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

ENTRE O PERRÉ E UM CARIBE ESTENDIDO
Fluxos migratórios e expressivos culturais

Fernando Antônio Ferreira de Souza
Universidade Federal do Ceará – Campus Sobral
fernando.souza@ufc.br
GT 10 - O Caribe estendido no Brasil: veredas sonoras

Resumo:
No cotidiano do panorama sonoro pernambucano percebe-se vínculos entre a linguagem musical caribenha e um padrão expressivo local de gosto, emoções, representações e performance que extrapola o fazer do instrumentista. A música, a dança e a linguagem expressiva da cantoria exprimem uma identidade comum coletivamente compartilhada na qual vetores de matrizes e matizes caribenhas representam a metáfora de comunidades imaginadas que se interrelacionam por uma comunhão de sentidos e valores simbólicos estendidos, mesmo entre culturas que no cotidiano não se conheçam ou pareçam se interrelacionar. Essa identidade comum revelou-se num padrão local que emergiu como elemento motivador de planos de empatia e autoidentificação expressiva. Esse tecido cultural comum de interrelação, ao mesmo tempo que se enriquece e se reconhece próximo, também coloca em evidência processos históricos, principalmente na sua intencionalidade. Esta comunicação centra-se numa etnomusicologia dialógica que busca entender as interseções entre a música caribenha e sua influência em costumes de outros espaços geopolíticos, considerando a espacialidade, a temporalidade e a intencionalidade de suas ocorrências. 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. A problemática que emergiu dessa aproximação sistemática apontou da existência de um padrão local de Pernambuco, de origem indígena, denominado perré, que culturalmente permite músicos e outros atores do senso comum estruturar formas expressivas em linguagem caribenha no fazer musical local.
Palavras-chave: Etnomusicologia dialógica; Perré; Linguagem musical; Caribe estendido.

BETWEEN PERRÉ AND AN EXTENDED CARIBBEAN
Migratory flows and cultural expressions

Abstract:
In the everyday soundscape of Pernambuco, one perceives links between Caribbean musical language and a local expressive pattern of taste, emotions, representations, and performance that transcends the instrumentalist's work. Music, dance, and the expressive language of singing express a common, collectively shared identity in which vectors of Caribbean matrices and nuances represent the metaphor of imagined communities interrelated through a communion of meanings and extended symbolic values, even among cultures that in everyday life do not know or seem to interrelate. This common identity revealed itself in a local pattern that emerged as a motivating element for empathy and expressive self-identification. This common cultural fabric of interrelation, while enriching and recognizing proximity, also highlights historical processes, particularly in their intentionality. This paper focuses on a dialogical ethnomusicology that seeks to understand the intersections between Caribbean music and its influence on customs in other geopolitical spaces, considering the spatiality, temporality, and intentionality of its occurrences. This approach emerged inductively from the analytical intersection of testimonies and testimonies gathered in ethnographic fields since 2003, as well as from the verification of forms of representation as a musician, teacher, and researcher. The problematic that emerged from this systematic approach pointed to the existence of a local pattern of indigenous origin in Pernambuco, called perré, which culturally allows musicians and other common-sense actors to structure expressive forms in Caribbean language in local music-making.

Keywords: Dialogical ethnomusicology; Perré; Musical language; Extended Caribbean.

Introdução

Esta abordagem se debruça na complexidade de compreendermos como um fazer expressivo vem a ser determinado pela consciência que temos de nossas ações. De modo que um músico ou brincante deveria manifestar sua intencionalidade a partir de uma consciência do que faz e dos modos como decide fazer, e que dessa suposta consciência ele saiba ou tenha certeza dos recursos necessários para realizar o que deseja. Sob essa perspectiva, trago como premissa que não há ação humana sem uma prévia certeza da viabilidade dos processos. E um músico não recorreria a um mecanismo de composição ou performance sem bases viáveis em sua consciência, cultura e heranças múltiplas. E assim, quando um músico de tradição oral de Pernambuco consegue performar dialogicamente (em espacialidade, temporalidade e intencionalidade) sobre um repertório por ele desconhecido, ele certamente possui recursos previamente adquiridos que o faculte a mediar suas atitudes na resolução do que se lhe apresenta. E nestes termos, este presente artigo tenta compreender como comportamentos musicais de escuta e performance se configuram como fruto do gosto musical pessoal de indivíduos e/ou de um coletivo, e esse gosto ser uma resultante de processos conscientes em favor de suas intencionalidades. Esta questão emerge como problemática em torno do caso da música de padrão caribenha ser acessível e viável para músicos locais de Pernambuco, e seu uso nos cotidianos ser possível pela similaridade de marcadores entre o padrão de pensamento rítmico caribenho e o local. Essa semelhança foi por mim percebida entre o padrão métrico de clave 3 2 cubana e o padrão métrico local 3+3+2 do perré (sistema expressivo similar a proposta conceitual de tresillo).

Observo que essa linha de vinculação aqui tratada entre o pensamento musical caribenho e o local tem sido invisibilizado pelas tendencias folclorista e mercadológica da globalização, que estimulam a adoção perspectiva da existência de formas únicas e distintas entre si, sem possibilidade de vínculos, ou de um suposto surgimento de novas formas musicais de base hibridas de autoidentificação. Esse olhar emerge aqui quando o meu terreno investigativo apontou para a ocorrência de vínculos entre uma linguagem musical caribenha e um padrão expressivo local de

gosto, emoções, representações e performance que extrapola o fazer tanto do brincante como do instrumentista.

O universo de escuta local de músicos e brincantes pernambucanos intimamente ligados a tradições orais herdadas dos mais velhos, revela da ocorrência de um processo velado ou subliminar de ressignificação de suas formas de representação de identidades. Contudo, essa suposta ocorrência seria unicamente de base afrodescendente? Haveria elementos de base indígena como marcadores dessa vinculação? E neste caso, a peculiaridade de uma linguagem caribenha na expressividade musical pernambucana estaria estruturada por vínculos comuns de base indígena?

A compreensão de processos do pensamento musical apresenta-se aqui como ferramenta que permite esse tipo de manifestação de consciência de si mesma, podendo sugerir caminhos de estudos mais aprofundados sobre as bases estruturais de vínculos do pensamento caribenho e seus fluxos migratórios, considerando o atributo da intencionalidade que emerge em processos de mediação dos modos de fazer a performance. Essa linha de percepção abre margem para uma compreensão das formas como os seres humanos percebem e interagem com o tempo e espaço de suas referências simbólicas, influenciando suas experiências e ações cotidianas.

Como arena de verificação, este artigo debruçou-se no pensamento local de Pernambuco da música popular do brega, por esta categoria firmar grande apreciação local por marcadores de base caribenha. Sob essa ótica de verificação e análise, a cultura pernambucana do brega passa então a compor a arena de compreensão desse processo de consciência, pois manifesta intenções identitárias compartilhadas por um coletivo através do que escuta. A intencionalidade condutora dessa presente abordagem surgiu indutivamente no terreno por representar esse direcionamento local na apreciação e aplicação de marcadores caribenhos e locais (perré) no fazer cotidiano do brega. Nestes termos, a importância da intencionalidade, enquanto variante de processos semióticos, foi aqui considerada como vetor do que a consciência tem em relação ao objeto.

Sobre Vínculos Caribenhos em Pernambuco

As práticas musicais do Nordeste brasileiro sugerem vínculos expressivos com

formas de linguagens afro-caribenhas, motivo pelo qual o universo sonoro concebido pelo senso comum carrega formas de empatia e autoidentificação do fazer local com marcadores caribenhos. Este dado não é fruto de um fenômeno global de tempos recentes pois sua ocorrência se manifestava nos cotidianos locais desde tempos longínquos. Em sua natureza essa categoria de vínculos remete a vetores identitários compartilhados que se manifestam de forma fluida e natural no pensamento e fazer musical, de modo que sonoridades caribenhas compuseram o ambiente sonoro local dos baiões, xotes, arrasta-pés, xaxados. Em parte, esse ambiente expressivo local bebia da sonoridade veiculada pelas rádios e cinema desde os anos 20 do século passado, sem ser claramente percebidos por sua origem, mas como algo comum e próprio do nordestino expressar.

Em Pernambuco, essa linguagem caribenha teve grande projeção no panorama sonoro, impactando diretamente nos modos comuns de fazer e se relacionar do cotidiano musical – tanto por músicos e atuantes nesse ramo de ofício, quanto pelo público envolvido nessas sonoridades. Jovens da época estavam imersos num panorama de timbres e toques que remetiam seus imaginários à realidades simbólicas difundidas por uma experiência de escuta, e muitos músicos intérpretes da época se apropriavam de suas experiências como modo de representação e performance. Esses modos de relação com o que se ouvia e se fazia se qualificava como mecanismo de legitimar a linguagem expressiva local. Uma linguagem franca que lhes permitia inclusão pelo espelhamento do panorama de escuta. Se toca o que se ouve e se sabe que será considerado em sua qualidade socialmente estabelecida. Sua recorrência permitia se conceber haver um Brasil caribenho ou um caribe abrasileirado, e porque não dizer pernambucanizado, pois se ouvia e se solfejava nas feiras, nas esquinas, em atividades laborais diversas. E isso não apenas no passado, pois hoje, principalmente em bairros mais afastados do centro político e administrativo de Recife, por exemplo, a tônica ainda é se ouvir uma carrocinha de pendrives ou de publicidade local tocar hits antológicos e outros pouco difundidos a céu aberto, para todos. A linguagem caribenha está no ar. Dado que tornou pertinente esforços em identificar elementos de um caribe estendido no cotidiano sonoro do Recife e de Pernambuco, e como esse caribe se estabelece nas realidades locais.

Em parte, esses vínculos se manifestam no cotidiano da escuta local de forma inconsciente, como se fosse parte constituinte e integrante da musicalidade recifense.

Escuta-se padrões sonoros de rumbas e boleros em melodias cantadas e instrumentalizadas, arranjos de sopro, marcação da clave 3 2, riffs e sonoridades a qual podemos dizer: ‘aqui tem uma marca expressiva própria da linguagem caribenha com sotaque pernambucano’. E o interessante é que essa sonoridade familiar está tão impregnada na mente das pessoas que se consegue abstrair algo de caribenho em qualquer música que toque ou se escute. Em exemplo cito a possibilidade concreta de um recifense/pernambucano conseguir ouvir, mesmo que por abstração ou metaforicamente, os clave 3 2 num hit de Michel Jackson, como Billie Jean, contribuindo para possíveis arranjos dessa natureza no dia a dia de bandas e em toda parte.

Com base nesse exemplo, cito exemplos dessa apropriação de uma sonoridade caribenha sobre o hit Billie Jean de Michael Jackson:

- O hit Billie Jean na voz e arranjo de Michael Jackson:
- O mesmo hit Billie Jean + Clave 3 2:
- Billie Jean numa proposta de apropriação das congas sobre a clave 3 2:
- Possível adaptação de linha de salsa no hi-hat de Billie Jean + Clave 3 2 + Congas:

Para além dessa linha de conexão acima considerada, no cotidiano do panorama sonoro pernambucano dos dias de hoje (2025-2026) percebe-se a continuidade de vínculos entre a linguagem musical caribenha, contudo essa continuidade apresentou evidências da existência de outro plano de relações dessa linguagem caribenha entre o pensamento musical dos pernambucanos e um padrão expressivo local de gosto, emoções, representações e performance que extrapola o fazer do instrumentista. Em sua ocorrência no panorama sonoro dos cotidianos locais,

esse padrão se revelou disseminado e compartilhado em outras práticas sonoras por mim percebidas. Sonoridade essa que emerge neste artigo como elemento identificador de recursos expressivos imediatos e comuns de serem recorridos em algumas arenas da cultura local, seja em composições, letras cantadas, métrica e tônica de versos, melodias, arranjos instrumentais, batidas rítmicas e dança. Esse padrão, aqui identificado por 'perré', se mostrou também de fácil assimilação e aplicação em praticamente tudo o que se escuta, incluindo hits caribenhos, sambas, forrós e pop music. Como é possível perceber na proposição de acima referida para o hit Billie Jean de Michael Jackson:



A partir desse complexo de possibilidades de escuta, e considerando processos longínquos de intercâmbio cultural entre o Recife e o Caribe, percebi ser possível ouvirmos marcadores caribenhos por toda parte, e sua conexão auditiva compatível com modos êmicos de perceber uma estrutura métrica do que se ouve, do que se canta, e do que se dança, associada também ao perré. Dado que tornou possível considerar haver fluxos identitários de escuta entre um perré local e um caribe estendido em Pernambuco.

Este dado motivacional que aqui tomou corpo em minha percepção de realidades testemunhadas e referidas em meu terreno etnográfico se consolidou pela existência de programações de músicas essencialmente caribenhas transmitidas diariamente em rádios locais do bairro de Casa Amarela, zona norte do Recife, onde vivi toda juventude. Essas rádios veiculam temas musicais que animam e dinamizam simbolismos e imaginários nos cotidianos, criando e legitimando no costume auditivo local espaços onde se escutam merengues, bachatas, cumbias e lambadas. E como referido, imerso nessa arena sonora pude constatar linhas coerentes de um possível diálogo entre a cultura tradicional local, e a cultura caribenha do lugar nas formas cotidianas de escuta e comportamento musical.

Dentre muitas rádios comunitárias existentes na Região Metropolitana do Recife aponto a radiodifusão dos prefixos 88.1, 96.3, 106.2, 106.7 e 109.5 como uma arena de escuta por mim elencada neste estudo acerca da preferência popular

agregada a sonoridades caribenhas. Essas cinco rádios locais de Casa Amarela funcionam com uma frequência limitada que, ainda que restringindo formas mais abrangentes de escuta em outros bairros da cidade, supria expectativas locais, por seu funcionamento servir a vários propósitos sociais e políticos da comunidade local. Essa relação 'rádio comunitária - ouvinte local' induz promover sentimentos de pertença, confiabilidade e compartilhamento de gostos. A partir do que a comunidade se revela assídua a programação diária predominantemente centrada nas músicas caribenhas, ainda que também toque estilos variados como os de tradição local, forrós, etc. Essa especificidade do gosto popular se vê nas ruas do bairro, em carrocinhas que comercializam CD's e Pen Drives, e fazem uma intensa divulgação do comercio local de feiras e lojas diversas, repercutindo uma experiencia sonora que teve inicio em anos anteriores nos clubes e espaços de dança com música ao vivo.

Entre boleros e salsas nos clubes de Recife

> Nada de bebida na pista de dança;
> Cruzar o salão, apenas se for de tanto dançar com o par;
> E "carinhos intensos", só da porta para fora.
>
> (Pedro Lobo, Diário do Estado, 26/10/2025)

Desde o início da difusão de sonoridades caribenhas no cotidiano do Recife os espaços de escuta se mostravam multifacetados, com ocorrência e apropriação de modo peculiar para várias classes sociais distintas da cidade. Sua grande visibilidade como um comportamento musical envolvente e representativo da pessoalidade emocional do povo pernambucano se revelara acessível no imaginário de toda gente.

A sonoridade caribenha, ao lado de uma gama diversa de sonoridades, marcava competências de gosto e inserção social. A proximidade que as pessoas tinham com essa sonoridade *caliente* por toda a cidade, seja pela rádio, clubes e bares, cinema (e depois televisão), e principalmente pela oportunidade de apropriação pessoal em cada história de vida, estava associada a experiências emotivas com esse tipo de música, visto que muitos colocavam seus rádios, vitrolas ou organizavam

bailes dançantes em suas casas como espaço aberto a todos da comunidade. E ainda que a consciência do bom uso do tempo livre não era muito considerada pelas tendências socioeconômicas da primeira parte do século 20, era comum as pessoas buscarem reunir-se nas calçadas nas portas das casas ou acolher com sonoridades, em voga, qualquer oportunidade e disposição [individual ou coletiva] de comunhão coletiva de bons momentos musicados.

A cidade respirava ao som de hits que ecoavam nas vozes das pessoas durante o trabalho ou a folga. E nesse universo sonoro, músicas caribenhas tinha parte significativa. Ao promover sentimentos de familiaridade e autoidentificação com linguagens estrangeiras nas comunidades, a escuta passou a forjar músicos versados em repertórios específicos de rumbas, boleros, mambos, cumbias, chachachás, bachatas, lambadas e merengues, como citado. Espaços de entretenimento de dança e escuta que mobilizava uma vasta produção da linguagem caribenha nas criações e interpretação artísticas. E a localização dessas casas de música ao vivo adicionava um valor conceitual para a respectiva localidade, gerando sentimentos de orgulho e concorrência entre os integrantes de bairros e frequentadores de espaços de dança.

Era comum uma certa comparação presente entre os conceitos e perspectivas dos melhores espaços de música caribenha. Clubes, bares e casas de dança locais correspondia e legitimava um gosto popular por estilos expressivos do caribe, constituindo fama aos principais bairros da cidade, para além de projetar o nome da capital pernambucana como exemplo fiel do ‘caribe estendido’.



Imagem 1 - O Clube das Pás, Clube Lenhadores, Clube Bela Vista - Foto: Reprodução/TV Globo & Iris Costa/g1 .
Fonte: https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2025/10/26/entre-boleros-salsas-e-memorias-clubes-tradicionais-do-recife-mantem-viva-historia-cultural-da-cidade-e-resistem-abracando-novas-geracoes.ghtml

Em matéria midiática do G1 PE, publicada em 26 de outubro de 2025, Iris Costa refere uma memória identitária do Recife associada a espaços de dança e integração social promovida por clubes de bairro. Clubes de dança como o Clube das

Pás, o Lenhadores e o Bela Vista, se tornaram exemplos dessa dinâmica musical de finais de semana e feriados. E pensar na atuação desses espaços na construção de referências do gosto e interesse coletivo implica considerar a importância de encontros dançantes e de uma convivência comunitária, por muito tempo direcionada primordialmente a adultos, mas que progressivamente se tornava de interesse de inclusão social para jovens.

Enquanto espaços culturais e ferramentas de entretenimento, os clubes, tanto quanto outros espaços não economicamente formais, supriam demandas de lazer e socialização. A música era acionada por orquestras no estilo das big bands norte-americana, principalmente formada por naipes de sopro (palhetas e de metal) e seção rítmica, além de uma base harmônica com piano, contrabaixo e guitarra. Essa formação que fora adaptada à sonoridade caribenha a partir de formações de grandes orquestras de baile, reforçaram a familiaridade e intimidade do povo pernambucano com uma linguagem dinâmica de palhetas e metais sob uma estrutura envolvente e pulsante de rítmicas percussivas. A linguagem dialógica jazzística entre os naipes de sopro favoreceram as formações de arranjos próprios *em pergunta e resposta* de orquestras de frevo. Estas mesmas orquestras, fora do tempo de performances carnavalescas, supriam os bailes incorporando a linguagem e estilos das big bands, orquestras de mambo e rumba, reproduzindo e adaptando arranjos de baladas românticas, marchinhas, chorões, maxixes, sambas, baiões e os fox-trots que embalavam a cena local e o panorama sonoro da época. E nesse frenesi de novas informações sonoras, a musicalidade caribenha ganhou espaço significativo na capital pernambucana, com repercussão no interior do estado, que já vivenciava longínquas orquestrações para bandinhas municipais de coreto.

Desse modo, deve ser considerada a presença de vetores musicais caribenhos como um dos fatores determinantes da peculiar identidade sonora de sopros em Pernambuco. E nesse ambiente instigante de relações entre tradições locais e os novos ares de musicalidade, emergiram os clubes de entretenimento dançante como espaços musicais de dança e performance ao vivo. Neles, os costumes do século passado parecem resistir no gosto das pessoas, e continuam atraindo diferentes gerações com música ao vivo, temas festivos e um magnetismo das pistas de dança. Os salões sempre reluzentes por luzes coloridas e sons de orquestras convidam os presentes a desacelerarem da correria do cotidiano, e retornarem ao tempo dos bolerões.

Na zona norte da cidade, localizado na rua Odorico Mendes 263, Recife, o Clube das Pás, fundado em 1888, fora gestado como espaço destinado ao frevo. Sua criação ocorreu dois meses antes da Abolição da Escravatura no Brasil quando um grupo de foliões, depois de abastecer um navio cargueiro de carvão, no período carnavalesco, botou as pás nas costas para comemorar no Clube dos Caiadores, e em meio aos festejos do período, surgia o nome Bloco das Pás de Carvão. Iris Costa (2025) refere um reconhecimento social do Clube das Pás como o clube de frevo mais antigo do estado de Pernambuco, considerado em tempos atuais como um dos principais representantes da vida cultural de Recife.



Imagem 2 - Clube das Pás. fonte: https://clubedaspas.com.br/sexta-dancante/

Seguindo essa categoria de reconhecimento social de espaços de dança e entretenimento nos cotidianos da cidade, foi fundado em 5 de Março de 1897, no bairro do Recife Antigo, o Clube Carnavalesco Misto Lenhadores. Sua história é marcada pelo reconhecimento do clube como patrimônio do Recife pela lei municipal nº 19.291/2024, promulgada em 2024. Esse clube surgiu no Beco das Barreiras, atual Rua José de Alencar, no bairro da Boa Vista, por decorrência de uma dissidência no Clube das Pás. Foi chamado inicialmente de Clube do Machado, sendo denominado posteriormente "Clube do Machadinho" e depois " Clube do Lenhador" até ganhar a denominação atual. Conforme aponta matéria postada em 2025 pela Câmara Municipal do Recife, o clube Lenhadores passou a estar sediado na rua Moçambique, no bairro da Mustardinha desde o ano de 1950. Sua atividade propiciava momentos de lazer nos carnavais mais antigos de Recife e do bairro da Mustardinha, além de igualmente suprir demandas de espaços musicados nos quais a linguagem caribenha fluiu desde a primeira metade do século 20.


Imagem 3 - Clube Lenhadores, 2024 - Foto: Josué Antônio da Silva Filho. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=MILJNNpeKoo

Outro exemplo de espaço de dança regado por sonoridade diversificada, com

predomínio da música local e caribenha, é o Clube Assistencial Esportivo Bela Vista (O Clube Bela Vista), localizado na Av. Aníbal Benévolo 636, no bairro de Beberibe, no Recife. Considerado uma das mais tradicionais casas de dança da cidade, foi fundando em 24 de outubro de 1980, representando um exemplo mais recente do hábito musical local que integra como sua marca a música caribenha e local. O clube mantem como plano de sua programação musical a dança de salão e contextos de festa como o Recordando o Passado, na qual enfatiza a cena do brega. Contudo, a programação mais famosa do clube é o Encontro da Família Cubana, que enfatiza ritmos caribenhos como rumba, salsa e merengue. Atualmente esse espaço é reconhecido como ponto turístico cultural da cidade e orgulho local. Nasceu por volta de 1970 da reunião de amigos interessados em ocupar um antigo cinema local com o objetivo de promover espaço de confraternização e dança de sonoridades caribenhas e das músicas populares. A programação caribenha tornou o Bela Vista um ponto de referência para a comunidade local vindo a se tornar conhecido em outros pontos da cidade.



Imagem 4 - Clube Bela Vista - Encontro da Família Cubana.
Fonte: https://www.instagram.com/p/DI-L7wTRECc

> Quando nós começamos, eram pessoas da terceira idade quem mais frequentava o Bela Vista para esse tipo de evento. [...] Com o desenvolver do tempo e a divulgação, a gente foi mostrando ao povo o que é uma dança de salão. Os jovens vieram, gostaram e estão trazendo seus amigos sempre para renovar.
> Eles gostam de ter um sapato de duas cores, por exemplo. Você vai ver isso numa Cubana, uma toalhinha para botar no ombro. Eles não soltam, isso aí já faz parte do vestuário deles"
>
> (Pedro Lobo, Diário do Estado, 26/10/2025)

A cultura de social em ambientes específicos de dança marcou a identidade local para espaços noturnos de bom convívio e música agradável e convidativa. E para além de espaços como o Clube das Pás, o Lenhadores e o Bela Vista, cito o Clube Batutas do Rosarinho, e o bar 'La Seresta' no bairro do Espinheiro, onde eu frequentava e dava canjas substituindo o baterista Geraldo Branco na condução das baquetas em boleros, rumbas, merengues, cumbias, cha-cha-chás, mambos e salsas.

A voz das rádios para um caribe estendido

O movimento de rádios comunitárias em recife iniciou em 1984 com o surgimento de rádios em alguns bairros. A rádio Sabiá em Casa Amarela foi a primeira, utilizando serviço de alto-falante corneta na radiodifusão de programas do interesse da comunidade, servindo também de suporte a mobilização comunitária. Em1988 essa radio e outras em surgimento obtiveram, através da secretaria de ação social, apoio do governo do Estado para seu funcionamento. Essa ação possibilitou a criação de mais dez rádios populares na Região Metropolitana do Recife através de fornecimento de equipamentos específicos para o funcionamento da radiodifusão. Em 1992, a ONG ETAPAS, comprometida em assessorar o movimento popular, criou o fórum de rádios comunitárias na cidade do Recife.

Em seu funcionamento, esse fórum de rádios em pareceria com a ETAPAS viabilizou o surgimento de propostas de produções conjuntas, cursos, treinamentos e seminários sobre comunicação popular, suprindo demandas de cada comunidade, como no caso das ações da rádio DPZ. Este dado permite compreendermos o quanto a música caribenha, que era de grande difusão e escuta nesses veículos de comunicação, foi implementada nos panoramas diversos de escuta da sociedade pernambucana através das rádios, tornando o som do caribe algo comum na musicalidade da população.

Em 1993 foi criada e legalizada a Associação das Rádios Comunitárias da Região Metropolitana do Recife, no objeto de assessorar o funcionamento dessas rádios. Na atualidade existem 34 rádios filiadas a associação, com novas propostas de ações para o interior do estado, tendo como principal critério para autorização de funcionamento uma declaração de utilidade da radio expedido pela comunidade. E desse modo, o rádio em sua ocorrência local comunitária passou a função de legitimar o gosto local por consequência de uma relativa “familiaridade” com os ritmos caribenhos. Ademais, esta mesma “familiaridade” desnuda uma complexa relação de territorialização decorrente da consolidação local do que é de gosto das pessoas, visto que a identificação da escuta e como se dá essa escuta define quem é o ouvinte. Assim, se diz localmente que determinada categoria de produção musical, circulação

e consumo desses mesmos ritmos são de Casa Amarela, do Alto do Mandú, ou do Vasco da Gama.

As experiências com essa categoria de linguagem sonora passou a estar presente nos modos de tocar baião, marcha junina (rastapé), xote, xaxado, e outras práticas que vieram a compor o complexo do chamado forró, como também do brega, categoria musical que atualmente, em Pernambuco, revela uma forte identificação com a linguagem imediata da música do Caribe em Recife.

Da fusão em ritmos caribenhos à visibilidade do perré

A fusão de ritmos caribenhos no pensamento musical brasileiro fez emergir uma linguagem própria de fazer o caribe no Brasil. Em Pernambuco essa sonoridade se tornou um marcador da própria musicalidade local, e continua influente na produção local. Em tempos recentes DJ Dolores lançava mão de riffs comuns de linguagem caribenha na cena local, estando essa recorrência também perceptível em muitas outras linhas de produção local.

Estilos caribenhos como bolero, reggae, rumba, merengue, salsa, cumbia, por exemplo, têm deixado marca significativa no fazer local. Artistas com Juan Luís Guerra impactaram no panorama sonoro do pernambucano, e seus estilos passaram a compor caminhos de arranjos de temas globalizados e autorais, de modo que sempre se pode fazer correlação entre um trecho já gravado internacionalmente, o que influi até hoje no fazer de artistas e bandas locais. Autores como Butler & Domingues (2020) referem o impacto de referenciais geopolíticos nas comunidades imaginadas em tempo presente, destacando países como Jamaica, Martinica, Trinidad, Cuba como exemplo de processos de exitosos que subverteram a lógica colonialista por influir em novas realidades. Principalmente em países das américas, como o Brasil, onde novas perspectivas e mundo foram geradas, formas e estilos musicais foram ressignificados e fundidos com elementos locais, de modo a criar uma nova forma de pensar fluxos migratórios de expressões culturais.

Além do cha-cha-chá, tão presente no fazer musical da MPB, o ambiente sonoro da cena cotidiana de Recife cultua boleros, mambos, rumbas, cumbias, salsas, lambadas e merengues, que invadiram o gosto popular. E essa invasão impactou por uma “energia rítmica” (George Andrews, 2014) predominantemente presente no

naipe percussivo, beats da bateria e linha do baixo, para além das métricas nas melodias e condução expressiva do canto, que consequentemente influi na condução de outros componentes do arranjo e timbres da música. O conjunto da obra expandiu as ideias das letras e sonoridades, como também da dança e imaginário, que foi apropriado a simbologia de romance, paixões, amores intensos e amores perdidos, para além de formas diversas de relações/tensões humanas intimamente vinculadas com as histórias reais de vida e/ou histórias projetadas e apropriadas por fantasias pessoais ou coletivas do romance, do amor e do desejo. Essas fantasias se configuram imaginadas, sempre fomentando a criação de uma nova comunidade de relação: a 'dor de corno', a 'dor do prazer', a 'conquista'', a 'traição amorosa', a sedução'.

Dados como esse mobilizaram meu interesse em identificar qual vetor da cultura local permite essa fluidez expressiva do fazer musical recifense, e qual seria o elemento de interligação e promoção dessa integração tão natural entre a cultura musical de tradição local e a cultura expressiva de uma linguagem estendida.

Após período de buscas associadas à minha função profissional como músico, professor de percussão e bateria, e pesquisador em domínios dialógicos da etnomusicologia, identifiquei um padrão local de base indígena como vetor de linguagem que favorecia um franco diálogo do nordestino com a música caribenha. O elemento rítmico se revelou em suas peculiaridades como ferramenta possível para o entendimento de modos de uso de um padrão comum entre o pensamento expressivo musical local e o pensamento caribenho nos cotidianos locais. O vetor indígena local como ferramenta se mostrou considerável na medida que num processo de desconstrução do que se ouvia e se considerava pertinente em cada prática musical emergia um padrão comum passível de facilitar um trânsito seguro e exitoso entre várias práticas expressivas locais e caribenhas. Tal padrão e sua relação comparativa com a clave central da música caribenha tornara pertinente dar atenções redobradas ao que tinha de similar entre a clave 3 2 e a fórmula contramétrica 3+3+2, determinante do toque de perré dos caboclinhos do Recife.

A estrutura rítmica do perré emergiu como melhor vetor de compreensão, visto que suas bases revelavam proximidades com o elemento praticado na linguagem caribenha de musicar. A rítmica do perré, percebida em sua funcionalidade enquanto marcador identitário, revelou-se fornecedora de linhas diversas de performances que eficazmente se mostram aplicáveis na linguagem expressiva da música local,

incluindo bases significativas do próprio coco, referido por Jackson do Pandeiro com sua base de performances exitosas.

Nestes termos, após maiores observações em discursos êmicos, o perré emergiu indutivamente como marcador de uma linguagem expressiva indígena na interpretação êmica de ritmos locais da tradição pernambucana, e globais, como os ritmos caribenhos. E dessa forma busquei compreender o perré e seu uso cognitivo para performance da música caribenha no Recife, e consequentemente encontrar linhas de entendimento do como se conectam as claves 3 2 e 2 3 do caribe com o padrão perré de pensamento musical.

Um dado significativo para essa aproximação analítica está no fato de que a música de base caribenha que mais se difundiu dialogicamente em território pernambucano foi a pensada a partir da clave 3 2 (sequência fixa e recorrente de 3 articulações + 2 articulações, distribuídas em 16 beats a partir de um algoritmo de métrica 3+3+4+2+4).

X . . X . . X . . . X . X . . .

(3 + 3 + 4 + 2 + 4 = 16 batidas)

Ou seja, o conceito e concepção de clave 3 2 nessa acepção está na acentuação de cinco subpartes de um total de 16, enquanto a linguagem mais recorrente em Pernambuco se guia por uma regra contramétrica 3+3+2 de pensamento. Esta regra é localmente identificada, em expressões de tradição oral dos caboclinhos como perré, de forma que o termo perré vai ser considerado como vetor de sua identificação. Esse dado apontou minha percepção para a recorrente problemática enfrentada por muitas linhas de interpretação da música caribenha, pois não é raro um músico nordestino ter dificuldades de pensar na prática a clave 2 3, enquanto a clave 3 2 se mostra mais imediatamente exitosa.

O padrão perré na realidade se enquadra no conceito já difundido do tresillo, porém o perré tem a complexidade não ser fixo na estrutura 3+3+2, aparecendo, conforme referido nas estruturas 3+2+3 e 2+3+3. E sua concepção métrica está na acentuação de três subpartes de um total de 8. Em sua aplicação o perré é pensado a

partir de um padrão 3 3 2, formando um algoritmo de 8 batidas regulares com 2 intenções de articulação ternária para 1 intenção de articulação binária.

X . . X . . X .

(3 + 3 + 2 = 8 batidas)

A base rítmica do padrão perré, aqui considerada faz emergir uma problemática quando se considera o conceito erudito de tresillo. Contudo, ainda que similar ao conceito de tresillo, a linguagem expressiva local esse padrão 3+3+2 (perré) pode ter 2 variações segundo a linha composicional/interpretativa do tema cantado (considerando aqui o caráter da intencionalidade da ação musical), induzindo-me a considerar o perré como um padrão tipicamente local, nomeado tradicionalmente na linguagem local como perré, que se pode perceber aplicado e várias práticas expressivas locais, glocais e globais e seus modos performativos de fazer. E do fato de sua ocorrência natural êmica se perré, proponho em Pernambuco ser nomeado como 'Perré' pelo atribulo local e êmico da intencionalidade.

Em 2002, Carlos Sandroni referiu da validade de ideias extramusicais influírem na identificação de marcadores de identidade, ainda que haja recorrência de estruturas comuns em culturas diferentes, estando o padrão rítmico como um dos principais vetores desse tipo de processo. Assim, na identificação estrutural de um padrão numa cultura, e sua ocorrência em outra cultura não determinaria considerar como fenômenos iguais, pois o vetor extramusical é que determina os modos do uso e funcionalidade cognitiva do executante. Desse modo uma mesma estrutura pode ter colorido sonoro distinto segundo sua forma cultural de uso. Assim, a verificação de similaridades entre o padrão 3+3+2 no conceito de tresillo, pode diferir do uso similar da ideia contramétrica no padrão 3+3+2 no fazer musical indígena local de Pernambuco, visto que no perré essa ocorrência contramétrica pode variar entre 3+2+3 ou ainda 2+3+3. Assim a linha interpretativa do padrão contramétrico perré se manifesta de três modos possíveis a depender da linha de criação e interpretação do executante (ou 3+3+2, ou 3+2+3, ou 2+3+3).

A esse respeito, Jackson do Pandeiro proferiu celebre frase que apontava seus domínios e fluências com todos os ritmos com que se deparava, estando dentre eles os

de base caribenha. Naquele momento, Jackson do Pandeiro referiu o coco como elemento principal da fluidez de suas performances. Contudo, por minha verificação do padrão rítmico do coco estar performativamente organizado a partir do padrão perré em três possíveis variações interpretativas [cito 3+3+2, 3+2+3, e 2+3+3] (Souza, 2007; 2011), o elemento principal de fluidez apontado por Jackson do Pandeiro tem suas bases no perré. Motivo pelo qual, no argumento presente, proponho o perré como o elemento determinante da confluência e vínculos interpretativos e criativos do pernambucano com ritmos de linguagem caribenha.

Quando da análise comparativa de modos locais de perceber a linguagem caribenha e sua aplicabilidade no cotidiano local, ficou nítido o contexto híbrido na fluidez entre a clave 3 2 e o padrão perré 3+3+2 como orientação métrica de musicas da cena do brega local no Recife e Pernambuco.

Em exemplo cito o hit '*Que Delícia Amor*' de Mc Tocha e Kakau, gravado em 2024. Nessa canção percebe-se a ocorrência de hibridismo entre a Clave 3 2 (16 beats) com do Padrão Perré 3 + 3 + 2 (8 batidas).



MC Tocha e Kakau (2024) - Que delícia amor

www.youtube.com/watch?v=ow-hU8YKdRg&t=33s

A recorrência da presença da cultura de linguagem caribenha no brega local do Recife pode ser também percebida no hit '*Primeiro Erro*' de Priscila Senna, em clip gravado em 2025. Nessa canção percebe-se o hibridismo na aplicação da clave 3 2 (16 beats) com padrão 3 + 3+ 2 do Perré (8 beats) como elemento central do arranjo e linha de interpretação.



Priscila Senna (2025) – Primeiro Erro

www.youtube.com/watch?v=naonZl3cnp4&list=RDLaOsuuacOAY&index=8

Contudo, não é difícil em tempos atuais o uso da clave 2 3 (16 beats) em uma composição do brega, como também o uso da clave de rumba na expressividade mais caliente por parte dos músicos, mesmo com a vinculação com o padrão métrico do Perré 3+3+2 (8 beats), gravado por Raphaela Santos A Favorita (2019) – Só dá tu**.**

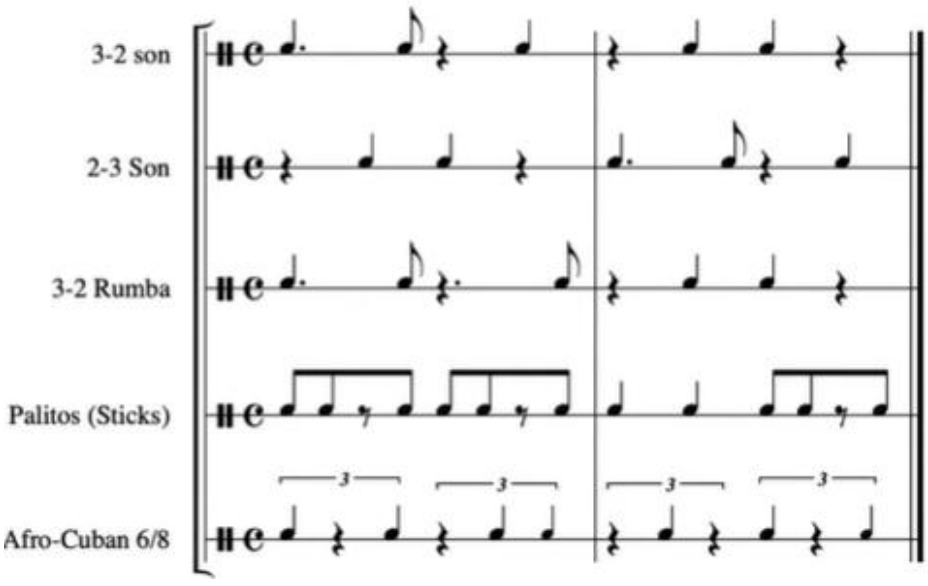
.



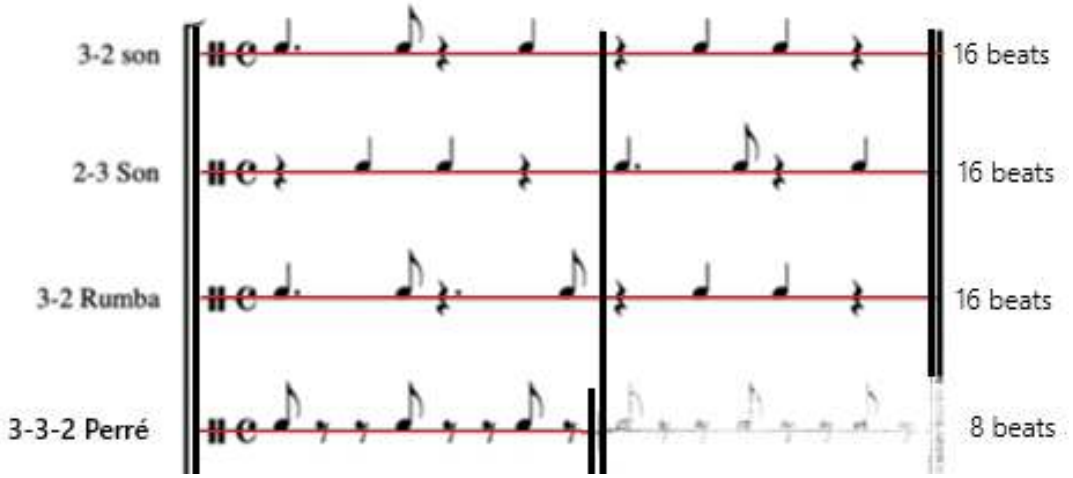
Raphaela Santos, A Favorita (2019) – Só dá tu

www.youtube.com/watch?v=-nDATROkhOw&t=1s

A clave afro-cubana se apresenta em cinco vertentes expressivas, a 3-2 Son, a 2-3 Son, a 3-2 Rumba, a condução Palitos (baquetas) e a Afro-Cubana 6/8. Suas variações e usos cumprem linhas peculiares de expressão musical, vindo a definir linguagens distintas, ainda que haja uma origem comum. A clave mais recorrente no pensamento imediato do músico pernambucano é a 3-2 Son, havendo, como referido utilização das demais em contexto específico no qual o instrumentista se torna o elemento determinante. Abaixo exponho comparativamente suas respectivas peculiaridades.



A ocorrência hibrida dessas variantes de claves caribenhas com o padrão Perré 3-3-2 de pensamento métrico em Pernambuco, permite-me considerar vínculos entre a expressividade local e seu respectivo uso de forma fluente. A partir dessa constatação por mim indutivamente verificada em testemunhos de formas de pensamento performativo, apresento abaixo um quadro comparativo dessa vinculação no intuito de favorecendo a compreensão de possiblidades práticas de seu uso em contexto de performance.



O quadro acima permite visualizarmos correspondências e cruzamento mentais de claves no ato da performance, de forma que o músico possa, em seu livre arbítrio interpretativo, escolher metacognitivamente a combinação que ache mais propícia, conforme se lhe apresente o tema ou o estilo composicional.

Considerações Finais

A problemática que emergiu dessa aproximação sistemática apontou da existência de um padrão local de Pernambuco, de origem indígena, denominado perré, que culturalmente permite músicos e outros atores do senso comum estruturar formas expressivas em linguagem caribenha no fazer musical local.

A música, a dança e a linguagem expressiva da cantoria revelaram expressões

de uma identidade comum coletivamente compartilhada na qual vetores de matrizes e matizes caribenhas representam a metáfora de comunidades imaginadas que se interrelacionam por uma comunhão de sentidos e valores simbólicos estendidos, mesmo entre culturas que no cotidiano não se conheçam ou pareçam se interrelacionar. Essa identidade comum revelou-se num padrão local 3-3-2, e suas variantes 3-2-3 e 2-3-3. Esse padrão emicamente reconhecido por familiaridade expressiva em várias práticas locais, como coco de roda, xote, baião, capoeira, cavalo-marinho, dentre outros mais, emergiu no meu terreno investigativo por depoimentos, descrição do pensamento musical e testemunhos, como elemento motivador de planos de empatia e autoidentificação expressiva coletiva. Esse tecido cultural comum de interrelação, ao mesmo tempo que se enriquece e se reconhece próximo, também coloca em evidência processos históricos, principalmente na sua intencionalidade, que induzem conceber vínculos culturais de matriz de povos originários ou por decorrência de processos coloniais.

A linguagem caribenha se mostrou presente no pensamento musical local por processos diversos de um fluxo migratório e expressivo que tornou sua musicalidade presente e influente no fazer dos pernambucanos. E dentre várias formas expressivas locais em pleno diálogo com a linguagem caribenha, o estilo musical ‘brega’ se fez predominante em meu olhar etnográfico, constituindo um vetor significante de constatação e reflexão de relações vivas e atuantes entre um perré e o caribe musical. Esta abordagem permitiu uma compreensão de interseções entre a música caribenha e sua influência em costumes de outros espaços geopolíticos, como o de Pernambuco, considerando a espacialidade, a temporalidade e a intencionalidade de suas ocorrências.

Referências

Andrews, G. R. ***América Afro-Latina, 1800-2000***. Tradução Magda Lopes. São Carlos, EdUFSCar, 2014. 318 p.

Butler, K., Domingues, P. ***Diásporas imaginadas: Atlântico Negro e Histórias afroatlânticas***. 1ª Ed. São Paulo, Autêntica, 2020. 360p.

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

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

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 - Etnomusicologia, 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 técnica*. Recife, Cel Editora. 2011.

Documentos na internet:

Clubes tradicionais do Recife mantêm viva história cultural da cidade | G1: http://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2025/10/26/entre-boleros-salsas-e-memorias-clubes-tradicionais-do-recife-mantem-viva-historia-cultural-da-cidade-e-resistem-abracando-novas-geracoes.ghtml

Lei reconhece clube Lenhadores como patrimônio do Recife — Câmara Municipal do Recife - PE: www.recife.pe.leg.br/comunicacao/noticias/2025/01/lei-reconhece-clube-lenhadores-como-patrimonio-do-recife

ARCL'S - PE - Associação das Rádios Comunitárias e Livres do Estado de Pernambuco (1996): https://youtu.be/DwtDlFYekCQ?si=s7AVreLSjUqytkGs

Raphaela Santos A Favorita (2019) – Só dá tu
www.youtube.com/watch?v=-nDATROkhOw&t=1s .

MC Tocha e Kakau (2024) - Que delicia amor
www.youtube.com/watch?v=ow-hU8YKdRg&t=33s

Priscila Senna (2025) – Primeiro Erro
www.youtube.com/watch?v=naonZl3cnp4&list=RDLaOsuuacOAY&index=8