



Marcos Santos/USP Imagens

**O ijexá no Brasil: rítmica dos  
deuses nos terreiros, nas ruas  
e palcos da música popular**

*Alberto T. Ikeda*



## resumo

O ensaio trata do processo de incorporação do ritmo denominado ijexá, originário das práticas religiosas do candomblé, como gênero da música popular no Brasil. O enfoque se dá na perspectiva histórica e etnográfica, trazendo algumas reflexões sobre a dinâmica das transculturações cultural-musicais que envolvem as comunidades de afrodescendentes na sociedade brasileira, apontando algumas possibilidades de interpretação do fenômeno.

---

**Palavras-chave:** ijexá; afoxé; MPB; ritmos do candomblé; gêneros da música popular brasileira.

## abstract

*This essay deals with the merging process of the rhythm called ijexá, originated from the religious practices of Candomblé, as a genre of popular music in Brazil. The focus is placed on the historical and ethnographic viewpoint; and it reflects on the dynamics of musical and cultural transculturation processes involving communities of African-Brazilians, pointing out some possible interpretations of the phenomenon.*

---

**Keywords:** *ijexá; afoxé; MPB; Candomblé rhythms; genres of Brazilian Popular Music.*



## PARA ACLARAR, ALGUNS PONTOS

**A** pesar do título, este ensaio segue para além do enfoque somente musicológico, voltando-se, ainda, para uma preocupação de interesse antropológico-político, porquanto trata das relações transculturais no Brasil, especificamente sobre a incorporação de um padrão rítmico, o ijexá, originalmente praticado nas comunidades negras, na música popular brasileira<sup>1</sup>.

Assim como ocorreu com muitas outras expressões musicais praticadas nos grupos negros, o ijexá, presente nos cultos afro-religiosos, principalmente no candomblé, foi transposto para as atividades carnavalescas de rua em Salvador, Bahia, nos grupos reconhecidos como afoxé, no exemplo do famoso Filhos de Gandhi, fundado em 1949. Depois o ritmo foi sendo incorporado como um gênero próprio no domínio dos

compositores populares, pioneiramente<sup>2</sup>, talvez, pelo cantor, compositor e instrumentista baiano Josué de Castro (1888-1959), quando radicado no Rio de Janeiro, e depois por Dorival Caymmi (1914-2008), e bem mais tarde por nomes como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Djavan e outros, quando passou a se disseminar nacionalmente,

---

na bibliografia. Nestas reflexões estamos levando em consideração, sobretudo, o aspecto rítmico, o padrão rítmico básico que caracteriza o ijexá, embora para análises mais amplas e profundas certamente outros aspectos estrutural-musicais deveriam ser verificados, como as melodias, escalas, andamentos e outros elementos, que certamente podem trazer dados de interesse musicológico, assim como também de escopo sociológico, político, estético e outros.

- 2 Alerte-se que estamos tratando aqui especificamente do ijexá, porquanto a proximidade entre a música das comunidades negras, religiosas ou não, e a música popular no Brasil é bem mais remota, seja aparecendo nos temas (letras) enfocados como até nas próprias estruturas técnico-musicais, como se pode perceber nas gravações em disco, desde as décadas iniciais do século XX (Amaral & Silva, 2005). Na relação mais direta com temas "de terreiro", principalmente a umbanda, com ênfase nas décadas de 1930 e 1940, pode-se buscar dados sobre o cantor e compositor J. B. de Carvalho (João Paulo Batista de Carvalho, 1901-1979), fundador do Grupo Tupy, do qual fez parte o compositor e cantor Herivelto Martins (1912-1992). Temas relacionados à umbanda eram muitas vezes apresentados na versão como samba.

---

1 Pelo fato da transcrição musical ser decodificada somente por pessoas que dominam a chamada "leitura musical", preferimos não apresentá-la nesse formato. Os interessados podem conhecer o ritmo nos seguintes endereços, na internet: *Afoxé Filhos de Gandhi - Sons e Vozes do Brasil - Década de 80 e 2001*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XYLQpuM2npg&list=RDXYLQpuM2npg#t=513>; *Ijexa Instrumentos*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UySm-9JPN4U> (vídeo-aula: "Ijexá com Gabi Guedes"); *Ijexá - Clara Nunes*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zGusU1wWTUc>. Para os interessados na transcrição rítmica do ijexá, sugerimos os trabalhos de Angela Lühning, Ângelo Nonato Natale Cardoso e Pedro Paulo Köhler Bondesan dos Santos, anotados

---

**ALBERTO T. IKEDA** é professor-colaborador do Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP e professor aposentado do Instituto de Artes da Unesp.

sobretudo graças às facilidades da comunicação de massas em rede nacional. De fato, o ritmo já está integrado à música popular, embora a maioria das pessoas ainda não consiga identificá-lo facilmente, como ocorreria, por exemplo, com o samba. Há de se lembrar que na música popular, antes do ijexá, muitos dos gêneros musicais já reconhecidos e mais disseminados advieram também da vivência das comunidades negras, como o samba, o coco, ritmos do maracatu, o jongo e tantas outras expressões, sempre incluídas como referências da identidade musical brasileira<sup>3</sup>, sem, no entanto, que essas transculturações tenham implicado, correspondentemente, a inserção social dos negros na sociedade brasileira de maneira plena<sup>4</sup>.

No aspecto social-político, este ensaio poderá adquirir, pelo tema e enfoque, maior relevo e justificativa perante os acontecimentos políticos do Brasil em 2016 (31/8/2016), da tão questionada destituição (*impeachment*) da então presidente da República eleita democraticamente, a partir do amplo conluio das elites e outros setores conservadores da sociedade brasileira na usurpação do poder político central. Os partidos políticos aliados para o golpe parlamentar de Estado, que se apoderaram do governo, entre outros aspectos preocupantes, logo nas primeiras ações demonstraram desinteresse pelas políticas de promoção da igualdade racial empreendidas até então<sup>5</sup>, nas quais a população negra fora o alvo central, fato esse que interessa diretamente ao tema aqui abordado.

Convém esclarecer, também, que não realizamos um trabalho etnomusicográfico, no sentido clássico do termo, de registro e estudo em uma comunidade ou segmento sociocultural específico, em torno do ijexá. Tomamos, sim, como base alguns aspectos históricos e étnico-culturais e, ainda, realizamos buscas em *sites* da internet e acompanhamos noticiários, rádios e televisões voltados

para a música, verificando entrevistas e outras matérias nas quais se pôde acompanhar a dinâmica da música popular, a partir de São Paulo, e notar a permeabilidade deste padrão rítmico. Portanto, não estudamos o ijexá nos cultos religiosos de matriz africana, como o candomblé, algumas vertentes da umbanda e outras ramificações. Por sua vez, do ponto de vista histórico, apenas estamos trazendo alguns casos referenciais da presença do ritmo na música popular, sem a preocupação, evidentemente, de exaustividade, o que poderá exigir adiante algumas correções ou acréscimos, para maior fidelidade aos fatos. Trazemos esses dados históricos, sobretudo para que se possa avaliar melhor a projeção temporal desse padrão rítmico, para a sua compreensão no cenário da moderna música popular, porquanto sabemos que este se fez presente nos cultos religiosos de matriz africana no Brasil já “no tempo do cativo, quando o patrão me batia...”<sup>6</sup>, desde “o tempo do açoite”.

## INTRODUÇÃO

No Brasil ouve-se comumente a afirmação, já tornada senso comum, de que temos uma música popular “das mais ricas do mundo”, sem que se saiba exatamente a que se está referindo. Será difícil, certamente, a aferição de tal epíteto exaltativo, por sua generalidade, mas é fato que a nossa formação sócio-histórica diversificada, multiétnica, possibilitou o surgimento de uma multiplicidade de gêneros musicais populares, sem que exista, entretanto, algum estudo comparativo para que se possa afirmar, de fato, a propalada “riqueza” da música popular. Nesse campo de diversidade, por

3 Há de se lembrar, nesse aspecto, que bem antes, desde o século XIII, pelo menos, músicas e danças negras foram referidas genericamente como batuque e lundu, principalmente, no Brasil.

4 Já tratamos desse tema em outro texto (Ikeda, 2006).

5 Ver [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2016/Mpv/mpv726.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2016/Mpv/mpv726.htm) e <http://www.seppir.gov.br/medida-provisoria-estabelece-nova-organizacao-dos-ministerios-2>.

6 Verso de cantoria da Congada da Fonte Imaculada, bairro da Imaculada, na cidade de Taubaté, no Vale do Paraíba, em São Paulo, registrada na cidade de Cotia, durante a Festa dos Congos, também identificada como Festa de 13 de Maio, em 13/5/2007. Versos completos: “No tempo do cativo/ quando o patrão me batia (bis)/ Eu gritava pra Nossa Senhora, ai Meu Deus/ Quando a pancada doía (bis)”. Ouvimos esses versos em outros grupos de moçambique e de congada, do Vale do Paraíba e do sul de Minas Gerais. Moçambique e congada são grupos devocionais de cortejo de rua, que, tocando instrumentos musicais, realizam cantorias e danças, de tradição afro-católica. Existem em várias regiões do Brasil, com grande incidência no Vale do Paraíba paulista e em Minas Gerais.

sua vez, a dinâmica das transculturações na música popular é, no geral, compreendida, no que se refere às relações interétnicas, como fator histórico tão somente, de época remota, de um imaginado e cristalizado período de formação da cultura brasileira, o que constitui equívoco. Na verdade, os processos transculturais dessa natureza continuam em sua dinâmica, conforme aqui enfocamos, discutindo a incorporação do ijexá na música brasileira, que vem se consolidando, de fato, a partir da década de 1970, portanto não há muito tempo, se pensarmos comparativamente com outros gêneros, como o samba, o coco e outros. De fato, as expressões musical-tradicionais da população negra, comumente de escopo sonoro-coreográfico-ritual, constituem patrimônio que permanentemente vão fecundando o repertório criativo dos compositores da música popular.

Assim é que nos ocupamos deste caso de continuada dinâmica das relações entre a África e o Brasil, porém agora apenas como fenômeno endógeno, e não mais transatlântico, pois durante muito tempo o ritmo esteve nucleado nos rituais religiosos de parcela da população negra, não se expandindo para além dessas comunidades. Há de se lembrar, inclusive, que, historicamente, as expressões culturais e, sobretudo, religiosas negras foram sistematicamente apossadas e menosprezadas na sociedade brasileira, fato esse que ainda permanece, e em alguns setores até recrudescer, como se nota em determinados grupos religiosos fundamentalistas cristãos, neopentecostais sobretudo, que crescem no país, da mesma forma como se confirma nas iniciativas de setores ou pessoas não identificadas que promovem ataques racistas a artistas negros e adeptos das religiões de matriz africana, que são comumente denunciados nas redes sociais e na imprensa.

Já existe um número considerável de músicas desse gênero, algumas das quais obtiveram grande sucesso nos meios de comunicação de massa e nos espetáculos musicais, a exemplo de “Sina” (1982), do cantor e compositor Djavan, ou “Ijexá”, do mesmo ano, do compositor baiano Edil Pacheco, cantada por Clara Nunes (1942-1983), que mereceram grandes destaques no cenário musical de tema afro-religioso. Muitas dessas músicas, diante do sucesso que obtiveram, podem ser facilmente recuperadas na memória das diferentes gerações.

A motivação inicial para as reflexões deste ensaio se desencadeou por volta de 2015, quando ouvimos em uma rádio a música “Pavilhão dos Espelhos”, cantada por Roberta Sá, e em outro momento “Shimbalaiê”, de Maria Gadú (Mayra Corrêa Aygadoux), cujo ritmo, em ambas, rememora logo a mencionada música do cantor Djavan. Ficamos intrigados: como os autores tiveram acesso a esse ritmo? No primeiro caso, trata-se do compositor Lula Queiroga (branco), nascido em Pernambuco, em 1960, e no segundo, a autora é Maria Gadú (branca), nascida em São Paulo, em 1986. Ambas as músicas fizeram parte de trilhas sonoras de novelas da TV Globo, respectivamente: *Cheia de Charme*, de 2012<sup>7</sup> e *Viver a Vida*, de 2009-10<sup>8</sup>. Como teria o ijexá se incorporado ao ofício criativo dos artistas da música popular brasileira, para além daqueles que tiveram alguma relação mais direta ou social com as práticas cultural-musicais negras, como os casos de Dorival Caymmi, Gilberto Gil e Caetano Veloso, para nomear somente alguns mais consagrados, que são da Bahia, ou até mesmo o caso do compositor, pesquisador e ativista carioca Nei Lopes, que, por origem ou interesse ativista, teve maior aproximação com a cultura negra? No caso de Maria Gadú, por exemplo, sendo branca e bem mais jovem do que os artistas anteriormente citados, que teria composto “Shimbalaiê”, com 10 anos<sup>9</sup>, qual teria sido o contato com o gênero?

## UM POUCO DE ETNOGRAFIA E HISTÓRIA

Sobre o ijexá, como referência da cultura africana no Brasil, Pierre Fatumbi Verger (1981, p. 176), explicando Oxum, comenta: “O ritmo que acompanha as suas danças denomi-

---

7 Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/cheias-de-charme/trilha-sonora.htm>.

8 Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/viver-a-vida/trilha-sonora.htm>.

9 Disponível em: <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/maria-gadu-o-artista-tem-de-fazer-arte-nao-tem-necessariamente-de-ser-rico-1725152>.

na-se 'ijexá', nome de uma região da África, por onde corre o Rio Oxum”.

Depois, Angela Lühning (1990, p. 123) explica:

“[...] O ritmo vem de Ilesha, uma cidade na Nigéria onde predomina o culto de Oxum. Por isso constitui a base rítmica da maioria das cantigas para Oxum. Porém, quase todos os outros orixás também têm cantigas com esta marcação, exceto os orixás jeje, ou seja, Omulu, Oxumaré e Nanã. Normalmente as cantigas no ritmo ijexá são cantadas como cantigas de rum, mas elas podem ser cantadas no xirê também. É importante ressaltar que este ritmo significa dança em si”.

Angela explica, ainda, que também se toca esse ritmo para Ogum e Xangô.

Nessas duas explicações, estamos verificando a presença do ritmo nos cultos religiosos, nos quais, evidentemente, se preservam. No entanto, não pudemos confirmar a informação se, de fato, naquela localidade da Nigéria, esse padrão rítmico que identificamos como ijexá persiste e é o mesmo nos cultos a Oxum, embora, evidentemente, as referências etnográficas anotadas anteriormente sejam suficientes para se creditar a sua presença nos cultos da vertente afro, notadamente no candomblé, conforme já relatado. Portanto, trata-se de música dos rituais religiosos e, pelo que se conhece, foram exatamente os adeptos dessa religião, em sua maioria, que iniciaram os cortejos de rua com músicas sob esse ritmo, identificando-se como afoxé, isso pelo final do século XIX.

É Raul Lody (1976, p. 4) quem explica:

“Em 1895, em Salvador, o primeiro grupo de afoxé mostrou publicamente aspectos dos ritos do candomblé. Em 1897, outro grupo saiu às ruas com o enredo ‘As Cortes de Oxalá’ e em 1922 já estruturado e participando ativamente do carnaval e utilizando a temática dos orixás encontramos o ‘Afoxé Papai da Folia’”.

No que se refere aos afoxés e ao ritmo ijexá, o grupo Filhos de Gandhi, de Salvador, cuja fundação declarada se deu em 1949, é uma importante referência para a presença desse padrão rítmico na música popular, a partir da década de 1970. O grupo teve momentos de refluxo, assim como

outros anteriores, e na década de 1970 estavam praticamente desativados, sendo o compositor Gilberto Gil um dos responsáveis por sua reativação, a partir da segunda metade da década de 1970, conforme explica Antonio Risério (1981, p. 53): “[...] Gil é o grande responsável pelo ressurgimento do Filhos de Gandhi”. Continuando, diz que o compositor aplicou no grupo “[...] uma injeção astral de vitalidade”<sup>10</sup>.

No entanto, no que se refere à presença do ijexá na música popular, historicamente, tudo indica que uma das primeiras tentativas, se não, de fato, a primeira iniciativa de se transpor o ritmo tenha ocorrido em 1929, com a música “Babaô Miloquê”, anunciada como “batuque africano”, gravada pelo cantor, compositor e instrumentista baiano Josué de Barros (1888-1959) e a Orquestra Victor Brasileira, no Rio de Janeiro<sup>11</sup>, que foi lançada em 1930. Essa orquestra era dirigida na época por nada menos do que Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana Filho, 1897-1973)<sup>12</sup>, que também foi o arranjador da música (Bessa, 2005, p. 240).

Sobre essa gravação, Mário de Andrade realizou vários comentários, em uma crônica no jornal *Diário Nacional*, de 10/8/1930, sob o título “Gravação Nacional” (Andrade, 1976, pp. 235-7; Toni, 2004), na qual, analisando gravações em discos, escreve: “Ultimamente ainda ouvi dois [discos] que não podem ficar ausentes duma discoteca brasileira: o *Babaô Miloquê* (Victor) e o *Guriatã de Coqueiro* (Odeon). São duas peças absolutamente admiráveis como originalidade e caráter. E admiravelmente executadas” (Andrade, 1976, p. 236). E continua: “[...] Uma orquestração interessantíssima, que excluindo os instrumentos de sopro, é exatamente, e com menos *brutalidade* no

10 A história do início e desenvolvimento do grupo Filhos de Gandhi tem muitas controvérsias, inclusive, sobre o fato de ter iniciado como afoxé ou como bloco carnavalesco, conforme se pode ver em Félix (1987).

11 Ver *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, disponível em: <http://dicionariompb.com.br/josue-de-barros>; e *site Estrelas que Nunca se Apagam*, disponível em: <http://bonavides75.blogspot.com.br/2013/03/josue-de-barros-125-anos.html>. Camila Gonçalves Koshiba (2013) também se dedica a vários comentários sobre esse “batuque africano”.

12 Cf. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, disponível em: <http://dicionariompb.com.br/pixinguinha/dados-artisticos>.

*ruído* [grifos nossos], a sonoridade de percussão dos maracatus do Nordeste”<sup>13</sup>.

Ouvindo-se a gravação, podemos subdividi-la em duas seções principais, que se intercalam: a primeira, instrumental, seguida de uma pequena intersecção falada; e, a segunda parte, cantada. Na seção inicial, diante da característica melódica introdutória, com ênfase em instrumentos de metais, e mais a parte rítmica, nada se consegue relacionar aparentemente com a música negra no Brasil; nada que lembre o ijexá, por exemplo. No entanto, isolando-se a oitava para a parte rítmica consegue-se associá-la, em síntese, com o ijexá. No trecho falado, tenta-se reproduzir um suposto e caricato “falar de um negro” (Preto Velho?), podendo-se ouvir frases em português e termos como “Yamansã”, “Yamanjá”, “Oxalá”, “candomblé” e outros relacionados ao mesmo universo religioso. Na parte cantada ouvem-se frases em português e termos (de dialetos africanos?) que lembram alguns cantos atuais do afoxé Filhos de Gandhi, por exemplo, que podem ser fragmentos de estribilhos originais de grupos da época, misturado com o português, também bastante caricato, “de negro”, talvez<sup>14</sup>.

Mas, se pensarmos que se trata de um cantor baiano, Josué de Barros, embora branco, poderia ter, sim, conhecimento do ijexá como praticado nos candomblés ou nos cortejos dos afoxés, nas ruas. Da mesma forma, Pixinguinha, embora carioca, também deveria conhecer o ritmo dos cultos afros da Bahia, porém praticados no Rio de Janeiro, pois frequentava a famosa Casa da Tia Ciata, baiana, de Santo Amaro da Purificação, com outros músicos do seu convívio, como Donga e João

da Baiana, ambos filhos de baianas. Tudo indica, então, que tinha mesmo conhecimento do ijexá, à maneira praticada na Bahia.

Assim, a gravação de “Babaô Miloquê” acabou reunindo duas figuras referenciais da música no Brasil: Pixinguinha, como arranjador e diretor de orquestra; e Mário de Andrade, como uma espécie de crítico.

Todos esses dados conferem à gravação um grande valor para este ensaio. Mas a música seria mesmo uma composição autoral, autônoma, de Josué de Barros? Ou seria uma espécie de adaptação de ijexá tradicional? Os dados revelam que Pixinguinha, como arranjador e diretor da orquestra, teve, tudo sugere, deliberado interesse em preparar a música de modo a inseri-la, mesmo, no âmbito da música popular, de forma estilizada, produzindo não uma música de feições eruditas com base no “folclore”, como propunha Mário de Andrade (1972, p. 29), desde 1928, aos músicos de formação erudita: “O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore”.

No entanto, é possível imaginar, sim, que Pixinguinha estava adotando os mesmos pressupostos do escritor modernista, embora, talvez, pudesse não ter conhecimento desse pensamento. Será? O certo é que não se tratava tão somente de um registro de “música folclórica”, conforme se identificava à época, de algum afoxé da Bahia. Inclusive, conforme destacamos anteriormente, também agradou ao escritor o fato de ter notado que o arranjo e a interpretação não apresentavam a “brutalidade no ruído” que atribuía ao maracatu. Por sua vez, embora Mário de Andrade comente que se trata de algo que lembra “[...] a sonoridade de percussão dos maracatus do Nordeste”, não se consegue saber a que, exatamente, o escritor estava se referindo, pois são expressões bem distintas nos aspectos musicais, pelo menos naquilo que se conhece mais recentemente. De fato, faria muito mais sentido relacionar a música aos próprios afoxés da Bahia, evidentemente. Mas qual seria o grau de domínio e oitava que Mário de Andrade teria, efetivamente, sobre essas expressões de cortejo de rua coreográfico-musical-rituais de Recife-Pernambuco e Salvador-Bahia, na época dos comentários? Fica a pergunta!

13 Gonçalves (2013, p. 35) comenta que: “Babaô Miloquê foi, talvez, o exemplo comercial mais festejado e comentado por Mário, e também serve como parâmetro para entender alguns dos elementos que fundamentaram as reflexões musicais do intelectual [...]”.

14 Existe gravação mais recente, de Russo Passapusso, com arranjo de Letieres Leite, porém não se nota no arranjo uma preocupação com a reprodução caracterizadora e identificadora do ritmo. Nesse quesito das gravações que se reportam à música “africana”, existe uma gravação identificada como “Imitação d’um *batuque africano*”, pela gravadora Victor, constando como tendo sido gravada entre “1908-1912”, que pode ser ouvida no *site* do Instituto Moreira Salles, notando-se que é bem caricata, por pessoa com sotaque português, parecendo até com intenção humorística.

Historicamente, também deve ser comentado outro compositor baiano, Dorival Caymmi (1914-2008), notório por seus enfoques temáticos sobre a Bahia, inclusive no que se refere aos assuntos afro-religiosos. Estamos nos referindo a uma música que se reporta diretamente ao tema que aqui tratamos, intitulada “Afoché” (redação original). Trata-se de “composição” provável de antes de 1947, pois aparece no seu livro *Cancioneiro da Bahia*, cuja primeira edição é daquele ano. No texto, a música está classificada como: “Canções sobre motivos do *Folk-Lore*”. Caymmi (1967, p. 76) explica que “[...] os dois estribilhos em nagô são legítimos e puros estribilhos dos ‘afochés’ da Bahia”. Não pudemos saber, apesar das buscas, se a música foi gravada antes de 1964, quando então se conhece o registro em disco realizado pela atriz e cantora Vanja Orico (Evangelina Orico, 1931-2015), no LP *Vanja Orico*. No entanto, pelo seu arranjo, andamento e interpretação dificilmente se consegue reconhecer nela o ritmo ijexá. De fato, nada lembra esse gênero. Talvez a interpretação e o arranjo apresentados possam decorrer do desconhecimento que se tinha a respeito do ritmo, pois o livro traz tão somente a transcrição da melodia, o que não é suficiente para que se depreenda facilmente qual seria o seu padrão rítmico. Como seria, de fato, o ritmo? Inclusive, verifica-se em determinado momento da gravação uma mudança interpretativa como se fosse um samba Bossa Nova, que era naquela época um estilo bem dominante, tudo indicando que se buscava uma oportuna identificação com o momento. Teria tido o próprio autor, Caymmi, algum envolvimento com essa gravação, já que conhecia certamente o ritmo e suas características, de sua vivência na Bahia?<sup>15</sup>. Diante do resultado da gravação, tudo indica que não! Ou o resultado foi deliberadamente buscado naquele modo, para não ser tão somente a reprodução do ritmo tradicional, mas, sim, uma recriação a partir deste. A mesma atriz, porém, gravou novamente a melodia em 1994, com o grupo musical

Quinteto Violado, com arranjo e interpretação mais consoante com o ijexá propriamente dito<sup>16</sup>. Por sua vez, antes, a música também fez parte da trilha sonora da minissérie *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado, sob adaptação de Aguinaldo Silva e Regina Braga, exibida em 1985, pela TV Globo<sup>17</sup>, que está toda ambientada, correspondentemente, na Bahia, incluindo outros ijexás, como “Eloiá” (“Eloyá”), tida como tradicional, de domínio público, gravada pela cantora e atriz Dhu Moraes<sup>18</sup> e “É d’Oxum”, de autoria dos compositores baianos Gerônimo Santana Duarte e Vevé Calasans<sup>19</sup>, interpretada pelo grupo MPB4, música essa que também foi gravada por muitos cantores e cantoras, desde então.

Embora sejam essas as referências mais reconhecidas quanto à divulgação dessa composição de Caymmi, não se pode esquecer que o próprio autor pode tê-la cantado em suas apresentações, desde a década de 1940, mesmo que não tivesse sido gravada, concorrendo, de alguma forma, para a disseminação do ritmo.

No livro de Caymmi, existem ainda outros dados de interesse etnomusicológico, logo abaixo da partitura, onde de lê:

“Afoché” é um cordão organizado pelos negros, na Bahia, para sair no Carnaval. Distingue-se dos outros cordões [de carnaval] pela roupa dos seus componentes, onde predomina o cetim e o arminho, pelo instrumental e, mais que tudo, pela música *estranha e bárbara*, muito semelhante à música ritual da macumba, de ritmo contagiante, a letra em nagô [...]” (Caymmi, 1967, p. 76 – grifos nossos).

No parágrafo seguinte, continua: “O instrumental é o mesmo dos candomblés: atabaque,

15 Ver gravação e dados disponíveis em: [https://www.youtube.com/watch?v=a\\_bQHcQcKSk](https://www.youtube.com/watch?v=a_bQHcQcKSk) e <https://www.discogs.com/Vanja-Orico-Vanja-Orico/release/3966849>.

16 CD *Vanja Orico*, participação especial Quinteto Violado, Recife, Mato Promoções, 1994 (faixa 3, com arranjo de Toinho Alves).

17 Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/tenda-dos-milagres/trilha-sonora.htm>

18 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vEhgvfONe8k>. Acesso em: 13/9/2016.

19 Disponível em: <http://www.blognotasmusicais.com.br/2012/04/parceiro-de-geronimo-em-e-doxum-veve.html>.



chocalho, cabeça e agogô (que nos maracatus de Pernambuco se chama ‘gonguê’[...])<sup>20</sup> e, finalizando, explica: “Na canção que compus com esse título os dois estribilhos em nagô são legítimos e puros estribilhos dos ‘afochés’ da Bahia” (Caymmi, 1967, p. 76). Desperta a nossa atenção o fato de Caymmi referir-se à música dos afoxés como sendo “estranha e bárbara”, refletindo um pensamento comum à época, mas que, como “folclore negro”, poderia servir à causa nacionalista, como substrato na busca da “arte brasileira”, sob tratamento erudito, conforme proposta anteriormente comentada, do escritor Mário de Andrade, sobre o “aproveitamento” do folclore. Nesse caso também parece que Dorival Caymmi, de alguma forma, estava seguindo o pensamento marioandradiano, tomando a música de um afoxé como base para a sua criação, assim como fez em tantas outras composições em que retratava a Bahia e seus personagens, apesar de a considerar “estranha e bárbara”.

Note-se que anteriormente destacamos o fato de Mário de Andrade ter feito comentário a respeito de uma “brutalidade no ruído” da percussão do maracatu. Em ambos os casos podemos perceber visões reformistas em relação às expressões sonoras negras que estavam sendo comentadas: afoxé (Bahia); macumba (Rio de Janeiro) e maracatu (Pernambuco), que, no geral, era a mesma para as músicas das comunidades negras. A esse respeito, podemos recuperar o comentário de Rita Amaral e Vagner Gonçalves da Silva (2005, p. 191):

“Em fins do século XIX, como atestam os jornais e outros documentos da época, havia grave rejeição, por parte dos segmentos dominantes da sociedade, às práticas religiosas afro-brasileiras. Atribuía-se a elas o caráter de ‘selvageria’, cujos exemplos, constantemente citados, eram a ‘lascívia das suas danças’ e o ‘estrondoso barulho’ de suas batucadas”.

Na verdade, essa visão pejorativa é bem anterior e generalizada para todas as atividades musicais dos negros.

20 Caymmi (1967, p.76) explica que no Rio de Janeiro o “cabeça” recebeu o nome de “afoché”.

## IJEXÁ COMO GÊNERO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Além dos exemplos de interesse mais histórico, seguindo a linha do tempo, em relação ao interesse pela música negra em geral, lembramos que na década de 1960 a Bahia teve movimento de grande dinamismo, conforme explica Ayêska Paulafreitas (2016), ao comentar: “[...] em meados dos anos 60 já se prenunciava uma vertente afro na música baiana”<sup>21</sup>. São muitos os artistas e músicas que a autora elenca, mas vamos destacar os casos que interessam tematicamente a este ensaio. Entre estes, Ayêska menciona a composição “Festa no Terreiro de Alaketu”, de Antonio Carlos Marques Pinto, que foi apresentada pela cantora Maria Creusa, no III Festival MPB (TV Record, 1967)<sup>22</sup>. A música inicia sob acompanhamento rítmico que lembra o ijexá, sem ser exatamente o seu padrão rítmico mais reconhecido (tambores, agogô e voz), mas logo passa para um padrão de samba. Trata-se de uma referência histórica, mas que, apesar da sua importância, que confirma o interesse pelo gênero na Bahia desde a década de 1960, não se constituiu em uma música de sucesso, de repercussão ampla, contribuindo pouco, portanto, na disseminação do ritmo ijexá no cenário nacional<sup>23</sup>.

Mas a fase de disseminação efetiva do gênero na cena musical popular do Brasil ocorreu a par-

21 É importante, no entanto, alertar que o interesse para essa vertente temática era mais ampla do que o âmbito somente da Bahia, assim, como também há que se lembrar dessa presença temática histórica e ciclicamente na música popular do Brasil, ora com mais, ora com menos ênfase. Nesse aspecto, Rita Amaral e Vagner Gonçalves da Silva (2005, p. 215), comentam: “Ao lado de Clara Nunes e Martinho da Vila, nas décadas de 70 e 80, multiplicam-se as gravações comerciais com temas afro-brasileiros. São desse período músicas que imprimiram um caráter secular e legítimo a essa religiosidade, pelo menos do ponto de vista musical [...]”. Inclusive, comentam o fato de até artistas de distintas vertentes musicais, como é o caso de Ronnie Von, ter gravado a música “Cavaleiro de Aruanda”, homenageando Oxossi, em 1972.

22 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p3OI8r2Xlcw>.

23 A respeito da temática afro, podemos lembrar também que foi a época dos afro-sambas, alguns de bastante sucesso, a partir de meados da década de 1960, envolvendo o violonista Baden Powell e o poeta Vinícius de Moraes, embora ambos do Rio de Janeiro.

tir da década de 1970. Muitas são as “canções”<sup>24</sup> divulgadas após essa década que concorreram largamente para a difusão e consagração do ijexá no Brasil. Nessa fase, já com inúmeras adaptações, podemos identificar o gênero mais apropriadamente como um estilo de “canção”, cuja ênfase comunicativa localiza-se fortemente na mensagem textual (“letra”), mais para a fruição apenas de oitiva, e não mais funcional para a dança (expressão gestual) ou cortejo de rua, interpretada comumente em andamento mais lento do que costuma se praticar nos cultos religiosos e nos cortejos de rua, embora também nesses ambientes o andamento varie bastante, dependendo de cada momento.

Nessa etapa, uma ocorrência a ser levada em consideração, que se desdobra ainda do movimento musical afro ocorrido na Bahia na década de 1960, anteriormente comentado, é a música “Hey Shazan”, dos compositores baianos Antônio Carlos Marques Pinto, José Carlos Figueiredo e Ildásio Tavares, sendo que os dois primeiros ficaram artisticamente reconhecidos como a dupla Antônio Carlos e JocaFi. Essa “canção” integrou a trilha sonora da novela *O Primeiro Amor*, de Walter Negrão, exibida na TV Globo em 1972, gravada por Osmar Milito e o Quarteto Forma<sup>25</sup>. Trata-se de um ijexá, mas é importante comentar que o arranjo aplicado não identifica de maneira direta o seu padrão rítmico mais reconhecido, o que somente ocorre na gravação que a dupla Antonio Carlos e JocaFi realizou antes, em 1972 mesmo, com o título “Shazan”, no LP *Antonio Carlos & JocaFi... Cada Segundo*, na qual logo no início o ritmo fica identificado, na percussão<sup>26</sup>. Depois a gravação de

Osmar Milito integrou o seriado infantil *Shazan, Xerife & Cia.*, da mesma emissora de televisão, veiculada por alguns anos, entre 1972 e 1974<sup>27</sup>.

Seguindo a cronologia, outro exemplo dos mais significativos é a música “Filhos de Gandhi”, de Gilberto Gil, gravada em 1975, no LP *Gil Jorge – Ogum Xangô*. Tudo indica, porém, que a composição é de 1973 ou antes<sup>28</sup>. Trata-se de uma homenagem ao grupo cujo nome é o próprio título da composição, que é, desde a década de 1970, um modelo no que se refere ao ijexá, ritmo que identifica a agremiação em seus cortejos pelas ruas. Mas, de fato, a interpretação e o arranjo dessa gravação nos lembram mais o toque “angola”, da capoeira, pelo andamento adotado, mais lento que o comum nos terreiros e ruas, e sobretudo pelo acompanhamento que se ouve ao violão, que lembra diretamente o berimbau<sup>29</sup>. Porém, em outras gravações e apresentações da “canção”, o arranjo rememora mais con-

24 Utilizamos o termo “canção” entre aspas, no sentido genérico, referindo-se a música vocal, “com letra”, embora musicologicamente a palavra remeta a um formato estruturalmente específico, que não vamos discutir aqui.

25 Ver <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-primeiro-amor/trilha-sonora.htm>. Sobre essa música, Ayêska Paulafreitas (2016) reproduz entrevista de um dos autores, Ildásio Tavares, o qual “[...] se orgulha de ter composto, com Antonio Carlos e JocaFi, que então já haviam formado a dupla, o primeiro ijexá da música popular brasileira”. Porém, conforme demonstrado, não seria de fato o primeiro exemplo de ijexá na música popular.

26 Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=2q\\_aKdkNIPs](https://www.youtube.com/watch?v=2q_aKdkNIPs). Acesso em: 1/8/2016.

27 Ver <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/shazan-xerife-cia/-ficha-tecnica.htm>.

28 Ver site oficial de Gilberto Gil: [http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_disco\\_interno.php?id=10referencia](http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=10referencia). No site existe texto explicando a aproximação do compositor com o afoxé Filhos de Gandhi, a partir de 1972, quando retornou ao Brasil, após o exílio decorrente dos problemas políticos com a ditadura civil-militar que se impusera em 1964.

29 Na internet (Youtube), existe um endereço intitulado “Gilberto Gil – Filhos de Gandhi (Ao Vivo na Escola Politécnica da USP – 1973)”, no qual o músico, após cantar refrão tradicional do afoxé Filhos de Gandhi, faz longa explanação sobre esses grupos de Carnaval, além de comentar muitos aspectos da cultura negra na Bahia, sob o acompanhamento de um ostinato rítmico que realiza no tempo do violão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ut5quRAhkqg>. Só depois é que canta a música toda, em andamento metronômico aproximado de semínima em 76 pulsações, o que é bem mais lento em comparação com o que se executa geralmente nos cultos de candomblé e nos cortejos do Filhos de Gandhi. Conforme já comentado no texto, o acompanhamento realizado ao violão dá a impressão de se tratar do toque angola, da capoeira. No entanto, depois da primeira apresentação, Gil propõe aos presentes que aprendam e cantem a música e então faz o acompanhamento apenas percutindo no tampo do violão, notando-se uma outra rítmica, que depois se faz somente com palmas, em forma de síntese estilizada do ijexá, enquanto também canta vários trechos de outros ijexás em supostos dialetos, revelando a vivência que tem no afoxé. Confirmando-se a informação de que se trata de *show* em 1973, evidentemente a música, então, no mínimo, terá sido composta anteriormente ou naquele ano. A realização dessa apresentação também foi comentada por Daniel Brazil (2013).

vencionalmente o ijexá, como se verifica no ano seguinte, em 1976, no LP *Viramundo Ao Vivo*.

Mas é com a gravação de “Patuscada de Gandhi”, no LP *Refavela*, de 1977, que o ritmo aparece na forma mais reconhecida como “original”, tendo os instrumentos acompanhantes anunciados pelo cantor no início da música, na medida em que vão sendo introduzidos, precedido de um sempre presente apito, tradicional no grupo, na seguinte ordem: xquerê, agogô, rum (tambor), chocalho e tamborim. O arranjo somente inclui os instrumentos anunciados e a voz do cantor, além de um coro, correspondendo ao formato que mais comumente se verifica na tradição musical afro em geral que temos no Brasil, de voz e percussão basicamente. Nesse mesmo ano de 1977, Gil lançou outro disco, *Satisfação – Raras & Inéditas*, com o ijexá de título “Oju Obá”, em homenagem ao grupo de mesmo nome. Pode-se dizer que com os ijexás dessa época – que se tornaram exemplos para muitos compositores –, incluindo os casos comentados, teve início a ampla disseminação do gênero.

No final da década de 1970, mais especificamente em 1979, também Caetano Veloso apresentou um ijexá que obteve grande sucesso, “Beleza Pura”<sup>30</sup>, gravado no LP *Transcendental*, cujo arranjo logo no início traz a sua identificação rítmica. Nesse mesmo disco foi gravada outra música do gênero, “Badauê”, que também permite identificação rítmica logo no começo da gravação. Em 1982, outro ijexá de sua autoria obteve grande sucesso, “Queixa”, do LP *Cores, Nomes*, mas, nesse arranjo, após a introdução em que os instrumentos de percussão definem bem o padrão rítmico, no seu transcurso, quando os demais instrumentos melódico-harmônicos se sobrepõem, perde-se a clareza rítmica que o identifica. A música também foi abertura musical da telenovela *O Homem Proibido* (1982), da TV Globo, o que contribuiu para sua grande divulgação<sup>31</sup>. No mesmo disco foi incluído “Um Canto de Afoxé para o Bloco do Ilê”, do mesmo ritmo. A “canção” foi gravada

somente com instrumentos de percussão e arranjo para coro, além de palmas<sup>32</sup>.

Seria possível comentar ainda dezenas de outros ijexás, de maior ou menor sucesso, porém os casos discutidos são suficientes para revelar a trajetória do gênero, possibilitando-nos também o estabelecimento de algumas distinções, para a sua melhor compreensão no cenário da cultura brasileira. Entretanto, importa esclarecer também que o enfoque cronológico não implica a visão linear, evolutiva do fenômeno estudado, o ijexá, tratando esse que não cabe, sobretudo se relacionado às ideias de “progresso”, “melhoria”, “aprimoramento” e outras, próprias do senso comum sobre os processos históricos. As diferentes modalidades continuam em suas plenas práticas, concomitantemente, em seus ambientes, seja nos rituais religiosos, propiciando o contato com a ancestralidade e os adeptos, seja nos Carnavais de rua, com os afoxés, ou nos palcos, com os artistas. Estabelecemos assim, a seguir, um esboço, em síntese, de certos traços caracterizadores dessas modalidades, em alguns casos retomando aspectos já discutidos, para o melhor entendimento dos processos de transculturação do ijexá. Há de se alertar, no entanto, que os limites e os contornos entre essas modalidades não são estanques e claramente definidos. Podemos dizer que são, em muitos momentos, borrados mesmo, permitindo transposições e transformações, comuns nas expressões simbólicas.

## Ijexá nos rituais religiosos (modalidade I)

Trata-se do ijexá originalmente nos cultos de candomblé (iorubá), nos quais sempre se relacionam o som (música), a expressão corporal (dança) e dramática (personagens) e o ritual religioso. Cantase em dialeto africano predominantemente, mesmo que apenas como referência simbólica, para Oxum principalmente (Nigéria), mas também para outros orixás. É música de culto religioso (funcio-

30 A música “Beleza Pura” foi estudada por Pedro Paulo Köhler Bondesan dos Santos (2012).

31 Ver <http://canalviva.globo.com/especial-blog/na-trilha-das-novelas/post/top-5-aberturas-com-caetano-veloso.html>.

32 Interessante nesse caso é que Caetano Veloso utiliza o ritmo ijexá para homenagear o bloco afro Ilê Ayê, bastante reconhecido na Bahia, fundado em 1974, que costuma desfilar, no entanto, com um ritmo musical próprio identificado como samba-reggae.

nal), de tradição oral, que propicia incorporação (espiritual) ao iniciado, sustenta o passo e a dança do orixá incorporado. Propicia o “convívio” com a espiritualidade, os antepassados e os seguidores. Os instrumentos musicais são: gã (ou agogô, de ferro), tambores (couro): rum, rumpi e lé, do mais grave para o agudo, e a voz (canto). É predominantemente expressão das comunidades negras, que guardam relação mais direta com a cultura africana, embora também com adaptações e abra-seiramentos, alcançando por sua vez as inúmeras ramificações religiosas de matriz africana, como é o caso de algumas vertentes da umbanda. Prática bem antiga no Brasil, cujo princípio não se pode estabelecer com exatidão.

## **Ijexá nas ruas (modalidade II)**

Configura-se como música aplicada aos desfiles dos grupos de afoxé, inicialmente na Bahia, desde o final do século XIX, no Carnaval. Serve não só aos cortejos, mas igualmente para louvações aos orixás, ao próprio grupo e outros temas afros, predominantemente, utilizando-se músicas tradicionais, algumas advindas dos próprios rituais religiosos, muitas vezes em dialetos africanos, mesmo que em fragmentos e sem que se tenham mais as suas compreensões. Praticam-se também cantos autorais, mais recentes. Nos distintos grupos é grande a diversidade nos aspectos expressivo-estruturais, como cantos, vestimentas, rituais e outros. Os grupos mais antigos praticam alguns rituais religiosos, não durante os cortejos, mas, sim, antes da saída do grupo ou em outro momento, para a proteção espiritual dos participantes e ao evento, o que já não ocorre em muitos grupos mais recentes. Mantém no instrumental o agogô, que é referencial nos cultos afros diversos, e utiliza, no geral, tambores pequenos (genericamente identificados como ilus) e comumente aparecem outros instrumentos como o xequerê ou afoxé, além dos cantos e da “dança” dos participantes. Pela variedade de grupos que foram surgindo a partir da década de 1980, sobretudo, o instrumental também se diversifica, assim como as vestimentas. Afoxés antigos tiveram fases de desativação e desaparecimento, ocorrendo também a reativação, como o caso dos Filhos de Gandhi, de 1949, que esteve

praticamente desaparecido durante certo tempo, sendo retomado a partir de meados da década de 1970. O grupo é uma referência para todo o Brasil. As agremiações mais antigas têm a presença predominante de negros.

Tanto na primeira modalidade quanto na segunda, sobretudo nos momentos mais iniciais, o ijexá se constitui como linguagem “interna”, como expressão endocultural, que retrata e se comunica internamente, nas comunidades negras, somente depois alcançando outros estratos sociais.

## **Ijexá nos palcos (modalidade III)**

Ocorre como gênero de música popular, que simbolicamente se concretiza nos palcos, nos espetáculos musicais, como expressão artística, música midiaticizada. Tem função predominantemente estética, como música de recital, no geral de autor conhecido, predominantemente cantado em português, aparecendo uma ou outra exceção, às vezes, com citações de termos em dialeto “africano”. No geral, não é música para a dança nem cortejo. Embora tenha muita variedade, podemos, *grosso modo*, estabelecer duas grandes tendências nessa vertente, ou, talvez, até mesmo etapas cronológicas, apesar de, para essa última questão, não termos ainda análises suficientes. É perceptível que durante algum tempo, no geral, sem ser regra, os ijexás se reportavam tematicamente à própria cultura afro, adequando-se texto e música “internamente”. É o caso das músicas “Patuscada de Gandhi” e “Oju Obá”, de Gilberto Gil, que, diante das características e arranjos, poderiam estar na classificação de ijexá de rua, assim como “de palco”. Os arranjos com base nos tambores e gã (agogô) ou com outros instrumentos são mantidos, preservando-se a síntese estrutural rítmica, de maneira facilmente identificada. Nesse caso, é comum que os compositores ou artistas tenham alguma proximidade com a cultura afro, como foi o caso de Dorival Caymmi, Gilberto Gil e Clara Nunes. Na outra vertente, de configuração mais recente do gênero, já sob a acolhida de muitos compositores da música popular, com ampla disseminação no Brasil e até em outros países, caracteriza-se, conforme comentado, como música da vertente lírico-romântica, usualmente como “canção de amor”,

no sentido amplo. Exemplo disso pode ser a canção “Queixa”, de Caetano Veloso, ou “Pavilhão dos Espelhos”, cantada por Roberta Sá. Nesses casos, comumente, o andamento da música é mais lento, buscando-se consonância com a temática lírica, ocorrendo bastante liberdade no que se refere aos arranjos, e algumas vezes o padrão rítmico fundamental acaba ficando bastante diluído ou mesmo modificado, sem a presença dos tambores mais convencionais do ijexá em suas “origens”, criando-se até dificuldade na sua identificação. Exerce-se a “licença poética”, a liberdade criativa artística, de modo amplo, até mesmo com aproximações e fusões com outros ritmos, às vezes até com interpretações diferentes daquelas inicialmente apresentadas. Um exemplo é a “canção” “Sina”, de Djavan, que o próprio autor apresenta também com rítmica (“levada”) de reggae. Nessa fase o ijexá já está configurado e difuso como gênero da música popular brasileira, fazendo-se presente na oitiva dos brasileiros nos diversos meios de comunicação cotidiana, constando dos manuais de cursos de percussão e danças afros, disseminando-se até internacionalmente como singularidade da música popular brasileira.

## PARA CONCLUIR

Apresentamos este ensaio com a preocupação de revelar e dar destaque ao ijexá, que se constitui como gênero relativamente recente na música popular brasileira, não tendo merecido, ainda, nesta faceta, muitos estudos específicos. Embora o padrão rítmico esteja presente nas comunidades negras há centúrias, e iniciativas esporádicas possam ser consideradas tentativas de sua introdução na música popular desde o final da década de 1920, a sua circulação mais largamente difundida e reconhecida se solidificou mesmo após meados da década de 1970, portanto há menos de 50 anos. Trata-se, então, de algo relativamente “novo”, se compararmos com gêneros como o samba, o coco e outros que já são centenários entre as expressões populares da música no Brasil.

Assim é que, em 1982, Clara Nunes cantava o “Ijexá”, de Edil Pacheco, e concluía que o “[...] Povo de Zambi/ Traz pra você/ Um novo som: ijexá”. Apesar dessa assimilação no cenário da

música popular, o ritmo continua em pleno curso também nos cultos religiosos afros e nos cortejos dos grupos de afoxé, em várias localidades do Brasil, dentro de suas especificidades. Assim, preserva-se o seu trânsito horizontal, entre pessoas da mesma condição social ou convívio, catalizando a comunidade envolvida na prática religiosa, que alcança igualmente indivíduos de outras classes sociais, e, por tradição cultural africana, permite o remonte aos antepassados, e, mais ainda, à ancestralidade, no sentido geracional profundo, e, por sua vez, também está verticalizado, atingindo outros estratos da sociedade, fundamentalmente para a sua fruição artístico-musical, estética, portanto. Neste último caso, do escopo da música popular, apesar da existência de ijexás de grande sucesso, alguns dos quais integraram trilhas sonoras de telenovelas de enorme audiência, é mais propriamente no âmbito reconhecido como MPB – Música Popular Brasileira<sup>33</sup>, não tão massiva, que a sua presença se firma de modo crescente, no formato “canção”, como se pode aferir nas criações de autores como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Djavan, Gonzaguinha (Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior – 1945-91)<sup>34</sup>, Alceu Valença<sup>35</sup> e tantos mais. Nesta fase mais recente, muitos compositores e o público em geral praticamente já não reconhecem ou conseguem relacionar o ritmo com a religiosidade negra, pela diluição, ou apagamento, talvez, de suas características mais originais<sup>36</sup>. Nesse caso, é difícil crer que o público, ouvindo a cantora Maria Gadú com a “canção” “Bela Flor”<sup>37</sup>, perceba na música alguma proximidade com o ijexá dos terreiros ou sinta nela a presença negra.

33 Sobre o termo, ver Marcos Napolitano (2001 – “Introdução”).

34 Ver “Gonzaguinha – Tá na Cara”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xFpd7zDbqF4>.

35 Ver “Alceu Valença – Anúnciação (com legenda)”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PrdBUorYboU>.

36 Esses aspectos poderiam ser demonstrados mais detalhadamente, de forma técnica, com transcrições musicais e comentários especificamente de análise musical e outras, em relação aos instrumentos musicais, orquestrações, características melódico-harmônicas, transformações nos andamentos, nos temas, na função social e outros aspectos, porém não pudemos fazê-lo.

37 Ver “Bela Flor – Maria Gadú”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AWF5-upfXCc>.

No tocante às transformações, no aspecto social e musical é fácil notar que no percurso histórico muitas foram as mudanças no gênero, que, como sempre ocorre nas culturas étnicas, se constituía originalmente de modo multiexpressivo, envolvendo o som e o texto, a coreografia (dança), os aspectos plásticos, a encarnação dramático-ritual religiosa e as suas funções sociais, e foram sofrendo adaptações, reduções e transformações que atingiram a temática, o padrão rítmico, a forma de se cantar, a instrumentação, o sentido da sua realização, e tantas diferenças mais, para que fosse assimilado na “cultura nacional”, de modo geral. Musicalmente, o aspecto mais interessante é o processo de síntese rítmica, chegando-se a uma redução mínima, um motivo rítmico básico, que ainda permite o reconhecimento do gênero, originalmente executado por um trio de tambores, um gã (agogô) e vozes, e que foram vertidos, reduzidamente, para outros instrumentos de uso mais comum na música popular, como a bateria, o violão ou guitarra, o piano, o contrabaixo, e até mesmo um pandeiro e outros, que mesmo isoladamente permitem caracterizar o ritmo, notando-se que isso ocorreu em um processo de “aprendizado” e experimentações de técnicas que foram sendo aprimoradas e acumuladas, pois, sobre o ritmo, ainda não havia um pleno domínio técnico para esses instrumentos. Não há como negar que se trata de uma contribuição musical e social substantiva que o Brasil incorporou, advindo, uma vez mais, das comunidades negras, ampliando e destacando a nossa singularidade e diversidade musical popular. Esse fato, entretanto, pode ser interpretado de modos diversos, até opostos. Assim, por exemplo, a questão da síntese do ritmo e as suas transformações pode ser enten-

tida como um procedimento de racionalização e adaptação criativo-artística para adequação a uma estética mais genericamente praticada na música popular, mas, por outro lado, pode também ser imaginada como maneira de apagamento, de “domesticação”, de borramento dos traços culturais e sociais negros, afro-brasileiros. Seria a continuidade das considerações que já apresentamos anteriormente em relação à música negra, desde tempos longínquos, considerada “estranha e bárbara”, como comentou Dorival Caymmi, ou que apresenta uma “brutalidade no ruído”, apontada por Mário de Andrade? Nesse ponto, embora a “contribuição” da música negra seja percebida no geral de modo bastante edificante, como um processo contributivo interétnico, alargando a diversidade e multiplicidade musical no Brasil, por outro lado, não se pode esquecer que historicamente os negros e suas expressões culturais sempre foram motivo de forte depreciação, preconceitos e implacáveis perseguições. Portanto, a transculturação do ijexá não se fez, evidentemente, sem profundas contradições e não se desdobrou na mudança da situação dos negros no país, mais uma vez, apesar de servirem ao longo do tempo como substrato cultural e, principalmente, musical para a constituição da musicalidade popular brasileira. Se a música negra tem servido historicamente à causa da identidade do país, nos seus diversos gêneros musicais, soando no interesse da harmonia e da sua fecundação artístico-musical, não se nota a correspondente ou paralela inclusão social dessa população na sociedade brasileira, restando indagar: seria um processo de assimilação ou de apropriação transcultural? A resposta dependerá do lado, ou dos lados, em que estivermos!

## BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. "Foi Conta Para Todo Canto: As Religiões Afro-brasileiras nas Letras do Repertório Musical Brasileiro", in *Afro-Ásia*, 34, 2005, pp. 189-235. Disponível em: [http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia34\\_pp189\\_235\\_Amaral\\_Vagner.pdf](http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia34_pp189_235_Amaral_Vagner.pdf).
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo Martins, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- BAKKE, Rachel Rua Baptista. "Tem Orixá no Samba: Clara Nunes e a Presença do Candomblé e da Umbanda na Música Popular Brasileira", in *Religião & Sociedade*, vol. 27, n. 2. Rio de Janeiro, dez./2007. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-85872007000200005>.
- BESSA, Virginia de Almeida. *Um Bocadinho de cada Coisa: Trajetória e Obra de Pixinguinha. História e Música Popular no Brasil dos Anos 20 e 30*. Dissertação de mestrado. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2005.
- BONDESAN DOS SANTOS, Pedro Paulo Köhler. *Ambiguidade Rítmica: Estudo do Ritmo Musical sob a Perspectiva de Modelos de Percepção e Cognição*. Dissertação de mestrado. São Paulo, ECA-USP, 2012.
- BRAZIL, Daniel. "Gil na USP: 40 Anos de um Show Histórico", in *Revista Música Brasileira*, 7/6/2013. Disponível em: <http://www.revistamusicabrasileira.com.br/especial/gil-na-usp-40-anos-de-um-show-historico>.
- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A Linguagem dos Tambores*. Tese de doutorado. Salvador, PPGM-UFBa, 2006. Parte 1 – disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9112/1/Tese%20Angelo%20Cardoso%20parte%201.pdf>; Parte 2 – disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9112/2/Tese%20Angelo%20Cardoso%20parte%202.pdf>.
- CAYMMI, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*. 4ª ed. São Paulo, Martins, 1967.
- FÉLIX, Anísio. *Filhos de Gandhi: A História de um Afoxé*. Salvador, Gráfica Central, 1987.
- FONSECA, Edilberto José de Macedo. "... Dar Rum ao Orixá...": Ritmo e Rito nos Candomblés Ketu-Nagô", in *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 3, n. 1. Rio de Janeiro, UERJ, 2006, pp. 101-16. Disponível em: [http://www.academia.edu/5416450/...\\_DAR\\_RUM\\_AO\\_ORIX%C3%81\\_...\\_ritmo\\_e\\_rito\\_nos\\_candombl%C3%A9s\\_ketu-nag%C3%B4](http://www.academia.edu/5416450/..._DAR_RUM_AO_ORIX%C3%81_..._ritmo_e_rito_nos_candombl%C3%A9s_ketu-nag%C3%B4).
- GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 Rotações: "Discos a Todos os Preços" na São Paulo dos Anos 30*. São Paulo, Alameda, 2013.
- IKEDA, Alberto T. "Do Lundu ao Mangué-beat", in *História Viva: Temas Brasileiros – Presença Negra* (edição especial temática n. 3). São Paulo, Ediouro/Duetto, março/2006, pp. 72-75. Disponível em: <http://www.youblisher.com/p/222521-Folia-de-Reis-Sambasdo-Povo>.
- LODY, Raul Giovanni. *Afoxé* (Cadernos de Folclore 7). Rio de Janeiro, MEC/Funarte/CDFB, 1976.
- LOPES, Nei. "A Presença Africana na Música Popular Brasileira", in *Revista Espaço Acadêmico*, n. 50, julho/2005, ano V. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/050/50clopes.htm>.

- LÜHNING, Angela. "Música: Coração do Candomblé", in *Revista USP*, n. 7, set.-out.-nov./1990, pp. 115-24.
- NAPOLITANO, Marcos. "*Seguindo a Canção*": *Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2001.
- PAULAFREITAS, Ayêska. "Música de Rua de Salvador: Preparando a Cena para a Axé Music", in *I Encult*. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecul2005/AyeskaPaulafreitas.pdf>. Acesso em: 1/7/2016.
- PRANDI, Reginaldo. *Segredos Guardados: Orixás na Alma Brasileira*. São Paulo, Companhia da Letras, 2005.
- RISÉRIO, Antônio. *Carnaval Ijexá: Notas sobre Afoxés e Blocos do Carnaval Afrobaiano*. Salvador, Corrupio, 1981.
- TONI, Flávia Camargo (org.). *A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo, Sesc/Senac/IEB-USP, 2004.
- VASCONCELOS, Jorge Luiz R. *A Música do Candomblé Queto – Registros Fonográficos e Relações com a Música Popular Industrializada*. Disponível em: [http://www.academia.edu/3545202/A\\_M%C3%9ASICA\\_DO\\_CANDOMBL%C3%89\\_QUETO\\_-\\_REGISTROS\\_FONOGR%C3%81FICOS\\_E\\_RELAC%C3%87%C3%95ES\\_COM\\_A\\_M%C3%9ASICA\\_POPULAR\\_INDUSTRIALIZADA](http://www.academia.edu/3545202/A_M%C3%9ASICA_DO_CANDOMBL%C3%89_QUETO_-_REGISTROS_FONOGR%C3%81FICOS_E_RELAC%C3%87%C3%95ES_COM_A_M%C3%9ASICA_POPULAR_INDUSTRIALIZADA). Acesso em: 16/9/2016.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixas: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador/São Paulo, Corrupio/Círculo do Livro, 1981.