supostos “direitos universais”.

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

21 LATOUR, 1993, apud Lander, op. cit., p. 14.

22 MIGNOLO, 1995, apud LANDER, op. cit., p.10.

23 LANDER, op. cit., p. 10.

24 GLISSANT, 1997, apud 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.** Colección SurSur. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 33-49. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentrismo_o_ciencias_sociais.pdf. Acesso em: 5 ago. 2018.

25 CLAVERO, 1994, apud LANDER, op. cit., p. 10-11

A todo raciocínio desenvolvido até aqui, acrescenta-se que, desde o século XII, na Europa, começa a surgir a ideia de que os povos não cristãos seriam considerados como não religiosos. Essa oposição criou divisões ontológicas, “de acordo com as quais certas comunidades eram mais representativas do ideal humano do que outras”.²⁶ Essa divisão ontológica que classifica os sujeitos e povos como mais humanos ou menos humanos será fundamental no processo de colonização das Américas, lançando as bases para o argumento racial que permitirá dominar, escravizar, subalternizar índios e negros. Portanto, além do “saber”, estabeleceu-se uma colonialidade do “ser”.

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

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.²⁷

A colonialidade do poder, conceito desenvolvido por Quijano²⁸, implica no entendimento da globalização como culminância do processo de consolidação do capitalismo colonial/moderno a partir da perspectiva europeia. E foi na América que esse poder se construiu e se 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”.²⁹ 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.³⁰

²⁶MALDONADO-TORRES, Nelson. Transdisciplinaridade e decolonialidade. *Soc. Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 75-97, abr. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010269922016000100075&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 23 jan. 2019.

²⁷ MONTERO, 1998, apud LANDER, op. cit., p. 15

²⁸ QUIJANO, op. cit.

²⁹ Ibidem, op. cit., p. 117

³⁰ 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. Colección SurSur*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 33-49. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentrismo_ciencias_sociais.pdf. Acesso em: 5 ago. 2018.

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. O termo raça,

significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominados e dominantes, demonstrando ser desde então o mais eficaz e perdurável instrumento de dominação social universal.³¹

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 dos elementos 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.

Quijano rechaça a pretensa ideia de a Europa ser a portadora da modernidade, ao afirmar, em conjunto com outros autores latino-americanos, ser “um fenômeno de todas as culturas”, pois

Se o conceito de modernidade se refere, apenas ou fundamentalmente, às ideias de novidade, avanço, racional-científico, laico e secular (...), não há dúvida de que é necessário admitir que este é um fenômeno possível em todas as culturas e em todas as épocas históricas³²

Portanto, a colonialidade, além do genocídio, da exploração e da subalternização, teve como instrumento de dominação, o epistemicídio como forma de aniquilamento dos conhecimentos dos povos originários das Américas, do negro tornado escravo e, mais adiante, dos asiáticos. A perspectiva eurocêntrica, evidenciada pela colonialidade do saber, tem na

³¹ QUIJANO, op. cit., p. 118.

³² Ibidem, p. 122.

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. No entanto, ela continua presente internamente pela perpetuação de arcaicas formas de dominação racial e cultural, diretamente ligadas aos processos que geram desigualdade socioeconômica, presentes tanto nos Estados Unidos, como na América Latina, mas se expressa geopoliticamente na dependência econômica dos países do Terceiro Mundo, tanto em relação à Europa, como em relação aos Estados Unidos.

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.³³

Segundo Stuart 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”, os pontos críticos de diferença. As identidades culturais, “Longe de fixas eternamente em algum passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo ‘jogo da história, da cultura e do poder’”.³⁴. As formas de representação dos negros pelos setores dominantes o posicionaram como

³³ HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 24. Brasília, 1996.

³⁴ *Ibidem*, p. 69.

inferiores, transformando-os em “diferentes” ou “outros” e essa experiência e conhecimento é interna, subjetiva, onde o negro é sujeitado “pela força da compulsão íntima e à conformação subjetiva à norma”.³⁵

Complementando as duas perspectivas acima, Hall apresenta dois outros eixos de análise, aos quais 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, periféricos³⁶.

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 Césaire e Léopold Senghor: *Présence Africaine*, *Présence Européenne* e a terceira e mais dúbia de todas, o impreciso termo *Présence Américaine*”³⁷. Deixando de lado as presenças asiáticas, e excluindo os primos ricos da América do Norte.

A “presença africana” diz respeito à experiência da repressão pela escravização, aparentemente silenciada além da memória, mas presente nos espaços da vida cotidiana. A África é revivida em novas formas de expressão cultural – diferida: a “África’ original não se encontra mais lá. Já foi muito transformada. (...) Não devemos ser coniventes com o Ocidente, que justamente normaliza a África e dela se apropria, congelando-a nalguma zona imemorial do passado primitivo imutável”³⁸. 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 criouliização, 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 e diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença. E é então que se

³⁵ Ibidem, p. 70.

³⁶ Ibidem, p. 71

³⁷ HALL, op. cit. p. 72

³⁸ Ibidem, p. 73

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.³⁹

Embora a diáspora africana no Brasil difira da caribenha em muitos aspectos, por força das condições históricas que esse trânsito 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 abasileiraram. Essa é uma estratégia que desenvolve meios de se apropriar do “Novo Mundo”⁴⁰.

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 aspectos que remetem a uma tradição cultural africana, porém, dialoga com diversos elementos que o tornam afro-brasileiro.

2.3 Música na diáspora africana

Segundo Paul Gilroy, as discussões sobre a modernidade não tem dado à música a relevância que ela encerra e reivindica que as práticas musicais do *Atlântico negro*, ligadas e ritualizadas em relação aos indizíveis terrores da escravidão, foram exprimidas em vestígios da memória histórica.⁴¹ 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

³⁹ Ibidem, p. 75.

⁴⁰ RODRIGUES, Ricardo Santos. Entre o passado e o agora: diáspora negra e identidade cultural. **Rev. Epos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, dez. 2012. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2178-700X2012000200008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 2 jun. 2017.

⁴¹ GILROY, Paul. “Jóias trazidas da servidão”: música negra e a política da autenticidade. In: **O Atlântico Negro**: Modernidade e dupla consciência. 1. ed. São Paulo: 34, 2001. p. 157-221.

produzida pelos negros deveria ser colocada em um “status superior, em função de sua capacidade de expressar uma imagem direta da vontade dos escravos”.⁴² Suas formas constituem uma antimodernidade ou, poder-se-ia dizer: uma outra modernidade?, que oriunda de um passado ecoante, se contrapõe às múltiplas divisões dos domínios filosofia e ciência.

Para Makl, igualmente, os estudos sobre colonialidade e decolonialidade também são incipientes no que tange à esfera cultural.⁴³ 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”: táticas históricas que os afrodescendentes desenvolveram, conseguindo suspender e desafiar a rejeição deslegitimante e culturalmente racista dos setores dominantes. [...] Para tanto, geraram jogos de ambivalências e táticas de dupla voz em que uma mensagem pode ter mais de um sentido, segundo o código utilizado.⁴⁴

Conceitualmente, a síncope constitui um som articulado em tempo fraco ou parte fraca de tempo e prolongado a tempo forte ou parte forte de tempo. Seu efeito, portanto, é produzir um deslocamento de acentuação. Não é uma ocorrência unicamente africana, a música europeia está cheia de exemplos onde ela se encontra presente, da música medieval aos nossos dias, sendo que a cada época da história da recebeu um tratamento estético próprio. Se na música europeia ela predominava melodicamente, na africana ela é mais rítmica. Na diáspora, o encontro destes dois elementos se juntaram promovendo, como sublinhou Muniz Sodré, uma sincopação ritmo-melódica.⁴⁵ Para ele, a síncope, na música brasileira “Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncope - uma solução de compromisso”⁴⁶.

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

⁴² Ibidem, p. 159.

⁴³ 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.

⁴⁴ Ibidem, p. 59.

⁴⁵ SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

⁴⁶ Ibidem, p. 25.

spiritual, nos Estados Unidos, na capoeira, no jongo. No *negro spiritual*, letras de cunho religioso ocultaram planos de fuga das fazendas, durante a escravidão; na capoeira, música e dança foram maneiras de ludibriar o colonizador na luta pela liberdade, o que ocorria também nos “pontos” de jongo, cuja comunicação por códigos escondia para o “senhor” 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. Outro elemento central é a performance que deve ser vista sob a perspectiva da totalidade, onde os gestos, a mímica, o movimento corporal se entrelaçam de forma indivisível, dando sentido a identidades sociais.⁴⁷ Um exemplo são as expressões musicais de rua, processionais, como congadas no Brasil, candombe no Uruguai, cortejos carnavalescos de diversos tipos, como os desfiles de Boi Pintadinho.

De fato, a música na diáspora pressupõe dois eixos: a oralidade e o corpo.⁴⁸ É preciso salientar que o acesso à língua materna foi restringido durante a escravidão, e a música tornou-se instrumento de comunicação e resistência.

Pensar sobre música – uma forma não figurativa, não conceitual – evoca aspectos de subjetividade corporificada que não são redutíveis ao cognitivo e ao ético. Essas questões também são úteis na tentativa de situar com precisão os componentes estéticos distintos da comunicação negra.⁴⁹

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

Isto exige também um registro diferente de conceitos analíticos. Essa demanda é ampliada pela necessidade de dar sentido as performances musicais nas quais a identidade é elusivamente experienciada das maneiras mais intensas, e as vezes reproduzida por meio de estilos negligenciados de prática significativa como a mímica, gestos, expressão corporal e vestuário. A antífona (chamado e resposta) é a principal característica formal dessas tradições musicais. Ela passou a ser vista como urna ponte para outros modos de expressão cultural, fornecendo, juntamente com a improvisação, montagem e dramaturgia, as chaves hermenêuticas para o sortimento completo de práticas artísticas negras.⁵⁰

Segundo os referidos autores, o sistema da música na diáspora africana, além da antífona e chamada-e-resposta e da improvisação, compreende também a polirritmia e o

⁴⁷ MAKL, op. cit., p. 62

⁴⁸ GILROY, op. cit.

⁴⁹ Ibidem, p. 163.

⁵⁰ GILROY, op. cit., p. 166-167

movimento espiralar.⁵¹ Em Makl , 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.⁵² As “emendas e costuras” acontecem a partir de padrões rítmicos contínuos, onde estão presentes a síncope, o contratempo, com acentuações diversas nos quartos de tempo.⁵³ Os diversos 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. Assim definido por Pauli e Paiva:

Conforme o dicionário Grove de Música (SADIE, 1994, p. 733) “*Polirritmo é a superposição de diferentes ritmos ou métricas*”, se caracterizando como um híbrido contrastivo, pois é compreendido como um fenômeno musical resultante da soma de elementos, porém ainda distintos, isto é, existe uma definição relativa à soma das duas vozes, mas estas vozes ainda são reconhecidas como elementos separados. Ao analisarmos a polirritmia dentro de um contexto musical onde ela, unida a outros elementos, resulta em um novo objeto de estudo, a classificamos como um híbrido homeostático.⁵⁴

“A **improvisação** [grifo nosso] ocorre dentro do círculo e no cíclico do sistema de chamada-e-resposta”⁵⁵, podendo ser de três tipos: solista individual e resposta em coro, 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

⁵¹ A palavra antífona é originária da liturgia católica, e consiste, originariamente, em um versículo que se diz ao início e ao fim da récita ou canto de um salmo. Posteriormente, foi chamado canto responsorial em que, a uma determinada frase respondia-se com outra, que poderia ser um versículo bíblico ou uma fórmula de oração própria. Na música negra, a antífona e a chamada-e-resposta são duas faces de um mesmo fenômeno: o solista canta “chamando”, e o coro responde com uma frase pronta, que pode ser a parte de um refrão, por exemplo. No caso da música instrumental, um instrumento “chama” frase geralmente em improviso, ou com uma fórmula já pronta, e todos respondem com uma frase rítmica pré combinada. Acontece, muitas vezes, de a resposta ser a mesma frase da chamada.

⁵² MAKL, op. cit.

⁵³ Em diversos ritmos afro-brasileiros, é comum a divisão de cada pulso em quatro partes – os quartos de tempo. É o desenho de acentuações dos quartos de tempo em um ou mais compassos, mais a instrumentação usada, que permite reconhecer um samba, um maracatu, um ijexá, etc. Porém, existem também desenhos de terços de tempo e ainda a combinação dos dois, por exemplo, por superposição.

⁵⁴ PAULI, E.; PAIVA, R.G. A polirritmia e suas derivações, associações e similaridades musicais. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v.15 - n.1. 2015, p. 88. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/download/39568/20139/>. Acesso em: 15 nov. 2019.

⁵⁵ MAKL, op. cit., p. 64.

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”.⁵⁶

A partir do que foi dito, podemos extrair 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”.⁵⁷

Na primeira questão, esse sentido espiralar construído a partir de uma intensificação que se exterioriza na execução, uma vibração pela repetição ou pela aceleração. As “práticas de descentramento do ego e de suspensão do logos, com a performance de percussão, canto e dança, produzindo modalidade de consciência e de conhecimento, são uma criação das culturas africanas ‘tradicionais’”.⁵⁸ Produz-se um transe do ser total, mente e corpo, em contraposição à divisão binária cartesiana. A improvisação, ocorrida a partir de elementos 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) 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, tornam-se “formas de consciência histórica”.⁵⁹

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”.⁶⁰ Em sua prática, as músicas de matriz africana tem um conjunto complexo de “conversa” entre os vários instrumentos, ou entre cantor solista e coro, 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/tempo espiralar, sinérgico, autorregulado, circular do tempo que reside a modernidade musical da

⁵⁶ Ibidem, p. 64.

⁵⁷ Ibidem, p. 65

⁵⁸ HENREY, 2000, *apud* MAKL, op. cit, p. 66.

⁵⁹ MAKL, op. cit., p. 66.

⁶⁰ Ibidem, p. 67

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 Folclore, cultura popular, patrimônio imaterial

Uma discussão que nos parece importante entabular, é estabelecer, no que tange à cultura, em quais fronteiras conceituais estamos trabalhando e, por conseguinte, a opção por este ou aquele termo. Em relação às práticas das tradições populares, uma discussão que tem consumido os estudiosos das ciências sociais é a propriedade dos termos “folclore” e “cultura popular”.

Historicamente, os folcloristas foram os primeiros a se ocupar dos usos, costumes, tradições, mitos, religiosidade, danças do povo, seus saberes transmitidos pela oralidade. Desde a consolidação do termo “Folclore”, na Europa, e o seu uso pelos pesquisadores brasileiros até os anos setenta, buscava-se tanto o colecionamento dos objetos produzidos por camponeses, pelos negros, indígenas, camponeses, como o registro de seus múltiplos fazeres. Tratava-se de “salvar” esse patrimônio, antes que ele se extinguisse pelo desenvolvimento da vida moderna.⁶¹ A abordagem das produções populares era descolada dos sujeitos e de sua vida social. Havia, como afirmou Nestor Garcia Canclini, “A percepção dos objetos e costumes populares como restos de uma estrutura social que se apaga pela justificação lógica de sua análise descontextualizada” .⁶²

Há que se destacar, como afirma Brandão, o trabalho pioneiro de Mário de Andrade e o folcloristas no desvelamento de tradições populares até então desconhecidas:

Entre nós, desde os escritores e raros estudiosos de um romantismo em versão brasileira aos primeiros escritores regionalistas, o interesse pelas diferentes criações de culturas populares coube a estudiosos das tradições populares identificados como folcloristas. É com suas pesquisas pioneiras que uma outra face da criação cultural de norte a sul do país começa a tomar uma forma sistemática. Cecília Meireles, Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Alceu Maynard de Araújo e tantos outros pesquisadores dos folclores brasileiros produziram estudos que só uma compreensão empobrecida poderia classificar como passadistas ou não científicos⁶³.

⁶¹ FRADE, Cáscia. **Folclore. Coleção Para Entender**. São Paulo: Global Editora, 2005.

⁶² CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Edusp. 2015. p. 210.

⁶³ BRANDAO, Carlos Rodrigues. Vocação de criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares. **Cad. Pesquisa**, São Paulo, v. 39, n. 138, p. 715-746, dez. 2009. p. 730. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-15742009000300003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 5 jan. 2020.

Esse movimento ocorreu em um período político em que a busca por elementos identitários da nacionalidade, a partir do negro, do branco, do índio e do mestiço era considerada fundamental para a constituição de uma brasilidade. Era o período do Estado Novo, com Vargas estabelecendo-se como ditador populista. Canclini destaca ainda que os estudiosos do Folclore estavam associados a institutos geográficos e ao SPHAN, na década de 40 ou 50, intelectuais que não tinham necessariamente as ferramentas teórico metodológicas para fazê-lo.⁶⁴

A Carta do Folclore Brasileiro, de 1951, estabeleceu os quatro elementos definidores do fato folclórico: antiguidade (ou tradição), persistência, oralidade e anonimato. Portanto, para ser considerado folclórico, era preciso que fosse antigo/tradicional, mas não necessariamente engessado ou imutável; persistente, no sentido de algo que tem um resíduo no passado, mas reinterpretado e passível de expressão de novos significados; ser transmitido oralmente, ou seja, estar ligado ao contato direto entre os sujeitos, onde os saberes transitam pela observação e a imitação, favorecendo o surgimento de modificações e adaptações, variantes de um mesmo fazer; e, por fim, ser anônimo. O anonimato não significa ausência de autoria, mas, sim, na maioria dos casos, a perda da memória de quem criou isto ou aquilo dentro de uma determinada expressão folclórica: um canto, uma dança, um artesanato. A coletividade aceita aquela criação e a reproduz, muitas vezes modificando e reelaborando. Ainda que autores possam ser lembrados, como mestres ou poetas, as criações são coletivizadas dentro das marcas de identidade dos diversos grupos.⁶⁵

Ampliando a discussão para fora do Brasil, lembra Canclini que, no México, por exemplo, prevaleceu por longo tempo a tendência à colecionalização. Não havia a preocupação nem com a conceitualização do popular, nem de como as produções eram influenciadas pelos diversos processos sociais nelas implicados.

A Carta do Folclore Americano, em 1970, aprovada pela OEA, postulava assim:

- . O folclore é constituído por um conjunto de bens e formas culturais tradicionais, principalmente de caráter oral e local, sempre inalteráveis [...].
- . O folclore, entendido dessa maneira, constitui a essência da identidade e do patrimônio cultural de cada país.
- . O progresso e os meios modernos de comunicação, ao acelerar o ‘processo final de desaparecimento do folclore’, desintegram o patrimônio e fazem os povos americanos “perderem a identidade”.⁶⁶

p. 730.

⁶⁴ CANCLINI, op. cit., p. 212.

⁶⁵ FRADE, op. cit.

⁶⁶ CANCLINI, op. cit., p. 214.

Na medida em que a Antropologia, a Sociologia e a História vão se ocupando das questões relacionadas à temática, a discussão se amplia e se alargam os horizontes conceituais. Cáscia Frade oferece uma visão não engessada se comparada àquela proposta pela Carta do Folclore Americano. Para ela, o Folclore tem uma dinâmica onde acontecem dois processos distintos: o empréstimo e a reinterpretação. No primeiro, incorpora-se um elemento de fora que não altera o que é essencial: por exemplo, cantar o “Jingle Bells” em um pastoril. No segundo, “a cultura adapta à sua realidade traços culturais antigos ou atuais, alternando a forma, o destino, a função”.⁶⁷ Ocorre ainda o fato de que o Brasil recebeu três etnias inicialmente, sincréticas (hibridizadas?) e outras que para cá vieram, fora migrações internas. “O folclore, enquanto traço cultural, reflete este quadro complexo que envolve mecanismos internos aquisitivos, desintegrativos, de recomposição, de reajuste, de reordenação”.⁶⁸

Um outro elemento que influencia na dinâmica do folclore são os meios massivos de comunicação da indústria cultural. Antes circunscritos e conhecidos regionalmente, através da televisão e outros meios, diversas manifestações são levadas aos mais diversos lugares e lares, transformando-se em um produto o Boi de Parintins, os desfiles de escola de samba, o maracatu do Recife. O “homem folk” quase não mais existe, estando ele mesmo exposto às mesmas informações do homem urbano.⁶⁹

O conceito de cultura popular foi amplamente discutido por Carlos Rodrigues Brandão. Em um de seus trabalhos, ao buscar definir o termo “cultura”, explica que a mesma se processa através da ação humana que age na transformação da natureza de forma intencional.⁷⁰ Além deste aspecto material, a cultura implica em universos simbólicos socialmente compartilhados. Na apropriação do mundo natural e sua modificação em um mundo humano, e, nesta dinâmica, a passagem do puramente biológico ao social, está também a busca em dar sentido à existência, o que ocorre tanto no plano individual/subjetivo, quanto no social/objetivo. A capacidade de simbolizar nos confere o status de seres sociais, atrelados aos mais diversos tipos de relações, em que estão em jogo saberes e valores. Dada a diversidade de grupos sociais existentes, não há uma cultura única, mas culturas.

Dito isto, Carlos Brandão esclarece a origem da expressão “cultura popular”. Lembra-nos que o que hoje chamamos de patrimônio cultural imaterial já foi chamado de antiguidade, tradição popular, folclore, cultura iletrada, cultura rústica, cultura popular, entre outros, e que

⁶⁷ ALMEIDA, 1974, apud FRADE, op. cit., p. 30.

⁶⁸ FRADE, op. cit., p. 31.

⁶⁹ CARNEIRO, 1965, apud FRADE, op. cit., p. 33

⁷⁰ BRANDÃO, op. cit.

o reconhecimento de que as pessoas do povo têm suas formas culturais próprias é afirmado na Europa a partir do século XIX, em que as pessoas letradas daquele continente, a partir da descoberta das culturas primitivas das Américas e da África, se dão conta das culturas tradicionais, rústicas, populares de seus próprios países.⁷¹

Recorrendo a Burke e Canclini, a cultura popular corresponderia à cultura, não oficial, cultura da não-elite, cultura das classes subalternas. E ainda, que as culturas “estão em movimento, em processos contínuos de criação, interação, recriação, hibridação”.⁷² Embora haja alguns grupos que mantêm formas de ser e viver praticamente intactas, o que percebemos é que a maior parte dos grupamentos humanos são transformados pelas trocas, sincretizações, mesclas com outros grupamentos.

Embora uma parte significativa das culturas populares possa “refletir” e “retratar” sua condição subalterna em uma sociedade desigual – em que outras classes e suas agências, que vão da educação à religião e desta aos meios cada vez mais invasivos de comunicação de massa –, elas preservam graus sempre autônomos de criação e de tradução de suas vivências cotidianas e dos modos como simbolicamente a representam de diferentes e, não raro, sistêmicas e persistentes maneiras.⁷³

No Brasil, um primeiro esforço de estudar, catalogar, compreender as criações das tradições populares do Brasil foram realizados por personagens como Mário de Andrade, Câmara Cascudo, entre outros, chamados de folcloristas. Seu pioneirismo foi um marco e deixou um legado que não pode ser desmerecido.

A época dos anos 60, seja pelo MEB (Movimento Educacional de Base), seja pelos movimentos de cultura popular, surge uma crítica ao trabalho dos folcloristas de até então. Se louvável foi o esforço do estudo das tradições populares por dos mais diversos grupos humanos existentes no território nacional, por outro lado este todo esse esforço permanecia desatrelado da realidade social dos grupos pesquisados. Produtores de cultura popular eram também homens e mulheres subalternizados, explorados e excluídos socialmente.

Era chegada a hora de fazer com que essas culturas – que agora recebiam outros nomes, como “subalternas”, “oprimidas”, “alienadas”, “dominadas” – não apenas falassem de si e de seus mundos através de seus contos e cantos, mas dissessem algo, de modo crítico e contundente, sobre sua condição social. Era preciso torná-las – e aos seus atores-autores – conscientes (outra palavra cara e frequente na época) de sua situação de classe, assim como de seu poder.⁷⁴

Segundo Brandão, o MEB evidenciou que a existência da cultura popular revela uma contradição: ao mesmo tempo em que possui uma originalidade criadora, os atores que a

⁷¹ Ibidem, p. 726-727.

⁷² Ibidem, p. 728.

⁷³ Ibidem, p. 728.

⁷⁴ Ibidem, p. 731.

criam são subalternos e subalternizados. Ocorre então um processo que tende a reproduzir as formas de poder e dominação. A domínio da cultura erudita se apropria de elementos da cultura popular através de variadas estratégias, e as retraduz para o povo de forma a esvaziar seus elementos originais e descaracterizá-los; os setores das classes populares passam a reproduzir uma cultura mesclada que, originalmente, não tem a ver com sua identidade, em um processo de alienação.

Uma cultura, enfim, simbolicamente alienada e colocada aquém e além de uma consciência crítica. No bojo desta situação, se não for conscientizado por sua própria cultura, o povo não o será por nenhum outro meio usual em uma conjuntura de dominação.⁷⁵

Somente a luta no campo político-cultural e cultural-educacional poderia mudar esse estado de coisas. Neste sentido, Brandão assinala como marcos na consolidação e reconhecimento das culturas populares, desde a década de 60 até nossos dias:

1 - O nascimento de associações e organizações de artistas populares, artesãos, grupos rituais (por exemplo as Companhias de Santos Reis), que proporcionou o reconhecimento do que até então era um traço do Folclore: o anonimato. Criadores são reconhecidos, prestigiados. Ao mesmo tempo, a definição do que é patrimônio cultural imaterial pela Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.

2 - Um alargamento de espaços antes muito rígidos do folclore/popular/erudito, com apropriações e expropriações de um lado e do outro, cuja própria fórmula MPB é um exemplo. Ou artistas que atuam na fronteira entre o popular/folclórico e o erudito: Elomar, Milton Nascimento, Renato Andrade. Ou a massificação de eventos antes tradicionais e circunscritos a espaços mais restritos, como os concursos de folias de reis, ou “countrização” da música sertaneja pela indústria fonográfica.

3 - Ampliação, a partir da década e 70, do espectro de pesquisadores interessados na cultura popular, antes objeto de estudo de folcloristas (excetuando-se Maria Isaura Pereira de Queiroz e Florestan Fernandes): sociólogos, antropólogos, geógrafos, linguistas, especialistas em comunicação social, cuja produção vai dos textos acadêmicos `produção audiovisual com financiamento público ou privado.

4 - Surgimento, por parte de “agências governamentais direta ou indiretamente vinculadas à ‘questão cultural, as mais diferentes modalidades de propostas, ações e políticas culturais”.⁷⁶ Um ponto assinalado como crucial nesta discussão é que os processos relacionados à preservação de tradições populares devem acontecer de dentro para fora, ou seja, o processo

⁷⁵ Ibidem, p. 734.

⁷⁶ Ibidem, p. 741

decisório do acontecer cultural deve ser protagonizado pelos seus “criadores, usuários locais e atores”.⁷⁷ Destaque-se aqui o papel dos Pontos de Cultura do Ministério da Cultura, que fomenta a gestão da cultura aos seus próprios atores sociais, subvencionados pelo poder público.

5 - Em quinto e último lugar tem a ver diretamente com o primeiro.

Em direção oposta a um empresariamento + espetacularização de culturas populares, tradicionais ou patrimoniais, assistimos a diferentes iniciativas de retomada do que é “próprio” dessas culturas, contra o que as ameaça de se tornarem apenas “típicas” – para lembrarmos aqui o jogo de opostos sugerido por Nestor Garcia Canclini e outros. Associações de congadeiros em Minas Gerais festejam sucessivos aniversários e buscam se unir, acima de suas diferenças, para proteger suas tradições e estabelecer entre elas formas de encontros e diálogos autóctones sempre difíceis em outros tempos

(...) Qualquer que seja a forma como um grupo ritual, uma comunidade rural ou um movimento social concebe suas criações culturais e as assume como uma modalidade de reconhecimento, de expressão de si mesmos e de empoderamento, a marca identitária de um múltiplo processo de retomada e recriação de tradições e inovações culturais autóctones é muito forte e sempre essencial.⁷⁸

Considerando todo o exposto acima, optamos por utilizar o termo “cultura popular” em relação ao fenômeno que estamos estudando, pois, como buscamos evidenciar, possui um maior alargamento do ponto de vista teórico. As questões debatidas anteriormente em relação à decolonialidade, identidade e, mais especificamente, à música, a nosso ver, se coadunam com essa escolha na medida que tratam de saberes, fazeres e modos de vida por séculos tornados inferiores e invisibilizados. Além disso, o termo Folclore, à despeito da evolução epistemológica das últimas décadas, carrega o desgaste de históricos vícios conceituais.

Uma outra importante discussão gira em torno da definição do patrimônio cultural imaterial, porque ela toca diretamente nas questões suscitadas nesta pesquisa. Como dito acima, a Convenção Para Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, pela promulgada pela UNESCO, e da qual o Brasil é signatário, foi um dos marcos para a consolidação e reconhecimento das mais variadas expressões da cultura popular, dentre. A Convenção assim define o patrimônio cultural imaterial, em seu artigo 1:

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de

⁷⁷ Ibidem, p. 742-743.

⁷⁸ Ibidem, p. 743.

identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.⁷⁹

Segundo a Convenção, o patrimônio cultural imaterial se manifesta em tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial, em expressões artísticas, práticas sociais, rituais e atos festivos, conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo e em técnicas artesanais tradicionais. O documento define “salvaguarda” como medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não-formal - e a revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos. Cabe aos países membros praticarem políticas públicas que garantam viabilizem todas essas ações de forma integral e irrestrita. No caso do Brasil, tais políticas precisam abarcar todos os entes federativos, uma vez que a patrimonialização é uma operação importante para a continuidade dos inúmeros grupos de cultura popular espalhados por todo território nacional.

Uma possível objeção poderia ser feita sobre a caracterização do Boi Pintadinho como uma cultura imaterial, uma vez que em sua construção enseja também uma materialidade. Sem querer estender muito o assunto, recorreremos a um texto produzido pelo próprio Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que faz a diferenciação nos seguintes termos: “Os bens culturais materiais (também chamados de tangíveis) são paisagens naturais, objetos, edifícios, monumentos e documentos. Os bens culturais imateriais estão relacionados aos saberes, às habilidades, às crenças, às práticas, aos modos de ser das pessoas”.⁸⁰ De fato, existe uma materialidade, pois existe um produto que resulta do trabalho de artesãos. No entanto, ele é desfeito após o Carnaval, para ser refeito no ano seguinte, e não nos mesmos moldes do ano anterior. Além disso, ele inclui percussão, canto e dança. Portanto, é muito mais um conjunto de práticas e modos de ser e fazer que está em questão.

79 UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. Paris, 17 de outubro de 2003. Tradução feita pelo Ministério das Relações Exteriores. Brasília, 2006.

80 IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Texto e revisão de Natália Guerra Brayner. - 3. ed. Brasília, 2012.

3 - ETNOGRAFIA DOS BOIS PINTADINHOS

Nosso trabalho etnográfico constituiu-se de entrevistas, observação de cortejos de Bois em diversos momentos, acompanhando, gravando e anotando, da observação de concursos de Bois Pintadinhos, ocorridos em três diferentes pontos: o concurso na Praça da Aroeira, concurso da Buraca (Morro de São Jorge), o concurso da avenida, na sexta de Carnaval, os concursos de bois de mão no Colégio Municipal Botafogo e na Nova Holanda.

Para Geertz, a etnografia consiste em uma “descrição densa”, que permite

estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante. Mas não são essas coisas, as técnicas e os processos determinados, que definem o empreendimento. O que o define é o tipo de esforço intelectual que ele representa.⁸¹

Segundo Geertz, a etnografia é a missão do antropólogo. Não acaba com a simples descrição dos fenômenos, mas na interpretação deles. “O que devemos indagar é qual é a sua importância: o que está sendo transmitido com a sua ocorrência através da sua agência, seja ela um ridículo ou um desafio, uma ironia ou uma zanga, um deboche ou um orgulho”.⁸²

Para o autor o significado é o cerne da questão e a antropologia a ampliação do universo do discurso humano, portanto afim ao conceito semiótico de cultura:

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível — isto é, descritos com densidade.⁸³

Stuart Hall situa o estudo da cultura em sua ligação com o conceito de representação com base na ideia de significados compartilhados. “Afirmar que dois indivíduos pertencem à mesma cultura equivale a dizer que eles interpretam o mundo de maneira semelhante e podem expressar seus pensamentos e sentimentos de forma que um compreenda o outro”.⁸⁴ A cultura implica na produção de *sentido* ou *sentidos* resultantes das práticas sociais. Como em Geertz, é um conceito semiótico, onde se destaca o domínio do *simbólico*.

⁸¹ GEERTZ, Clifford, op. cit, p. 4.

⁸² Ibidem, p. 8

⁸³ Ibidem, p. 10

⁸⁴ HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. 1. ed. Rio de Janeiro: PUC e Apicuri, 2016. p. 20

Para Hall o sentido é produzido nas mais diversas áreas, processos e práticas sociais. É pelo sentido que se dá a noção de identidade e pertencimento. Ele é produzido nas mais variadas mídias, nas diversas formas de nos expressarmos através de objetos culturais; organiza nossas práticas e condutas. Emanam sentido, narrativas, enredos e fantasias.⁸⁵ Toda discussão em torno do “circuito da cultura” passa pela questão da representação, compreendendo esta como a “produção do sentido pela linguagem”.⁸⁶

3.1 Tradição imemorial

Como já dissemos anteriormente, o Boi Pintadinho teria pelo menos cem anos de existência. Moradores antigos do bairro Aroeira relatam que, quando pequenos, no período do Carnaval, o bairro era agitado por inúmeros bois.

O registro de 21 de outubro de 1923 trata da inauguração da Capela de Nossa Senhora da Boa Morte, na Praia do Furado, em Quissamã, que, à época, pertencia ao município de Macaé.

No dia 6 de fevereiro último inaugurou-se, na Praia do Furado, a capela de Nossa Senhora da Boa Morte, ali levantada por iniciativa das Exmas senhoras d. Haydéa Peixoto Grain, Isabel Peixoto Crespo, Isabel Sampaio Peixoto e do Sr. Francisco Manhães da Boa Morte, proprietário no Logar, com o auxílio de diversas pessoas. Houve, então, benzimento da capela, às dez horas da manhã, missa solene e Primeira Comunhão de trinta meninas, diversos baptizados e casamentos, servindo em todos esses atos Frei Felipe, de Quissaman. Às cinco horas da tarde procissão, com grande acompanhamento, e à noite ladainha e um *excelente boi pintadinho* (grifo nosso).⁸⁷

A designação de Boi Pintadinho no texto acima é curiosa, pois em Quissamã a cultura do Boi é denominada “boi malhadinho”. É possível que tal denominação se deva em função da proximidade de Barra do Furado com Campos dos Goytacazes.

Entre os nossos entrevistados, o único que assinalou uma possível explicação quanto à origem do Boi Pintadinho foi o dono do “Matozão”, o Gilmar. Vejamos o relato que ele mesmo fez:

Gilmar - É... mas a história do Boi Pintadinho, segundo antigos, começou com um boi de verdade. Era um boi muito manso. Todo carnaval, todo ano, o pessoal saía lá do Cinco e vinha pra cidade pra beber e brincar o carnaval aqui.

Wilson - Saía lá do Cinco?...

Gilmar - Cinco, o Cinco, depois do Horto aqui, quem vai praqueles condomínios Village do Horto ali, onde tem o campo de treino do Macaé. Ali é o Cinco. Chama [assim] por causa do quilômetro cinco, aí ficou Cinco, com apelido de Cinco. Aí eles saíam de lá pra beber cachaça e esse boi era muito manso e vinha atrás deles.

⁸⁵ Ibidem, p. 22

⁸⁶ Ibidem, p. 53

⁸⁷ Jornal **Folha do Comércio**, de 21 de outubro de 1923.

[...] Quando eles bebiam, saía todo mundo bêbado pra lá cantando, aí vinham cantando, o boi seguindo eles. [...] Assim conta a história que eu ouvi, mas não sei até quanto isso é verdade. Um ano o boi morreu. No ano seguinte, pra eles virem, eles pegaram a cabeça do boi, botaram num pedaço de pau, e vieram trazendo como se fosse simbólico, que o boi “tava” com eles ali. E levaram de volta. E assim foi indo e voltando, aquela cabeça indo e voltando até que virou um Boi Pintadinho. Dentro de Macaé começou...

[...] Eu não sei qual a verdade. Mas... outros já dizem que a história do Boi pintadinho começou na Barra de Macaé, aí daqui a pouco vem outro no Imbuuro, e assim vai. E até a gente ter certeza de onde começou realmente... não sabe.⁸⁸

Esta é a versão que Gilmar escuta desde criança, inclusive quem o ensinou a confeccionar o Boi Pintadinho foi um senhor que mora no Cinco, o Jomar. Veja-se que o dono do Matozão não toma para si a responsabilidade de ser o detentor da história de como o teria surgido o Boi por estas paragens. O que apresenta são suas reminiscências pessoais. Segundo Gwin Prins, a reminiscência pessoal dá ao pesquisador a possibilidade considerar informações de sujeitos que não se manifestam em documentos oficiais, como os pobres de ambientes urbanos, por exemplo. Torna possível o acesso a toda uma riqueza de detalhes, ou histórias “da pequena escala”.⁸⁹ Preto, fundador do “Suave Veneno”, acredita que a cultura tenha surgido nas fazendas de gado da região, e que migrou para a cidade, sendo, então, reinventada, modificada.

3.2 Das memórias de infância a donos de Boi

Seu Emílio e seus filhos, Maicon e Maxuel (Miller não esteve presente em nosso encontro), como também Gilmar e João relataram o encantamento que o Boi Pintadinho lhes causava desde a tenra infância.

Emílio, pai de Maxuel, Miller e Maicon, criador do Falcão, lembra que, quando criança, o Boi lhe causava medo. Nas temporadas em que passava na casa da madrinha, recorda que um Boi da Barra ficava guardado na casa dela, e tinha medo até de passar em frente a ele:

Aí teve uma vez que eu “tava” vindo pra casa da minha madrinha com o irmão dela numa Kombi, aí o boi “tava” descendo a ponte... da Barra. (...) Aí que o cara falou: agora que eu quero ver o neguinho enfrentar o Boi! Eu abri a porta da Kombi, saí correndo pela rua a fora, entrei no bar da minha madrinha, entrei e fiquei lá num canto quietinho. (...) Isso pra não me machucar né? Que o carro “tava” andando. Eu abri a porta e saí correndo. Aí quando acabava o carnaval eu fazia um boizinho de papelão e ficava no quintal batendo uma latinha, só... só depois do carnaval.⁹⁰

⁸⁸ Entrevista oral por informação verbal, filmada e gravada, em 7/09/2019

⁸⁹ PRINS, Gwin. História oral. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**. Novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 2011, p. 195.

⁹⁰ Entrevista oral por informação verbal, em 06/12/2018, filmada, com a presença de Emílio, Maicon e Maxuel.

Com o tempo, Emílio foi se tornando um brincante e construtor de Boi Pintadinho. Brincava no Boi Miramar, que construía (na época a estrutura era em madeira e bem pesada, chegou a precisar de dois carregadores).

Seus três filhos externam o encantamento que os cortejos lhes causavam, quando da passagem pelo bairro. Maicon e Maxuel diziam que o “Taradão”, do Campo D’Oeste passava e ficavam admirados e o seguiam, acontecendo o mesmo com o “Caju” do Bairro Cajueiros, com o “Axé”, do Morro de Santana, e com o “Matozão” (Morro de São Jorge/Jardim Santo Antônio). Certa feita, seu pai fez um Boi de papelão para Miller levar para a escola e foi um sucesso. Foi então que surgiu a ideia de fazer um Boi Pintadinho para os filhos brincarem. Maicon conta com detalhes:

Então a gente via [os Bois] passando aqui e ficava deslumbrando com aquilo. E achava legal, que era muito animado. Então a gente gostava, porque a gente não podia ir muito longe, ele rodava pra cá e a gente gostava muito [...] Meu pai [disse]: vou fazer um Boi pra vocês! Aí deu-se a ideia de fazer. Ele viu como que a gente era menor, gostava muito, então vamos fazer um Boizinho! Ele fez um Boizinho, ele até falou: vamos fazer leve, aí ele pegou um vergalhão né? Um vergalhãozinho mais fino, fez todo de vergalhão, soldou tudo direitinho, pra ficar leve, porque o vergalhão é um ferrinho leve. [...] Como a gente não tinha bateria na época, a gente pegava lata, o que tinha na frente que fazia barulho, a gente batia e só rodava pelo bairro. Então isso foi tomando gosto, pra gente e até gosto pelo pessoal do bairro, né? [O nome] foi até o Boi Falcão mesmo, a gente começou com o Falcão, desde essa época, rodando pelo bairro com lata, não tinha nada de instrumento bonito não, [isso] quando a gente não conseguia rodar [com instrumento] emprestado... A gente rodava pelo bairro, né? Puxando as crianças, até os adultos com as próprias crianças, a gente só rodava pelo bairro, e acabava voltando pra cá. [Até] Então a gente não participava de concursos. O nosso intuito era diversão. A gente era criança, gostava do Boi que a gente via, Boi enorme que passava na rua, que esses Bois de outros bairros eram muito grandes. A gente só gostava. Meu pai fez [um Boi] pequenininho, isso foi um sucesso, a criançada aqui da rua, todo mundo, foi bonito! Então os anos foram passando e cada ano a gente foi melhorando. [...] A gente começou a aprender a fazer o Boi [...], a gente não tinha dinheiro, precisava guardar os vergalhões do ano que a gente usou no ano passado pra tentar fazer de novo [no ano seguinte]. Aí aquilo foi tomando gosto, foi tomando uma proporção grande, até que a gente levou no primeiro concurso, né? O Boizinho era tão pequenininho [...], que brilhou tanto os olhos do pessoal, que acabou sendo uma cultura. Depois daquele [concurso] a gente gostou tanto, não sei qual foi o lugar que a gente tirou naquele dia, mas foi tão bonito, a gente viu uma diversão tão grande, que na época foi na Aroeira, foi até na [rua] principal ali. Quando a gente viu aquele concurso, a gente falou: caramba, a gente arrastou muita gente, cara! A intenção era essa, a gente precisava transmitir alegria pro povo. Acho que até hoje se vê isso, né? O Boi arrasta muita gente, eu vou atrás daquele Boi porque ele arrasta muita gente. Então assim quanto mais gente o Boi contagia com alegria, mais teoricamente ele tem uma...

Wilson - Uma pontuação melhor.

Maicon - É. Uma pontuação melhor, tem o reconhecimento, né? Então isso foi muito legal. A gente começou fazer [...]. Foi fazendo, depois fomos melhorando um pouco, eu via a galera nos bairros fazer, começamos fazer de madeira e bambu. [...]

É legal, o negócio deu certo, né? A gente tinha que tirar dinheiro, pedir dinheiro de mãe, pra juntar dinheiro pra fazer, então foi muito legal. Foi uma infância boa com essa cultura de Boi, sim. A gente não conhecia nada, não sabia se era [só aqui em Macaé]. Eu estava perguntando pro meu pai no caminho: você sabia que esse Boi tinha em outro lugar? Porque teoricamente era cultura nossa. [...] Depois a gente foi descobrir que tem em Campos, mas como o senhor falou, talvez não seja a mesma forma que aqui [...].⁹¹

É um relato repleto de afeto, emoção, significado. Maicon já não acompanha o Falcão, mas suas memórias atestam a importância do Boi Pintadinho para sua família e para o bairro.

Preto⁹² lembra com emoção do tempo em que seu pai saía no Carnaval pelas ruas da cidade, de terno, gravata e chapéu, acompanhado das clássicas mulinhas, com o Boi de bambu e pano, tocando pandeiro e improvisando versos de casa em casa. Os moradores, gratificados, davam uns trocados, que eram juntados e, dias depois, serviam para fazer um farto almoço para os promotores da brincadeira. Os filhos sempre acompanhavam o pai. Para entrar em um bairro diferente, o repentista pedia licença, cantando e percutindo seu instrumento. Hoje, toda vez que o Bloco Suave Veneno sai, diz Preto, é obrigatório passar na casa de sua mãe, que tem noventa e dois anos, para que ela abençoe o boi.

Gilmar afirma que sua história com Boi Pintadinho começou desde muito criança

Mas a história que eu ouvia desde pequeno, que é a minha história com o Boi Pintadinho, foi criancinha ficar em cima de um muro, ficar apaixonado vendo o boi passar. Depois quando eu cheguei a uma certa idade, juntou eu e João, os mais velhos ensinaram a gente a fazer, a gente foi aprimorando, o troço foi mudando, os Bois foram crescendo, e acabou virando o carnaval que é hoje. (...) Eu nasci naquilo ali, cara. Eu nasci ali. Eu chorava. Quando eu era pequeno teve uma época, foram quatro anos que a gente teve que mudar daqui e morar perto do Corpo de Bombeiros, na Alfredo Baker. Quando eu saí daqui, eu estava com três anos e voltei com sete anos. E nesses quatro anos raramente passava Boi lá. Até esses dias minha mãe ri: garoto, você tem uma memória boa! Tinha um pé de ficus, de uma folha que solta um leite, um pezão grandão, e ele tinha uma bifurcação, e eu fiz um “negocinho” de madeira [...] que eu vinha correndo com aquilo, encaixava assim no pé de ficus, botava o pezinho, subia e ficava naquela bifurcação por cima do muro vendo o boi passar. Eu chorava, passava mal, dava febre quando eu escutava a batida do Boi, que eu corria e o Boi já tinha passado. Eu dava febre. Pra parar de dar febre minha mãe tinha que me botar no colo ou a vizinha que está lá até hoje, Sônia, me pegava no colo assim, saía correndo só pra ir lá na frente me mostrar o Boi, pra eu ver o Boi, aí depois voltava pra casa, aí sim. Então aquilo é sangue, cara, já nasci com isso. Eu já nasci com isso.⁹³

⁹¹ Ibidem.

⁹² Personagem emblemático do bairro Nova Holanda, fundador do Suave Veneno, conhecido e querido por todos. Seu bar, o “Bar do Preto”, é o ponto de encontro da diretoria do Boi.

⁹³ Entrevista de 07/09/2019, já citada.

Gilmar fez seu primeiro Boi junto com João, quando tinham respectivamente onze e nove anos, orientados por Jomar, do Cinco. Portanto, o Matozão, que não se chamava assim no início, tem quarenta e três anos de existência. É perceptível como a cultura do Boi Pintadinho se mistura aos afetos, à emoção, à identidade pessoal e cultural de cada um dos nossos entrevistados. Além da entrevista, tivemos outros encontros e participações em seus cortejos. Com Gilmar pudemos compartilhar de uma experiência pedagógica em uma escola do Fundamental I, que foi extremamente enriquecedora e se insere em uma dimensão decolonial no contexto educativo. Falaremos disso mais adiante.

3.3 Quatro décadas de história

Gilmar é, atualmente, o dono de Boi Pintadinho mais antigo da cidade, o Matozão, que foi feito em 1977, que ele começou ainda na adolescência, junto com seu irmão João, também conhecido como João do Boi. Esse nome - Matozão - consolidou-se apenas em 1992. Até então, a cada Carnaval o Boi recebia um nome diferente, em geral o de alguma personagem de novela, preferencialmente interpretado por Tarcísio Meira. Em 1992, resolveram homenagear a personagem da novela Vamp, da Rede Globo, “Matosão”, interpretado por Flávio Silvano, que, na novela, era um vampiro filho de outro vampiro, o “Matoso”. O Boi teve muita receptividade e tempos depois a LIECAM exigiu que os blocos de boi, para se registrarem, teriam que ter um nome definitivo, e o nome escolhido acabou sendo o próprio “Matozão”. A LIECAM era quem promovia os concursos e administrava as verbas destinadas aos vários grupos de Boi. Mas antes dela, os concursos já eram realizados pelos próprios donos.

Para Gilmar, os concursos transformaram de forma decisiva a cultura do Boi Pintadinho na cidade. De princípio, eles foram uma iniciativa dos próprios donos de Boi. Até então, os Bois Pintadinhos eram pequenos, tinham em torno de um metro e meio de altura. Foi quando, no final da década de 80, uma data que ele não conseguiu precisar com exatidão, começou a “Batalha de Confete”, nome dado à competição que acontecia na Avenida Rui Barbosa, no centro da cidade, onde parte dela é hoje o “Calçadão”, espécie de shopping a céu aberto, e a principal rua do Centro da cidade. Os moradores mais antigos chamavam-na (alguns ainda chamam!) de “Rua Direita”. A partir de então, os Bois Pintadinhos começam a crescer, pois, a feitura vai mudando, os materiais usados tornam-se cada vez mais requintados. Hoje em dia, do chão ao chifre, os bois chegam a ter quatro metros de altura.

Os concursos, que eram organizados pelos próprios donos de Boi, tiveram o aspecto de positivo de abrandar a rivalidade que havia entre os diversos blocos. Um Boi não podia entrar no território do outro. Com os concursos, isso, de fato, ocorreu, porém não por muito tempo, porque quando começaram os concursos promovidos pela Prefeitura, passou a haver também premiação em dinheiro, e a rivalidade se acirrou novamente, e não foram poucas as rusgas quando os bois se encontravam nos cortejos pelas ruas da cidade.

Um encontro fatídico que ocorreu de fato nos foi narrado com detalhes:

Gilmar - A gente não entrava na Barra, a Barra não vinha aqui.

João - Tinha que resolver.

Gilmar - Tinha até uma história de... um camarada na época falou com a gente: ah leva o boi lá na Barra, não sei o quê. Não, tem briga. Não, que... tem briga nenhuma não. Isso aí não tem briga. Na época não existia nem a ponte nova. Não, existia a ponte nova já. [...] Aí nós fomos. Quando chegou na ponte, eles já estavam esperando a gente lá do outro lado com o Boi deles e veio, começou uma briga doida em cima da ponte. Aí jogaram o Boi deles na água, jogaram o nosso na água e eu consegui, com uma cordinha que amarrava no pescoço do nosso, eu consegui segurar e trazer pra beirada e nós botamos o Boi pra fora e trouxemos.

[...] Essa é uma das brigas, jogaram gente na água, em cima dos barcos, teve gente que se machucou. Não morreu ninguém, mas se machucaram, teve gente que foi parar no hospital, que caiu em cima de barco. Então isso já existia lá atrás, isso é coisa de trinta anos atrás.⁹⁴

Maxuel explicou-nos que, nesses encontros beligerantes, havia uma mudança no toque da bateria. A batida mudava, o som crescia, a cadência se tornava bélica, cada bateria queria tocar mais forte que a outra. Segundo Gilmar, isso ainda acontece:

Gilmar - E, por exemplo quando você, Matozão, vamos supor, Matozão e Axé. O Axé vinha de lá, o Matozão ia daqui, o Matozão ia batendo um sambinha ali, quando via o Axé: “Axé tá vindo lá” e a bateria bum bum bum bum. E aí a mesma coisa, eles queriam bater mais alto, os de cá mais alto, o povo de cá pulando, os de lá pulando também, mas passava um pra lá, passava o outro pra cá e ia embora. Aí passou um pra cá, passou o outro pra lá, puxava de novo e ia batendo normal. Entendeu, isso aí é... E era legal, cara!⁹⁵

Pudemos presenciar, em um encontro promovido pela escola onde atuamos, do qual falaremos mais adiante, que houve, de fato, uma diferença de tocar quando colocamos juntas três baterias de Boi mirim do bairro para tocar juntas. O que aconteceu foi que, tocaram juntas, em cadências diferentes e cada uma queria tocar mais forte do que a outra. Esse fato se deu na quadra da própria escola.

Para tentar melhorar as consequências destes encontros beligerantes, a Prefeitura nas gestões dos prefeitos Alcides Ramos e Carlos Emir, exigia que responsáveis portassem uma licença para o bloco sair na rua. Desta forma, teriam que responder por quaisquer confusões que pudessem ocorrer, inclusive dentro do próprio bloco ou quaisquer outras que

⁹⁴ Ibidem. Nessa entrevista participou também João, dono e criador do Matozão com Gilmar.

⁹⁵ Ibidem.

acontecessem durante o desfile. Porque, dependendo de qual fosse, e hoje ainda é assim, os blocos chegam a arrastar milhares de foliões, o que aumentava a responsabilidade dos donos de bois.

Tanto Gilmar, quanto Maxuel e Miller tem se esforçado para abrandar essa rivalidade. Neste último ano, realizaram um desfile conjunto do Matozão e Falcão. Mesmo assim, alguns Bois souberam do encontro, e colocaram os seus na rua, no circuito do encontro, para impedir a passagem. Pacientemente o Falcão e o Matozão estacionaram, aguardaram e continuaram o cortejo, tendo sido o encontro um sucesso de público.

Preto, Luanderson e Marquinhos ressaltam a presença da rivalidade entre os bois. Luanderson afirma que ela existe, não exatamente entre o povo da Barra e da Aroeira, mas entre os da Nova Holanda e da Barra, bairros vizinhos. Ela já foi maior, diz Luanderson, mas a orientação que dão aos seguidores do Suave Veneno, é que não provoquem. Procura também evitar que os bois saiam no mesmo dia, para evitar os encontros. Quando eles acontecem, o Suave Veneno encosta, a bateria para de tocar e espera o “rival” passar. Depois, bloco que segue.

A rivalidade não é uma característica exclusiva dos Bois de Macaé. Maria Laura Cavalcanti aborda essa questão, afirmando que as brigas vêm fazendo parte da cultura do Boi no Norte e no Nordeste:

O precioso boi mítico, em torno do qual um vasto universo simbólico ganha forma, é também um emblema para a organização de grupos de brincantes e uma maneira de estabelecer a rivalidade entre eles. Os grupos chamam-se Bois, e atribuem-se nomes individuais característicos: Boi Misterioso, Tira-Teima, Cana-Verde, Mimo de São João, Fé em Deus, e assim vai pelo país afora. O Boi é uma organização local, rural ou urbana, de um bairro e seus arredores, e a existência de um Boi num local chama a de outros, pois rivalizar ‘parte importante da brincadeira.’⁹⁶

A mesma autora relata que essa rivalidade está na gênese dos Bois de Parintins:

Os Bois brincavam em terreiros e saíam nas ruas onde confrontavam-se com desafios e inevitáveis brigas, pois, quando se encontravam, nenhum queria deixar o outro passar, ou voltar para trás: “era brutal mesmo era assim, não tinha meio-termo, encontrou e iam para a briga. Dava prisão, delegado mandava prender quem puxou a briga (Raimundo Muniz, entrevista, 1999). (...) A fama do garantido ecoa até hoje. Lindolfo Monteverde teria uma voz muito boa, e seu boi era “seguro”, “garantido”, saindo sempre inteiro do combate com outros bois, “sua cabeça nunca quebrava”. Diante disso, o boi rival “caprichava” [...]”⁹⁷

⁹⁶ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. **Hist. cienc. Saúde - Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 6, supl. p. 1019-1046, set. 2000. p. 1023-1024. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702000000500012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 5 jun. 2017.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 1030

Muitos interlocutores afirmaram que as brigas, em geral, não são levadas para o âmbito pessoal. Acabada a escaramuça, é normal os rivais se encontrarem como amigos para tomar uma cerveja juntos.

3.4 Da LIECAM à LIESAM - políticas de subvenção

A LIECAM, Liga Independente das Entidades Carnavalescas de Macaé, na década de 90 era o órgão que representava tanto as escolas de samba da cidade, quanto os Bois Pintadinhos e as bonecas gigantes. Ela organizava os desfiles destas entidades e era através dela que as subvenções chegavam. A prefeitura destinava uma verba específica para o Carnaval e cada uma das entidades recebia uma carta, espécie de vale, a ser gasto em determinado armário da cidade. Para os Bois Pintadinhos ela não vinha com um valor fixo todos os anos, e nem cobria todos os custos integralmente. Quais os custos: alumínio, se fosse um Boi novo, pano, adereços, instrumento novo para bateria ou manutenção dos antigos, como couro ou nylon, baquetas, talabartes. Era um dinheiro bem-vindo, mas parte dos custos continuou sendo bancado pelos próprios blocos, seja pela cotização de seus membros, seja por coletas no bairro e/ou patrocínio do comércio local. A LIECAM organizava tanto os concursos nos bairros como o da sexta-feira, anterior ao sábado de Carnaval, o qual chegou a contar com mais de sessenta Bois. Era o concurso mais importante, os donos de Boi se esmeravam ao máximo na confecção, no ensaio da bateria, na escolha e preparo dos carregadores; o Boi, e o vencedor passava a ter muito prestígio.

Pessoas ligadas aos Bois Pintadinhos e às Escolas de Samba e afins destacam que todo processo de fazer os recursos financeiros chegar a quem de direito, acabava por criar mecanismos de lisura questionável: as compras deveriam ser feitas em apenas um estabelecimento, os preços praticados eram acima do mercado, e, no caso dos Bois Pintadinhos, comparecia na avenida um número menor de Bois do que constava na lista do desfile.

Nas últimas duas gestões da Prefeitura de Macaé, os cortes orçamentários foram drásticos e o último ano de desfile na avenida do samba, na Linha Verde foi em 2015. De lá pra cá os Bois Pintadinhos têm sobrevivido com recursos próprios, e amargado a saudade dos áureos tempos da “avenida”. Os concursos têm ocorrido nos bairros, mas, segundo os donos de Boi entrevistados, cada vez em número menor de concorrentes. Recentemente, no Sem-Terra, um local tradicional de concursos, só apareceram Bois mirins.

Houve donos de Boi que perceberam que a dependência dos recursos intermediados pela LIECAM deveria ser relativizada. Segundo Luanderson, para o Suave Veneno, as “cartas” eram apenas uma complementação de custeio. Para tanto, o sustento do Boi de iniciativas como venda de camisetas, shows de pagode, abadás, entre outros, evitando, assim, estar à mercê da carta de crédito. Fato é que, também para os outros grupos, o valor intermediado pela LIECAM nunca foi suficiente para “botar o Boi na rua”, tendo sempre que colocar dinheiro do próprio bolso, de coletas no bairro e patrocínios.

Os Bois Pintadinhos são elemento identitário fundamental na cultura do município de Macaé. Durante todo o período em que perduraram as subvenções, as Secretarias de Turismo e Cultura não se preocuparam em investir na capacidade dos grupos de Bois de buscar captação de recursos através dos instrumentos legais disponíveis para isso, como os editais, importantes no contexto das políticas culturais a nível nacional e local. A política de subvenção praticada era assistencialista. Evidentemente, reconhecemos a complexidade de lidar com a burocracia destes instrumentos, que envolvem uma parafernália contábil que é algo complexo para as diretorias dos Bois Pintadinhos. No entanto, a própria Secretaria de Cultura poderia oferecer algum tipo de assessoria que as auxiliasse. Uma possibilidade, por exemplo, são a promoção dos Pontos de Cultura.⁹⁸

Considerando que o final da década de 90 e os quinze primeiros anos deste século foram o período em que os Bois tiveram a subvenção via LIECAM, e que a partir de 2002 o Brasil viveu um período em que ações voltadas para a democratização da cultura, tais como o Plano Nacional da Cultura, Fundo Nacional de Cultura, a criação da Secretaria de Identidade e Diversidade Culturais o Cultura Viva e os já citados Pontos de Cultura, constata-se um descompasso da política cultural em nível nacional com a praticada no município de Macaé em relação aos Bois Pintadinhos. O conceito de “antropológico” reivindicado pelo então ministro da cultura Gilberto Gil, que incluía uma visão alargada e capilarizada da atuação institucional, foi balizador das ações do MinC; juntando-se a isso, compreendeu-se a cultura a partir de um tripé: dimensão simbólica, dimensão cidadã e dimensão econômica. Assim definidas pelo próprio MinC:

A dimensão simbólica é aquela do “cultivo” (na raiz da palavra cultura) das infinitas possibilidades de criação expressas nas práticas sociais, nos modos de vida e nas visões do mundo. (...) A dimensão cidadã consiste no reconhecimento do acesso à

98 RUBIM, Antonio A. C.: Políticas Culturais no Brasil – tristes tradições, enormes desafios. *In*: Rubim, Antonio A. C. & BARBALHO, Alexandre (org.): **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 11-36.

cultura como um direito, bem como da sua importância para a qualidade de vida e a autoestima de cada um. (...) Na dimensão econômica inscreve-se o potencial da cultura como vetor de desenvolvimento. Trata-se de dar asas a uma importante fonte geradora de trabalho e renda, que tem muito a contribuir para o crescimento da economia brasileira.⁹⁹

Disto isto, há de se questionar o porquê de política de incentivo aos Bois ter se restringido, até 2015, à subvenção via LIECAM. Infelizmente, os instrumentos da política cultural fomentados a nível nacional não o foram no âmbito Macaé, no que diz respeito às entidades carnavalescas da cidade. Se o direito à cultura é uma questão de cidadania, no que tange aos Bois, nos últimos cinco anos, esse direito parece ter caído no esquecimento pela gestão municipal. Uma vez mais, deduzimos traços de colonialidade nessa política, na medida em que as expressões culturais das periferias negras e pobres são invisibilizadas ou consideradas de menor relevância. Como consequência, criou-se uma sensação de abandono e de sentimento que, como diz o mestre Gilmar e outros com quem conversamos, o Boi está acabando ou vai acabar. Quem não conhece os grupos de Boi talvez não consiga dimensionar a tragédia que isso significa para os atores sociais que sustentam essa cultura. Há décadas eles vêm dedicando uma parte de suas vidas a mantê-la viva e vibrante. E não é só isso, a partir dela se estabelecem vínculos afetivos, constroem-se amizades, laços de solidariedade, de compartilhamento de significados, sociabilidades. Lidar com o risco de definhamento dos Bois Pintadinhos faz Gilmar questionar:

É o folclore da cidade. [...] Você já imaginou entrar, digamos assim, no Nordeste, Olinda, em Olinda, acabar com aqueles bonecos de Olinda? [...] Os Bois de Parintins, já imaginou acabar? São lugares bonitos pra se visitar, mas aquilo lota em que época? [...] Na festa do Boi, Olinda na época dos bonecos, né? [...] Então, a mesma coisa Macaé.

Algo que considera importante é a patrimonialização do Boi, a exemplo do que foi feito em Campos e Quissamã. Segundo Gilmar, já houve iniciativa de fazer o mesmo em Macaé:

Gilmar - Eu sei que é um órgão que tem Rio de Janeiro pra... pra isso. Patrimônio Histórico e Cultural. Então, o que acontece? É... o... a gente tem também é... em relação a isso uma desunião porque muitos donos de Boi, isso aí eu culpo aos próprios donos de Boi só pensam em financeiramente, não, eu quero um dinheiro pra fazer um churrasco, eu quero um dinheiro pra comprar uma bateria, eu quero dinheiro pra montar o Boi, mas não... ninguém diz assim: *eu quero uma garantia de*

⁹⁹ BRASIL. 2010, *apud* CALABRE, Lia. Política Cultural em tempos de democracia. A Era Lula. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 58, p. 137-156, junho, 2014. p. 152. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S002038742014000100008&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 10 nov. 2018.

que todo ano eu vou poder botar o Boi na rua! [grifo nosso]. Então, era isso que eu queria, uma garantia de que o Carnaval continuasse. Mas, pelo que a gente vê, entrou um prefeito que não gosta de Carnaval ele não vai fazer o carnaval. Se entrar um prefeito que é evangélico, não vai ter Carnaval. São coisas que a gente não tem uma garantia. É um patrimônio cultural da nossa cidade! Entendeu? É um patrimônio cultural da nossa cidade!

Na realidade, a Lei a que se refere é a 4.190/2016, que nos foi apresentada por Luanderson, que assim dispõe:

Art. 1º Fica instituída como tradição folclórica carnavalesca do Município de Macaé a manifestação cultural denominada Boi Pintadinho - Folclore e Tradição.

Artigo. 2º Esta Lei entra em vigor na data da sua publicação, revogadas as disposições em contrário.¹⁰⁰

Na medida em que se estabelece que o Boi Pintadinho é uma “manifestação cultural”, ela passa a pertencer ao rol de bens imateriais a serem preservados, conforme Lei Orgânica do Município, cuja redação diz:

Art. 213. O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural do Município por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento, desapropriação e de outras formas de acautelamento com a finalidade de preservação.

§ 1º Caberá ao Município por meio de órgão próprio criado por lei:

I - inventariar os bens materiais e imateriais de interesse histórico cultural;

II - recolher e preservar documentos de valor histórico cultural;

III - gerenciar os espaços criados com o objetivo de atender à finalidade prevista neste artigo (...)

Art. 214. Constituem obrigações do Município:

I - incentivar e apoiar a produção teatral, fonográfica, literária, musical, de dança e de artes plásticas e *outras manifestações culturais, criando, na forma da lei, condições que viabilizem a sua continuidade.*¹⁰¹

Concluimos que existem instrumentos legais para a preservação do patrimônio cultural imaterial do município, embora faltem políticas públicas que os tornem efetivos.

A LIESAM - Liga Independente das Escolas de Samba de Macaé, a partir deste 2020, organizou o Carnaval, reeditando o concurso na “avenida” com o slogan: “Carnaval sem dinheiro público”. Essa expressão, enseja, na realidade, um protesto, pois, como já dissemos, há cinco anos não há subvenção. Na verdade, houve apoio da Prefeitura Municipal de Macaé, Secretaria Municipal de Cultura, Secretaria Estadual de Cultura, Secretaria Municipal de Turismo, Secretaria Municipal de Educação, Coordenadoria de Posturas, Polícia Militar, Polícia Civil, Corpo de Bombeiros, Guarda Municipal, Mobilidade urbana, Defesa Civil, Secretaria Municipal de Saúde, enfim, todo aparato necessário para que o evento acontecesse

¹⁰⁰ MACAÉ. **Lei Ordinária nº 4190/2016**. Macaé: Publicação: Diário da Costa do Sol, edição nº 3899, 2016.

¹⁰¹ MACAÉ. **Lei Orgânica do Município de Macaé** (Consolidada até a Emenda 068/2011). Macaé, 2011. p. 114-115. Disponível em: <http://www.macaee.rj.gov.br/midia/conteudo/arquivos/1322671708.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2020.

da melhor maneira possível. A Prefeitura forneceu som, palco (não houve tempo hábil para ser montado), barraca abrigar os jurados. Na realidade os grupos de Bois Pintadinhos só tiveram a confirmação do concurso um dia antes. Os donos de Bois se mostraram felizes com a volta do concurso na sexta de Carnaval, mas lembramos que a ausência do dinheiro público não é algo a ser comemorado, pois o cuidado com o patrimônio cultural imaterial não é favor, é uma obrigação legal, cuidado esse que implica em investimento financeiro.

3.4 Os Bois Pintadinhos e as escolas de samba

As escolas de samba da cidade de Macaé surgiram na década de 60, assim como as bonecas gigantes, e, quando começaram, o Boi Pintadinho já era uma cultura consolidada. Ocorre que os bairros em que estas práticas acontecem são os mesmos, portanto, é de se esperar que os sujeitos que participem de uma, participem também de outra. De certa forma, elas acabam por se influenciar mutuamente, o que pode ser percebido no quesito bateria. Muitos ritmistas das escolas de samba passaram a acompanhar os grupos de Boi e, segundo Gilmar, os blocos trocam as marchinhas por sambas. Por outro lado, os ritmistas dos Bois Pintadinhos também passam a tocar nas baterias daquelas. Havia, também, uma relação solidária entre as diferentes práticas: as escolas de samba ajudavam os bois cedendo materiais para sua feitura, tais como pano e ornamentos. Acontecia também de a bateria da escola de samba emprestar instrumentos para os Bois e vice-versa. É preciso considerar que a bateria, às vezes, tem um custo financeiro maior que a própria feitura do Boi. Com frequência é necessário trocar as peles ou nylons, além de baquetas, que quebram, pelo menos um par, a cada desfile. Sem falar em instrumentos que, com o passar dos anos, precisam ser substituídos. Ou ainda os talabartes, correias utilizadas para pendurar os tambores junto ao corpo.

Os participantes do Suave Veneno, por exemplo, participavam todos os anos de uma das alas da Império da Barra Escola de Samba. Além disso, embora tenha em sua denominação a palavra “escola”, ela própria não se preocupava em formar os músicos da bateria, como acontece nas escolas de samba do Rio Janeiro, a Império requisitava comumente ritmistas do Suave Veneno, pois era necessário músicos que aprendessem rápido os arranjos do samba-enredo, habilidade que eles tinham e tem de fato. Havia também uma troca grande entre a Acadêmicos da Aroeira e o Matozão, fosse na participação deste em alas daquela, fosse no compartilhamento da bateria.

Atualmente, com o cancelamento dos desfiles na avenida e a política de desincentivo, as escolas de samba tradicionais tiveram paralisadas suas atividades. Com isso, os blocos de Boi se tornaram o único espaço de atuação para muitos dos ritmistas que tocavam nelas. E, de outro lado, um espaço coletivo aprendizagem não formal onde se desenvolvem saberes musicais relacionados aos instrumentos de percussão.

Mais adiante trataremos dos processos de aprendizagem musical nos grupos de Boi, bem como analisaremos as práticas musicais como um todo.

3.5 Mulinhas - tradição quase esquecida

As mulinhas eram personagens que acompanhavam os Bois Pintadinhos e tinham como função abrir caminho para eles. Avançavam sobre as pessoas, assustando-as, ou golpeando-as de leve. Era um dispositivo que ficava no meio do corpo, na altura da cintura, podia ser feita de papelão ou outro material, e confeccionadas pelo próprio folião que fosse usá-la. Segundo Gilmar, as mulinhas davam muita graça aos desfiles, elas eram imprevisíveis, sumiam e voltavam, escondiam-se atrás dos carros e apareciam para surpreender as pessoas. Com o tempo elas foram caindo em desuso. Há alguns anos, houve uma tentativa mal sucedida de reeditá-las. Gilmar atribuiu a esse insucesso à perda do sentido do seu uso. As pessoas que se vestiam de mulinha batiam com força nos presentes, machucando-as, e como a responsabilidade da brincadeira é dos donos do Boi (ele e seu irmão João), resolveram não mais fazer uso delas.

O “Suave Veneno” tem procurado manter a tradição das mulinhas no Bairro Nova Holanda, e tem funcionado muito bem. No Frade, na região serrana, ela não foi descontinuada.

3.6 Concursos

Os concursos, apesar do arrefecimento financeiro, não deixaram de acontecer nos bairros nos últimos cinco anos. Organizados pelos próprios bairros, continuaram a movimentar a cultura nas semanas que antecedem ao Carnaval.

A LIESAM, no ano de 2020 assumiu a direção dos concursos nos bairros e reeditou o concurso na “avenida”, como já dito anteriormente. No início do ano aconteceram situações relacionadas à violência imposta pelas facções ligadas ao tráfico de drogas, em que pessoas foram assassinadas e o medo foi disseminado, inclusive, concursos agendados foram cancelados por determinação do crime organizado. Apesar disso, ocorreram nos seguintes

lugares: Barra, Botafogo (quadra), Sem Terra (Novo Botafogo), Praça da Aroeira, Buraca e Alzirão.



Foto 1 - Suave Veneno ao fim do desfile na avenida
Fonte: Acervo pessoal do autor (2020)

Os concursos são uma motivação determinante na cultura dos Bois Pintadinhos. Nos bairros, os Bois percorrem um pequeno percurso, onde “evoluem”, com seu bailado. Os quesitos avaliados são: bateria, alegoria e adereços, evolução, animação e surpresa. Na avenida, o Boi tem um trajeto maior para percorrer, e o tempo de apresentação é de quinze minutos. Os Bois devem chegar antes, com meia hora de antecedência, mas isso nem sempre ocorre. Nas competições locais o atraso costuma ser maior, e foi se constituindo, assim, como meio de alimentar o comércio, sobretudo de comida, bebida e brinquedos.

Chegando ao local do concurso, donos de Bois são comunicados quanto à ordem de desfile e ficam aguardando em local previamente reservado para isso. Aproveitam para retocar alguns detalhes, relembrar as convenções da bateria, manter alta a energia.



Foto 2 - Fronteirão aguardando concurso na avenida
Fonte: Acervo pessoal do autor (2020)

O locutor chama, o Boi se põe na frente, bateria logo atrás junto com os seguidores. Dá-se início ao desfile, os bois devem evoluir, ou seja, bailar com o máximo de criatividade. Chegando em frente aos jurados, faz sua *performance* e, em seguida, a bateria faz o mesmo. Para esse momento são reservados as paradinhas mais inusitadas, os solos mais criativos, as improvisações mais surpreendentes, seguindo, então, até a dispersão.



Foto 3 - Salgueiro Alto Astral em aquecimento para concurso
Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

Os cinco quesitos avaliados são: *evolução*, ou seja, o bailado durante todo o trajeto; *bateria*, que deve estar afiada, sempre propondo novos desafios musicais; *alegoria e adereços*, que correspondem a todos os enfeites que caracterizam o boi, inclusive o nome, que não pode faltar; *animação*, considera a maneira como os participantes que o seguem são contagiados; *surpresa*, que é o elemento inusitado: um adereço diferente, uma efeito novo, que pode não estar necessariamente no boi, mas, na bateria, por exemplo.

Nos bairros, o resultado é dado na mesma noite e concorrem mirins e adultos, separadamente. No Carnaval de 2020, o resultado do concurso da avenida foi divulgado pela LIESAM na segunda-feira de Carnaval.



Foto 4 - Bob Marley com boneco gigante
Fonte: Acervo pessoal do autor (2020)

Neste ano, na avenida, participaram os seguintes Bois Pintadinhos: Suave Veneno (Nova Holanda), Fronteirão (Fronteira), Salgueiro (Aroeira), Bob Marley (Aroeira), Taradão (Visconde), Lepo Lepo (Nova Holanda), Mestre (Malvinas), Falcão (Miramar), Ladeira (Morro de Santana), Imperador (Malvinas) e Sol da Meia-Noite (Nova Esperança). A colocação dos vencedores foi: primeiro lugar - empatados Lepo Lepo, Salgueiro e Rei da

Barra; segundo - Bob Marley e terceiro lugar - Ladeira. A colocação dos mirins não foi divulgada na página da LIESAM.

Em geral, os Bois Pintadinhos, salvo quando vindos de bairros muitos distantes, se deslocam a pé até o local do concurso. Esse deslocamento é muito importante, pois o bloco vai angariando seguidores ao longo do percurso. Os donos costumam convidar os simpatizantes, divulgando nas redes sociais o horário de saída. Essa procissão, que não é religiosa, constitui um momento muito especial nesta cultura, e é sobre ela que passaremos a discorrer.



Foto 5 - Taradão antes do concurso
Fonte: Acervo pessoal do autor (2020)

3.7 Acompanhando o bloco

Por mais de uma vez, tivemos a oportunidade de acompanhar Bois pintadinhos em desfiles pelo bairro Botafogo e Malvinas. Naquelas ocasiões os acompanhamos pela manhã,

em eventos do Colégio Municipal Botafogo, a primeira vez na época do carnaval de 2017, em que seguimos o “Catalunynha”, e na segunda, em 2019, o “Skol Beats”, o “Monster” e o “Glacial”.

Um dos nossos interlocutores chamava a importância de compreender o Boi Pintadinho a partir dos concursos de Bois, e estávamos dispostos a presenciar e observar um deles assim que fosse possível. Ocorreu-nos então a oportunidade de estar com o “Falcão” neste mesmo ano, seguindo-o desde o esquentar no bairro Miramar até o concurso da rua Cazuarias, no bairro Aroeira. Naquela noite, pudemos sentir um pouco do clima vivenciado, tanto pelos participantes ativos: carregador e bateria e demais pessoas associadas, que trabalham incansavelmente para colocá-lo na rua, assim como todas as pessoas simpatizantes que todo ano o acompanham. Ainda sem um entrosamento com os partícipes (embora conhecesse o Maxuel, um dos líderes, sentíamos-nos um pouco como “peixe fora d’água”), pudemos observar um breve ensaio da bateria, conversar um pouco com os ritmistas, tirar fotos do Boi (e eram dois: o Falcão Jr, também chamado de boi mirim, e o Falcão adulto). Maxuel ressaltava a importância do Boi mirim para a continuidade da cultura do Boi Pintadinho.

Aquele momento que antecede a saída é muito especial: confere-se tudo, um retoque aqui, outro ali, relembram-se os cortes (paradinhas da bateria), improvisa-se. As crianças e adolescentes ficam ali, algumas com seus Boizinhos de mão, outras ao redor dos músicos, ficam na espreita para “tirar uma casquinha”, ou seja, tocar junto, ou simplesmente experimentar os instrumentos. Nosso interlocutor apontava e dizia: “Hoje somos nós, amanhã serão eles”. Tudo pronto para a saída em direção ao concurso, um caminho de aproximadamente dois quilômetros até o local marcado. Bois à frente, bateria e demais acompanhantes. Cantoria acompanhada de percussão durante todo o trajeto, até chegar ao destino e aguardar o início da competição. Para nós, a oportunidade para ver os Bois concentrados pelas ruas e calçadas, encontrar alguns alunos, tirar fotos.

Na noite de sexta-feira, dia 7 de fevereiro de 2020, pudemos novamente estar com o Falcão e todo seu *staff*. Chegamos à rua das Mangueiras (nome antigo do logradouro, que hoje se chama Hindemburgo Olive), no Miramar, por volta das 20:30, e encontramos o grupo finalizando os Bois e afinando os instrumentos. Maxuel e Miller coordenavam os últimos retoques. Fomos logo reconhecendo alguns componentes, pudemos conversar com vários deles, principalmente com um dos músicos bateria, o Robson, chamado por todos de Robinho. Músico de trinta anos de idade, é filho de um ritmista da Escola de Samba Grande Rio. Perguntado sobre a estrutura rítmica da bateria de boi, afirmou que a levada é de samba, um

samba bem acelerado. Segundo ele, existe uma certa vertente musical nos Bois que leva um pouco para o lado da marcha, mas para ele a levada é de samba. O que acontece é que as músicas cantadas, seja no trajeto, seja na hora do concurso, não são originalmente sambas, mas são tocadas neste ritmo. Reconhece a importância das caixas na estrutura musical, e demonstrou com a própria voz como é a sonoridade buscada pelos que tocam. Essa demonstração feita por ele era claramente em um andamento mais lento do que o normal, e a subdivisão dos tempos era de quatro figuras. Questionamos se em tempo acelerado, que é algo que já apontamos em trabalho anterior, a subdivisão passar a ser em três figuras, como em uma configuração de tercinas. Ele disse que sim, “perde um tempo” (ou seja, uma figura a menos). Perguntamos se concordava que é uma levada que lembra toque de atabaques de música religiosa de matriz africana, no que assentiu.

Muitos ritmos brasileiros de matriz africana diaspóricos têm sua estrutura baseada em configurações sincopadas como desdobramento do grupo quatro semicolcheias. Ocorre que o andamento durante os cortejos/desfiles é acelerado (em torno de 150 bpm). Isso acaba por fazer com que a caixa reconfigure o ritmo em tercinas, conforme figuras abaixo:¹⁰²



Partitura 1 - Configuração em semicolcheias



Partitura 2 - Configuração em tercinas (quialteras)

A configuração do segundo padrão é vista em toques de religiões de matriz africana, no jongo e no *jazz*. Se a caixa mantém o segundo padrão, quando performa com os demais instrumentos, obtém-se uma polirritmia de três contra quatro, algo também que é comum na música negra diaspórica brasileira.

Nessa experiência que estamos narrando, foi possível perceber também o ambiente de ansiedade, de “adrenalina” ali presente. A presença de uma senhora octagenária, dona da casa a partir de onde tudo era gerenciado, nos chamou atenção. Contou-nos que acompanha Bois desde a infância, que é um costume de família, e que os primeiros Bois, a seu sentir, começaram no bairro Aroeira. Segundo ela, os donos de Bois antigos já faleceram. Disse

¹⁰² No exemplo, que corresponde à batida da caixa, não há síncope, embora elas estejam presentes tanto no repique quanto no surdo de terceira. A intenção foi mostrar o desdobramento de 4 em 3. No entanto, pudemos observar, em alguns momentos, uma oscilação na própria caixa, entre uma configuração e outra, ficando um ritmo que não é nem derivado de quatro semicolcheias e nem tercina (ver capítulo 5).

ainda que seus avós eram do bairro Botafogo e que nasceu na rua de Santana, no Morro de Santana, estudou na Aroeira e veio para o Miramar com quatorze anos. É a moradora mais antiga da rua, muito conhecida na cidade, uma memória viva da cultura macaense, inclusive seu pai era um dos diretores de uma importante escola de samba da cidade, a Acadêmicos da Aroeira; ela se considera uma incentivadora da cultura do Boi Pintadinho, sendo seus netos atuantes no Falcão.

Cabe aqui evidenciar que, enquanto uma cultura da afrodescendência, a presença feminina dessa anciã junto ao Falcão remete a uma tradição de matriarcalidade, que teve no candomblé e outras religiões de origem africana uma característica muito marcante. As mães-de-santo tiveram um papel fundamental para o samba nos finais de século XIX e nos limiares do século XX, foi na casa de uma delas, a Tia Ciata, que os grandes bambas se reuniam para compor, dançar, praticar o candomblé, estabelecendo um importante polo de resistência cultural na região da Praça Onze.¹⁰³

Se o aspecto religioso não pode aqui ser considerado, uma vez que a senhora do Miramar a quem nos referimos é uma católica praticante, não há como deixar de reconhecer a relação que estabelece com aqueles componentes: no Falcão, são todos um pouco seus filhos. A idade avançada não a impede de acompanhar o Boi nos concursos e de andar com ele nos cortejos.

Analogamente, constatamos que a presença simbólica da matriarcalidade é marcante também no Suave Veneno e se traduz em um ato quase litúrgico em todas as saídas, não só daquele, como também do Lepo Lepo: é rigorosamente obrigatório passar na casa da mãe de Preto, Dona Maria Ribeiro, que tem mais de noventa anos, para que ela abençoe o Boi.



Foto 6- Carregador segurando na barra lateral
Fonte: Acervo pessoal do autor (2020)

¹⁰³ THEODORO, Helena. As Grandes Guerreiras do Samba. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 6, p. 223-236, 2009. Disponível em: http://www.tecap.uerj.br/pdf/v6/helena_theodoro.pdf. Acesso em: 20 fev. 2020.

Acompanhando o Falcão, pudemos conversar e entender melhor também como trabalham os carregadores de Bois, verdadeiros atletas capazes de fazer a grande alegoria executar os movimentos mais complexos, além de transportar o Boi dançante até o local do concurso. Um deles ressaltou a importância de rodopiar, tremer, inclinar para um lado e para o outro, avançar sobre a multidão. O Boi é segurado com as duas mãos sustentando barras laterais revestidas de um pano, e sobre a cabeça apoia-se uma tábua que ajuda a distribuir o peso. Para suavizar o contato da madeira com o crânio, utiliza-se espumas como amortecimento.



Foto 7 - Apoio de cabeça
Fonte: Wilson dos Santos Souza (2020)

Ainda nestes momentos antecedentes à saída do Falcão, afinados os instrumentos, procedeu-se a um aquecimento, treino de algumas convenções. A instrumentação segue o padrão da maioria dos bois, no quantitativo seguinte: dois surdos de primeira, dois surdos de segunda, um surdo de terceira, oito caixas e um repenique.

Tudo pronto, sai o bloco, por volta das vinte e duas horas e trinta minutos. Os concursos normalmente são marcados para as vinte e duas horas, mas é sabido que geralmente começa depois da meia noite. O trajeto de dois quilômetros começa no bairro Miramar, subindo em direção ao Morro de Santana, com o Falcão dançando ao som da bateria. No alto do Morro, fez-se a primeira e única parada. Em seguida desceu-se até a Aroeira, em direção ao Morro de São Jorge, com mais uma subida e finalizando em uma descida até a Buraca, local do concurso.

Esse desfile por dois morros de periferia, o casario simples, a urbanização precária, ruas estreitas, demonstra a identificação que os Bois têm com esses espaços urbanos e

constitui também uma das tantas expressões culturais musicais afro-brasileiras que tem na dimensão processional uma característica marcante. Makl enfatiza esse detalhe, afirmando que

Um tipo de organização musical frequente nas Américas, em espaços festivos e de celebração, é o modelo das procissões na rua: congados no Brasil, tambores de candombe marchando na rua, diferentes cortejos carnavalescos das comunidades negras ao longo do Atlântico. O modelo é o da peregrinação, porém o foco não enfatiza as “estações” como na peregrinação religiosa, mas a travessia. O tempo em que a performance musical acontece é configurado pelo movimento do cortejo de uma parada à outra, definindo um circuito em uma cartografia urbana. Temos, portanto, uma concepção circular do traçado do recorrido urbano da procissão. Nesse circuito de ida e volta de um bairro a outro do trajeto de uma a outra estação ou parada, o tempo e o espaço se espelham durante a performance, tornando-se recíprocos.¹⁰⁴

O Boi anda sempre ao som da bateria. É como se esta fosse o motor que faz o carregador se movimentar. A multidão que vai se juntando pouco a pouco no trajeto é, junto com os ritmistas, o som do bloco. Algumas canções que foram entoadas foram: Vou Festejar (Edel Ferreira de Lima/Jorge Aragão da Cruz/Neoci Dias de Andrade), Não Quero Dinheiro (Tim Maia), Pelados em Santos (Alecsander Alves), Ilariê (Eduardo Cid Meireles/Expedito Machado de Carvalho). A bateria não fazia sempre os mesmos cortes (viradas). Como as músicas foram repetidas algumas vezes, a cada vez aconteciam variações. Segundo Robinho (como é chamado pelo grupo o Robson), é tudo na hora. Como enfatizou Miller, irmão de Maxuel e um dos fundadores do Falcão, eles já tocam juntos há muitos anos, então as convenções acontecem naturalmente. Quando querem inovar, o que de fato aconteceu este ano durante o concurso da Buraca, eles se reúnem e ensaiam essa novidade.



Foto 8 - Falcão adulto e mirim. Parada para descansar.
Fonte: Acervo pessoal do autor (2020)

¹⁰⁴ MAKL, Luis Ferreira, op. cit., p. 62.

A novidade deste ano foi o uso do tantan afinado bem agudo para simular a sonoridade do timbale. E realmente foi um diferencial, pois fugiu do padrão dos demais grupos.

O Falcão chegou na Buraca por volta das vinte três horas e trinta minutos. Já havia chegado outros Bois, parados ao longo da rua Francisco Coelho Sobrinho. São Bois mirins e Bois adultos, sendo que uma novidade vem surgindo de uns anos para cá: as vacas. Algumas estiveram participando: Mimosa, Vai Q Cola, Xuxa. Segundo o dono do Boi Matozão, essa é uma denominação que objetivou incluir o elemento feminino no contexto da cultura dos bois pintadinhos.

Os que participaram do concurso foram: a) categoria “mirim”: Monster (boi), Mimosa (vaca), Vai Q Cola (vaca), Xuxa (vaca), Dona do Pedação (vaca), Falcão Jr. (boi) e Skol Beats (boi); categoria adulto: Salgueiro, Falcão, Mestre e Império. Primeira etapa, mirins e depois os adultos.

Um carro de som, com um locutor, chama os bois para se apresentarem uma a um: boi à frente com bateria atrás. A performance acontece para um grupo de jurados. Alguns bois soltam fogos pela cabeça ou pelo cupim, alguns acendem os olhos. Vale tudo para impressionar os avaliadores. Os bois mirins tiveram um minuto e meio para fazerem sua demonstração. Os adultos cinco minutos.

O resultado foi divulgado, como de praxe, poucos minutos após o último Boi Pintadinho se apresentar. A colocação foi: a) mirins: terceiro lugar - Skol Beats, segundo - Vai Q Cola e primeiro - Falcão Jr; b) adulto: terceiro - Mestre, segundo - Salgueiro e primeiro - Falcão. Portanto, os “Falcões” foram os grandes ganhadores da noite, tendo sido uma festa, com direito a grito de guerra e muita euforia.

Tivemos a ocasião de acompanhar o Matozão a convite do Gilmar e do João. O Boi saiu por volta das vinte horas do Jardim Santo Antônio, circulou pelos quatro cantos do Morro de São Jorge, entrou pela rua Alcides Mourão, sentido Centro. Bateria afiada, comandada por Robinho, o mesmo do Falcão. O repertório cantado foi exatamente o mesmo, com as mesmas convenções rítmicas. No séquito, muitas pessoas que estavam no Falcão participavam aqui também. Quanto mais o boi andava, mais gente se juntava.

Alguém nos puxa pelo braço: “Samba gringo, samba!”. Em resposta: “Só acompanhando, só acompanhando”. Boi seguindo até Rodovia Macaé Glicério, uma pessoa nos interpela: “Isso é nossa cultura. Esse Boi é um dos mais antigos!”. Trânsito totalmente parado. Entra-se à direita em uma viela do bairro Botafogo até a quadra do mesmo para uma pausa. Resolvemos parar por ali. O cortejo iria longe...

3.8 - Os bois mirins

Os bois mirins são uma categoria de Boi Pintadinho de dimensões menores da do Boi “adulto”. Não há um padrão de tamanho definido: alguns são quase do tamanho dos adultos e alguns são bem pequenos, só uma criança carrega. Geralmente são confeccionados por adolescentes, e funcionam como uma “escola”: aprendem a construir desde o princípio, da armação ao pano, do pano aos adereços. Aprendem também a tocar na bateria, e o fazem desde muito cedo, pudemos observar pré-adolescentes de dez anos acompanhando até bois adultos. Nos mirins eles assumem o protagonismo, constroem, comandam a bateria e tocam. No concurso da avenida, constatamos um número bem maior de mirins, do que de Bois adultos e também de público.

Para os donos de Boi, a existência dos mirins é fundamental para a continuidade do Boi Pintadinho. Maxuel fez o Falcão Jr para o seu filho, Pedro, e diz isso com muito orgulho. O Lepo Lepo tem uma versão júnior, o Suave Veneno tem o Suave Veneno Jr. e a Peppa (é uma “vaca”, não um Boi). Durante o período dos dias que antecedem ao Carnaval, por serem menores, facilitam bastante o acesso em escolas, às quais costumam convidar os bois para fazerem o Carnaval dos alunos.

A cultura do Boi Pintadinho é tradicionalmente uma cultura masculina: são os homens que fazem os Bois, carregam, tocam na bateria, tomam a frente. As mulheres ficam nos bastidores, no apoio, acompanhando, às vezes costurando (essa também é uma atividade de domínio masculino). Elas também animam as lideranças, quando o desânimo toma conta. Mas, de uns tempos para cá, por iniciativa de algumas delas, têm surgido as “Vacacões”. Algumas começaram como resultado mesmo de mulheres protagonizando a feitura, no entanto, temos observado que acabam por ter homens à frente. Alunos nossos, do Colégio Botafogo, são os donos da “Vai Q Cola” e não observamos a presença delas entre eles em nenhum momento. São “Vacacões Pintadinhas”: Arraza Nem, Pepa, Vai Q Cola, Dona do Pedço, Mimosa, Xuxa, entre outras. Nos concursos, estas que citamos, são categorizadas como “mirins”.

Pudemos verificar a presença feminina no maracatu do Recife na última década do século XX. Segundo Albernaz (2010), essa presença só começou se consolidar nas orquestras de maracatu na década de 90 do século passado, a partir de uma tendência de introdução da classe média nesses espaços culturais, que vinha acontecendo desde a década anterior, como também de um movimento de igualdade racial e de gênero que começara no final da década de 70. Mulheres então passam a ser aceitas para tocar, inclusive, instrumentos mais pesados,

como as alfaias, antes executados somente por homens. É desta época, também, a formação de orquestras formadas exclusivamente por mulheres. Se todos os preconceitos não foram superados (por exemplo, a de se acreditar que as mulheres não são tão boas nas “viradas” das alfaias quanto os homens), a participação feminina tem crescido cada vez mais.



Foto 9 - Vaquinha Estrela, confeccionada por Marles, esposa de Gilmar
Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

No caso dos Bois Pintadinhos, ela ainda é quase que totalmente masculina. Exceto pelo surgimento das “Vacas”, e da presença na retaguarda dos grupos de boi - a esposa de Gilmar, por exemplo, é a tesoureira do grupo - a atuação de mulheres nos Bois Pintadinhos é incipiente. Aliás, a esposa idealizou uma nova “vaquinha” de papelão para ser carregada por suas filhas. Além de atenuar a assimetria de gênero, é uma iniciativa de perpetuação da cultura dos “bois” e “vacas”.

Restou para nós uma inquietação: meninos fazem Bois e Vacas; meninas, apenas vacas, quando fazem. Por que meninas não fazem Bois?¹⁰⁵

Veza por outra, algumas meninas tocam nas baterias. Luanderson, do Suave Veneno, diz que raramente contou com elas nessa função, e que, as que passaram, não ficaram por muito tempo. Gilmar nos contou de uma ritmista de caixa que era uma das melhores nessa posição, segundo sua avaliação.

¹⁰⁵ Não é objeto desta pesquisa a discussão em às questões de gênero. Essa temática é extremamente importante e pertinente. Da nossa parte, pontuamos alguns aspectos, mas um aprofundamento maior constitui tema para um outro projeto de pesquisa.



Foto 10 - Filha de Gilmar dentro da Vaquinha
 Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

3.9 Feitura do Boi

Segundo todos os nossos entrevistados, os Bois Pintadinhos eram feitos inteiramente de bambu e recobertos de pano. Com o crescimento deles, demandado pelas exigências dos concursos, os construtores foram desenvolvendo novas técnicas.

Inicialmente eles passaram a ter a estrutura em madeira com a moldura em bambu, mas ficaram extremamente pesados, em comparação com as estruturas do passado. Sr. Emílio, como dissemos anteriormente, dizia que um dos Bois que fez necessitou de duas pessoas para carregá-lo, tendo também usado o vergalhão em substituição ao bambu, o que também não ajudou a diminuir o peso. Há mais ou menos quinze anos atrás, conta Gilmar, experimentou-se substituir o quadro de madeira por um de alumínio, o que funcionou perfeitamente e, a partir de então, os Bois ficaram bem mais leves. Gilmar reivindica ser o introdutor desta nova técnica, e, segundo ele, depois do Matozão, ajudou a fazer em torno de quinze quadros para diversos donos de Boi.

Nesta estrutura já se pode deduzir os pontos de sustentação do carregador: as duas barras laterais e a barra de cima, onde virá a madeira e a espuma para o apoio da cabeça. Alguns usam ainda uma correia para distribuição do peso sobre o corpo. Sobre esta estrutura, molda-se o bambu, fazendo o corpo e o pescoço, e sobre este a cabeça.



Foto 11 - Quadro de alumínio, sobre o qual será montado o restante da estrutura
Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

As cabeças, até o surgimento do alumínio, eram de um boi de verdade. Os construtores buscavam nas fazendas carcaças de cabeça de boi. Quando a carcaça ainda não estava totalmente livre de tecido mole, eles enterravam em um formigueiro e as pegavam sete dias depois, já totalmente limpa. Acontece que, com o alumínio, a cabeça ficava muito pesada e entortava para baixo. Foi então que surgiram as cabeças de fibra de vidro, modeladas a partir de uma cabeça de verdade. Ficaram bem mais leves e hoje em dia praticamente não se usa mais a de osso.



Foto 12 - - Estrutura completamente montada
Fonte: Foto cedida por Gilmar (2020)

Concluída esta parte, a estrutura é coberta com um pano, sendo o cetim o mais usado, com costuras à máquina e à mão. Geralmente, deixam-se dois furos abaixo do pescoço para que o carregador consiga enxergar.



Foto 13 - Recobrindo o boi
Fonte: Arquivo cedido por Gilmar (2020)

Uma vez ajustado o pano, passa-se à fase dos adereços, desde a parte de baixo até em cima: saia de baixo, o nome, eventuais adereços e a corcova (cupim), a qual pode ser colocada tanto como um acréscimo, por cima da estrutura já com o pano, ou fazer parte dela, com modelação própria.



Foto 14 - - Boi finalizado com a saia de baixo, nome, adereços e corcova (cupim)
Fonte: Arquivo cedido por Gilmar (2020)

Praticamente todos os Bois seguem o padrão de construção que acabamos de expor, inclusive os mirins. Até onde pudemos apurar, o Suave Veneno adulto, que desfilou na avenida em 2020 (porque há um outro, utilizado em eventos que não são de competição, cuja estrutura é a mesma da maioria) tem uma construção completamente diferente: modelagem parcial em alumínio, a parte do torso em fibra acrílica (utilizada em coberturas) e sistema de roldanas que permite que o artefato mexa o pescoço. É extremamente pesado e manejado por três condutores. No caso do Suave Veneno Jr., que é bem pequeno, a estrutura é em vergalhão soldado, conforme foto a seguir.



Foto 15 - Estrutura, em vergalhão, do Suave Veneno Jr (mirim)
Fonte: arquivo pessoal do autor (2020)

A criatividade de decoração do Boi vai variar de construtor para construtor. Alguns Bois têm uma profusão de detalhes nisso, com uso de materiais variados como: galão, fitas coloridas, isopor, cordinhas, etc. Outros preferem um aspecto mais sóbrio, destacando o pano de fundo e o nome.

3.10 Boizinhos de mão

Os Boizinhos de mão são pequenos Bois, manejados por fora com uma das mãos. As crianças e adolescentes têm nesse aprendizado uma iniciação à cultura do Boi Pintadinho. São miniaturas dos bois mais conhecidos e os nomes são, normalmente, daqueles mais admirados, seja porque venceram concursos, seja porque são o Boi do bairro, ou de alguma parte dele.

Enfim, os mais famosos. Isso não é uma obrigatoriedade, e vez por outra, encontramos Boizinhos “batizados” com nomes inéditos

A feitura é muito semelhante aos Bois grandes: um quadro de bambu, ou madeira, modelado por arame queimado; ou quadro de madeira e estrutura em bambu; ou a estrutura completa em arame queimado. Na parte final das costas, próximo ao rabo, há uma pequena abertura no pano para que o Boizinho possa ser segurado e então evoluir.

No Bairro Botafogo existe um concurso desses boizinhos, promovido pela comunidade. O Suave Veneno faz o mesmo na Nova Holanda, e todos os participantes recebem medalha, além dos três primeiros lugares. Soubemos recentemente que na Aroeira eles também ocorrem. Curiosamente, esses concursos têm acontecido após o Carnaval, o que demonstra que é uma expressão cultural de sazonalidade mais extensa do que imaginávamos.

São confeccionados ainda por donos de Boi para serem vendidos como *souvenirs* e assim, arrecadar dinheiro para bancar o boi grande.

Alguns adolescentes têm uma prática tão grande em fazê-los, e são capazes de os confeccionarem em apenas uma manhã.

Recentemente nos convidaram a assistir o concurso de Boizinhos de mão na Nova Holanda, promovido pela diretoria do Suave Veneno. Fomos surpreendidos quando soubemos que nestas competições também há a separação entre as categorias “mirim” e “adulto”, e, mais ainda, em observar a presença de jovens e adultos participando. Há uma interação entre os donos de Boi com os adolescentes e jovens que constroem os de mão, e alguns daqueles vêm participar com estes. Preto observava: “Você pensa que boizinhos de mão é coisa de criança, mas você olha e vê um monte de homem barbado brincando”. Como aconteceu o concurso?

Os participantes chegaram de suas localidades (às vezes de não muito perto, alguns chegaram da Aroeira de bicicleta, carregando alguém na garupa e portando até três bois). Foi feita a inscrição, com o nome e categoria. Cumprida essa parte burocrática, deu-se o início. Uma bateria reduzida (uma caixa, um repique e um surdo de terceira) chegou para tocar. A primeira categoria a se apresentar foi a “mirim”. A bateria toca, o concorrente entra com seu pequeno artefato, inicialmente fazendo-o dançar sobre o chão, depois chega até os jurados, onde tem uma grande mesa e faz as evoluções sobre esta. Atrás dele, um grupo de rapazes e crianças canta o repertório habitual de desfiles. Cada performance dura em torno de um minuto e meio a dois minutos. Os quesitos avaliados foram: evolução, animação, aspecto visual e criatividade. Logo em seguida, foi feita a soma e realizada a premiação dos três

primeiros lugares de cada categoria. Em seguida, todos os participantes receberam uma medalha de participação.

Um fato que nos chamou a atenção foi o de que alguns pais fazem os Bois para os seus filhos. Teve o caso de um que fez e manejou o boizinho durante a *performance*.

Quanto ao grupo que entra animando, praticamente se repetiu a cada apresentação, ou seja, não houve um ambiente belicoso, mas de diversão, de confraternização.

Analisando o contexto geral do Boi Pintadinho, os Boizinhos de mão têm um significado que o senso comum não consegue dimensionar. Sua prática é despercebida do poder público e, se não fosse pelo trabalho das escolas em promovê-los, seu conhecimento estaria circunscrito apenas ao ambiente comunitário onde são produzidos e onde ocorrem os concursos. Estes acontecem apenas por iniciativa dos próprios donos de Bois, e requerem uma logística muito simples, uma garagem, um galpão, uma pequena quadra com uma ou duas mesas improvisadas são mais que suficiente. Há ainda o fato de que os Boizinhos ampliam a sazonalidade de uma cultura que nos parecia estar limitada ao período anterior do Carnaval; na realidade, a sua prática perdura por, pelo menos, mais dois meses, o que pode ampliar o ciclo do Boi para um quadrimestre.

Ao contrário dos Bois de carregamento, os Boizinhos são um espaço de interação social e diversão para além das fronteiras dos bairros; na hora da *performance*, o que importa é a animação, e qualquer um que queira acompanhar, pode participar. Isto projeta a brincadeira como espaço lúdico em lugares cujos equipamentos de cultura e lazer são praticamente inexistentes, atestando, uma vez mais, a ausência de políticas para a promoção da cidadania na periferia urbana do município.

311 As bonecas e bonecos gigantes

A primeira boneca utilizada no Carnaval foi a Filomena, da década de 60, segundo Eli e Arlei, dois moradores do Morro de Santana fazedores de bonecas, em homenagem a uma negra bonita que morava entre o bairro Jardim Santo Antônio e o Morro de São Jorge, e que, depois foi morar no Morro do Lazaredo, do bairro Botafogo. Posteriormente, essa boneca foi parar no Botafogo, ficou meio “destruída”, sendo então recuperada por Arlei na década de 80, no ano de 81, rodando inicialmente só no bairro. À época a cabeça era de pano e a bateria de “lata”. Usava-se panos de saco de açúcar tingidos de vermelho ou de azul e a boneca saía um ano com uma cor, e outro ano, com outra. Mas foi em 93 que ele se consolidou como um

artista fazedor de bonecas, tendo a ajuda de Sérvulo Miranda na confecção da cabeça, que passa então a ser de isopor. Arlei destaca que, ainda hoje, conta com a ajuda de Sérvulo. A denominação “Filomena” passa a não ser mais usada, e, a exemplo do que também ocorreu com os Bois Pintadinhos, as bonecas e bonecos passaram a receber nomes de personagens de novelas. Essa prática foi abolida nos últimos uns cinco anos, diz Arlei.

A armação é feita por ele e alguns jovens da comunidade e é confeccionada em alumínio, mas já foi de bambu e também de vergalhão. Arlei conta que já trabalhou com uma equipe de vinte pessoas, que aos poucos foi se diluindo, até chegar na nova geração. Diz, com orgulho, que a boneca rodava grande parte da cidade, mas hoje a violência tem limitado o seu percurso.

Arlei relata que a filiação à LIECAM, já na década de 90 (não consegue dizer com exatidão, mas acredita que em foi em 96), impulsionou ainda mais a sua arte de trabalhar com elas, pois, com mais recursos financeiros, pôde fazer uso de materiais muito mais sofisticados dos aqueles que eram utilizados. Mesmo com o fim da LIECAM e a política de desincentivo, a “boneca” continuou com patrocinadores privados, geralmente do comércio macaense. O nome que dá à sua agremiação é de “Bloco de Animação”, batizado assim por um amigo já falecido.

Como “responsável” (é assim que ele quer ser chamado) da atividade, Arlei é extremamente cuidadoso no colecionamento de fotos e artigos dos jornais locais que noticiaram seu trabalho ao longo destes trinta e nove anos. Sua filha é a fotógrafa oficial, e, ao final dos três dias de desfiles, as fotos são apresentadas aos patrocinadores para comprovação de que brincaram o Carnaval inteiro. A “boneca” (entenda-se bonecas e bonecos) sai no sábado, rodando na Aroeira, e nos outros dias vai até outros pontos da cidade, próximos ao Centro, como Imbetiba, Cajueiros e Miramar. Com destaque à parada no Asilo da Liga Beneficente São João Batista (Casa do Idoso) em Imbetiba para divertir os idosos. Em alguns lugares estratégicos para, às vezes alguém oferece uma bebida... e o Bloco de Animação segue caminho. Acontece também de ir à casa de algum conhecido doente, que solicita a visita. Tem também o circuito Barra - Nova Holanda - Nova Esperança - Malvinas - Botafogo.



Foto 16- Arley com boneca em fase de finalização
Fonte: Acervo pessoal do autor (2020)

A bateria que acompanha a boneca “toca de tudo um pouco”, já houve tempo que era mais samba, marchinha e hoje vale tudo para “balançar o esqueleto”. Arlei e Eli, embora não sejam construtores de Boi, conhecem essa prática cultural, sendo eles detentores de muitos elementos da memória a ela ligados. Na bateria da “boneca”, alguns membros são também ritmistas de Bois.

Senhor Arlei tem cinquenta e nove anos e é o dono das bonecas, além de artesão e administrador. Recentemente foi homenageado como um dos “baluartes do samba” em um evento promovido no Clube Fluminense que contemplou personalidades ligadas ao Carnaval. Possui uma estrutura completa para desfile: além dos bonecos e bonecas, bateria e ritmistas. Tradicionalmente, a “boneca” saía no domingo de Carnaval, mas atualmente ela brinca todos os dias da festa, sendo isso uma condição combinada com os patrocinadores.

Com o passar do tempo, os donos de Bois passaram, eles mesmos, a fazerem bonecas ou bonecos para acompanharem os seus Bois. Gilmar, do Matozão, faz uma boneca, o Bob Marley tem um boneco e o Lepo Lepo desfilou acompanhado do Gabi Gol.



Foto 17 - - Bonecos e boneca, com Eli ao centro
 Fonte: Acervo pessoal do autor (2020)

3.12 Boi pintadinho - coisa de preto?

Os donos de Bois têm a nítida noção que integram um fazer cultural ligado aos bairros pobres e favelas. Gilmar assinala que em cada cortejo em que o Boi vai pro “asfalto” (querendo dizer as localidades não periféricas), as pessoas pensam que serão assaltadas, que os traficantes chegaram, que as lojas serão saqueadas, porque os favelados invadiram a cidade, vai ter tiro, desordem, etc.

Dona Carolina, fundadora da Acadêmicos da Aroeira, nos relatou um fato que ilustra as contradições identitárias no bairro Aroeira.¹⁰⁶ Quando do início da Escola, ela e mais um grupo de pessoas foram pedir apoio em um clube importante do bairro, especialmente a cessão do espaço para o ensaio da bateria. Recebeu da diretoria presente resposta negativa, pois samba era coisa de negros, e não se queria eles no espaço do clube. Uma diretora bateu na mesa e questionou, como poderia ocorrer o fato de uma diretoria negra não aceitar negros dentro do clube. Mesmo com esse protesto, o clube manteve-se irredutível e a Escola nascente

¹⁰⁶ Entrevista oral em dezembro de 2019.

teve que ensaiar de forma improvisada no quintal da fundadora, até que obtivesse um local mais adequado para tanto. Anos depois, com uma infraestrutura já bem desenvolvida e já multicampeã, a Escola passava na frente do clube, após o desfile, parava e festejava, cantando o samba-enredo e tocando e, embora os diretores abrissem as portas, a multidão em festa se recusava a entrar, e isso se deu por anos a fio.

Ainda que muitos não se percebam em uma expressão cultural de negros, o Boi Pintadinho é, de fato, uma expressão da população negra periférica da cidade de Macaé. Não podemos afirmar isso em relação ao Boi Pintadinho do Frade, ou ainda, em relação ao Boi Capeta, este uma invenção de intelectuais da classe média. Mas, podemos, seguramente, dizê-lo dos Bois dos bairros pobres e favelas da cidade.

Para Luanderson e Preto, o Boi Pintadinho, em relação sobretudo à música, encerra elementos de uma ancestralidade negra. Aponta como representativo disso a batida afro presente na recente introdução do timbale em algumas baterias. Por outro lado, para uma população que é excluída historicamente, o Boi se apresenta como uma forma integrativa, catalizadora de identidade. O Suave Veneno tem como proposta a criação de uma escola comunitária de Boi Pintadinho, cuja finalidade primeira é a formação para manter viva a tradição, da construção, passando pela escolha do pano, o corte, a costura, os adereços, até os aspectos ligados à música, em especial, à bateria. Assim, além de colaborar com a continuidade, contribuiria também para manter um número significativo de adolescentes e jovens, tanto quanto possível, longe do movimento do tráfico de drogas presente em seu bairro. Infelizmente, apesar do esforço empreendido, alguns componentes já tiveram a vida ceifada por conta do envolvimento com facções criminosas, disseminadas nas várias comunidades da cidade. Embora a escola de Boi Pintadinho seja ainda um sonho, a preocupação em oferecer à comunidade atividades que mantenham um vínculo o mais prolongado possível com uma prática cultural que é sazonal, seja promovendo os Boizinhos de mão, seja conservando abertas as portas do “barracão” para que os adolescentes possam estar em contato com os materiais do Boi.

Luanderson afirma “respirar Boi” o ano inteiro. Como ele, muitos donos de Boi passam o ano planejando como será o do ano seguinte. Também não é incomum que, durante um período do ano qualquer Boi seja colocado na rua. Certa feita, em pleno mês de setembro um aluno nos interpela: “O Boi vai sair sábado! Aparece lá!”. “Como assim?” “Carnaval batendo a porta, professor!”.

O trabalho *Exclusão étnico-racial - um mapeamento das desigualdades étnico raciais no município de Macaé* (OLIVEIRA, 2005), demonstrou que as áreas mais pobres da cidade,

são as que tem um maior contingente de negros (nas tabelas apresentadas, afrodescendentes, considerando pretos e pardos).¹⁰⁷ A pesquisa foi realizada dentro do Programa Macaé-Cidadão, dos anos 2001 a 2003, portanto carece de atualização. Segundo o autor, os bairros com maior concentração de afrodescendentes são: São José do Barreto (66,2%), Lagomar (59,4%), Cabiúnas (76,2%), Barra de Macaé (55,8%), Ajuda (66,5%), Cajueiros (52,6%), Virgem Santa (54,9%), Botafogo (69,1%), Aroeira (50,1%) e Imboassica (83,2%). Nestes bairros verificamos ocorrência de Bois Pintadinhos: Barra (considerando Nova Holanda e Fronteira), Aroeira (considerando Morro de Santana e Morro de São Jorge) e Botafogo (considerando também Malvinas). Cajueiros já foi um importante reduto de Bois Pintadinhos. Sabemos que existe Boi Pintadinho no Lagomar, mas não tivemos acesso a seus nomes, e também não apareceram no último concurso da “avenida”. São José do Barreto, Cabiúnas, Ajuda e Imboassica também não apresentaram Bois. Dos bairros de maioria branca, os que têm mais afrodescendentes são Miramar (49,6%) e Visconde de Araújo (43,8%), e verifica-se a presença de Bois Pintadinhos neles. De todos estes, observamos a maior concentração de Bois na Aroeira e no Botafogo.

Acreditamos que a mesma pesquisa, se atualizada, revelaria uma presença maior de afrodescendentes nos bairros, principalmente a partir da lei 10639/2003, que tornou obrigatório ao ensino da História da África e Cultura Afro-Brasileira e Africana, na medida em que mais pessoas parecem estar se autodeclarando negras.

Desta forma, podemos dizer que os territórios de Bois são diásporas africanas em Macaé. O Boi é o som da periferia em meados de janeiro até o Carnaval e, pelo menos nos dois meses subsequentes a ele. Os tambores da alegria evocam a ancestralidade do sujeito negro, e ao mesmo tempo, alteram decisivamente a paisagem sonora da periferia. Em tempos passados, era comum os Bois circularem por mais bairros, inclusive os de elite, como Centro e Imbetiba, no entanto hoje eles estão mais circunscritos a seus territórios. Seja em sua área, seja nas vias públicas de maior circulação, os sujeitos impõem ser ouvidos, mostram-se visíveis, e sua prática cultural ganha uma dimensão política, na medida em que, de forma simbólica, reivindica a apropriação do espaço urbano, mostrando-se pulsante de vida, criatividade e irreverência.¹⁰⁸

¹⁰⁷ OLIVEIRA, Luiz Fernandes. **Exclusão étnico-racial. Um mapeamento das desigualdades étnico-raciais no município de Macaé.** Macaé: Programa Macaé Cidadão, 2005.

¹⁰⁸ PEREIRA, Simone Luci; ROCHA, Rose de Melo; SILVA, Josimey Costa da. Imaginários de uma outra diáspora: consumo, urbanidade e acontecimentos pós-periféricos. **Galáxia (São Paulo)**, São Paulo, n. 30, p. 99-111, dez. 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-25532015000200099&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 27 fev. 2020.

3.13 Catalogação dos Bois Pintadinhos existentes em Macaé

Segundo levantamento feito pelos diretores da LIESAM, atualmente são quarenta e oito Bois Pintadinhos atuantes na cidade. Se incluirmos o Frade, são quarenta e nove. Alguns Bois como El Loco e Garanhão não constam desta lista, pois não têm atuado, o que não significa que nos próximos anos não sejam reeditados, assim como outros. Nas tabelas a seguir incluiremos apenas os dados fornecidos pela LIESAM.

Tabela 1 - Relação de Bois adultos por bairro e ano de fundação
Fonte: LIESAM (2020)

BOIS ADULTOS		
Nome	Localidade	Ano de início
TARADÃO	Visconde de Araújo	1975
MATUZÃO	Aroeira (Entre o J. S. Antônio e o Morro de São Jorge)	1977
LADEIRA	Aroeira (Morro de Santana)	1988
FALCÃO	Miramar	1998
SUAVE VENENO	Nova Holanda	2000
REI DA BARRA	Barra	2000
ALZIRÃO	Aroeira	2004
BOB MARLEY	Aroeira	2007
SOL DA MEIA NOITE	Nova Esperança	2008
REI DO OESTE	Campo D'Oeste	2009
IMPERADOR MV	Malvinas	2013
LEPO LEPO	Nova Holanda	2014
MESTRE	Malvinas	2016
RITMO LOUCO	Barra	2017
SALGUEIRO	Aroeira	2017
FRONTEIRÃO	Fronteira	Não informado
LEK LEK	Não informado	Não informado
CATALUNYNHA	Botafogo	Não informado

Tabela 2- Bois Mirins por bairro e ano de fundação
 Fonte LIESAM (2020)

BOIS E VACAS MIRINS		
CATALUNYNHA JR.	Botafogo	1998
KATARINA	Aroeira	2006
ARRAZA NEM	Aroeira (Buraca)	2006
MIMOSA	Aroeira (Morro de Santana)	2011
MONSTER	Botafogo	2012
IMPÉRIO DO BOSQUE	Bosque Azul	2012
XUXA	Malvinas	2013
PEPPA VENENOSA	Nova Holanda	2015
IMPERIO	Aroeira (M. de Santana)	2015
SKOL BEATS	Aroeira	2016
BF	Botafogo	2016
GENERAL	Barra	2016
MV	Malvinas	2016
MEC MEC	Botafogo	2017
MOZÃO	Aroeira	2017
LEPO LEPO JR	Nova Holanda	2017
REI DELAS	Malvinas	2018
FALCÃO JR	Miramar	2018
MALVADÃO	Barra	2019
A DONA DO PEDAÇO	Malvinas	2020
TAZMANIA	Aroeira	2020
FROZEN	Malvinas	2020
BAYBE	Aroeira (M. de Santana)	2020
VAI Q COLA	Botafogo	2020
SUAVE VENENO JR.	Nova Holanda	Não informado
FURACÃO	Não informado	Não informado
SENSURADO	Não informado	Não informado
TROVÃO	Não informado	Não informado
ARLEQUINA	Não informado	Não informado
CORINGA	Não informado	Não informado

Ó O GÁS	Não informado	Não informado
---------	---------------	---------------

Completando as listas acima, com mais de cinquenta anos de existência, o Boi Pintadinho do Frade, que neste ano recebeu o nome de “Rei do Frade”.

A seguir, um mapeamento dos mesmos bois acima listados, para uma perspectiva visual de suas localidades.

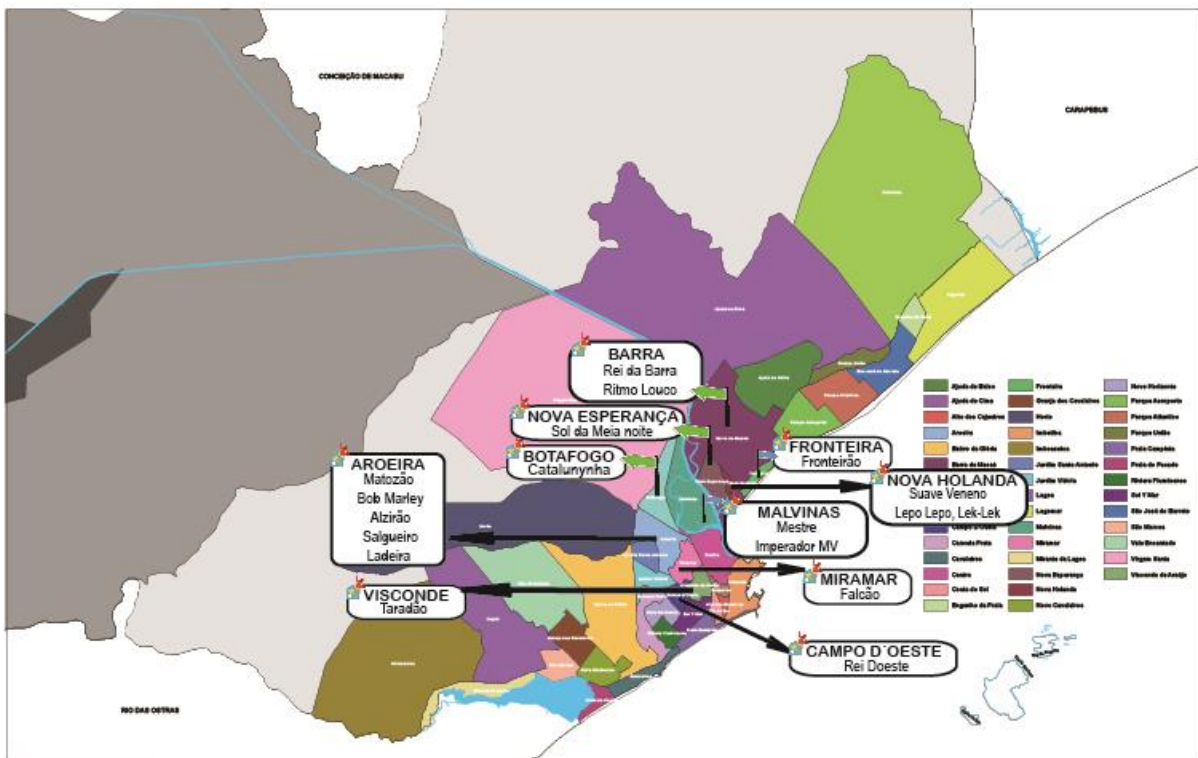


Figura 1 – Localização dos Bois Pintadinhos, categoria adulto, por bairro
Fonte: Prefeitura Municipal de Macaé e LIESAM

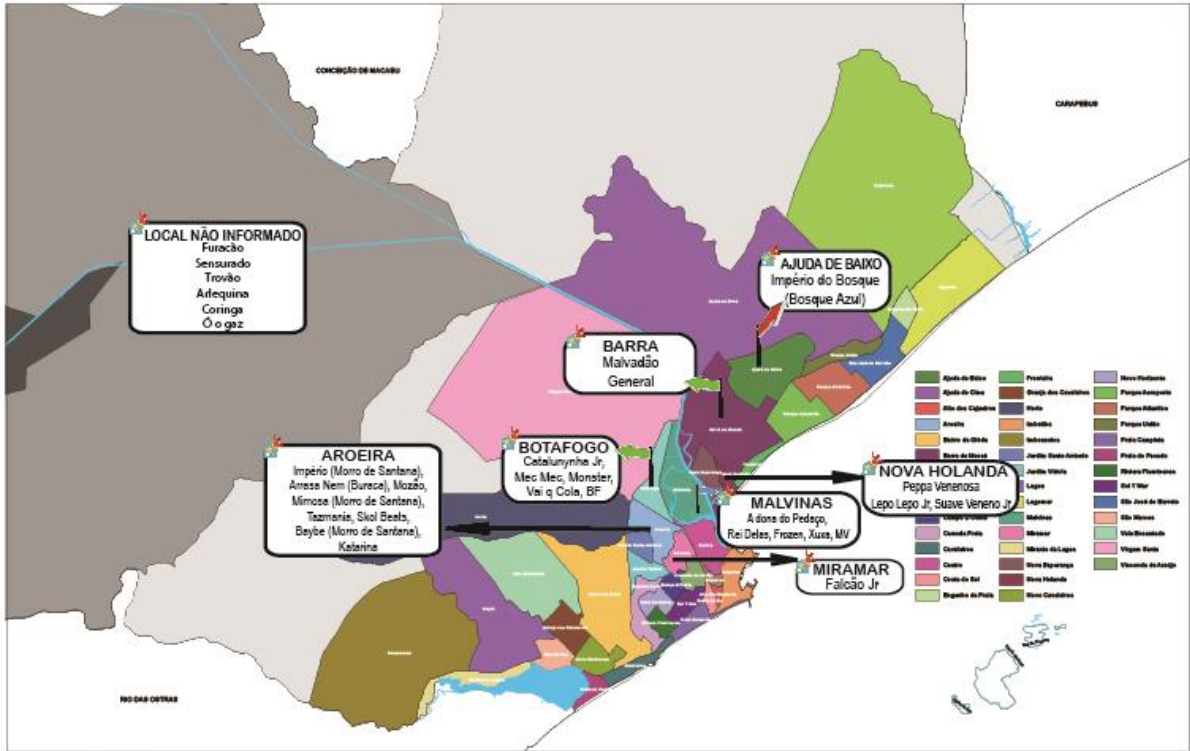


Figura 2 - Mapa dos Bois por bairro, categoria mirim
Fonte: Prefeitura Municipal de Macaé e LIESAM

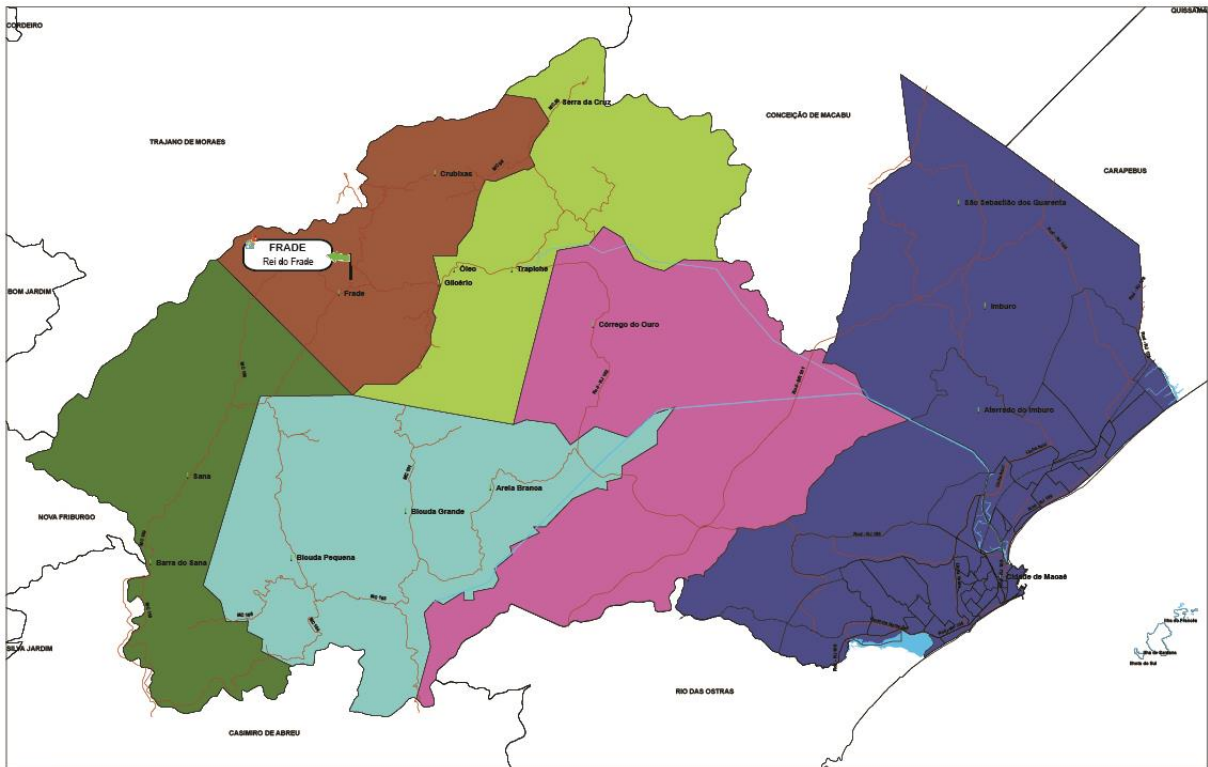


Figura 3 - Localização do Boi Pintadinho Rei do Frade, no distrito do Frade
Fonte: Prefeitura Municipal de Macaé

Não foi colocado no mapa o “Boi Capeta”, cuja localização está no Centro de Macaé. Como já exposto anteriormente, é um Boi Pintadinho da década de 80, fundado por Ricardo Meirelles e amigos. É tradicional na cidade, mas sua caracterização difere de todos os demais. É um Boi pequeno, geralmente recoberto por tecido de chita e desfila no Carnaval de rua da cidade, sem, contudo, participar do movimento dos concursos. Também não faz parte da catalogação da LIESAM.

3.14 O Boi Pintadinho na escola - compartilhando e decolonizando saberes

Nosso decisivo contato com os Bois Pintadinhos aconteceu no Colégio Municipal Botafogo, no início de 2017. Já tínhamos tido contato anteriormente com eles, sobretudo quando o “Matozão” saía às ruas do Jardim Santo Antônio e, surpresos, parávamos para admirar o canto, a dança e a alegria da multidão que o seguia.

Os bairros Botafogo e Malvinas são celeiros de Bois, e naquela ocasião impressionou-nos a quantidade de Boizinhos de mão de Bois mirins, os quais desconhecíamos. Era véspera de Carnaval e a coordenação da escola realizou um concurso de Bois e nos impressionou a habilidade de dançar dentro ou fora daqueles artefatos, atividade feita com muita animação, mas também com seriedade e respeito. Após o concurso saímos atrás do Boi Catalunynha, professores e alunos, pelas ruas do Bairro Botafogo e Malvinas, sol a pino, população atônita observando. Em uma parada para descansar observávamos a habilidade de nossos alunos com os instrumentos de percussão.

No ano seguinte, também às vésperas do Carnaval, foram convidados três Bois mirins para fazerem uma exibição: o “Skol Beats”, o “Monster e o “Cabelinho”, o primeiro e o último de alunos da escola. Alguns aspectos nos chamaram a atenção: cada Boi com sua bateria, e com seu “guardião”. E ainda, como já dissemos, um toque de bateria mais acentuado, realçando rivalidades, quando solicitamos que fizessem uma apresentação conjunta após as individuais. Terminando a performance saíram as ruas em cortejo com os alunos.

Foi então que, nas reuniões pedagógicas, soubemos que em agosto teríamos a Festa da Cultura, e que cada turma da escola deveria confeccionar um Boizinho de mão para um concurso, e essa atividade deveria acontecer no horário das aulas. Vimos nisso a possibilidade de dar o protagonismo do ensino/aprendizagem aos alunos, e, ao mesmo tempo, mostrar que, no que tange aos Bois Pintadinhos, eles são professores e nós aprendizes.

Um dos mais experientes de uma das turmas nos passou a lista de materiais: arame queimado, fita crepe, pano de cetim azul e branco, galão, fitas coloridas, camurça preta. Alicates e espuma para fazer a cabeça, assim aproveitamos e compramos pano amarelo para a outra turma.



Foto 18 - Iniciando a estrutura
Fonte: Acervo pessoal do autor (2019)

A primeira turma não se envolveu como um todo com a proposta, a ideia era ter a participação de todos, mas, para nossa surpresa, uma boa parte dos alunos não quiseram participar, e como eram mais de trinta, tivemos que improvisar uma segunda atividade para estes. Os que assumiram a construção do Boizinho foram apenas seis. Começaram fazendo a estrutura do corpo e a moldura da cabeça.



Foto 19 - Contorno da cabeça e chifre
Fonte: Acervo pessoal do autor (2019)

Um momento de tensão: a estrutura do corpo fica mole. Solicitam bambu, que não tínhamos. Então um colega deles consegue uma meia estrutura já pronta, com o trançado duplo de arame. Essa situação demonstra que os artesãos/alunos procedem ainda por ensaio, tentativa e erro. Do ponto de vista do tamanho, em um concurso de Boizinhos de mão, essa estrutura corresponderia ao um Boi “mirim”. Os boizinhos de mão da categoria “adulto”, por serem um pouco maiores, precisam de estrutura de bambu e madeira.

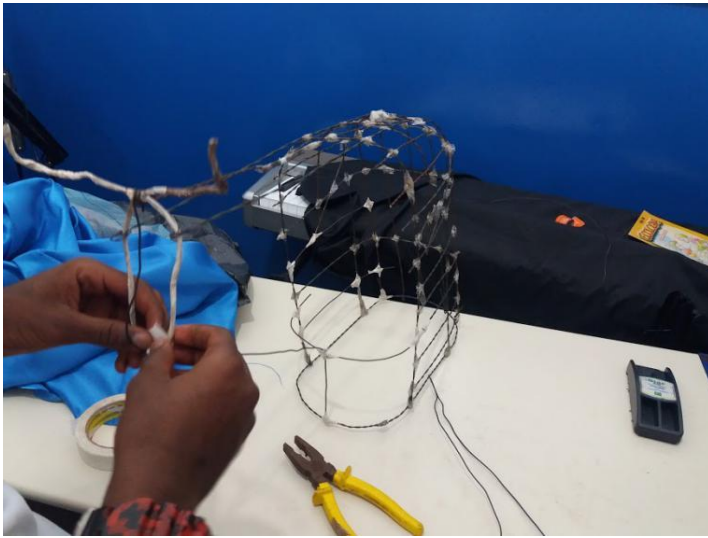


Foto 20 - Nova estrutura
Fonte: Acervo pessoal do autor (2019)

Para o preenchimento da cabeça, colocaram espuma e finalizaram a estrutura. Em seguida recobriram com fita crepe.



Foto 21 - - Recobrimo com fita crepe
Fonte: Arquivo pessoal do autor (2019)

O próximo passo, consistiu em colocar o pano, fazer o acabamento da “saia” (cetim branco) e finalizar com o nome e demais adereços. Havíamos conversado de denominar “Gentileza”, em referência ao lema da escola “Gentileza gera gentileza”. Mas preferiram colocar “Imperador”, mantendo o costume de homenagear Bois famosos (o Imperador é da Malvina, bairro onde muitos residem). Todo o processo envolveu apenas o uso de cola quente, não foram feitas costuras.



Foto 22 - - Boizinho finalizado e exposto
Fonte: Arquivo pessoal do autor (2019)

Repare-se no detalhe do furo na parte traseira, onde o manejador segura para fazer o Boizinho dançar. Um aspecto transgressor na feitura foi o número colocado atrás - 157 - código relativo ao ato de assaltar por meio violento. Pensamos inicialmente em retirar, mas consideramos importante deixá-lo, porque é revelador da situação de violência a que vivem

expostos e das contradições que o tráfico de drogas desperta nos adolescentes: algo ruim, que atemoriza e abrevia a vida de muitos, e, ao mesmo tempo um fascínio pelo dinheiro fácil, pela ostentação de força e poder.



Foto 23 - Transgressão
Fonte: Acervo pessoal do autor (2019)

A outra turma abraçou a ideia e teve adesão de mais pessoas para execução do projeto e, inclusive, contando com a presença de meninas. A divisão de tarefas ficou assim: os meninos fizeram a armação e as meninas prepararam as alegorias e adereços. Repare-se na figura abaixo, que a estrutura, em arame queimado, foi diferente do anterior, e a cobertura feita com fita adesiva transparente.



Foto 24 - Estrutura pronta
Fonte: Acervo pessoal do autor (2019)

No dia 28 de setembro de setembro realizou-se a Festa da Cultura e os Boizinhos de mão confeccionados foram todos expostos e desfilaram, primeiro um a um, e depois todos juntos, sempre acompanhados por uma bateria formada por jovens da comunidade, alunos ou não.



Foto 25 - Tigrão finalizado e exposto
Fonte: Arquivo pessoal do autor (2019)

A Festa da Cultura foi um evento de compartilhamento de saberes, de protagonismo dos educandos, que nos ensinaram, a todos que quisemos aprender, a construir, fazer dançar e a força da percussão na música. Este compartilhar de saberes necessita de nós educadores uma postura de escuta que precisa de um desprendimento, abandonar conceitos preconcebidos e tentar penetrar nos sentidos do outro e na “presença” materializada nas práticas culturais impactando nossos corpos e mentes.¹⁰⁹

¹⁰⁹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**. O que o sentido não consegue transmitir. 1. ed. Rio de Janeiro: PUC RIO, 2010.



Foto 26 - Exposição de boizinhos de mão
Fonte: Acervo pessoal do autor (2019)

Do ponto de vista de uma educação na perspectiva da decolonialidade, o diálogo intercultural passa ter uma dimensão fundamental. Assim,

é importante compreender a interculturalidade a partir do modo como cada um desses saberes culturais influencia a concepção dos homens e mulheres sobre si mesmos. Assim, é necessário combater qualquer tentativa de enxergar o outro a partir de si mesmo, ainda mais se ela se torna hegemônica.¹¹⁰



Foto 27 - Performance com a bateria
Fonte: Acervo pessoal do autor (2019)

Uma colega nossa, da mesma escola, relata uma experiência pedagógica vivenciada em uma escola da rede privada em que trabalha

¹¹⁰ MENEZES et al. Educação Ambiental desde el Sur: da ruptura com a perspectiva colonial em busca de outras relações sociedade-natureza. In: MONTEIRO et al (org.). **Decolonialidades na Educação em Ciências**. São Paulo: Livraria da Física, 2019. p. 72.

Meu nome Aline Neves, sou professora das redes pública e particular na cidade de Macaé, RJ.

Na rede pública, leciono Matemática para turmas do Ensino Fundamental II, em uma comunidade de baixa renda e com inúmeros problemas sociais. Tento fazer que as minhas aulas sejam mais dinâmicas e agradáveis possíveis pela enorme dificuldade que os alunos enfrentam em seu meio social.

No período que antecede o Carnaval, a comunidade se alegra e os alunos se mobilizam para uma das mais tradicionais manifestações carnavalescas, a farra dos Bois Pintadinhos.

Percebendo a empolgação extrema dos alunos, convidei-os a visitarem a escola particular que trabalho (Ensino Fundamental I, 4º e 5º anos), à qual se baseia na teoria socioconstrutivista interacionista para realizarem uma roda de conversa com os alunos do 4º ano, pois os mesmos estudam toda parte cultural, geográfica, histórica e científica do município de Macaé, porém não têm essa interação e vivência com os Bois Pintadinhos, por serem de classe média alta.

Meus alunos da comunidade aceitaram prontamente o convite e propuseram confeccionar dois boizinhos de mão. (Levaram) Um Boi na carcaça para demonstrar como é a estrutura e montagem, e outro com todas as características que envolviam a escola, dando a esse boi as cores e o nome da instituição.

A roda de conversa foi bem animada e esclarecedora. Após esse momento ensinaram às crianças como é a batida do tambor, o ritmo, a organização o respeito que se tem diante do Boi. Saíram animando e puxando todas as salas para um grande passeio pela quadra da escola.

Foi uma satisfação pessoal muito grande ver meus alunos da comunidade valorizados e felizes, pois de acordo com Leo Vigotsky “na ausência do outro, o homem não se constrói homem”.¹¹¹

É interessante notar, tanto pelo relato escrito, que transcrevemos acima, quanto pelas informações orais que a atividade foi planejada e preparada pelos alunos da comunidade. Soubemos que voltaram um ano depois e repetiram a oficina, novamente com muita receptividade.

Gilmar, do “Matozão”, certa feita, ligou-nos para que participássemos de um evento sobre os Bois Pintadinhos em uma escola do Fundamental I de seu bairro. Explicou-nos que ele havia sido chamado para dar uma “palestra” e solicitou nossa ajuda. Para tanto, levamos dois alunos do Colégio Botafogo para fazerem a percussão, e Gilmar levou sua filha e uma vaquinha - a Estrela - feita por sua esposa, para uma demonstração. Uma criança da escola havia feito um Boi de papelão, que também foi utilizado para as explicações. Fomos apresentados às crianças, tomamos a palavra, fazendo uma breve apresentação sobre a presença dessa cultura em Macaé e em seguida Gilmar protagonizou uma belíssima explanação sobre a origem, a feitura e outros aspectos do Boi, mostrou fotos, etc. Crianças interessadas, atentas e curiosas para ouvir falar de uma prática cultural na qual muitas delas já estão de alguma forma inseridas, uma vez que moram em localidades onde eles ocorrem.

Nestes dois exemplos colocados, tanto dos alunos da professora Aline, quanto da palestra do Gilmar, revelam uma virada metodológica: não é possível decolonizar o

¹¹¹ Relato escrito em fevereiro de 2020.

conhecimento se não se mudam os meios. Por mais que tenhamos conseguido apreender aspectos do Boi Pintadinho, não teremos a dimensão existencial profunda de um dono de Boi, portanto, é ele a melhor pessoa para falar dessa prática. Naquela ocasião Gilmar reiterava que achava muito importante aqueles eventos, pois aquelas crianças seriam o futuro dessa expressão cultural.

Segundo Mignolo, a diferença colonial aponta para um horizonte de pensamento produzido a partir das dilacerações provocadas pela subalternização e pelos epistemicídios, reconhecendo-se na alteridade os conhecimentos produzidos e estabelecendo um diálogo com aqueles engendrados pela modernidade europeia.¹¹² Neste sentido, pensar a decolonialidade a partir da interculturalidade é uma estratégia que “orienta pensamentos, ações e novos enfoques epistêmicos. (...) A interculturalidade é concebida, nessa perspectiva, como processo e como projeto político”.¹¹³

Catherine Walsh, traduz o conceito de interculturalidade como:

- Um processo dinâmico e permanente de relação, comunicação e aprendizagem entre culturas em condições de respeito, legitimidade mútua, simetria e igualdade.
- Um intercâmbio que se constrói entre pessoas, conhecimentos, saberes e práticas culturalmente diferentes, buscando desenvolver um novo sentido entre elas na sua diferença.
- Um espaço de negociação e de tradução onde as desigualdades sociais, econômicas e políticas, e as relações e os conflitos de poder da sociedade não são mantidos ocultos e sim reconhecidos e confrontados.
- Uma tarefa social e política que interpela ao conjunto da sociedade, que parte de práticas e ações sociais concretas e conscientes e tenta criar modos de responsabilidade e sol.
- Uma meta a alcançar.¹¹⁴

Nesta perspectiva, uma educação decolonial baseada na interculturalidade crítica não pode ser apenas denunciativa, mas insurgente e propositiva, ou seja, criadora e construtora de novas “condições sociais, políticas culturais e de pensamento”.¹¹⁵ É um processo em construção que envolve novas práticas educacionais que se coadunam com a proposta pedagógica de Paulo Freire, que em sua *Pedagogia do Oprimido*, propõe uma comunhão de saberes, onde a dimensão dialógica provoca uma transformação em via de mão dupla na relação professor/aluno. Ou seja, não é apenas o reconhecimento do saber do outro, mas o ponto de partida de uma nova construção.

¹¹² OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria Ferrão. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. *Educ. rev.*, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 15-40, abr. 2010. p. 24. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-46982010000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 2 abr. 2020.

¹¹³ *Ibidem*, p. 25.

¹¹⁴ WALSH, 2001, *apud* OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria Ferrão, op. cit, p. 26.

¹¹⁵ OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria Ferrão, op. cit, p. 29.

Isto posto, ressaltamos que a introdução do Boi Pintadinho pura e simples no ambiente escolar não garante uma educação na dimensão decolonial, pois é necessário que os saberes e práticas que são trazidos pelos alunos dialoguem com os saberes e práticas estabelecidos nos currículos escolares a ponto de produzir novas ressignificações. É um processo que estamos aprendendo a construir, que requer um esforço e uma abertura de acolhimento e disposição de mudança, entendendo que neste percurso acontecem erros, tensões, conflitos, negociações, mas constitui uma travessia que precisa acontecer.

Tudo o que dissemos até agora em nossa pesquisa etnográfica teve como foco os Bois Pintadinhos cuja ocorrência está nas periferias da cidade. No próximo capítulo trataremos do Boi Pintadinho ocorrente no Distrito do Frade, na serra macaense, enfatizando uma brincadeira chamada “Enterro do Boi” que só aparece naquela localidade.

4 - O ENTERRO DO BOI - TRADIÇÃO INVENTADA NO FRADE

O Frade é um dos distritos do município de Macaé, localiza-se na região serrana, muito apreciada pelos turistas por conta dos rios, córregos e cachoeiras abundantes. Dista de Macaé aproximadamente cinquenta e cinco quilômetros, viagem que, de carro, leva em torno uma hora, passando por localidades como Córrego do Ouro, Trapiche, Óleo e Glicério, ficando a uma altitude de cerca de trezentos e cinquenta metros. Em 2010, contava com uma população de 1390 habitantes, segundo contagem do IBGE.¹¹⁶

Quando começamos esta pesquisa, tínhamos como foco estudar os Bois pintadinhos como uma expressão cultural dos bairros de periferia em Macaé. Quando ouvimos pela primeira vez que havia algo de diferente na brincadeira do Frade, julgamos importante discorrer neste trabalho sobre particularidades do Boi naquele distrito, especialmente no que é conhecido como “O Enterro do Boi”.

Pensávamos, inicialmente, que se tratava de uma cerimônia religiosa, e tomava como analogia o Batismo do Boi do Maranhão. Através de um amigo da Pós-Graduação da UENF, o professor Hélio Jr, conseguimos um contato que nos possibilitou chegar a um líder comunitário, animador cultural, folião, um personagem popular no lugarejo, que se dispôs a conversar conosco sobre o assunto, o Sr. Almir Santos. Após alguns contatos telefônicos, conseguimos marcar uma entrevista, e no dia 10 de agosto de 2019 subimos a Serra para realizá-la.

Fomos recebidos em sua casa de forma gentil e acolhedora. Senhor Almir é uma pessoa simples e carismática, apaixonado pelo lugar e pela cultura de onde nasceu e vive, querido na comunidade, contumaz em defender a manutenção dos costumes e hábitos locais, mas também em inovar e buscar melhorias, tendo sido durante dois anos presidente da Associação de Amigos e Moradores do Frade. Ao lhe contar de minha pesquisa, ele já foi logo dizendo: “E nós aqui temos uma história diferenciada dos outros, que é ‘O Enterro do Boi’”.

Brincante desde criança, segundo ele os blocos do distrito já existem há gerações, e se lembra de muitas histórias vivenciadas ao longo de muitos carnavais, desde os sete anos de idade. Quando criança tinha medo de sair no bloco: “Eu era pequeno e a gente tinha medo de sair no bloco. Pessoal antigo tinha medo... E até hoje eu lembro isso. (...) E eles corriam em cima, a gente era bobo, corria”, fazendo referência aos mascarados. Narrou as peripécias de

¹¹⁶ MACAÉ. **Revisão do Plano Diretor**. Diagnóstico Geral do Município de Macaé. Macaé, 2014. Disponível em: <http://www.macaerj.gov.br/midia/conteudo/arquivos/1429918917.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2020.

um tal Sebastião Rosa, que tinha uma mulinha com cabeça de cavalo que mexia as mandíbulas e batia os dentes jogando tinta nas pessoas e as assustando, e que depois o próprio Almir fez a sua própria mulinha a seu jeito, isso já com dezesseis para dezessete anos. Ressaltou que nessa relação com as brincadeiras de carnaval, há períodos em que “...por exemplo, você gosta, você toca depois você desanima, ou vai embora, outro pega. Então nunca para, né?”

Destacou a atuação de um senhor de nome Valdir Mariano, que fez uma bateria de instrumentos construídos por ele artesanalmente, como tambores feitos de pele recobrando latões. “Tudo feito de latão, depois foi comprando, mas ele começou assim”.

Digna de menção a história que ele conta do surgimento de uma outra tradição, narrada com detalhes

Almir - E aí, um dia eu “tava” no mato, fui cortar alguma coisa, eu vi um pau, rapaz, virado assim, ó. Aí eu olhei, olhei, me veio na cabeça... igual à cabeça de um urubu. Eu cortei, cheguei, ele morava ali. [Era] perto do carnaval: “Seu Valdir, [...] olha esse pau, igual à cabeça de um urubu. Vamos fazer um urubu?” Ele tinha um olho grandão... “É pra agora!” Foi lá, apanhou um balde velho, umas folhas de zinco, cortou, ajeitou, botamos, fizemos o urubu. Não tinha dinheiro pra comprar pano, eu saí pedindo guarda-chuva velho, que era de pano preto, fiz aquele urubu e eu saí no bloco.

Wilson - Saiu de urubu.

Almir - De urubu. O boi...

Wilson - Colocou na sua cabeça...

Almir - Isso! Aqui na cabeça, o Boi e eu, roupa preta. [...] Eu ia lá, beliscava o boi. Pá, virou tradição cara, o Boi se não tiver o urubu....

Wilson - E aí como é que se chamava o bloco?

Almir - Não, aí já passou a ser o Bloco Bico do Urubu. O bloco passou a ser Bloco do Urubu. Camisa com o urubu estampado...

Sr. Almir conta que esse fato se deu no início dos anos 70, mais precisamente em 1973. A partir daí, o “Bloco do Urubu” saiu em todos os carnavais, fazendo parte da agenda carnavalesca de atrações do município. Quando o Valdir Mariano faleceu, ele passou a assumir o carnaval do Frade, junto com outros colegas.

E foi assim que, na Quarta-Feira de Cinzas do ano de 1992, nosso interlocutor com seus amigos, confraternizando-se após os dias da folia, acompanhado de suculento churrasco de leitoa, todos banhando-se em um rio, alguém toma a palavra dizendo: “ – [...] ‘cabou’ o carnaval, ‘vamo’ ‘inventá’ alguma coisa!”. Com riquezas de detalhe, Sr. Almir narra, então:

Aí tinha um menino, ele até já é morto, morreu novo, novo, tal de Josué. Ele morava em Ramos, mas a família era toda daqui:

- “Véio” [...], que que nós vamos “inventá”? Vamos “inventá” o enterro do Boi!” [...]

Como é que nós vamos fazer?

- É mesmo, que que nós vamos fazer?

- O enterro do Boi, então “vamo” lá!

Aí saímos nas casas pedindo vela, caixa de vela, a um, a outro e tal. Foi combinado de noite, botou o boi com as “vela pendurada”. Só o surdão batendo: bum! bum! Todo mundo acompanhando: boneca, tudo com vela, cheio de vela. Andando:

“O boi morreu [...]

Morreu cortado com gilete

E o próximo a morrer

É Almir e Janete – “tava” em frente à minha casa. Aí você ia lá na sua casa, inventava um verso pra você. E virou tradição. Rapaz, aquilo deu gente! Aí virou tradição, acabava o carnaval em Glicério, o do Trapiche, não tinha mais nada, então vamos pro enterro do Boi.



Foto 28 -Boi "Rei do Frade" pronto para o "enterro"
Fonte: Acervo pessoal do autor (2020)

Dessa forma, surgiu a tradição que tínhamos ouvido falar e que continua sendo realizada “religiosamente” todas os anos, a qual até já foi identificada em um livro, erroneamente, como “Enterro dos Ossos”.¹¹⁷ O Frade é um pequeno povoado, as pessoas em geral se conhecem, e a brincadeira valoriza os vínculos e sociabilidades que existem, o que pode ser deduzido da fala do Sr. Almir a seguir:

Aí, tinha uma pessoa, um tal de Osório, ele é deficiente, ele falou:

- “Ó”, não vai lá pra casa falar verso que isso azara, hein? Todo mundo que vocês fizeram verso morreu gente! [...] A gente ia lá na quadra, aí vai, roda o povoado

¹¹⁷ KNAUSS, Paulo. **Macaé: História e Memória**. Macaé: Macaé, 2001. Ver p. 131.

todinho, quando chegava na praça juntava boi, boneca, tudo que foi feito, metia fogo. Dava um fogaréu, rapaz!

Portanto, antes de um espetáculo para turistas, o “O enterro do boi” valoriza as relações, os vínculos das pessoas que vivem naquele lugar. Brandão afirma que a cultura acontece

na tessitura de sensações, saberes, sentidos, significados, sensibilidades e sociabilidades com que pessoas e grupos de pessoas atribuem socialmente palavras e ideias, visões e versões partilhadas ao que vivem, criam e fazem ao compartilharem universos simbólicos que elas criam e de que vivem.¹¹⁸

Sr. Almir faz questão de enfatizar que a ideia do enterro foi de Josué, mas que todos colaboraram na formatação do “auto”. Desta forma, resguarda autoria, descartando o anonimato, ressaltando, por outro lado, o papel do coletivo, conforme consideramos no capítulo três.

Para a cerimônia de queima, explica nosso interlocutor, os panos que recobrem o boi, o urubu, a boneca são todos tirados, e são colocadas velas, que ficam acesas durante o cortejo pelo lugarejo. Dois surdos acompanham a procissão fazendo um toque fúnebre. Ressalta o efeito visual que isso provoca, uma vez que todos no cortejo também estão com as velas acesas. Realça os versos que são improvisados, como em um repente nordestino, de casa em casa, exemplificando mais uma vez:

Aí, por exemplo tá em frente à minha casa, um grita: (...) Boi morreu! morreu assim.
Igual ali. Ali tem o seu Joaquim:
Boi morreu!
Morreu entalado de aipim.
O próximo a morrer?
Vai ser dona coisa e seu Joaquim.

O evento como um todo, diverte pessoas de todas as idades, sendo uma festa regada a bebida alcoólica e churrasco.

O “Enterro do boi”, da maneira como descrevemos, é uma tradição deliberadamente inventada, com mês e dia precisos, e para um fim específico, que era incrementar, fechar de forma atrativa os festejos carnavalescos em que o boi, a boneca, o urubu são os catalizadores da diversão. Hobsbawn analisou as tradições inventadas no contexto da Europa, sobretudo na Grã-Bretanha, e demonstrou que muitas delas que se pensavam como antigas, eram bem recentes, tendo sido instituídas muitas delas para fins ideológicos, para o fortalecimento de

¹¹⁸ BRANDÃO, op. cit., p. 717

noções de poder e de identidade nacional.¹¹⁹ De nossa parte, saber que o “Enterro do boi” não constituía uma tradição de tempos imemoriais, foi uma surpresa. No microcosmo do espaço cultural em que foi instituída, ela teve a recepção e o efeito que seus idealizadores talvez não esperassem ao consolidar-se como um elemento de destaque na identidade cultural do Frade. Hobsbawn afirma que quando tradições antigas permanecem ainda conservadas não há necessidade de se inventar novas. No entanto, quando perdem o sentido e a adaptabilidade, outras podem ser inventadas.¹²⁰ Acreditamos que, de certa forma, o Carnaval tal qual transcorrido até o ano de 1992, vinha se tornando, para os moradores fradenses, repetitivo, e, por isso, era necessário algo novo que ressignificasse as práticas ocorrentes, o que o “Enterro do Boi” possibilitou, de fato.

Sr. Almir nos falou de algumas características do Boi Pintadinho do Frade que o particularizam perante os outros. Diferentemente dos Bois Pintadinhos da cidade, que têm grandes dimensões (como foi trabalhado no capítulo 4), o do Frade é menor, sendo que a estrutura de alumínio e bambu é praticamente a mesma. Para carregar o boi com menos esforço, estão desenvolvendo uma estrutura que possa ser apoiada nos ombros e não na cabeça. No passado, a estrutura era recoberta com chitão, mas com o tempo passaram a utilizar panos mais caros e de maior efeito, além do nome em destaque. Aliás, o nome é um capítulo à parte. Na cidade, os Bois têm um nome fixo, mas no passado não era assim, os Bois mudavam de nome, fenômeno que continua acontecendo no Frade. A cada ano colocam um nome diferente, geralmente personagem de novela da Rede Globo: Sinhozinho Malta, Abel, Axé, etc.

Em relação às práticas musicais do Boi Pintadinho do Frade, Sr. Almir explica que a trilha sonora é composta principalmente de marchinhas de carnaval tradicionais e também sambas-enredo. Dispõem de uma bateria própria, em que as pessoas “batem de graça, por amor ao lugar”. Já aconteceu de ter até instrumento de sopro tocando junto com a bateria, que conta com surdos, caixas, repenique, tamborim, chocalho.

A partir da década de 90 o carnaval do Frade contou com o apoio financeiro do poder público, que a partir de um dado momento passou a ser exercido através da LIECAM, que repassava os recursos, que antes eram provenientes exclusivamente da contribuição dos moradores. Com a suspensão das subvenções, a própria LIECAM deixou de existir e os responsáveis pelo carnaval tem buscado recursos por vias próprias.

¹¹⁹ HOBBSAWN, Eric. A invenção das tradições. In: HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1984. p. 9-23.

¹²⁰ Ibidem, p. 16.

No dia 26 de fevereiro de 2020 estivemos no Frade para acompanhar o “Enterro do Boi”. O percurso de cinquenta e cinco quilômetros até nosso destino constitui uma agradável viagem, percorrendo vasta região rural, margeando rios, atravessando uma pequena serra, cuja área ambiental é protegida, e depois Córrego do Ouro, Trapiche, Óleo e Glicério. A partir daí uma íngreme subida de aproximadamente sete km até o ponto de chegada.



Foto 29 - - Cortejo, com urubu, boneca, surdos e viúvas
Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

Diferentemente de outras vezes, o Boi seria queimado por inteiro, com pano e tudo, e junto com ele o urubu. Por volta das vinte horas, um surdo mais grave, outro mais agudo começam a tocar: pom péim, pom péim. Acendem-se as velas dispostas sobre duas varas de bambu, aparafusados nos dois lados do Boi, as do cruzeiro de alumínio, que irá acompanhar, e as do povo. Chega Cléber e avisa que a “procissão” teria um pequeno atraso, pois as viúvas do Boi se arrumavam. Sim, junto ao cortejo foram três viúvas, uma adulta (um homem) e duas crianças, cujo papel é “chorar” o boi durante todo o trajeto. Viúvas prontas, sai o cortejo. De repente, um dos tocadores de surdo grita: “Boi morreu! Morreu de quê? De gilete. A próxima a morrer vai ser Arlete!”. Segue o Boi e o urubu ao som das quadrinhas, umas improvisadas, outras já decoradas. De vez em quando alguém tenta uma rima mal sucedida. Risos. Segue o Boi. Se na saída havia umas trinta pessoas, em poucos minutos já eram mais de setenta, fora aqueles que ficam na frente de suas casas assistindo. As viúvas choram o tempo todo, em gritos exageradamente lamentosos. E segue o Boi. Chegando mais ou menos no meio do

lugarejo, fez-se a meia volta e retornou-se até o local de partida. O Boi para, o carregador sai, prepara-se a fogueira jogando álcool no Boi e no urubu. O drama das viúvas aumenta, uma a uma se atiram sobre ele.

Mas é tarde, acende-se a fogueira e, na Quarta-Feira de Cinzas o “Rei do Frade”, em companhia do urubu viram cinzas, selando o fim dos festivos carnavalescos pela vigésima nona vez.

Alguns dos responsáveis vêm conversar conosco. É uma tradição que não pode acabar. A presença das “viuvinhas” tem esse objetivo: introduzir as novas gerações para que a brincadeira seja perpetuada.

Diferentemente dos Bois da cidade, aqui pouco se aproveita da estrutura, pois o fogo enfraquece o alumínio e é necessário a cada vez renovar a armação, o que envolve custos. Mas os brincantes não desanimam, se necessário colocam dinheiro do próprio bolso.

Boi morreu, tradição não.



Foto 30 - Boi e urubu sendo queimados, selando o fim do Carnaval
Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

Quando se abordam aspectos musicais, entender os toques da bateria, a maneira como se dão as aprendizagens musicais, as os processos comunicativos e convenções, é necessário ainda mais despir-se de visões preconcebidas e fazer a “travessia”.¹²¹ Significa uma busca de

¹²¹ QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. In: **Revista da ABEM**, nº 39, Londrina, jul.-dez. 2017, pp 132-159. Disponível em:

compreender o outro a partir da polifonia de suas próprias vozes. É o que buscamos fazer no próximo capítulo, no que tange à música do Boi Pintadinho.

5 - 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, conforme discorreremos amplamente no capítulo 2. Basicamente, a música produzida em um grupo de Boi é constituída pela bateria e pelo canto, que é coletivo. Seja em um desfile pela cidade, seja em um concurso, a multidão canta junto, conduzida pelos ritmistas.

O uso de instrumentos industrializados, foi precedido em uma época não muito remota, por instrumentos de sucata: aconteceu no Frade, no Miramar, com o Falcão, no Morro de São Jorge, com o Matozão, e na Nova Holanda com o Suave Veneno. Eram confeccionados com latões, por exemplo, de vinte litros, recobertos com sacos de lixo presos com pedaços de câmara de ar de pneu de carro ou bicicleta. Somente depois vieram os instrumentos industrializados. Ainda hoje, não com muita frequência, vemos crianças pelas ruas batucando instrumentos de lata.

O canto, segundo Luanderson, do Suave Veneno, é algo que começou de uns anos para cá. O som dos tambores é o elemento principal para movimentar os Bois Pintadinhos. Dentre os timbres usados, predominam os graves, com especial destaque aos surdos. Quanto mais animado o toque, mais animado o boi fica, melhor ele dança. Luanderson afirma que já experimentaram colocar timbres agudos, mas o resultado não funcionou, pois dilui a força dos graves. A formação com surdos de primeira, segunda e terceira, mais caixa e repique se transformou na formação mais usual. De uns anos para cá vem-se usando o timbal, com uma batida “IJEXÁ”.

Nos fazeres da cultura do Boi Pintadinho destacamos que *música e dança são inseparáveis*: não há bateria sem boi, e não há boi sem bateria. Esta perspectiva de unidade som-corpo-dança é também própria da diáspora africana, conforme discutimos anteriormente. O ritmo da bateria é produzido de forma a fazer dançar, no dizer dos brincantes, “evoluir”: pular, tremer, inclinar-se para um lado e para o outro, empinar, rodar, 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. O que não significa que o carregador não precise treinar seus movimentos, ainda mais em um contexto de Bois tão grandes e pesados. Neste sentido, pensar também na relação carregador-boi como unidade é fundamental: o carregador empresta seu corpo para que um corpo inanimado se mexa a ponto de provocar admiração, encantamento, graça, surpresa. Ou seja, ganhe vida.

A *improvisação*, também revelada por Luis Ferreira Makl¹²², como estruturante na música dos afrodescendentes na diáspora, ocorre, sobretudo, nos instrumentos solistas: o repique, o surdo de terceira e, mais recentemente, o timbale. No caso do repique, a improvisação se articula com a chamada-e-resposta, pois o repique também conduz a bateria. Em muitos momentos ele só faz as chamadas, não participando das levadas. Os improvisos não surgem do nada, nascem de elementos rítmicos da tradição, traduzindo uma memória musical coletiva. O surdo de terceira tem uma base pré-estabelecida, mas também pode improvisar. Por isso, ele não recebe o nome de “surdo de marcação”, como o de primeira e o de segunda. O esquema abaixo, transcrito por Wilson dos Santos Souza, a partir de explicações de Maxuel, demonstra a levada básica da bateria, conforme utilizada em Macaé:

The musical score is written in 4/4 time and consists of four staves. The top staff is for the Caixa, showing a rhythmic pattern of quarter notes with accents and a trill (tr) in the final measure. The three lower staves are for the Surdo de 3ª, Surdo de 2ª, and Surdo de 1ª, each playing a simple pattern of quarter notes.

Partitura 3 - Batida básica do boi

Fonte: Livro Paisagens Sonoras do Interior (2020)¹²³

Repare-se que o repique não se encontra presente, pois em muitos momentos ele não toca, sendo sua função a de “regente”. Nos desfiles a caminho de concursos, ou fora do contexto destes, pode dobrar a caixa.

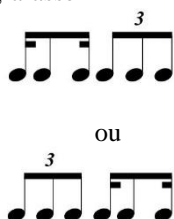
Aqui é preciso retomar uma discussão que iniciamos no capítulo 3, seção 3.7. Falávamos da transformação – ou quase transformação - dos padrões derivados de quatro semicolcheias (colcheia pontuada e semicolcheia; colcheia e duas semicolcheias) em padrões de quáteras (tercinas: semínima e colcheia; três colcheias) no ritmo da caixa. Essa é uma questão que a grafia tradicional não consegue dar conta por inteiro. Os ritmos brasileiros não

¹²² MAKL, op. cit.

¹²³ SOUZA, Wilson dos Santos. A brincadeira dos bois pintadinhos no município de Macaé – RJ. In: NASCIMENTO, Giovane do; SILVA JR, Hélio da (orgs.). **Paisagens Sonoras do Interior**. Editora Brasil Multicultural. Campos dos Goytacazes. RJ.

têm como ser codificados em partitura com exatidão matemática, porque perderiam suas características genuínas, que constituem o *swing*. Caso típico que acontece com a grafia do ritmo sincopado característico em muitas expressões musicais de raiz africana, que é o padrão semicolcheia/colcheia/semicolcheia. As respeito desta questão, Ermelinda A. Paz explica:

Radamés Gnattali aborda o problema da grafia como sendo, em muitos casos, uma escrita aproximada da realidade musical. O que traz à baila uma importante contribuição proposta pelo insigne mestre para solucionar o problema da quiáltera brasileira que, segundo ele, em alguns casos é indefinida: nem é sincopado nem é quiáltera, é as duas coisas sem ser nenhuma e sua execução é aproximadamente uma mescla desses dois ritmos. Como não há grafia musical à altura de representá-la, ele propunha que se grafasse



sempre que ocorresse esse fenômeno. Também Ernst Widmer chama atenção para o fato de que a música autóctone, ao ser grafada, perde parte de seu sabor original, pois se retificam oscilações rítmicas, impurezas de altura, transpõe-se e ressentem-se de anotações concernentes à intensidade, modo de emitir e timbre, preocupações que procedem.¹²⁴

No caso da caixa, ao fazermos o registro em partitura, mantivemos a escrita com divisão em quatro, salientando desde já que não se trata de ritmo sincopado. Por outro lado, no que se refere à levada do surdo de terceira e do repique observamos a existência das síncopes, sendo, portanto, o caso que a eminente professora Ermelinda A. Paz aludiu acima. No entanto, nesta situação, optamos pela escrita de semicolcheia-colcheia-semicolcheia, deixando desde já a advertência de que se trata do fenômeno de uma legítima “quiáltera brasileira”.

A *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 anteriormente foi definido como *movimento espiralar*.

¹²⁴ PAZ, Ermelinda A. **Pedagogia Musical Brasileira no Século XX**. Metodologias e Tendências. Brasília: Musimed, 2000, p. 214.

Enquanto desfilam, os ritmistas entoam músicas do cancionero popular - que atestam o diálogo estabelecido com a cultura massiva, configurando uma cultura híbrida - são entoadas pelos brincantes, numa grande celebração.¹²⁵ 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), Meu Pintinho Amarelinho (Cantiga de roda de domínio público), Poeira (Lourenço O. dos Santos Filho), Vou Festejar (Edel Ferreira de Lima/Jorge Aragão da Cruz/Neoci Dias de Andrade), Não Quero Dinheiro (Tim Maia), Pelados em Santos (Alecsander Alves) e Sábado de Sol (Felipe Knoblich de Souza/Pedro Fonseca Knoedt/Rafael Ramos de Macedo Soares), entre outras. 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 informante, 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”.

Essa aprendizagem, que se dá na prática é um assunto que precisa ser melhor investigado, e esse trabalho não tem a pretensão de fazê-lo em plenitude. Das entrevistas que fizemos, ficou nítido o fato de que não existe um espaço específico de aprendizagem, como, por exemplo, ensaios exaustivos e regulares como em uma escola de samba, que proporcionassem a iniciação de novos ritmistas, o que não quer dizer que eles não surjam em profusão. Segundo nossos interlocutores, desde pequenos os batuques de Boi são ouvidos, as crianças estão imersas neste universo sonoro e, conseqüentemente, quando começam a pegar no instrumento, parece que “nasceram sabendo”.

Um fato ilustra o que acabamos de dizer. Fomos convidados para ver uns bois estacionados em uma casa, na Aroeira. Lá estavam o Lepo Lepo, e o Salgueiro e o boneco gigante Gabi Gol. Ao sair do terreno, dois meninos, que deviam ter entre nove e doze anos batucavam em uma cerca, fazendo a levada da caixa e do surdo de primeira. Em uma outra

¹²⁵ Sobre o conceito de hibridação, ver CANCLINI, op. cit., 2015

ocasião, em 2019, estávamos junto ao Falcão aguardando a saída para um concurso a ser realizado no bairro Aroeira, em Macaé, os participantes estavam reunidos e ensaiando (relembrando) algumas convenções. Durante estes treinos diversas crianças também participaram, tocando surdo e caixa. Foi então que Maxuel 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 muito pequeno (cinco ou seis anos?) 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, demonstrando muita segurança. Em 2020, após o concurso da Buraca, encontramos o mesmo menino tocando timbale após o concurso.

Durante entrevista que fizemos com os diretores do Suave Veneno, apareceu no Bar do Preto, ponto de encontro do grupo, um jovem de vinte e um anos, que é hoje o mestre de bateria. Antes dele havia outro, também muito jovem, e que viu nele potencial para substituí-lo futuramente. Sua vida foi ceifada muito cedo, e com onze anos o discípulo assumiu em seu lugar, continuando até hoje.

Em alguns Bois há mais pessoas para tocar do que instrumentos disponíveis. Eles acabam sendo usados a partir de uma negociação entre os músicos através de um rodízio, o que por vezes gera uma pouca de tensão entre eles.

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.

Um outro elemento já apontado por nós diz respeito às formas auto-organizadas e autorreguladas da música na diáspora. Ainda que se tenha a figura do mestre de bateria ao repique, nos blocos de Boi ele não tem o status de um mestre de bateria de escola de samba. Em alguns grupos, como no Falcão, o repique pode ser tocado por diferentes músicos. Nesse caso, todos sabem o que fazer, não há necessidade de alguém que comande. Portanto, as baterias do Boi Pintadinho, em geral, prescindem da tradicional figura centralizadora do regente, emblemática na música erudita, ocidental e eurocêntrica, e do próprio mestre de bateria. Esse aspecto demonstra, enquanto expressão musical, uma “antimodernidade”, (Paul Gilroy), ou uma outra modernidade (Luís Ferreira Makl). A música percussiva de um grupo de Boi é aprendida sob o signo da oralidade, assim como no passado - lembra Gilroy - a música foi entre os escravizados uma forma de manter viva a memória coletiva no momento

em que eram privados do acesso à escrita. Se a colonialidade é a face obscura da modernidade, a música foi um elemento que não pode ser desprezado na composição das formas de resistência à opressão, e, continua sendo através dos códigos musicais compartilhados comunitariamente nas baterias de Bois.

5.1 Ouvindo, registrando, escrevendo...

A oralidade é o meio pelo qual são passados os conhecimentos e práticas musicais nos Bois. É natural que ao longo do tempo, essas práticas se transformem, incorporando elementos da cultura massiva, como o que aconteceu quando se passou a utilizar canções populares nos desfiles.

Com o intuito de registrar a sonoridade dos Boi Pintadinhos, nos propomos a produzir uma partitura com o toque de bateria. Seria um trabalho hercúleo, fazê-lo com os vários grupos, pois há tantos arranjos quanto baterias de Bois Pintadinhos existentes. Uma única partitura demanda várias páginas e tornaria este trabalho extremamente longo. Então, a título de exemplificação, conseguimos reunir ritmistas do Falcão, organizados por Maxuel, selecionamos três canções das que são executadas na rua: Ilariê, Pintinho Amarelinho e Vou Festejar. Gravamos as três músicas selecionadas, buscando, tanto quanto possível, reproduzir o som do desfile: desprezamos o uso de instrumentos harmônico-melódicos, tais como violão, cavaquinho, baixo, teclado, etc, apenas voz e percussão. Das três selecionamos uma para transcrição - Vou Festejar que está entre as mais executadas pelos Bois.

O processo de gravação ocorreu da seguinte maneira: gravamos uma voz guia, juntamente com a caixa. Em seguida, cada instrumento separadamente. Isso foi essencial para tornar nítido o som de cada instrumento e facilitar a transcrição.

Uma dificuldade que enfrentamos no processo foi o fato de não sermos especialistas em percussão. Então, nos colocamos como desafio pelo menos dominar o toque da caixa, o que contribuiu para a compreensão do todo.

Em um determinado momento, tivemos uma dificuldade semântica em relação à utilização dos surdos e fomos levados a pensar que o surdo de primeira seria mais agudo do que o de segunda. Com o uso da gravação, com todos os instrumentos tocando juntos perguntamos a Maxuel qual era o som do surdo de primeira e concluímos que ele era o mais grave e tocava no segundo e no quarto tempo e de forma acentuada.

The image displays two pages of a musical score. The top page features a staff for the Coro (Chorus) and five percussion staves: Caixa (Caja), Repinique, Surdo de 3ª, Surdo de 2ª, Surdo de 1ª, and Timbale. The bottom page features a staff for the Coro and four percussion staves: three unlabeled ones and Timb. (Timbale). The score is in 2/4 time and includes labels for 'RESPOSTA' (Response) and 'CHAMADA' (Call) across various measures, indicating call-and-response patterns.

Partitura 4 - Ciclo de chamadas e respostas
Fonte: Acervo pessoal do autor, transcrição própria

Precedendo à música cantada e tocada, fizemos uma seqüência de percussão que acabou servindo como introdução, mas poderia existir independente dela. O trecho possui chamadas e respostas indicadas, que acontecem diversas vezes. Como dissemos acima, as chamadas são feitas pelo repique (ou repenique), e nos primeiros quatro compassos temos a seguinte situação: um período de duas frases, em que a cada frase da chamada é completada pela resposta. Em seguida, ocorre um trecho de rítmica intensificada entre as chamadas e respostas, e por isso, existe a sensação de “engavetamento”. Neste trecho, os demais

instrumentos, de forma sincopada, respondem com o mesmo motivo rítmico proposto pelo repenique. Até o compasso quatorze, o repenique desenha uma frase de dois compassos, que é respondida com a mesma estrutura rítmica. No compasso quatorze existe a supressão de uma figura na resposta, por conta do início da melodia.

Do compasso um até o quatorze temos um trecho em que os instrumentos estabelecem com o repique uma conversa. As células rítmicas utilizadas estão dentro da tradição musical do samba, formam uma estrutura em que os executantes estão habituados a interagir. É comum, dentro dessa tradição, longos trechos de improviso do repenique. A resposta do conjunto é sentida por indicações de ritmo e toque.

No final do compasso quatorze começa o trecho cantado, e a partir de então toda percussão toca interagindo com as partes da melodia. Portanto, o que vemos é um legítimo arranjo instrumental de percussão para a canção “Vou Festejar”. Aqui se estabelece a levada da música para a caixa, o repenique, o surdo de primeira e de terceira. Essa permanecerá ininterrupta até o compasso vinte, no trecho da letra “vai me pagar”, conforme as figuras subsequentes. Nos compassos vinte um e vinte e dois ocorre um diálogo de caixas e repique, respondendo à melodia, onde surdos tocam homofonicamente (ao mesmo tempo), sublinhando o a letra. Após os dois “vai me pagar” ocorre uma “bossa” de transição para o reinício da parte cantada em “É, o seu castigo”.

21

Coro

Vai me pa - gar Vai me pa - gar É

Cx.

Rep.

Sd. 3ª

Sd. 2ª

Sd. 1ª

Timb.

Surdos sublinhando a melodia

Transição

Partitura 5 - Surdos sublinhando a melodia e transição
Fonte: Acervo do autor, transcrição própria

A partir daqui a levada permanecerá praticamente ininterrupta até o compasso cinquenta e oito, e no compasso 59 a percussão realiza um elemento surpresa, com a entrada do timbale realizando uma batida afro em afoxé durante o trecho: “Você pagou com traição / a quem sempre lhe deu a mão”. Junto com o timbale, o surdo de terceira. Todo esse segmento constitui o que, no jargão das baterias, é denominado “paradinha”.

The image shows a musical score for a percussion ensemble and a vocal soloist. The score is written in 2/4 time and begins at measure 58. The vocal line (Coro) is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and has the lyrics: "O teu pe - nar Vo - cé pa - gou com tra - i - ção A quem sem -". The percussion parts include Caixa (Cx.), Repique (Rep.), Surdo 3º (Sd. 3ª), Surdo 2º (Sd. 2ª), Surdo 1º (Sd. 1ª), and Timbale (Timb.). A box highlights the entry of the timbale and the 'paradinha' pattern starting at measure 67. The timbale part features a complex, syncopated rhythm characteristic of the 'afoxé' style.

Partitura 6 - Entrada do timbale

Fonte: Acervo do autor, transcrição própria

No compasso 67 há finalização do timbale e, simultaneamente, uma transição para a repetição da melodia “Lá, laiá, laiá...”, retornando a levada anterior de caixa, repique e surdos, permanecendo assim até o fim da música.

66

Coro

re lhe deu a mão

Transição

Lá la - iá la iá

Cx.

Retorno da levada

Rep.

Sd. 3ª

Sd. 2ª

Sd. 1ª

Timb.

Partitura 7- Finalização da paradinha e retorno dos demais instrumentos

Fonte: Acervo pessoal, transcrição própria

Observando-se a configuração rítmica do repique, é possível perceber que acompanha, de forma livre, a caixa. Não é um dobramento, pois tem liberdade para fazer variações.¹²⁶ Atente-se ao ritmo do surdo de terceira, cujo tratamento rítmico é mais livre.¹²⁷

Dos grupos que observamos, a bateria chega no máximo a vinte instrumentos, sendo sempre um repique e um surdo de terceira e o timbale. As caixas são a maioria, completando-se com os surdos de primeira e segunda. Uma das baterias, em um dos concursos tinha exatamente a seguinte configuração: dois surdos de primeira, dois surdos de segunda, um de terceira, timbale, um repique e oito caixas.

A bateria além de compelir o Boi a dançar, nos cortejos pelos bairros, funciona como uma convocação de participação. Quem não vai atrás, vem até o portão ou até a janela para observar. E quanto mais a multidão canta as músicas, mais sinergia, mais gente é atraída. Pudemos estimar a presença de três a cinco mil pessoas em alguns desfiles.

¹²⁶ A escrita do repique foi um desafio, que humildemente tentamos realizar da forma mais honesta possível. No entanto, uma revisão crítica posterior será necessária no intuito de aperfeiçoar nossa proposta de grafia. Assinalamos também que a utilização do programa de música e gravação “Protus” nos auxiliou na medida em que pudemos converter a gravação em arquivo midi e depois transformar automaticamente em partitura. A partir daí fizemos as correções, conferindo os trechos até conseguir os ajustes necessários. Não foram feitas diferenciações entre toque com baqueta e toque de mão, que são característicos do instrumento.

¹²⁷ Nos anexos finais colocamos a transcrição completa de “Vou Festejar”.

CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho procuramos descrever a cultura do Boi Pintadinho, oferecendo ao leitor um quadro, tanto quanto possível, detalhado, a partir de uma pesquisa etnográfica constando de entrevistas e participações *in loco*. Acreditamos ser esta uma forma autêntica de retratar expressões da cultura popular: conversando, observando, acompanhando. Essa vivência nos possibilitou captar muito além de uma brincadeira de Carnaval: sentimentos, afetos, agruras, esperanças, encantos e desencantos, formas de ser e viver, visões de mundo, identidades e sentidos sociais.

Em relação à música, defendemos que as práticas musicais, contidas em um grupo de Boi, tem características diaspóricas, ainda que hibridizadas. De início, tínhamos uma visão distorcida do papel das baterias, na qual pareciam uma versão resumida de uma bateria de escola de samba, o que não se confirmou. De fato, constatamos a presença do samba, com uma levada que tem uma identidade muito particular, o que lhe confere um *status* de originalidade, isto é, um sotaque rítmico único. Uma outra descoberta foi a importância do timbre grave realçado pelos surdos, e, sobretudo, os desenhos rítmicos do surdo de terceira que são determinantes para a dança do Boi Pintadinho. Neste sentido, as músicas utilizadas no repertório dos desfiles cumprem o papel de animar os seguidores, o que é quesito de avaliação nos concursos, mas o fator determinante na relação música-dança é o toque dos tambores, tendo o surdo de terceira um papel preponderante. A não existência de instrumentos como chocalhos, tamborins e agogôs se justifica na medida em que diluiriam o peso dos timbres mais graves.

A presença de aproximadamente cinquenta Bois espalhados pelos bairros Aroeira, Botafogo, Malvinas, Miramar, Campo D'Oeste, Visconde, Barra, Nova Holanda, Jardim Esperança, Fronteira e Ajuda é reveladora das identidades destes locais. Embora os elementos de construção, música-dança e bateria sejam elementos comuns aos Bois Pintadinhos, a maneira como as pessoas criam laços de pertencimento, sociabilidades e interações familiares, varia de grupo para grupo. Na Nova Holanda o Suave Veneno é um símbolo comunitário, portador de sentidos, de abertura de espaços que acolhem, promotor de lazer, festa, capaz de aglutinar e provocar generosamente o surgimento de novos grupos, apoiando e compartilhando materiais e saberes com o Lepo Lepo, a Pepa Venenosa, preocupando-se em levar alegria ao máximo de gente, e tendo no núcleo Preto e seu filho Luanderson o ponto de convergência e liderança. No Miramar, o Falcão surgiu e continua sendo um ponto de aglutinação de laços familiares e amizade, liderados pelos irmãos Maxuel e Miller; os

ritmistas são mais experimentados, em sua maioria, tendo a marcante presença feminina, atuando na retaguarda, fazendo *souvenirs*, e o espaço de sua casa como ponto de encontro. No Matozão, a força da tradição, pois Gilmar e João são os construtores mais antigos e muitos outros donos têm por eles deferência e inspiração. A casa de Gilmar está sempre aberta para acolher quem queira ver, conhecer e participar das brincadeiras de Boi, além de representar um local que é berço dos bois mais antigos da cidade, que é o Morro de São Jorge, na Aroeira. Assim, embora haja uma presença de elementos identitários caracterizam que o Boi Pintadinho como uma expressão da cultura popular macaense, há também marcadores de diferenças que particularizam um grupo em relação ao outro.

Como uma prática cultural dos sujeitos negros periféricos da cidade, o Boi Pintadinho é uma expressão diaspórica que se exterioriza por uma identidade não essencializada, porque hibridizada, transformada, ressignificada e frequentemente reinventada: nos processos de construção, nas práticas musicais inclusivas e comunitárias, nas interações corpo-música-dança, nas chamadas e respostas das baterias conjugadas com canções da indústria cultural massiva, na alegria e na festa.

Nas localidades em que os Bois são ocorrentes convive-se com a precariedade de condições de vida e cidadania no que diz respeito à moradia, acessibilidade, saneamento básico, educação escolar, serviços de saúde, segurança, lazer e cultura, consequências de uma sociedade capitalista produtora de desigualdades. Estas, em nossa análise, têm sua gênese na colonialidade do poder, do saber e do ser, que está ancorada em uma mundivisão eurocêntrica. Se o escopo dessa concepção tem sido historicamente de invisibilizar, subalternizar ou exterminar saberes, seres, visões de mundo e culturas, os sujeitos que vêm sofrendo tais violências de dominação sistêmica desenvolvem as mais variadas estratégias de resistência. Em Macaé, o Boi Pintadinho é certamente uma expressão de resistência cultural dos sujeitos afrodescendentes. Os cortejos pelas ruas da cidade no período que antecede ao Carnaval, parando o trânsito, dão centralidade à periferia e reivindicam visibilidade.

As escolas municipais têm percebido a importância de valorizar o Boi Pintadinho como expressão do universo cultural dos estudantes, e, para tanto, tem desenvolvido projetos pedagógicos os mais diversos, tanto no período do Carnaval, quanto em outras épocas do ano, como Festa da Cultura, Semana da Consciência Negra, entre outros, o que também pode ser entendido como um efeito da Lei 10.639/2003, que determina que a história da África e dos afrodescendentes no Brasil seja introduzida nos currículos escolares, o que implica na abordagem de conteúdos relativos também à cultura. Nesse sentido, as disciplinas mais envolvidas neste processo são História e Artes, o que não exclui nenhuma outra. No caso dos

projetos relacionados ao Boi Pintadinho, temos observado que, em várias escolas, e em especial, no Colégio Municipal Botafogo, tem sido dado protagonismo aos alunos nas atividades: eles desenvolvem e executam todo o processo, cabendo aos professores as funções de assessores e facilitadores. Neste contexto, tornamo-nos também aprendizes, não somente em relação aos processos de construção, mas de toda a cadeia, que vai do planejamento até a performance pública dos Bois: a organização de tarefas, as formas consensuais de constituição de liderança, o arrematar dos ritmistas para a bateria, a escolha do vigia do Boi, enfim, todo o trabalho de equipe.

Convém destacar que a simples introdução da cultura do educando no espaço escolar não é suficiente para uma perspectiva decolonial da educação. É necessário reconhecer e permitir que os saberes e fazeres afetem de forma que ressignifiquem as próprias práticas pedagógicas, o que significa, entre outras coisas, a inserção da contribuição dos educandos em termos de conteúdos e competências no cotidiano do ensino-aprendizagem. Por exemplo: nas aulas de Música, a inclusão de técnicas e estratégias para a aprendizagem de instrumentos de percussão utilizados em uma bateria de Boi e sua utilização, inclusive para instrumentos de outros tipos, como o violão e a flauta doce, que fazem parte de nossa prática pedagógica. Uma característica musical da diáspora africana apresentada ao longo do trabalho foi a dimensão comunitária da música e o aprender fazendo, onde o “erro” não é superdimensionado, mas a participação, o que é uma inspiração para repensar a pedagogia do ensino musical de diversos instrumentos de tradição europeia e as próprias formas de interação entre eles nas *performances* coletivas. Para tanto, é preciso reconhecer as exclusões e epistemicídios musicais e realizar a “travessia”¹²⁸, despindo-se de ideias preconcebidas e esquemas engessados de abordagem. Esses pensares se coadunam com uma visão de educação libertadora, no sentido daquele defendido por Paulo Freire, em que professor(a) e aluno(a) se educam entre si, “em comunhão, mediatizados pelo mundo”.¹²⁹

Em 2001 a Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural, promulgada pela UNESCO, reiterou o direito à cultura como um direito humano e social, portanto passível de ser desdobrado em políticas sociais/culturais nos países signatários, dos quais o Brasil é um deles.¹³⁰ Posteriormente, em 2003, a mesma UNESCO promulgou a Convenção para a

¹²⁸ QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva, op. cit.

¹²⁹ FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1987. p. 69

¹³⁰ UNESCO. **Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural**. 2002 Disponível em <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127160?posInSet=1&queryId=7a8c15a0-8795-4899-9e01-97937989373e> Acesso em 10/08/2019

Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, do qual o Brasil também é um signatário.¹³¹ Tais documentos e outros que os sucederam, tem orientado, em nosso país, ações cuja irradiação deveria chegar aos três entes da federação. Por seu lado, em âmbito nacional, o Brasil, desde 2002, vem desenvolvendo, através do Ministério da Cultura (MinC), políticas em que se buscou dar suporte às mais diversas expressões da nossa diversidade cultural, concretizadas em ações como o Plano Nacional de Cultura, a criação da Secretaria de Identidade e Diversidade Culturais, e o programa Pontos de Cultura, entre outros. Desta forma, procurou-se dar atenção especial às manifestações culturais antes esquecidas, em especial àquelas ligadas aos povos invisibilizados pela colonialidade: afrodescendentes e indígenas. Infelizmente, desde 2016, tais políticas vêm sendo desmontadas no bojo de novas configurações políticas e ideológicas que vem se desenhando desde então. O Boi Pintadinho é oficialmente um elemento da identidade cultural do município, consolidado na Lei Municipal 4.190/2016, uma tradição mais do que centenária, sabidamente ligada à população afrodescendente das periferias urbanas locais e elemento de resistência cultural. Nas últimas décadas, a política cultural de apoio e fomento se restringiu, em âmbito municipal, à subvenção via LIECAM, com cartas de crédito. Não houve ações concretas, que, para além do suporte econômico (que nunca foi suficiente), oferecessem ferramentas para que os donos de Bois buscassem recursos fora do âmbito já existente, os quais nunca tiveram representatividade junto aos órgãos municipais ligados à cultura. Uma perspectiva decolonial na política cultural do município de Macaé implica em ações concretas voltadas para salvaguarda do patrimônio imaterial do município, criando condições para que, no caso do Boi Pintadinho, as lideranças dos diversos grupos de Boi tenham voz ativa nesse processo.

¹³¹ UNESCO, op. cit.

REFERÊNCIAS:

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. Gender and musical performance in Maracatus (PE) and Bumba Bois (MA). **Vibrant, Virtual Braz.** Anthr., Brasília, v. 8, n. 1, p. 322-353, June, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-43412011000100012&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 26 fev. 2020.

ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

BORGES, Armando. **Folclore macaense**. Macaé: Gráfica Minerva, 1997.

BRANDAO, Carlos Rodrigues. Vocação de criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares. **Cad. Pesqui.**, São Paulo , v. 39, n. 138, p. 715-746, dez. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-15742009000300003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 5 jan. 2020.

CALABRE, Lia. Política Cultural em tempos de democracia. A Era Lula. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 58, p. 137-156, junho, 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S002038742014000100008&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 10 nov. 2018.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Edusp. 2015.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Bumba-meu-boi do Maranhão: apreciação analítica. In: NUNES, Izaurina Maria de Azevedo (Organizadora) . **Olhar, Memória e Reflexão sobre a gente do Maranhão**. São Luis: Comissão Maranhense de Folclore. 2003. Disponível em: <http://www.cmfolclore.ufma.br/site/index.php/olhar-memoria-e-reflexoes-sobre-a-gente-do-maranhao/> Acesso em: 25 jun. 2017.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. **Hist. cienc. Saúde - Manguinhos**, Rio de Janeiro , v. 6, supl. p. 1019-1046, set. 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702000000500012&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 5 jun. 2017.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi. **Mana**, Rio de Janeiro , v. 12, n. 1, p. 69-104, abr. 2006 . Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132006000100003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 5 mar. 2020.

FRADE, Cáscia. **Folclore. Coleção Para Entender**. São Paulo: Global Editora, 2005.

- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1987.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GILROY, Paul. “Jóias trazidas da servidão”: música negra e a política da autenticidade. *In: O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. 1. ed. São Paulo: 34, 2001. p. 157-221.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**. O que o sentido não consegue transmitir. 1. ed. Rio de Janeiro: PUC RIO, 2010.
- GUIMARAES, Antonio Sérgio Alfredo. Como trabalhar com "raça" em sociologia. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 93-107, jun. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022003000100008&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 27 fev.2020.
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. 1. ed. Rio de Janeiro: PUC e Apicuri, 2016.
- HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. *In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 24. Brasília, 1996.
- HOBSBAWN, Eric. A invenção das tradições. *In: HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (orgs.). A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Texto e revisão de Natália Guerra Brayner. - 3. ed. Brasília, 2012.
- KNAUSS, Paulo. **Macaé: História e Memória**. Macaé: Macaé, 2001.
- LANDER, Edgardo. Ciências Sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. *In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Colección Sur Sur. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 8-23. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentrismo_ciencias_sociais.pdf. Acesso em: 5 ago. 2018.
- MACAÉ. **Boi pintadinho: tradição centenária em Macaé**. Macaé, 2010. Disponível em: <http://www.macaee.rj.gov.br/noticias/leitura/noticia/boi-pintadinho-tradicao-centenaria-em-macaee>. Acesso em: 1 jun. 2017.
- MACAÉ. **Lei Ordinária nº 4190/2016**. Macaé: Publicação: Diário da Costa do Sol, edição nº 3899, 2016.
- MACAÉ. **Lei Orgânica do Município de Macaé** (Consolidada até a Emenda 068/2011). Macaé, 2011. Disponível em: <http://www.macaee.rj.gov.br/midia/conteudo/arquivos/1322671708.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2020.
- MACAÉ. **Revisão do Plano Diretor**. Diagnóstico Geral do Município de Macaé. Macaé, 2014. Disponível em: <http://www.macaee.rj.gov.br/midia/conteudo/arquivos/1429918917.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2020.

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.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Transdisciplinaridade e decolonialidade. **Soc. Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 75-97, abr. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010269922016000100075&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 23 jan. 2019.

MENEZES et al. Educação Ambiental desde el Sur: da ruptura com a perspectiva colonial em busca de outras relações sociedade-natureza. *In*: MONTEIRO et al (org.). **Decolonialidades na Educação em Ciências**. São Paulo: Livraria da Física, 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**. Colección SurSur. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 33-49. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentrismo_ciencias_sociais.pdf. Acesso em: 5 ago. 2018.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes. **Exclusão étnico-racial. Um mapeamento das desigualdades étnico-raciais no município de Macaé**. Macaé: Programa Macaé Cidadão, 2005.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria Ferrão. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. **Educ. rev.**, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 15-40, abr. 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-46982010000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 2 abr. 2020.

PAULI, E.; PAIVA, R.G. A polirritmia e suas derivações, associações e similaridades musicais. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.15, n.1, p. 87-103, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/download/39568/20139/> Acesso em: 15 nov. 2019.

PAZ, Ermelinda A. **Pedagogia Musical Brasileira no Século XX. Metodologias e Tendências**. Editora Musimed. Brasília – DF. 2000.

PEREIRA, Simone Luci; ROCHA, Rose de Melo; SILVA, Josimey Costa da. Imaginários de uma outra diáspora: consumo, urbanidade e acontecimentos pós-periféricos. **Galáxia (São Paulo)**, São Paulo, n. 30, p. 99-111, dez. 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-25532015000200099&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 27 fev. 2020.

PRINS, Gwin. História oral. *In*: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**. Novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 2011.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *In*: **REVISTA DA ABEM**. Londrina, v. 25, n.39, p. 132-159. Jul./dez. 2017. Disponível em:

<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaABEM/index.php/revistaabem/articledownload/726/501>. Acesso em: 5 jan. 2020.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e America Latina. *In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Colección Sur Sur. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentrismo_ciencias_sociais.pdf. Acesso em: 5 ago. 2018.*

ROCHA, Gisele Lourençato Faleiros da Rocha. O artista popular: reinvenções e as novas apropriações dos reis de boi. **IX EHA – Encontro de História da arte**. Campinas: Unicamp. 2013. Disponível em <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2013/Gisele%20Lourencato%20Faleiros%20da%20Rocha.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2017.

RODRIGUES, Ricardo Santos. Entre o passado e o agora: diáspora negra e identidade cultural. **Rev. Epos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, dez. 2012. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2178-700X2012000200008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 2 jun. 2017.

RUBIM, Antonio A. C.: Políticas Culturais no Brasil – tristes tradições, enormes desafios. *In: Rubim, Antonio A. C. & BARBALHO, Alexandre (org.): Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007, pp. 11-36.

SILVA, Elaine de Oliveira. Tem Boi na Foto: representação estética e cultural nas Festividades de Boi em Campos do Goytacazes. **XIII Encontro de história Anpuh-Rio**. 2008. Disponível em: http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1215277743_ARQUIVO_ANPUH.pdf. Acesso em 30/06/2017

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

SOUZA, Marina de Mello e. O Boi malhadinho. Tradição e Criatividade. *In* MARCHIORI, Maria Emília Prado et al. **Quissamã**. Rio de Janeiro: MinC/ pró-Memória/ SPHAN 6ª Diretoria Regional, 1987.

SOUZA, Wilson dos Santos. A brincadeira dos bois pintadinhos no município de Macaé – RJ. *In: NASCIMENTO, Giovane; SILVA JR, Hélio da. Paisagens sonoras do interior*. Campos dos Goytacazes: Brasil Cultural. RJ. 2020.

THEODORO, Helena. As Grandes Guerreiras do Samba. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 6, p. 223-236, 2009. Disponível em: http://www.tecap.uerj.br/pdf/v6/helena_theodoro.pdf. Acesso em: 20 fev. 2020.

UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. Paris, 17 de outubro de 2003 Tradução feita pelo Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

APÊNDICE

Transcrição completa de “Vou Festejar”

VOU FESTEJAR

Edel F. de Lima/Jorge Aragão/Neoci de Andrade

Arranjo: Bateria do Boi Falcão

The musical score is presented in two systems. The first system includes a vocal line (Coro) and a full drum set arrangement (Caixa, Repinique, Surdo de 3ª, Surdo de 2ª, Surdo de 1ª, and Timbale). The second system includes a vocal line (Coro) and a Timbale (Timb.) part. The music is in 4/4 time and B-flat major. The vocal line consists of a single note in the first system and a short phrase in the second system. The drum set parts feature complex rhythmic patterns, including syncopated rhythms and accents. The Timbale part in the second system provides a steady accompaniment.

15

Coro

ra Não vou li - gar não vou li - gar. Che -

Cx.

Rep.

Sd. 3ª

Sd. 2ª

Sd. 1ª

Timb.

18

Coro

gou a ho - ra Vai me pa - gar -

Cx.

Rep.

Sd. 3ª

Sd. 2ª

Sd. 1ª

Timb.

21

Coro

Vai me pa - gar — Vai me pa - gar — É

Cx.

Rep.

Sd. 3ª

Sd. 2ª

Sd. 1ª

Timb.

25

Coro

O teu cas-ti go — bri - gou co - mi - go —

Cx.

Rep.

Sd. 3ª

Sd. 2ª

Sd. 1ª

Timb.

29

Coro

Sem ter por - que Vou fes - te - jar

Cx.

Rep.

Sd. 3ª

Sd. 2ª

Sd. 1ª

Timb.

33

Coro

Vou fes - te - jar o teu so - frer. O teu pe - nar Vo - cê pa - gou

Cx.

Rep.

Sd. 3ª

Sd. 2ª

Sd. 1ª

Timb.

38

Coro

com tra - i - ção — A quem sem - re lhe deu a mão Vo - cê pa - gou

Cx.

Rep.

Sd. 3ª

Sd. 2ª

Sd. 1ª

Timb.

42

Coro

com tra - i - ção — A quem sem - re lhe deu a mão

Cx.

Rep.

Sd. 3ª

Sd. 2ª

Sd. 1ª

Timb.

46

Coro

Lá la - iá la iá ei ei ei ei lá iá lá - iá

Cx.

Rep.

Sd. 3ª

Sd. 2ª

Sd. 1ª

Timb.

50

Coro

ei ei ei ei lá - iá lá - iá

Caixa

Rep.

Sd. 3ª

Sd. 2ª

Sd. 1ª

Timb.

54

Coro

Vou fes - te - jar Vou fes - te - jar o teu so - frer.

Cx.

Rep.

Sd. 3ª

Sd. 2ª

Sd. 1ª

Timb.

58

Coro

O teu pe - nar Vo - cê pa - gou com tra - i - ção A quem sem -

Cx.

Rep.

Sd. 3ª

Sd. 2ª

Sd. 1ª

Timb.

62

Coro

- re lhe deu a mão Vo - cé pa - gou com tra - i - ção A quem sem -

Sd. 3ª

Timb.

66

Coro

- re lhe deu a mão Lá la - iá la iá

Cx.

Rep.

Sd. 3ª

Sd. 2ª

Sd. 1ª

Timb.

70

Coro

Cx.

Rep.

Sd. 3ª

Sd. 2ª

Sd. 1ª

Timb.

ei ei ei ei lá iá lá - iá ei ei ei ei lá - iá lá - iá

Detailed description: This system contains measures 70 through 73. The vocal line (Coro) features a melodic line with lyrics 'ei ei ei ei lá iá lá - iá ei ei ei ei lá - iá lá - iá'. The instrumental parts include a Cx. (Cymbal) with a rhythmic pattern of eighth notes, a Rep. (Repetitor) with a complex rhythmic pattern, and three string staves (Sd. 3ª, Sd. 2ª, Sd. 1ª) with simple rhythmic accompaniment. A Timb. (Timpani) part is also present but mostly silent.

74

Coro

Cx.

Rep.

Sd. 3ª

Sd. 2ª

Sd. 1ª

Timb.

é Vou fes - te - jar Vou fes - te - jar

Detailed description: This system contains measures 74 through 77. The vocal line (Coro) features a melodic line with lyrics 'é Vou fes - te - jar Vou fes - te - jar'. The instrumental parts include a Cx. (Cymbal) with a rhythmic pattern, a Rep. (Repetitor) with a complex rhythmic pattern, and three string staves (Sd. 3ª, Sd. 2ª, Sd. 1ª) with simple rhythmic accompaniment. A Timb. (Timpani) part is also present but mostly silent.

78

Coro

o teu so - frer. O teu pe - nar Vo - cê pa - gou

Cx.

Rep.

Sd. 3ª

Sd. 2ª

Sd. 1ª

Timb.

82

Coro

— com tra - i - ção — A quem sem - re lhe deu a mão Vo - cê pa - gou

Cx.

Rep.

Sd. 3ª

Sd. 2ª

Sd. 1ª

Timb.

86

Coro

com tra - i - ção A quem sem - re lhe deu a mão

Cx.

Rep.

Sd. 3ª

Sd. 2ª

Sd. 1ª

Timb.