XII ENABET
SALVADOR 2025
ETNOMUSICOLOGIA
SABERES, CRIATIVIDADE E AÇÕES AFIRMATIVAS
10 A 14 DE NOVEMBRO DE 2025

PERRÉ, UM MARCADOR DA IDENTIDADE INDÌGENA NA CULTURA PERNAMBUCANA

Fernando Antônio Ferreira de Souza
Universidade Federal do Ceará – Campus Sobral
fernando.souza@ufc.br
GT 01 - Musicalidades indígenas

Resumo:
No cotidiano do panorama sonoro pernambucano percebe-se vínculos entre a linguagem musical de povos originários locais representados nos grupos carnavalescos de caboclinhos. Esses vínculos apontam para presença de um padrão expressivo local que influiu na edificação da linguagem musical e expressiva do povo pernambucano, ainda que a literatura tenha ignorado esse vetor cultural ameríndio como marcador de heranças identitárias do povo e cultura local. A música, a dança e a linguagem expressiva da cantoria dos caboclinhos exprimem uma identidade comum no toque do perré que pode ser observado como presente em outros modos expressivos locais da música urbana, como no forró, no baião, no xote, no coco, no maracatu, na embolada, na ciranda e outras formas expressivas da identidade local. Nesta abordagem, o perré emerge como elemento de verificação da presença e importância de uma linguagem indígena primeiramente identificada por volta de 1535 pelo padre Fernão Cardim. Essa forma expressiva, atualmente compartilhada nos cotidianos da cultura popular de tradição oral e midiatizada, representa marcadores que revelam vetores de matizes da cultura popular que podem ter origem no índio local. Esta comunicação centra-se numa etnomusicologia dialógica que busca entender as interseções entre a música midiática e uma possível origem indígena de padrões comuns da cultura pernambucana. Essa abordagem emergiu indutivamente do cruzamento analítico de depoimentos e testemunhos adquiridos em terreno etnográfico desde 2003, como também da verificação de formas de representação como músico, professor e pesquisador.

Palavras-chave: Etnomusicologia dialógica; Perré; Linguagem musical; Padrão Indígena.

PERRÉ, A MARKER OF INDIGENOUS IDENTITY IN PERNAMBUCO CULTURE

Abstract:
In the everyday soundscape of Pernambuco, links are evident between the musical language of local indigenous peoples represented in the caboclinhos carnival groups. These links point to the presence of a local expressive pattern that influenced the development of the musical and expressive language of the Pernambuco people, even though literature has ignored this Amerindian cultural vector as a marker of the people's identity and local culture. The music, dance, and expressive language of the caboclinhos' singing express a common identity in the perré rhythm that can be observed as present in other local expressive forms of urban music, such as forró, baião, xote, coco, maracatu, embolada, ciranda, and other forms expressive of local identity. In this approach, perré emerges as an element that verifies the presence and importance of an indigenous language first identified around 1535 by Father Fernão Cardim. This expressive form, currently shared in the everyday lives of popular culture, both oral and media-based, represents markers that reveal vectors of nuances in popular culture that may have originated with the local Indigenous people. This paper focuses on a dialogical ethnomusicology that seeks to understand the intersections between media music and a possible Indigenous origin of common patterns in Pernambuco culture. This approach emerged inductively from the analytical intersection of testimonies and testimonies gathered in ethnographic fields since 2003, as well as from the examination of forms of representation as a musician, teacher, and researcher.

Keywords: Dialogical ethnomusicology; Perré; Musical language; Indigenous Standard.

Introdução

Essa comunicação nasceu da identificação da ocorrência de marcadores de identidade indígena local na música expressiva de base popular pernambucana. A importância dessa verificação emergiu da identificação concreta de uma ordem de valores sociopolítico-culturais (e seus desdobramentos) determinantes de um panorama sonoro do cotidiano urbano e midiático que se revelou associável aos hábitos e fazeres expressivos de matriz indígena. Tal categoria de dados traz às perspectivas de mundo dos tempos atuais uma nova linha de compreensão e valorização do elemento ameríndio no cotidiano, abrindo sobre este elemento da identidade local formas mais inclusivas e multifacetadas para o que se ouve e como se ouve em planos globais.

A problemática dessa verificação está no fato de tais valores sociopolítico-culturais vinculados a uma matriz indígena se manifestarem no pensamento intuitivo e coloquial de músicos e brincantes populares sem que estes sujeitos tenham clara consciência de sua existência, ainda que esteja ali em seus modos particulares de pensar tais fazeres musicados. Ademais, essa linha de pensamento intuitivo e coloquial de matriz indígena aqui verificado, presente na música popular local (midiática e de tradição oral) se revelou na qualidade de vetores ativos presentes na cultura e linguagem musical do povo pernambucano, ainda que politicamente estes vetores sejam socialmente desconsiderados, e por isso invisíveis ou pouco perceptíveis.

Contudo, mesmo que social e politicamente encoberto e apropriado sob o véu decolonial da vergonha e do esquecimento, o desconhecimento desses vínculos (nos discursos, testemunhos e argumentos que pude etnografar no terreno da música raiz e midiática), não representa a nulidade de sua existência no complexo cognitivo dos comportamentos musicais nos xotes, baiões, cocos, cavalo-marinhos, reisados, marujadas, cirandas, e outras praticas expressivas que nutrem a peculiaridade de um suposto sotaque musical do povo pernambucano. Estariam ai contidos elementos de matriz indígena? Ou tudo que se ouve ou musicalmente se pensa no Brasil, no Nordeste e em Pernambuco é de base unicamente europeia e africana? Como de fato

se manifestam e ocorrem no cotidiano os diversos vetores e matrizes culturais de uma cultura híbrida como a brasileira? E será que heranças expressivas musicais das diversas culturas de povos originários locais foram erradicadas totalmente, ou nunca existiram? E se existiram, ou ainda persistem veladamente, como se manifestam no pensamento local?

Esta linha de preocupações e interesses passou a guiar a presente abordagem, considerando seus desdobramentos virem a abrir novas linhas de contribuições para estudos indigenistas futuros acerca de elementos ou vetores determinantes dos jeitos próprios e particulares de culturas indígenas em cada espaço geopolítico de ocorrência (comunidade, bairro, cidade ou região) e dos modos como as pessoas pensam seus fazeres. Uma proposta dialógica que favoreça dar igual valor tanto a voz aos fazedores da própria identidade quanto a voz de discursos da literatura específica.

A problemática percebida acerca de barreiras e impedimentos de escuta das vozes dos detentores de saberes emergentes da oralidade local impacta diretamente no próprio fazer da tradição oralizada em tempos atuais, pois causa potencial efeito de desinformação. Afinal, o que é música de índio? Como distingui-la? Qual sua ocorrência e impacto no mundo globalizado?

E nesta ótica, a ciência, no afã de sistematizar e categorizar em bases estruturalista saberes intangíveis diversos, peca por não considerar o principal elemento variante e edificante da abordagem etnográfica, o detentor original do saber. E como consequência dessa ação, grupos de bases culturais eminentemente distintos passam a ser enquadrado num mesmo perfil arbitrado pelo sistematizador, como peças de mesma categoria, semelhança ou igualdade funcional de um tabuleiro. Do que historicamente resultaram conflitos entre grupos distintos postos numa mesma arena de valores e relações por abordagens folcloristas, induzindo-os a disputa por reconhecimento e respeito social. Como quando grupos expressivos de uma localidade concorrem entre sí pela posse da legitimidade e autenticidade de seu fazer. Ou quando as próprias ações das políticas culturais reforça uma hierarquia de competências e a competição entre grupos expressivos pela autenticidade e peculiaridade de suas práticas.

Conforme indutivamente verifiquei em estudos recentes da música e tradição local (Souza 2006; .....), esses vetores de bases indígena se manifestam veladamente por uma complexidade de fatores históricos, por sua vez, como já referido, agregados

à uma ordem decolonial de concepções. E como apontado, nas arenas de meu terreno investigativo sua manifestação emergiu indutivamente das vozes etnografadas e modos corriqueiros de fazer, saltando a meus olhos como sinais que progressivamente alertava minha sensibilidade da existência de certos vetores marcadores antes não percebidos. Motivo pelo qual a presente comunicação projeta meu interesse à compreensão e entendimento (induzido e sistematizado) do pensamento musical humano a partir de uma abordagem dialógica que considere as vozes "do que se diz", "de que se diz" e "do que se faz". Neste sentido, os dados aqui contidos buscaram evidenciar valores musicais e extramusicais por uma metodologia qualitativa, exploratória e investigativa de 'modos de fazer' que não estão controlados pela gramática musical dominante e pela práxis pedagógica formal de base eurocêntrica, que predominantemente rege, regula e controla o pensamento musical na sociedade contemporânea.

O dom, o talento e o marcador de base indígena na música local

No fazer musical coloquial em expressões populares que verifiquei junto a sujeitos detentores de uma linguagem popular intimamente vinculada a matrizes e matizes oriundas da tradição oral, percebi a recorrência de habilidades e competências intuitivas e espontâneas que, exitosas, emergiam de uma vivência familiar, comunitária e emotiva adquiridas por contato direto com a oralidade. O terreno de observação contemplou doze municípios do litoral pernambucano (Goiana, Itapissuma, Itamaracá, Igarassu, Paulista, Olinda, Recife, Cabo de Santo Agostinho, Pontezinha, Ipojuca, Nossa Senhora do Ò e Tamandaré, e quatro municípios do agreste (Caruaru, Camocim de São Félix, Sairé e Agrestina), observando fazeres musicados e seus modos expressivos de musicar, recorrendo a depoimentos semiestruturados e abertos em contexto de observação participante como instrumentista e aprendiz dos modos locais de performar.

O processo etnográfico foi desenvolvido desde 2003 até 2018. Foram entrevistados 60 praticantes de diversas manifestações populares. Do quantitativo de entrevistados, pelo atributo do nível de colaboratividade, selecionei vozes com as quais desenvolvi estudo etnográfico que resultou em tese de doutorado e respectivo livro acerca do coco de roda. E desse terreno investigativo cito, como exemplo,

algumas das vozes etnografadas:



Imagem 1. Algumas vozes etnografadas.

Desse contato em arenas diversas da produção expressiva local identifiquei a validade de fragmentos de testemunhos dos quais se apontava um veio indígena em práticas predominantemente apontadas como de base africana no Brasil. A partir do que considerei buscar entender 'como é fazer música e musicar contextos sociais fora do pensamento formal', visto que o pensamento espontâneo de uma linguagem coloquial, em sua praticidade, tende a ser pouco considerado pelo senso comum por não estar estritamente vinculado ao método dominante, próprio do conhecimento oficial, orientado por uma objetividade e sistematização pautada em procedimentos teoricamente confiáveis, soberanos, neutros, precisos e verificáveis. Conhecimento este que na praxe não legitima o fazer emotivo e intuitivo de práticas não-letradas, como as de tradição oral, por considerá-las fonte de um conhecimento acrítico por parte daqueles, supostamente, incapazes de exercer ou demonstrar habilidades de avaliar ou cognitivamente questionar de forma fundamentada suas próprias proposições. Estando enquadradas entre esta categoria iletrada, práticas expressivas de povos originários, ciganos, culturas subalternas e de minorias suburbanas, enquanto arenas tensionais entre perspectivas de centro e periferias. Dado que, reflexivamente aplicado ao tempo presente de relações interculturais e interclasses, demonstra da existência de barreiras limítrofes do que pode ser legitimado e reconhecido sem estereótipos reducionistas. Barreiras que fazem infligir vergonha ou sentimento de inferioridade sobre aqueles detentores de modos de fazer ágrafo não

festejado pela erudição, tal como a categoria coloquial dos popularmente chamados: autodidatas, ‘músicos de ouvido’, ‘músicos intuitivos’, ‘músicos de orelhada’, ‘quebra-galhos’, ‘pau-prá-toda-obra’, ‘nó-cego’, ‘faz-tudo’.

Ademais, a complexidade dessa problemática, de base decolonial, atinge os modos como até mesmo abordagens etnográficas podem vir a se debruçar sobre práticas expressivas como fenômenos descritíveis do exótico, do místico, do mágico; formulando leituras essencialistas e de coisificação de identidades, perspectivas de mundo ou culturas. Problema que demanda uma séria revisão, considerando terrenos da ética investigativa, posto que envolve processos de transformar valores identitários, íntimos e privados em espetáculo da vida alheia por uma teatralização de seus cotidianos, na qual os indivíduos se tornem atores, personagens, espectadores ou figurantes de suas próprias vidas. Essa essencialização corre o risco de transformar o poder criativo de expressões populares em algo místico, exótico e espetacular, para além de difundi-lo como algo articulado de forma pouco refletida, captada *no ar* de forma imprevista, aleatória e involuntária, como se cada criação fosse única em si por puras limitações de reprodutibilidade consciente de seu fazedor. Dado que propicia juízos de que esse fazer coloquial se manifesta por modo vago de criação, sem aprofundamento crítico. E na contramão dessa linha de juízos, minha abordagem buscou identificar o que é exato, reflexivo, racional e coordenado nos modos de pensar dos praticantes de expressões vinculadas à oralidade, considerando suas projeções em práticas populares e plurais já midiatizadas, como os forrós e os bregas, por exemplo. Afinal, conseguiríamos resgatar o valor real de contribuições indígenas no que fazemos e ouvimos no cotidiano?

Essa temática aponta ainda para o fato de que o pensamento musical de índios carece ser mais bem considerado por seu real e possível contributo para entendimento e compreensão de marcadores significativos do pensamento musical em atividade na cena expressiva da cultura pernambucana. Para além do que, essa conscientização possa favorecer a legitimação da voz de povos originários locais aos olhos e discursos das políticas públicas, indústria do entretenimento e terrenos midiatizados acerca do papel da cultura indígena na edificação da identidade do povo pernambucano. Espera-se que desse reconhecimento venha emergir uma nova leitura de características da produção expressiva popular por possíveis vínculos com tradições indígenas, que na atualidade ficam restritas ao campo da contemplação sem muita visibilidade

contributiva.

A própria ideia de improviso em fenômenos performativos abertos e livres de uma previsão regular de seus resultados, tal como a embolada e o repente na cantoria popular, passaram a ser enquadrados como música acrítica, por possivelmente ser produzida sem questionamentos reflexivos concretos à luz do formalismo erudito, ou emergir de crenças imprecisas ou infundadas pela tradição, ou mesmo como atributo de um dom. De modo que, para o senso comum da sociedade, o fazer de índios e outras minorias não pudesse ser produzido por um sistema próprio fora dos parâmetros e critérios do conhecimento cientificista, ficando ações de valorização e de interesse desse saber ancestral apenas em esferas de estudiosos da cultura e saberes indígenas.

De forma convencional para o senso comum, a improvisação implica ser uma competência espontânea de criar música seja por interpretação vocal ou instrumental, e nestes termos, na música contemporânea a improvisação musical requer habilidade técnica, conhecimento teórico, sensibilidade e bagagem musical, ainda que represente uma prática que busca a liberdade expressiva, concebendo que músicos criem e interpretem melodias, ritmos e vocalizações de forma espontânea. E como atributo técnico do executante, a improvisação eruditizada demanda processos formais de aprendizado e produção, mesmo sendo articulada pelo exercício de novas experiências e adaptações de uma proposição musical já estabelecida. Em sua diferença do fazer intuitivo do músico popular e de tradição oral, essa improvisação é previsível e muitas vezes formalmente prescrita. Assim, músicos de espaços midiatizados utilizam técnicas especificas e peculiares previamente desenvolvidas de improviso, enquanto um cantador de prática expressiva oral aparenta, ao senso comum, não ter um recurso técnico e consciente de articulação de suas proposições sonoras. E nestes termos, observo que meu esforço tem por objeto promover uma via de acesso à compreensão do saber intuitivo e espontâneo de linguagens coloquiais presentes e influentes na cena popular da música de Pernambuco, a partir dos testemunhos, depoimentos colhidos e observação participante em terreno investigativo. E que o caráter reflexivo de minha abordagem, no uso de encaminhamentos sistematizadores frutos de etnografias dialógicas em domínios da etnomusicologia, busca unicamente viabilizar um espaço interface, que medianeiro entre o pensamento oralizado e o eruditizado, favoreça uma aproximação mútua e

favorável entre o observador (sociedade) e o observado (praticante detentor do saber). Observo ainda que o foco na cultura pernambucana se dá por minha ampla vivência com práticas expressivas locais de Pernambuco e suas formas de representação, dado que capacita um olhar mais proximal do discurso simbólico e do imaginário inserido e circunscrito a essas práticas.

Aliás, para além de meu vínculo parental com a cultura indígena local por ascendência cabocla com índios desterritorializados, aponto que parte significativa do meu olhar sistemático sobre um vetor indígena disseminado e influente no pensamento cotidiano da cena musical pernambucana emergiu direta e indiretamente de depoimentos e testemunhos colaborativos que apontaram para a existência de um padrão original de base essencialmente indígena, que em contato com outras matrizes não-locais (de origens exteriores que aqui chegaram em contextos de mobilidade e processos migratórios) moldaram formas expressivas determinantes do que atualmente entende-se por música pernambucana. Padrão este aqui identificado pela contrametricidade (Kolinski 1960, 1973; Arom 1985, 1988; Jones 1959; N'Ketia 1975; Sandroni 1997, 2000, 2001, 2002) da sua articulação no pensamento do músico, brincante e aficionado que a ele recorre sempre que estimulado por contextos diversos que se possa ou permita reagir musicalmente. Estando essa articulação simbolicamente associada a formas de acentuação métrica da fala, dos passos, dos gestos e das subdivisões rítmicas em cada prática expressiva por mim observada. Fosse essa prática de caráter profano ou religioso, do ritual de cantos de trabalho ou de cultos à espíritos e encantados, da cena midiática ou de tradição oral.

A reflexão de processos migratórios e de mobilidade certamente deve ser considerada nesse campo tensional e interface de verificação da construção de tradições e identidades, do qual emergiram formas comportamentais e expressivas hibridas em terras brasileiras. E nestes termos, a categoria reflexiva da presente abordagem favorece e busca planos éticos de esclarecimento e compreensão de coisas que a literatura oficial e as políticas culturais muitas vezes não tem respondido, por ter predominante atenção no método descritivo de dados diretos e concretos de fenômenos isolados em si, como se não houvesse possíveis cruzamentos e interconexões entre a música ritual e a midiática, ou entre o vocabulário expressivo de um batuqueiro de maracatu e arranjos de percussão do estilo mangue beat, ou ainda entre uma fórmula oficial de performance dos forrós e as motivações herdadas que se

manifestam na performance expressiva/interpretativa de um forró, por exemplo.

Contudo, mesmo pouco se transparecendo as bases e padrões do pensamento cognitivo durante o fazer musical no cotidiano da cena musical de tradição oral e midiatizada, é notório que existe certas correlações entre a performance concreta e um padrão comum intuitivamente acionado pela memória de base oral/popular. Mas o recurso metacognitivo de recorrer a um padrão comum na memória seria intuitivo ou reflexivamente pensado a partir de alguma referência já considerada? Ademais, não se pode esquecer que a consciência dessas correlações são vulgarmente concebidas pelo senso comum da sociedade como dom, talento, competência de raça e criatividade popular, principalmente quando o ator da ação é considerado amador, autodidata ou músico de ouvido.

Considerar uma reflexão de termos simbólicos como dom e talento é de grande importância para percebermos que o saber herdado culturalmente, seja de forma oralizada ou prescrita formalmente, aciona a articulação de metáforas e alegorias da qualidade do conhecimento adquirido e das respectivas formas de aquisição. Quando se pensa o conceito de dom aciona-se a ideia de dádiva ou presente, ou seja, algo que se recebeu sem solicitação previa aparente, implicando representar uma capacidade inata para desempenhar com destreza determinada ação em vários contextos, mesmo os mais complexos para a maioria das pessoas. De modo que pensar em dom para tocar um instrumento ou criar frases propícias num coco de roda, por exemplo, implicaria considerarmos que o indivíduo nasceu com uma habilidade/aptidão natural, e que a natureza dele é fazer performances exitosas mesmo sem esforço físico ou esforço reflexivo. E sob esta concepção, somente alguém detentor de uma dádiva divina e intransferível conseguiria tocar um coco de roda, e todo indivíduo sem essa dádiva jamais conseguirá criar ou musicar um coco de roda.

Em sua rigidez e incompatibilidade, essa linha de concepção nega a possibilidade de aquisição de certos saberes, competências e habilidades por aqueles que não possuem um dom ou talento inato para performar sobre a linguagem local de base oral, de modo a tornar essa presente abordagem um desafio a ser trilhado em futuros estudos.

Ainda assim, o universo sonoro a que tive acesso era fluente e rico de recursos expressivos, e os modos de fazer e pensar essa produção apontavam para um padrão

regular presente em várias manifestações locais, como se todas convergissem de uma mesma fonte. E os relatos de processos pessoais de criação interpretativa desses sujeitos praticantes apontaram para o padrão rítmico do perré, toque constituinte dos caboclinhos locais. Este dado induziu meu olhar para a possibilidade da recorrência do padrão do perré revelar que a cultura local bebia dessa mesma herança, e que sua presença em modos indígenas de performar seus rituais, associado ao dado de que os cocos do agreste de Pernambuco ter clara relação com o perré, possibilitou minha proposição de que o marcador dessa recorrência rítmica poderia ser nomeada localmente de perré.

Com base nessa hipótese passei a analiticamente cruzar as estruturas de ritmos populares de tradição oral em ocorrência no estado de Pernambuco, considerando que esses ritmos originários de processos oralizados são aplicados a linguagem atual da cena musical de Pernambuco, que permeia cocos, cirandas, cavalo-marinhos, caboclinhos (toques de perré, toques de baião, toques de guerra e toques de macumba), xotes, baiões, galopes, marcha-juninas (toques de quadrinha, também chamado de rastapés), bumba-meu-bois, pastoris, mazucas, forró de pé-de-parede, capoeira, ijexás (afoxés), pontos de esquerda da jurema sagrada e umbanda, maracatus de baque solto. Todos poderiam ser articulados a partir da consciência do padrão do perré como marcador da identidade expressiva do pensamento musical local.

Considerando a importância de uma consciência de padrões e linhas interpretativas de cada matriz cultural edificadora do caráter híbrido da identidade expressiva da música pernambucana, este artigo busca ressaltar o contributo cultural e um consequente resgate do valor social de minorias ainda pouco consideradas na sociedade brasileira, como o caso dos povos originários. E nesse conflituoso processo edificador da complexidade de uma cultura expressiva local não há como desconsiderar processos de êxodo, migração ou diáspora, e seus desdobramentos nas histórias de vida e construção de identidades coletivas.

Parafraseando Dan Lundberg (2010), considero que as categorias definidoras de marcadores de identidade da música de uma cultura demandam da noção de propriedade na sua partilha para a definição do respectivo marcador identitário – como no caso da partilha de canções por parte de grupos distintos [Curdos e Turcos] estudados por Lundberg (2010, pp. 28-29). Contudo, como ponto significativo de tal

categoria de abordagem se torna importante esforços de identificação do respectivo marcador. E consequentemente, para pensar a música pernambucana em suas bases torna-se relevante identificar o respectivo marcador identitário de linguagens correntes, visto que a concepção de um lugar específico de manifestação demanda uma consciência pratica local de seu uso.

O perré como marcador partilhado

No campo de minhas observações das práticas musicais que verifiquei em Pernambuco desde 2003, observei da recorrência de um padrão de célula rítmica partilhado por cantadores populares de tradição oral local e seu uso nas performances dos demais artífices de práticas como as dos maracatus, baião, xote, cavalo-marinho, coco de roda, mazuca, ciranda, pastoril e outras manifestações locais, constituindo-se em elemento próprio da singular linguagem performativa e expressiva da cultura do povo.

O terreno etnográfico reforçava haver ligações importantes de marcadores de matriz indígena local com o pensamento criativo e interpretativo de práticas folclorizadas da tradição oral, e desdobramentos dessas práticas em processos particulares de reapropriação, readaptação e aplicação desses marcadores nas músicas urbanizadas. E o mais curioso é que a historiografia do fazer apropriado pelo exercício da oralidade foi e ainda continua sendo suplantado por um paradigma externo, politicamente organizado que silencia vozes da memória coletiva, ainda que esta, mesmo sem perceber, inconscientemente se utilizem de suas heranças longínquas de fazer forrós, cocos e maracatus na região metropolitana do Recife, justamente onde o impacto do apagamento da memória se dá com maior força e intensidade

Nesses espaços, os depoimentos e testemunhos, colaborativamente coletados em observação participante, me possibilitavam ouvir tentativas espontâneas de descrições e esclarecimentos, as vezes detalhados, dos modos particulares de cada cantador e intérprete fazer sua música, quando recorriam ao que aprenderam por imitação, indução imersiva ou dedução do que intuitivamente lhes chegava aos ouvidos pela voz materna, parental, religiosidade ou comunidade. As lembranças eram referidas como heranças que eles deveriam perpetuar como um compromisso

identitário assumido com suas raízes musicais que mesmo simbólicas ou socialmente mascaradas poderiam, por eles, se tornar visível e concreta. Como se fora algo intangível aos olhos do mundo, ainda que ali estivesse materializado por suas ações.

Em depoimento cedido na radiodifusão do Festival de Inverso de Garanhuns, em 2001, Zé Neguinho referiu o seu fazer como um momento pleno de relação com a vida:

> *É um prazer que eu sinto. Ali (no coco) eu não choro, ali eu não me embriago, ali eu não censuro ninguém e ninguém me censura. Eu mato as minhas vontades, as minhas paixões. É mostrar música, trabalhar com música* (Zé Neguinho 2001, programa de rádio do Festival de Inverno de Garanhuns).

Zé Neguinho pouco referia em público relativamente aos fatos da sua intimidade e vínculos iniciadores no fazer musical, preferindo silenciar. Em parte, o silêncio era empregue por ele para guardar zelo por uma reputação idónea do seu fazer diante do senso comum. No entanto, os médias, través de alguns brincantes e aficionados, consideravam-no religiosamente vinculado a *cultos afro-indígenas (jurema sagrada) ou negro-africanos (xangô ou umbanda).* E a esse respeito, o apresentador Roger de Renor do programa local 'Som na Rural', que era veiculado pela TV Brasil em 2011, identificando a peculiaridade criativa e interpretativa de Zé Neguinho por suposto vínculo com religiosidade de terreiro apontou:

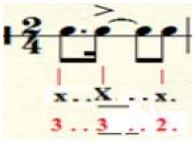
> *O compositor e cantor Zé Neguinho do Coco é dono de uma voz aveludada e de uma performance extremamente delicada e elegante. Seu coco tem vínculos mais estreitos com o candomblé e isso faz com que sua música se diferencie da obra de coquistas tradicionais. Espécie de seresteiro do coco moderno, Zé Neguinho do Coco, ao compor a música Pau de Quiri, ainda criou algo novo: o coco-canção. A composição, gravada nos anos 1990 pela banda Cascabulho em seu álbum de estreia, divulgou a obra de Zé Neguinho, que passou a ser requisitado com frequência para shows e festivais e se tornou referência para jovens músicos da cena recifense* (Roger de Renor, Som na Rural, TV Brasil, 2/5/2011).

No entanto, quando em diálogo presencial com Zé Neguinho, identifiquei em suas palavras da existência de vetores concretos com o ritual litúrgico como modelador da sua cantoria e da sua inspiração criativa e improvisos. Zé Neguinho não reagiu negativamente a minha proposição da existência de um marcador que regulasse suas proposições musicais. Ele deixou claro que havia algum elemento cultural que lhe dava segurança no fazer musical, como que estruturasse seu raciocínio no ato da

performance, e que por esse marcador ele edificava seus critérios reflexivos. Ademais, do contacto que tive com Zé Neguinho, pareceu-me que o seu repertório e linhas expressivas de criatividade representava maiores ligações com as práticas musicais associadas à jurema sagrada, culto religioso de ascendência indígena muito influente no que atualmente se conhece por umbanda, e na primeira metade do século 20 se filiava a cultos localmente chamados de catimbó (culto xamânico) e macumba. Contudo, acerca dos modos de uso e relações não religiosas no fazer musical, Zé Neguinho se preocupou em assegurar da necessidade de responsabilidade pessoal de saber separar o ritual da brincadeira, distinguindo espaços de compromisso profissional e compromisso devocional ainda que estes espaços se intercruzassem com frequência. Essa reflexão franca de confiabilidade apontara que os valores simbólicos aos quais ele considerava estavam respaldados por um padrão de raciocínio que lhe permitia dialogar realidades. E por considerar o elemento rítmico das músicas das tradições orais como um dos fundamentos constituintes, passei a centrar meus esforços de observação e decodificação a partir da rítmica do falar, do andar musicado, do cantar, da acentuação de silabas, do pulsar da dança, do bater e arrastar dos pés, das palmas em responsório, do jogar do ganzá, das fichas dos pandeiros, do pulsar dos tambores.

Ao focalizar a rítmica nos cocos, maracatus de baque solto, cirandas, capoeiras, xotes, e outras expressões locais, me deparei com a recorrência do padrão contramétrico 3 + 3 + 2 (Kolinski 1960, 1973; Arom 1985, 1988; Jones 1959; N'Ketia 1975; Sandroni 1997, 2000, 2001, 2002), que produz efeito sonoro similar ao que em tempos passados fora nomeado tresillo (Fernandez, 1965; Sandroni 2002), e que se observa evidente na prática do toque de perré dos caboclinhos do Recife. E dessa recorrência contramétrica em estilos e formas musicais diferentes, percebi haver ali no toque do perré dos caboclinhos um forte candidato ao entendimento de processos em que se manifesta um pensamento simbólico cognitivo determinante de linguagens abstratas locais como as do fazer musical, que promove como desdobramento processos pedagógicos e sistematizado para aprendizagem da linguagem musical pernambucana. Principalmente pelo fato do termo perré ser local, musical e diretamente associado a marcadores de base indígena, este artigo propõe o "Perré" como marcador da identidade indígena na cultura pernambucana.

A noção de célula rítmica influente nos fazeres de tradição de base oralizada



remete, neste caso, para o conceito erudito de tresillo, utilizado por Fernando Ortiz Fernandez (1965) para a música cubana. Esta célula apresenta-se nas fórmulas rítmicas presentes na cena musical do nordeste brasileiro com acentuação na síncopa irregular do final do primeiro tempo, tal como abaixo graficamente represento:

Sua ocorrência foi registrada em ritmos latino-americanos como habanera cubana, tango argentino, merengue dominicano e de vários calipsos de Trinidad (Storm Roberts 1972, p.52 apud Sandroni 2002, p.103), como também em ritmos sul americanos como tango americano, tango gitano, tango brasileiro (maxixe), samba, tango argentino e outras espécies de uma mesma "família", cuja fórmula "clássica primitiva" seria o "ritmo de habanera", e a "síncope característica" uma de suas variantes (Vega 1967, p.49, 64).

Sandroni (2002) propôs ver no *tresillo* a versão mais simplificada do pensamento simbólico do executante, considerando da validade de se adotar essa fórmula rítmica como estratégia de argumentação sistemática de várias formas expressivas na américa latina, no Brasil e em África. Aliás, como aponta este autor, o tema que envolve essa articulação rítmica tem um vasto terreno de assertivas, que em parte convergem em sua importância, e em parte divergem por controvérsias acerca da forma, registro, representações e nomenclatura; para o que Sandroni propõe como resolução considerarmos a forma tresillo como mínimo denominador comum do conjunto de variantes que se possam articular a partir da concepção do pulso contramétrico 3 + 3 + 2. Este autor alerta e reitera da existência de uma equivalência entre certas fórmulas rítmicas, acionadas para caracterizar propriedades peculiares de determinados gêneros musicais, apontando que esta tipologia de fórmula rítmica perceptível em várias práticas expressivas não deveria estar centrada para unicamente conceituar um único gênero, mas como uma fórmula aberta capaz de facultar igual fluência de um mesmo pensamento simbólico eficaz em *um conjunto múltiplo* de gêneros. Corroborando com esta perspectiva, este presente artigo busca considerar a aplicabilidade desse conhecimento multifacetado como ferramenta universal para o pensamento simbólico de músicos, dançantes e demais categorias de relação com

formas expressivas identitárias, de Pernambuco, do Nordeste e do Brasil.

Acerca da complexidade da ideia estruturalista de que um termo êmico deveria dar lugar a um único termo universal forjado fora da realidade perspectiva local emerge nas ciências humanas como elemento complicador e inibidor de identificação local, promovendo um desinteresse dos sujeitos locais de assimilar a perspectiva dominante, visto parecer-lhe arrogante e inapropriada. Falta nestes casos, em minha opinião, uma certa sensibilidade acadêmica na lida com as verdades do outro. Assim, minha proposta busca dar voz de empatia aos termos utilizados localmente, de modo a promover não apenas a adesão à proposição teórica central de uma terminologia oficial, mas promover uma apropriação amigável que estimule estados de autoidentificação local. E nesta percepção este artigo faz uso do termo êmico perré para o que Sandroni (2002) considerou adequado ser tresillo, considerando pertinente refletirmos quando o objeto principal de autoidentificação (termo êmico) seja um vetor extramusical de determinação da consciência de si mesmo.

Neste segmento de proposições, Sandroni propõe considerar que o reconhecimento dessa rítmica, enquanto marcador de discursos de identidade, consiga corresponder a ideias extramusicais que facultam a diferença entre valores culturais distintos, ainda que comuns no padrão rítmico. O elemento rítmico assim percebido responderia peculiaridades necessárias para o entendimento e modos de uso de um padrão comum para este ser reconhecido emicamente segundo parâmetros de cada cultura. E assim, os critérios delineadores de diferenças e identidades sejam correspondentes aos elementos extramusicais próprios de cada cultura, o que tornaria aceitável nomes distintos de um mesmo fundamento (Tresillo em Cuba, Perré em Pernambuco), sem que cada terreno identitário sofra pela imposição do centro de poder sobre a periferia. Assim, Sandroni permite perceber que muitas das definições de uma prática expressiva estão no olhar de alteridade que o senso comum dá a prática, tais como "mestiço", "afro-americano", "popular". E nestes termos, o viés perspectivo do que se designa música de negro, música de nordestino ou música de índio agrega critérios extramusicais do observador (outsider) – que mesmo sendo critérios de origem cultural externa, em arenas de decolonialidade tem legitimidade e autonomia política para definir.

Emicamente, esta estrutura rítmica é expressa pelo padrão contramétrico

3+3+2 nas formas interpretativas da cantoria, sapateio e articulação dos instrumentos, ou ainda no modo a ser do padrão que percebi como mais eficaz para representação e aprendizagem de ritmos de práticas expressivas locais. A variedade de aplicação desse padrão se revelou projetada noutras formas musicais como o próprio samba local, piseiro, sertanejo, swingueira, movimento manguebeat e o funk nacional a partir dos toques de terreiros, tal como observou Ulloa Sanmiguel (1998) no estudo do samba.

Pensando a sonoridade popular de Pernambuco a partir do perré

No caso observado em arenas expressivas de Pernambuco, observei o uso predominante da forma contramétrica 3+3+2, havendo contextos significativos de interpretação performativa e composicional que evidenciaram duas variantes da forma 3+3+2, motivo pelo qual identifiquei as formas 2+3+3 ou 3+2+3 como recurso expressivo comum presente no fazer sonoro local. Essas possibilidades de variações do padrão tresillo (3+3+2) abre o espectro de possíveis formas relação entre as motivações pessoais e coletivass locais e modos variados de interpretação e representação performativa do pensamento musical. Este dado por si só potencialmente abala uma ideia fixa de estrutura do tresillo em 3+3+2, concebendo ao executante uma mais alargada gama de combinações, ainda que o padrão esteja ali sob um tratamento deslogado no tempo-espaço da percepção e pensamento funcional da proposição expressiva. Assim, um cantador pode fazer uso de uma variante sempre que particularmente sinta ter mais aplicabilidade ao que ouve, enquanto outro executante poderia seguir outra variante. E o uso destes modelos de variação pode dar um brilho ou colorido diferente no conjunto sonoro final. Como também o uso de determinada variante seja mais aplicável em contextos específicos da criação ou mesmo interpretação.

Nos modos como observei em terreno, seus usos ora estavam vinculados estritamente a estrutura métrica das rimas, ora vinculados ao estilo métrico-interpretativo da cantoria acionada, ora vinculado estritamente a tendência local de criação ou interpretação do respectivo ritmo.

A pulsação rítmica determinada por esses tipos de vinculação acima citados pode acionar o modo como os praticantes iniciam a articulação do padrão 3+3+2 (ou suas variantes 2+3+3, 3+2+3) e dão-lhe segmento. Dado que espelha a vivência e domínio de cada executante com tais possibilidades de matriz de pensamento dos padrões de perré, como também a competência e habilidade de fluir articulações de forma cruzada ou híbrida segundo seu livre arbítrio, trazendo para a performance uma riqueza interpretativa de linguagens personalizadas, na qual a pessoalidade do pensamento e voz do executante dá o tom de sua identidade expressiva. Assim, o pensamento aberto e generativo nas linhas expressivas de linguagem popular tornam-na única por projetar o eu do executante.

Abaixo, em exemplo, apresento uma representação relacional entre palmas, sapateado e marcação regular do chocalho (ao estilo interpretativo indígena local) em práticas expressivas do coco e do movimento do *passeio*[1] da mazuca de Agrestina:

Nesse proceder reflexivo no *coco* e *passeio* da mazuca a intenção inicial aciona as palmas com o pé direito indo em simultâneo à frente do corpo; em seguida faz-se uma marcação solo do chocalho que é logo seguida por novas palmas e pé direito batendo em simultâneo junto ao corpo; esse movimento é resolvido com a marcação do chocalho agora em simultâneo com as palmas e o bater do pé esquerdo.

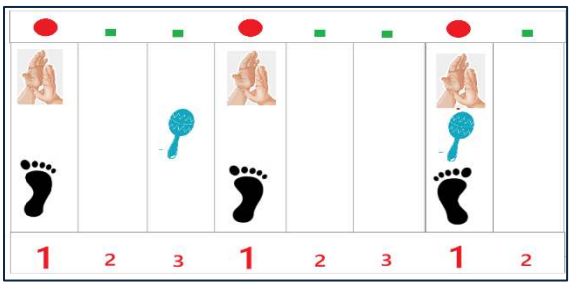


Imagem 2. Representação relacional entre o pensamento métrico, as palas, o sapateado e o chocalho em padrão 3+3+2 do perré.

Sob esse guia induzido pelo contexto sonoro ou extramusical os participantes auditivamente identificam o padrão perré e interagem de forma exitosa, sem que o músico ou cantador indique de forma explicita. Ou seja, essa pronta competência de identificação revela haver um conhecimento tácito comum e partilhado, como de uma

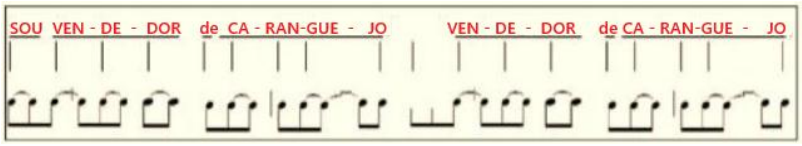
[1] O *passeio*, na mazuca de Agrestina, é termo êmico para o movimento regular do sapateado coletivizado numa roda de pessoas que se movimentam em sentido anti-horário. Esse movimento tende a ser intercalado por passos mais enérgicos com mais intenso sapateado (chamado *mazuca*).

regra já estabelecida culturalmente. E em sua recorrência, o pensamento contramétrico permite algumas possíveis articulações aplicável a linhas interpretativas em planos da performance, criação/composição ou de improvisos, das quais apresento abaixo:

Padrão Perré de 3 batidas = 3+2+3	X	.	.	X	.	X	.	.
Padrão Perré de 3 batidas = 3+3+2	X	.	.	X	.	.	X	.
Padrão Perré de 4 batidas = 3+2+3	X	.	.	X	.	X	.	X
Padrão Perré de 4 batidas = 3+3+2	X	.	.	X	.	.	X	X
Padrão Perré de 5 batidas = 2+3+3 (a)	X	.	X	X	.	X	X	.
Padrão Perré de 5 batidas = 2+3+3 (b)	X	.	X	X	.	.	X	X

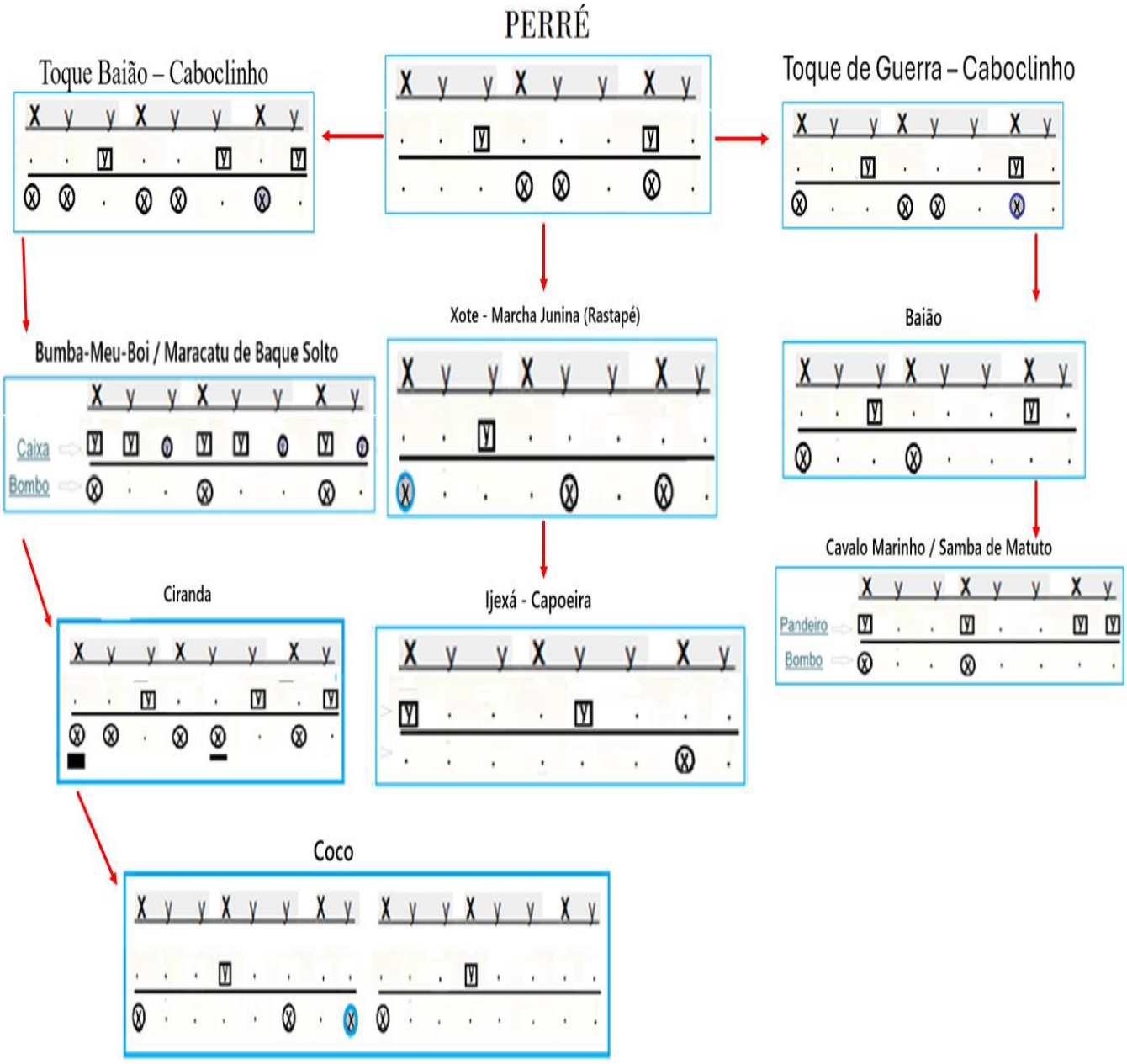
Imagem 3. Variantes do padrão perré.

A cantoria emerge como principal elemento acionador do comportamento expressivo, e nessas práticas culturais a proposição da rítmica é indutivamente estabelecida pela melodia cantada ou silabação do tema cantado. Como no exemplo de canto de trabalho referido por Pombo Roxo em 2006, quando percebe-se o padrão contramétrico 3+3+2 na estruturação do pensamento silábico da cantoria:



Essa característica de articulação está disseminada nos costumes de rituais do catolicismo popular, do brega, do canto de trabalho, de celebrações diversas do período junino e natalino local. Sob esta perspectiva, o perré, aqui considerado um elemento interface em arenas de interculturalidade, emergiu como um marcador dialógico e compartilhado da linguagem expressiva local. Nestes termos, o perré emergiu indutivamente pelas vozes do terreno como marcador de uma linguagem expressiva indígena na interpretação da rítmica de ritmos tradicionais como caboclinhos, bumba-meu-boi, maracatu de baque solto, xote, marcha junina (rastapé), baião, ciranda, ijexá, capoeira, cavalo-marinho, samba de matuto, coco, para além dos desdobramentos desses ritmos na música midiática dos forrós, do piseiro, rock mangue beat, e outros estilos da cena local globalizada. Conforme gráfico abaixo e respectivos exemplos sonoros no link

https://on.soundcloud.com/pbmKT2GM7nFrsCrc8.



Considerações finais

As práticas expressivas do Nordeste brasileiro sugerem vínculos identitários que permite seus atores dialogarem fluidamente entre si pelo uso de elementos comuns de linguagem que, subliminar e metacognitivamente, marcam os fazeres nas

tradições orais, no folclorismo do cancioneiro popular, nos forrós, na música regional midiatizada, como também nas novas tendências expressivas globalizadas.

Em sua prática esses elementos de linguagem transcendem o universo de um suposto fazer cultural isolado em si mesmo, para revelar que um mesmo intérprete pode dialogar expressivamente com várias outras práticas musicais.

Esse elemento interface revela-se como área tensional ou de fronteira que permite formas solidárias de interação, integração ou comunicação, constituindo algo que serve de referência para o pensamento e a performance musical. E nestes termos, este encaminhamento apontou a rítmica e o ritmo como fatores importantes de como os músicos e a população local consegue produzir performances exitosas mesmo em contextos não previamente programados.

A importância dessa verificação emergiu da identificação concreta de uma ordem de valores determinantes da matriz indígena presentes como vetores ativos na cultura local. Sejam expressos no tocar, no cantar, no dançar, e em outros fazeres do cotidiano, da fala e de modos significativos do pensamento musical.

Tal abordagem promove uma leitura crítico-reflexiva decolonial para a problemática da historiografia brasileira que pouco considera as contribuições e marcadores de identidade indígena na construção do pensamento musical expressivo no Brasil. E seguindo este encaminhamento buscou-se aqui observar o uso da forma contramétrica 3+3+2 e suas variantes 2+3+3 ou 3+2+3 como recurso expressivo comum presente no fazer sonoro local, propondo em sua terminologia a designação de padrão *perré* como marcador da identidade expressiva de base indígena nas tradições oralizadas em Pernambuco, tendo seu uso constituído linha central do pensamento musical nas práticas expressivas de tradição oral e midiatizada.

Referências

Arom, Simha . Polyphonies et polyrythmies d'Afrique Centrale, Paris, SELAF. 1985.

_____ . "Du pied à la main: les fondements métriques des musiques traditionelles d'Afrique Centrale", Analyse musicale, 10 (janeiro), 1988, pp.16-22.

Fernandez, Fernando Ortiz (1965). *La africania de la música folclórica de Cuba: com 108 ilustraciones*. Cuba: Editora Universitaria.

Souza, Fernando A. F. ***O Xangô de 1938 no Recife de hoje****: continuidade e mudanças músicais no contexto ritual*. Monografia de Especialização lato senso em

Etnomúsicologia, sob orientação do Prf. Dr. Carlos Sandroni. Recife: Núcleo de Etnomúsicologia/Departamento de Música UFPE-Brasil . 2004.

Souza, Fernando A F. ***Hoje vamos tirar um coco com Ana Lúcia e Pombo roxo****: perspectivas imaginadas do coco de roda globalizado em Olinda, Pernambuco, Brasil.* Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais - Etnomúsicologia, sob orientação de Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Lisboa: Departamento de Música FCSH/UNL Portugal. 2007.

Souza, Fernando A. F. ***Esquentando Tambores****:manual de Percussão dos Ritmos Pernambucanos, sua escrita e tecnica*. Recife, Cel Editora. 2011.

Jones, A.M. Studies in African Music, 2 vols., Londres, Oxford University Press. 1959.

Kolinski, Mieczyslaw . "Review of Studies in African music by A.M. Jones", **The Musical Quarterly**, XLVI/1 (janeiro), 1960, pp.105-110.

_____ "A cross-cultural approach to rythmic patterns", **Ethnomusicology,** XVII/3 (setembro), 1973, pp.494-506.

Lundberg, Dan (2010). "Música como marcador de identidade: individual vs. coletiva", in Côrte-Real, Maria de São José (ed.), **Música e Migração, Migrações** 7: 27-41. 2010.

N'Ketia, J.H.K. **The music of Africa**, Londres, Victor Gollanz. 1975.

Sandroni, Carlos. **Transformations de la samba à Rio de Janeiro**, 1917-1933, tese de doutorado, Tours, Université François Rabelais. 1997.

_____ ."Le *tresillo*", **Cahiers de musiques traditionnelles**, 13, 2000, pp.55-64.

_____ . **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

_____ . O paradigma do tresillo. revista **Opus 8,** fevereiro 2002.

Storm Roberts, John . **Black music of two worlds**, Tivoli (NY), Original Music. 1972

Vega, Carlos. "Las especies homónimas y afines de 'Los orígenes del tango argentino'", **Revista musical chilena**, 101, 1967, pp.49-65.

Fontes eletrônicas:

http://tvbrasil.ebc.com.br/som-na-rural/episodio/som-na-rural-com-ze-neguinho-do-coco-e-galo-preto. E, http://alexandrelomilodo.blogspot.pt/2011/05/mestre-galo-preto-no-programa-som-na.html.