

"A MARCHA É PRA ANDAR E O SAMBA PRA PULAR": MÚLTIPLOS ACESSOS E A ACELERAÇÃO DO ANDAMENTO NAS MÚSICAS DOS BOIS DE MÁSCARAS

*"THE MARCH IS FOR WALKING, THE SAMBA FOR JUMPING": MULTIPLE INFLUENCES AND
THE ACCELERATION OF TEMPO IN THE MUSIC OF THE BOIS DE MÁSCARAS*

Evelyn Tainá de Souza Silva
PPGARTES-UFPA

Resumo

Este trabalho tem como objetivo investigar as mudanças no andamento das músicas dos Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas/PA, com foco no Boi de Máscaras Faceiro, e, mais especificamente, na música *Samba da Paradinha*, relacionando essas transformações com o conceito de hipermodernidade no contexto amazônico. O estudo da mudança musical foi abordado a partir de uma perspectiva etnomusicológica, utilizando uma metodologia de análise comparativa de composições por meio de gravações, partituras e relatos de músicos e compositores. A pesquisa constatou que o acesso ampliado a novas práticas musicais e à educação formal pode ser um dos fatores contribuidores para a aceleração do andamento das músicas. No contexto amazônico, a crescente velocidade de acesso a práticas musicais também pode revelar tensões entre a preservação das tradições e a influência de fatores externos, como tecnologia e globalização, resultando em novas formas de expressão musical na região.

Palavras-chave:

Música na Amazônia; mudança musical; Boi de Máscaras; hipermodernidade.

Abstract

This study aims to investigate changes in the tempo of the music performed by the Bois de Máscaras of São Caetano de Odivelas, Pará, focusing on the Boi de Máscaras Faceiro and, more specifically, on the song Samba da Paradinha. These transformations are analyzed in relation to the concept of hypermodernity within the Amazonian context. The study of musical change is approached from an ethnomusicological perspective, employing a comparative analysis methodology that examines compositions through recordings, musical scores, and testimonies from musicians and composers. The research findings indicate that increased access to new musical practices and formal education may be contributing factors to the acceleration of musical tempo. In the Amazonian context, the growing speed of access to musical practices also reveals tensions between the preservation of traditions and the influence of external factors such as technology and globalization, leading to new forms of musical expression in the region.

Keywords:

Music in the Amazon; musical change; Boi de Máscaras; hypermodernity.

INTRODUÇÃO

O estudo da mudança musical tem sido uma das questões centrais de pesquisa na Etnomusicologia. Esse problema é abordado em obras de teóricos clássicos da área, como Bruno Nettl (2006), que realiza um estudo comparativo da mudança musical em quatro grupos culturais distintos; e John Blacking (2000), que analisa os aspectos da mudança musical, considerando a performance como um dos principais mecanismos de alteração de um repertório. Para Blacking, a performance é simultaneamente o principal agente de persistência e de mudança (Pinto, 2001, p. 229). Compreender esse aspecto da prática musical exige essencialmente o estudo da música em seu contexto social, a fim de identificar elementos que causam ou impulsionam as transformações.

Interessada nesse tema desde o mestrado, onde investiguei aspectos da mudança musical nos Bois de Máscaras,² com foco no repertório do Boi de Máscaras Faceiro, este artigo surge no decorrer da pesquisa de doutorado como um desdobramento das questões levantadas na elaboração da dissertação. No mestrado, realizei uma etnografia da performance e uma análise documental que incluiu a transcrição de trinta e oito (38) composições,³ além da análise de vídeos e fotografias presentes no acervo do Boi Faceiro, em seu canal no YouTube,⁴ e a aplicação de um questionário aos membros da orquestra do grupo. Também utilizei publicações de livros e artigos sobre essa manifestação cultural como parte do referencial teórico. O objetivo foi realizar um estudo comparativo dos aspectos que permaneceram e identificar quais sofreram mudanças, buscando compreender essas alterações e como elas se relacionam com contexto sociocultural do município paraense de São Caetano de Odivelas. A partir dessa investigação, foi possível constatar que, entre os elementos musicais que sofreram alteração nos últimos anos, a aceleração do andamento é uma das questões que mais preocupa a comunidade.

Para apresentar essas músicas em seu contexto dinâmico, relacionando-as com a complexidade cultural amazônica e tentando identificar os possíveis fatores que ocasionam esse aumento de velocidade nas músicas dos bois de Odivelas, este texto terá como enfoque a mudança musical

nos bois de São Caetano de Odivelas, com ênfase na aceleração do andamento das músicas, concentrando-se principalmente na análise do samba de boi intitulado de *Festa de Cores*, ou popularmente como *Samba da Paradinha*.

O RIO COMANDA A VIDA?

Na entrada de São Caetano de Odivelas há diversas estátuas que simbolizam a identidade cultural do município: além da imagem de São Caetano, o padroeiro da cidade, encontram-se representações de um caranguejo - elemento essencial para a subsistência da comunidade -, assim como figuras de um pierrô e de um boi, ambos personagens centrais nos Bois de Máscaras, a manifestação cultural mais expressiva do município. A presença dessas figuras reflete a forma como a cidade se apresenta e reafirma sua identidade, como uma maneira dos seus habitantes narrarem suas próprias histórias em uma busca de autodefinição. Algo fundamental para ser pontuado quanto à imagem construída da Amazônia, frequentemente marcada pela subalternidade de seus habitantes, como observa Jefferson Cidreira (2021), reforçada pelo “mito de isolamento” e por descrições que retratam a região como uma “terra em ruínas” e “sem história”, conforme observado por Euclides da Cunha em *Um Paraíso Perdido*.

A representação da Amazônia foi, historicamente, formada a partir da narrativa de outros. Adichie (2019, p. 23) afirma que o poder está “na habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer com que essa história seja considerada definitiva”. Thompson (2009), ao tratar das formas e manifestações de poder, aponta que o poder cultural e simbólico - aquele que reside na capacidade de criar e transmitir significados - tem grande impacto na criação de ideologias e nos padrões que guiam uma sociedade.

Esse “lugar de desterro”, a “Sibéria do Brasil”, como a Amazônia foi retratada em charges, ainda não é amplamente reconhecido como um espaço de produção de conhecimento (Loureiro, 2019). Embora suas potencialidades naturais e culturais sejam atrativas, o território continua sendo retratado a partir de uma posição de subalternidade, carecendo de poder de

agenciamento para falar por si próprio (Spivak, 2010). Esse é um ponto central para Cidreira (2021), que argumenta pela construção de uma nova representação da Amazônia, baseada em um protagonismo que permita à região se expressar de forma autônoma.

Refletir sobre o espaço que habito, a microrregião do Salgado paraense, no exercício de olhar de dentro para fora, ao observar a música na cultura e/ou como cultura (Merriam, 1964), me coloca diante do desafiador papel de interpretar aquilo que me cerca. Isso implica buscar entender o espaço e as relações estabelecidas, precisando “estranhar” aquilo que me é familiar para, finalmente, tentar compreender que música é essa que estamos produzindo. Nesse processo, descobri a cultura amazônica como “uma correnteza-própria no grande rio da cultura mundo” (Loureiro, 2019, p. 17). Nunca havia dedicado muito tempo para refletir sobre como o modo de vida na região do Salgado possui seus próprios termos. Nunca havia me esforçado para perceber que a relação do homem com os rios e a floresta é um fator determinante para os tipos de conhecimentos aqui produzidos e para a maneira de estar no mundo do caboclo amazônida. Como afirma Loureiro (2019, p. 28), a cultura amazônica é “uma rara reminiscência de cultura mítica, marcada pela compreensão própria e totalizante da realidade, como uma pequena civilização fluvio-florestal”.

Entender o rio como protagonista na construção das relações sociais na Amazônia é uma recomendação de Cidreira (2021), ao tentar reelaborar a imagem desse território, frequentemente retratado como isolado, embora profundamente conectado pelas águas. Essa abordagem também destaca o papel crucial do rio na construção da cidade de São Caetano de Odivelas e na criação dos Bois de Máscaras. Thompson (2009), ao propor uma interpretação da geografia baseada nos fundamentos do existencialismo, sugere que a materialidade do território alimenta as representações manifestadas através de diferentes linguagens. Sendo o rio o meio por onde a vida flui – um importante canal de locomoção para as populações ribeirinhas e fonte de sustento para muitas famílias –, ele também alimenta a imaginação e é determinante na elaboração da cultura odivelense. Para Palha (2018, p. 14), “o rio Mojuim se destaca como um

dos protagonistas na relação estabelecida entre a Companhia do Coração de Jesus e a trajetória histórica do município, assim como na vida dos seus moradores”.

Até a construção da ramificação da rodovia PA-140, na década de 1950, o município de São Caetano de Odivelas vivia em um estado de isolamento natural, causado pela extensa faixa de mangue, o que fazia com que o deslocamento dos moradores ocorresse principalmente por via fluvial. Para Fernandes (2007, p. 55), “é entre o isolamento comunitário e a dedicação ao trabalho com o mar (...) que se origina a cultura popular odivelense, e suas manifestações são um reflexo direto desse fato”. Essa afirmação ganha ainda mais relevância ao analisarmos a relação entre o trabalho dos pescadores, principal atividade dos habitantes de São Caetano de Odivelas, e a dinâmica dos rios, além das ações coletivas de sociabilidade, especialmente as festas. Para o autor:

É notável que, há tempos, o trabalho do pescador do estuário do rio Pará e da zona litorânea da região do Salgado parece inseparável da diversão. Creio que essa ‘intromissão’ recíproca entre trabalho e festa deve-se à natureza da produção pesqueira, sempre condicionada pelo tempo, em longas esperas pela melhor maré para ‘despescar’ o curral, puxar as redes e espinhéis, momentos em que o bate-ponto, a cantoria e a beberagem se estabelecem. Não que isso seja depreciativo, mas é a natureza da atividade (Fernandes, 2007, p. 57).

Em *O Rio Comanda a Vida*, dentre os muitos temas de destaque abordados por Leandro Tocantins (1973) é a dualidade entre tradição e modernidade na Amazônia, partindo da premissa de que o rio é o eixo central da vida na região. Para o autor, a cultura amazônica está intrinsecamente ligada ao meio ambiente, particularmente à bacia hidrográfica que dita ritmos, ciclos de produção e modos de subsistência, formando uma civilização ribeirinha com práticas enraizadas na convivência com a natureza. Neste contexto, a tradição emerge como um conjunto de saberes e práticas construídos ao longo de séculos, em que a pesca, o extrativismo e as festividades religiosas refletem um modo de vida e a realidade local.

Ao abordar sobre modernidade na região, Tocantins (1972) aponta um processo de transformação que impacta diretamente os modos de vida tradicionais. É preciso tomar cuidado para

não tentar imaginar novamente uma Amazônia estática e desconectada de processos de mudança global, mas ao mesmo tempo é preciso considerar os apontamentos de Tocantins no sentido de que a ideia de desenvolvimento imposta na região, ignora ou muitas vezes destrói os saberes locais, substituindo práticas sustentáveis por atividades predatórias e impondo valores externos. Ele alerta para o perigo de uma modernidade que desconsidera a especificidade cultural e ecológica da região, transformando o rio, outrora símbolo de vida e integração, em um canal de exploração de recursos naturais.

Considero esse arcabouço teórico fundamental para refletir sobre a mudança musical em uma manifestação artística da cultura popular, partindo da compreensão de uma Amazônia dual, dinâmica e, ao mesmo tempo, em conflito. No território de São Caetano de Odivelas, coexistem práticas musicais e culturais múltiplas que, em certos momentos, se retroalimentam em relações quase simbióticas (Silva, 2023) – como no caso dos Bois de Máscaras e das centenárias bandas de música, tradicionais nessa região – e, em outros, podem parecer em disputa sob olhares mais tradicionalistas. A Amazônia dos Bois de Máscaras é também a Amazônia das carretinhas (sons automotivos), das bandas de música que, com muito sacrifício comunitário, existem há mais de cem anos. Simultaneamente, é um espaço de bandas de piseiro, de grupos de carimbó, um local onde mundos musicais (Arroyo, 2002) se relacionam, um espaço tão rico e diverso quanto o manguezal que circunda o município.

A MARCHA É PRA ANDAR E O SAMBA É PRA PULAR

No período estipulado, como a quadra junina em São Caetano, que se estende até mais ou menos a primeira quinzena de julho, é possível participar de cortejos durante todos os dias. Geralmente, só um grupo sai por dia. Existem cortejos tanto na sede do município, quanto nas comunidades próximas. Atualmente, algumas datas são preestabelecidas para alguns grupos, como o dia 12 de junho para o Mascote, o dia 23 de junho para o Boi Tinga, ou o dia 26 de junho para o Boi Faceiro. E é quando o sol se põe, no entardecer odivelense, que o Boi de Máscaras ganha as ruas, por volta das 17

horas, e se recolhe quase no outro dia, por volta das 00 horas, com exceção do dia 23 de junho em que o Boi Tinga dança durante a noite toda, até o amanhecer.

O carteadado é a ação realizada por um integrante do grupo ao oferecer uma apresentação do boi em frente à casa de quem paga uma taxa, que não é fixa. Dessa forma, o trajeto do boi é definido, e a arrecadação desses valores cobre grande parte dos custos necessários para colocar o grupo nas ruas, principalmente o pagamento dos músicos e dos Pernas⁵ do boi, que, até poucos anos atrás, eram os únicos remunerados. Atualmente, um grupo de aproximadamente dez pierrôs (ou mascarados) também recebe uma pequena remuneração, são conhecidos como “equipes”. Esse grupo acompanha o boi durante o cortejo até que a população vá aderindo ao grupo.

Para o boi dançar em frente às residências, são entoados os sambas de boi. Esse gênero musical, que se assemelha ao carimbó, apresenta ritmo em compasso binário e uma forte presença de síncope, conferindo-lhe um caráter dançante essencial para esse momento. O samba é uma criação própria dessa manifestação, assim como a marcha. As melodias com arpejos, especialmente das funções I (tônica), IV (subdominante) e V (dominante), são frequentemente utilizadas tanto nos sambas, quanto nas marchas, geralmente em tonalidades menores. As marchas são tocadas enquanto o boi e o grupo que o acompanha se deslocam para a próxima casa, com uma forte presença de figuras rítmicas como semínimas e colcheias, sendo frequentemente associadas ao frevo ou à marchinha de carnaval. Atualmente esses gêneros musicais são puramente instrumentais, diferente do que foram um dia, quando se era comum terem *cantadores* no município. As melodias são executadas pelos instrumentos de sopro, geralmente com uma única linha melódica. Fernandes (2007) apresenta a fala do mestre Silvano Garça que descreve essas músicas:

Porque a marcha só dá pra andar mesmo, né, e o samba não, dá pra pular. É, a diferença é, a diferença é o modo de escrever. Porque a música, ela tem o seu ritmo. Então, cada música tem um tipo de ritmo. A escritura da marcha é de um jeito e do samba é de outro. (...) isso foi uma criação daqui, porque o senhor vê, os bois lá de Belém ele tem um outro ritmo diferente. Nem negócio de samba, nem de marcha, NADA. Tem um ritmo de batucada. E aí

nós aqui não, é diferente. (...) O samba é pra dançar e a marcha é pra pular (Fernandes, 2007, p. 77).

Em estreito diálogo com o cenário musical do município, a música dos Bois de Máscaras estabelece conexões com o carimbó⁶, as marchinhas de carnaval⁷, as marchas dos cordões de pássaro⁸ e a tradição das centenárias bandas de música da microrregião do Salgado paraense. Como uma criação com característica particular dos odivelenses para essa manifestação cultural, ela se apresenta como um importante objeto de análise para compreender as transformações musicais, sempre em relação às mudanças e continuidades da sociedade em que está inserida.

FESTA DE CORES (SAMBA DA PARADINHA)

No mesmo período em que se observava o crescimento das orquestras, o Boi Faceiro, incentivado por Márcio Cardoso,⁹ passou a adotar um grupo musical fixo. Assim, em 2000, surgiu a Orquestra Show do Boi Faceiro, sendo o primeiro boi a manter uma formação com músicos previamente estabelecidos. Aos poucos, em boa parte dos grupos, perdeu-se a característica de formação espontânea das orquestras. Liderado por Cardoso, esse primeiro grupo era composto exclusivamente por músicos da Banda Rodrigues dos Santos. Com essa junção, as interações cotidianas entre os músicos tornaram-se frequentes, facilitadas pelo ambiente das escolas de música associadas às bandas. O conjunto passou a ensaiar regularmente, o que permitiu o aprofundamento no repertório musical, que se expande anualmente, além de possibilitar o entendimento das regras estabelecidas pelas interações durante a performance musical (Queiroz, 2005). Isso também permitiu que “os compositores passassem a se sentir seguros para propor inovações musicais, como no caso da paradinha” (Cardoso, 2023).

Quando questionei os odivelenses sobre as mudanças nas músicas do Boi de Máscaras nos últimos anos, a paradinha foi uma das mais citadas. Introduzida por Wanelson Aviz, um jovem compositor de São Caetano de Odivelas, seu nome é lembrado com carinho e associado à inovação.

Acolhido pelo Faceiro em 2008, após ter suas composições rejeitadas por outros grupos, Aviz criou um dos sambas mais emblemáticos do repertório dos Bois de Máscaras: o *Samba da Paradinha*. Originalmente intitulado *Festa de Cores*, teve seu nome alterado pelos integrantes da Orquestra Show para destacar sua característica mais marcante, a paradinha.

Provavelmente emprestado das baterias das escolas de samba, a paradinha consiste em breves pausas feitas pelo grupo de percussão, também chamadas de *breaks*, que ocorrem quando o instrumental de sopro faz uma pausa semelhante. *Festa de Cores* foi composta em 2010, e a sugestão do *break* surgiu a partir da segurança proporcionada por um grupo de músicos já consolidado, capaz de executar a pausa sem prejudicar a música. O samba está na tonalidade de sol menor (Gm), com a utilização dos graus IV, I, V, I na introdução – algo comum nessas composições – e dos graus I, IV, V, I nas partes A e B. A paradinha ocorre no segundo compasso da parte B e sua execução também influencia a dança, com o boi e os demais personagens fazendo pequena pausa nesse momento.

Segundo Béhague (1992), o grau de inovação musical aceito por uma sociedade está diretamente relacionado à função que a música exerce nesse contexto. Sendo a música um dos principais elementos que identificam e retratam as particularidades de cada grupo de boi, a inovação das paradinhas foi recebida de diferentes maneiras, conforme a posição de cada grupo no folguedo. Bois como o Mascote, a Vaca Velha e o próprio Faceiro incorporaram as paradinhas em suas músicas. No entanto, no Boi Tinga, cuja função é a preservação da tradição, esse tipo de inovação não é utilizado pelo principal compositor dos Bois de Máscaras na atualidade, Nildo Zeferino.¹⁰

MÚLTIPLOS ACESSOS E A ACELERAÇÃO DO ANDAMENTO

Nettl (2006) sugere que as mudanças musicais podem ser interpretadas tanto a partir da visão dos nativos – percepção êmica –, quanto pela perspectiva do pesquisador – visão de *outsider*. A partir da vi-são êmica, a aceleração do andamento das músicas é uma das mudanças mais marcantes

nesse repertório. Para Zeferino, essa aceleração decorre principalmente do aumento no nível técnico dos músicos. Já o compositor Raimundo Nonato considera essa tendência como um reflexo da aceleração do mundo contemporâneo, influenciando o cotidiano e, por consequência, as composições. Ao analisar um vídeo de Samba da Paradinha publicado no canal do YouTube do grupo Faceiro em 2016,¹¹ o *break* ainda é claramente identificado nos passos de dança dos brincantes. No entanto, nos cortejos de 2022,¹² a paradinha foi executada em um intervalo de tempo muito menor, devido ao aumento de, pelo menos, 40 batimentos por minuto (BPM) no andamento, em comparação ao vídeo de 2016.

Em uma entrevista realizada em março de 2023, ao questionar o compositor Raimundo Nonato sobre a aceleração do andamento das músicas, ele afirmou: “a música está acelerada porque o mundo está acelerado”. Refletindo sobre essa perspectiva de aceleração temporal, recorro ao conceito de hipermodernidade de Gilles Lipovetsky (2007), que descreve uma fase avançada da modernidade, marcada pela intensificação de características como o consumo excessivo, a ênfase na tecnologia, a individualização extrema e a aceleração do tempo social. A relação entre a hipermodernidade e a aceleração do tempo está diretamente vinculada ao ritmo frenético da vida contemporânea, onde inovações tecnológicas, globalização e demandas de produtividade criam uma sensação de compressão do tempo. Embora a literatura ainda não tenha estabelecido uma conexão direta e amplamente reconhecida entre a aceleração dos andamentos musicais e o conceito de hipermodernidade, essa associação parece ser intuitiva e relevante.

O estado da arte atual revela poucos estudos que tratam da aceleração dos andamentos musicais na contemporaneidade, sendo que a pesquisa na literatura da área se concentra principalmente em gêneros de música popular. No entanto, é possível identificar essa tendência como parte do cenário atual, como demonstram os estudos de Coelho (2009), que abordam a aceleração dos sambas-enredo, influenciada sobretudo pela transmissão televisiva dos desfiles das escolas de samba a partir da década de 1970. Estudos mais recentes, como o de Novaes (2022), analisam a aceleração no funk carioca, onde os andamentos passaram

de 130 bpm para 150 bpm, abordando questões de territorialidade em disputa, além da facilidade de acesso a tecnologias. Nesse mesmo ambiente tecnológico propiciado pela hipermodernidade, ocorre a socialização simultânea de práticas musicais tradicionais de Odivelas, como os desfiles de bandas de música ou cortejos dos Bois de Máscaras, que, por vezes, coexistem com grupos reunidos em torno de sons automotivos, como as “carretinhas” ou em festas de aparelhagem, nas quais são tocadas músicas de diferentes gêneros musicais, como tecnobrega¹³ e piseiro,¹⁴ estilos que apresentam variações, mas que frequentemente têm andamentos com batidas por minuto acima de 150 bpm.

De forma distinta do que ocorria há duas décadas, foi possível observar uma presença significativa de músicos muito jovens nas orquestras, incluindo adolescentes e até crianças. Através de um questionário aplicado, constatou-se que a idade média dos músicos do Boi Faceiro é de 25 anos. No entanto, é importante destacar que, por dificuldades de acesso, o músico mais antigo do grupo desde sua retomada, o Mestre Nhanhã,¹⁵ não respondeu ao questionário.

Além disso, para muitos desses jovens músicos, a música é sua principal atividade. Ao serem questionados sobre suas pretensões profissionais através de um formulário do Google (Google Forms), 80% responderam que já estudam ou pretendem estudar música em instituições de ensino formal. As instituições citadas foram a Escola de Música da Universidade Federal do Pará, o Instituto Estadual Carlos Gomes, ambos localizados em Belém, e a Escola de Artes São Lucas, situada em Castanhal, cidade a 75 km de Belém e a 92 km de São Caetano de Odivelas. Esses músicos também mencionaram que, com a qualificação técnica, pretendem atuar ou já atuam profissionalmente na área musical, com a carreira militar sendo a escolha mais recorrente.

Cerca de 50% desses instrumentistas não residem mais em São Caetano de Odivelas, devido à necessidade de trabalhar e estudar, o que provoca um processo de migração, principalmente para Belém. Segundo Rondí (apud Silva, 2023, p. 96), “a falta de possibilidade para que esses músicos possam se manter em São Caetano de Odivelas é a principal dificuldade para formar as orquestras

de boi atualmente”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O texto buscou analisar a aceleração do andamento das músicas dos Bois de Máscaras, apontando possíveis elementos que colaboram para acionar essa mudança musical, relacionando com o contexto sociocultural em questão, conforme recomendado pela Etnomusicologia. Tentando compreender a complexidade amazônica em seu processo de invisibilização no cenário nacional, mas buscando evidenciá-la como uma região produtora de uma cultura dinâmica e, por vezes, em conflito, onde, muitas vezes, tradição e modernidade parecem estar em disputa.

É possível indicar que a introdução de músicos mais jovens e formalmente treinados em instituições de ensino formal, como a Escola de Música da UFPA, ou o Instituto Estadual Carlos Gomes, ou a partir das próprias escolas de música do município, sugere uma maior exposição a diferentes gêneros musicais e técnicas modernas, além de valores como o virtuosismo musical que é frequentemente estimulado nesses ambientes de ensino, podendo influenciar na execução das músicas dos Bois de Máscaras, como aponta o compositor Zeferino. Essa exposição pode estar contribuindo para a aceleração do andamento, uma vez que muitos desses jovens são treinados em estilos musicais que seguem tendências contemporâneas, nas quais o ritmo acelerado é um traço marcante. Além disso, o fenômeno da hipermodernidade, com sua ênfase na tecnologia e nas rápidas trocas de informação, pode também estar impactando essa prática musical.

O processo de migração dos músicos para centros urbanos como a cidade de Belém/PA, e a necessidade de tocar em diferentes ambientes, pode estar criando condições onde a busca por inovação e adaptação a mercados musicais mais dinâmicos e competitivos reforçam essa tendência de aceleração. A conexão entre essas mudanças sociais e profissionais e a aceleração do andamento sugere que as novas gerações e a formação técnica podem estar moldando uma nova fase na música dos Bois de Máscaras, alinhando-a com fenômenos contemporâneos comuns na hipermodernidade.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O Perigo de uma História Única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ARROYO, Margarete. Mundos musicais locais e educação musical. **Em Pauta**, Porto Alegre, v.13, n. 20, p. 95-122, 2002. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/empauta/article/view/8533>>. Acesso em: 22 jun. 2024.

BÉHAGUE, Gerard. Fundamentos sociocultural da criação musical. **Art Revista da Escola de Música da UFBA**, Salvador, v.19, p. 5-17, 1992. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/34657/70/REAA71~1.PDF>>. Acesso em: 22 jun. 2024.

BLACKING, John. **How musical is Man?**. Seattle: University of Washington Press, 2000.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê de registro: carimbó**. Belém: IPHAN, 2014.

CIDREIRA, Jefferson; SILVA, Josué. Geografias imaginárias: as estradas aquáticas na (des) construção das representações estereotipadas do espaço da Pan-Amazônia. **Terra Plural**, Ponta Grossa, v.15, p. 1-13, 2021. Disponível em: <<https://revistas.uepg.br/index.php/tp/article/view/16686>>. Acesso em: 14 set. 2024.

COELHO, Márcio. Frevo-enredo: de como o samba-enredo tende a se tornar marchinha de carnaval. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 35-42, 2009. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/esse/article/view/49230>>. Acesso em: 15 set. 2024.

FERNANDES, José Guilherme. **O Boi de Máscaras: festa, trabalho e memória na cultura popular do Boi Tinga de São Caetano de Odivelas**. Belém: EDUFPA, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. **A sociedade da decepção**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Manole, 2007.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica hoje: uma poética do imaginário revisitada (rapsódia teórica)**. Belém: SECULT / PA, 2019.

MERRIAM, Alan Parkhurst. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. **Revista ANTHROPOLOGICAS**, Recife, v. 10, n. 17, p. 11-34, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/revistaanthropologicas/article/view/23638>>. Acesso em: 15 jun. 2023.

NOVAES, Dennis. O movimento 150 BPM: técnica, território e a aceleração do andamento no funk carioca. **Ponto Urbe**, São Paulo, v. 30, n. 1, p. 1-14, 2022. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/pontourbe/11837>>. Acesso em: 22 jun. 2024.

PALHA, Rondinell Aquino. **História Local: os fundamentos históricos de São Caetano de Odivelas - PA**. Monografia (Graduação em História), Departamento de História, Universidade Norte do Paraná, Castanhal, 2018.

QUEIROZ, Luis Ricardo *Silva*. **Performance musical nos ternos de catopês de Montes Claros**. 2005. Tese (Doutorado em Etnomusicologia), Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9099>>. Acesso em: 23 jun. 2024.

SILVA, Rosa Maria. **O cordão de pássaro corrução: uma prática musical bragantina**. Tese de Doutorado (Doutorado em Música), Doutorado Interinstitucional UFBA/UFPA, Universidade Federal da Bahia, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/12677>>. Acesso em: 10 jun. 2025

SILVA, Evelyn Tainá. **Mudança e Permanência: uma análise do repertório musical do Boi de Máscaras Faceiro de São Caetano de Odivelas - PA**. Dissertação (Mestrado em Música), Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2023. Disponível em: <https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFPE_674e84f0a2871b86da6a5a5152f13569>. Acesso em: 23 jun. 2024.

SPIVAK, Gayatri Chakravoty. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Almeida, Marcos Feitosa, André Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. São Paulo: Editora 34, 1989.

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida: uma interpretação da Amazônia**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1973.

Entrevistas

CARDOSO, Márcio. Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas: depoimento. [março, 2023]. São Caetano de Odivelas/PA: **Projeto de Pesquisa Acervo vivo**: oralidade, salvaguarda e prática musical nos Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas, PA. Entrevista concedida a Evelyn Tainá de Souza Silva [material inédito, ainda não publicado].

NONATO, Raimundo. Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas: depoimento. [março, 2023]. São Caetano de Odivelas/PA: **Projeto de Pesquisa Acervo vivo**: oralidade, salvaguarda e prática musical nos Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas, PA. Entrevista concedida a Evelyn Tainá de Souza Silva [material inédito, ainda não publicado].

Notas

1 Este artigo integra pesquisa de doutoramento, em andamento, realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, com orientação da Prof.^a Dr.^a Líliam Cristina Barros Cohen, com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), Código de Financiamento 001.

2 Os Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas constituem uma manifestação cultural que reúne uma diversidade de grupos, os quais se apresentam, principalmente durante a quadra junina, em cortejos pelas ruas da cidade. Suas performances são marcadas pela presença de personagens, como Cabeçudos, Pierrôs e Buchudos, que acompanham o Boi ao som de

marchas e sambas de boi.

3 As análises documentais e transcrições foram realizadas para a elaboração da dissertação mestrado realizada no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, sob orientação do Prof. Dr. Jorge de La Barre. As transcrições foram publicadas em formato de e-book e podem ser acessadas no link: <https://drive.google.com/file/d/1jKNPB8QNkJUi5mvkoB8Kh7Id_rUZMfQY/view>. Acesso em: 23 nov. 2024.

4 O canal do Youtube contém registros importantes do grupo, atualmente é administrado pelo coordenador do Boi Faceiro. Link para acesso: <<https://youtube.com/@boifaceiroboidemascaras4320?si=77LI4cf7pwc-mfAu0>>. Acesso em: 23 nov. 2024.

5 A partir da pesquisa, com base na oralidade, meus informantes definem os Pernas como uma dupla de brincantes que dançam embaixo do boi. Comumente em outras brincadeiras de boi há apenas uma pessoa dançando embaixo do boi, geralmente chamado de “tripa”.

6 Expressão cultural paraense que envolve um conjunto de práticas sociais festivas, musicais e coreográficas, com fortes raízes indígenas e africanas, manifestando-se em comunidades do estado do Pará, especialmente no nordeste do estado (IPHAN, 2014). Caracteriza-se, na versão mais tradicional conhecida como “pau e corda”, pela presença marcante da síncope e de instrumentos de percussão, como o tambor curimbó, o maracá e o banjo. A indumentária típica inclui, para as mulheres, saia rodada florida e blusa branca; para os homens, calça branca. Ambos costumam dançar descalços, embora haja variações de uma localidade para outra.

7 Gênero musical brasileiro associado ao Carnaval, caracterizado por ritmo binário e andamento moderado, com melodias simples e letras bem-humoradas, satíricas ou de duplo sentido. Surgiu no início do século XX e tornou-se símbolo do Carnaval urbano, especialmente entre as décadas de 1930 e 1960, sendo tradicionalmente executado por bandas e blocos de rua (Tinhorão, 1981).

8 Manifestação cênico-musical popular da região Norte do Brasil, especialmente do estado do Pará, os cordões de pássaro são encenações dramáticas que combinam teatro, música e dança, geralmente centradas em narrativas sobre a morte e ressurreição do personagem principal, sendo tradicionalmente apresentadas durante as festas juninas e em ciclos considerados folclóricos (Silva, 2012).

9 Nascido em 1971, atualmente com 54 anos, é maestro e coordenador da banda de música Rodrigues dos Santos e coordenador da Escola de Artes São Lucas, em Castanhal/PA. Sua contribuição para os Bois de Máscaras é significativa, atuando na formação de músicos por meio das escolas pertencentes as bandas de música de São Caetano de Odivelas, que estão

diretamente inseridas no cenário cultural da cidade. Além disso, incentivou a criação de um grupo musical fixo e realizou importantes arranjos para o Boi Faceiro.

10 Maestro da Banda Milícia Odivelense, compositor de músicas de boi e de dobrados militares para serem executados pelas sentenárias bandas odivelenses, Nildo atuou na formação de gerações de músicos e é responsável por reunir uma vasta coleção de músicas de bois de máscaras.

11 Vídeo da música Festa de Cores, popularmente conhecida como Samba da Paradinha, publicado em 2016 (Boi de Máscaras Boi Faceiro, 2016). Disponível em: <<https://youtu.be/kkL1qgPnRN8?si=GtMypxW83FuY13Tk>>. Acesso em: 4 set. 2023.

12 Vídeo de Samba da Paradinha gravado em 2022 (Silva, 2022). Disponível em: <<https://youtu.be/9kVrn6WpiCs>>. Acesso em: 4 set. 2023.

13 Um dos principais representantes da música popular do Norte do Brasil, O tecnobrega é um gênero musical originado no Pará, Brasil, que mistura elementos do brega tradicional com influências da música eletrônica, como o uso de sintetizadores e batidas eletrônicas.

14 Estilo musical e uma dança que surgiu na Bahia, derivado do forró, possui influência de gêneros contemporâneos como o sertanejo e o funk. É marcado por um ritmo acelerado e dançante, sendo amplamente tocado em festas populares, como vaquejadas e shows de grande circulação.

15 Mestre construtor de xeques - popularmente conhecidos como maracas. O mestre Nhanhã possui técnica própria para desenvolver o instrumento, utilizando materiais que vão desde funis de metal para aumentar a projeção sonora, conforme a necessidade das apresentações dos bois de máscaras nas ruas. O senhor Nhanhã é um dos tocadores mais antigos do boi de máscaras na atualidade.

SOBRE A AUTORA

Evelyn Tainá de Souza Silva é doutoranda em Artes pela Universidade Federal do Pará. Mestre em Música pela Universidade Federal de Pernambuco (2023). É vinculada ao Laboratório de Etnomusicologia da Ufpa, sendo pesquisadora no Grupo de Estudos sobre Música no Pará - GEMPA e no Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia - GPMIA. É clarinetista no grupo artístico Estética do Possível e na Banda Sinfônica da EMUFPA. E-mail: evelyn.clarineta@gmail.com