

## O ijexá nas levadas de violão: análise de três casos no repertório popular

**Felipe Corbani da Silva**

<https://orcid.org/0000-0001-6406-2030>

*Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Departamento de Música*

*felipecorbani29@gmail.com*

**Bruno Madeira**

<https://orcid.org/0000-0002-3869-9828>

*Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Departamento de Música*

*madeirabruno@gmail.com*

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 20 dec 2020

Final approval date: 21 jun 2021

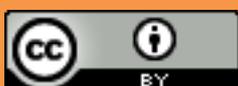
**Resumo:** O artigo consiste em uma análise de acompanhamentos de violão baseados no ijexá, ritmo presente nos rituais de candomblé e que se torna popular fora dos terreiros devido aos afoxés, cortejos carnavalescos de Salvador/BA. São discutidas ao longo do texto questões acerca das peculiaridades do ijexá e do seu processo de transformação em gênero popular, bem como das relações das levadas de violão com os padrões sonoros do ritmo, fatores idiomáticos e contexto das canções.

**Palavras-chave:** Ijexá; Violão de acompanhamento; Canção brasileira; Ritmos do candomblé; Levadas para violão.

### **TITLE: THE IJEXÁ ON GUITAR GROOVES: ANALYSIS OF THREE CASES OF POPULAR REPERTOIRE**

**Abstract:** The article consists of an analysis of guitar grooves based on ijexá, a rhythm present in candomblé rituals and which becomes popular outside the terreiros due to the afoxés, carnival parades in Salvador/BA. Questions about the peculiarities of ijexá and its transformation into a popular genre are discussed throughout the text, as well as the relationship between the guitar grooves and the patterns of the rhythm, idiomatic factors and the context of the songs.

**Keywords:** Ijexá; Rhythm guitar; Brazilian song; Candomblé rhythms; Guitar grooves.



# O ijexá nas levadas de violão: análise de três casos no repertório popular

Felipe Corbani da Silva, Universidade do Estado de Santa Catarina, felipecorbani29@gmail.com

Bruno Madeira, Universidade do Estado de Santa Catarina, madeirabruno@gmail.com

## 1. O candomblé e seu toque ijexá

Já é ponto pacífico em discussões acerca da música popular feita no Brasil que a grande maioria dos estilos musicais brasileiros — se não todos — resultam de diálogos entre diversas culturas, relações estas nas quais não raro figuram em destaque os costumes dos povos africanos, trazidos ao país no lamentável contexto do mercado de escravos.

Pesquisadores como Vianna (1995), Sandroni (2001) e Lopes (2005) encontram nas práticas religiosas afro-brasileiras, em especial no candomblé, influências decisivas para a construção de gêneros populares como o samba e o partido-alto. Um exemplo detalhado por Sandroni (2001, 87) dessa relação entre candomblé e os gêneros citados são as festas realizadas na casa de Tia Ciata, baiana negra que se mudou para o Rio de Janeiro em 1876. Cozinheira e mãe de santo, Tia Ciata promovia em sua residência reuniões nas quais as questões candomblecistas conviviam com a música negra produzida no então Distrito Federal.

Mas afinal, o que é candomblé? Cardoso (2006, 01) apresenta o vocábulo candomblé como um "termo genérico utilizado para denominar algumas religiões afro-brasileiras que compartilham de certas características". Dentre essas características comuns aos cultos abrigados sob o termo, ressalta-se o fazer musical como algo indispensável para a conexão com as divindades cultuadas. Neste sentido, é através dos toques — acompanhamentos de cantigas realizados por tambores e idiofones — que o fenômeno basilar do candomblé ocorre, consistente na incorporação das divindades por parte dos filhos de santo.

Em *A linguagem dos tambores* (2006), Cardoso apresenta um trabalho de fôlego sobre os aspectos instrumentais dos toques e suas relações ritualísticas dentro das cerimônias da Casa Branca, casa de candomblé da vertente ketu sediada em Salvador/BA. Diante da necessidade de que se escolha um tipo de culto para o desenvolvimento deste artigo, a fim evitar generalizações e equívocos, é oportuno versar daqui em diante sobre as características do candomblé-ketu em específico<sup>1</sup>, dada a conveniência de estar

---

<sup>1</sup> São variados os cultos contemplados pelo termo *candomblé*. Candomblé ketu, candomblé de angola, candomblé de jeje e candomblé de caboclo são citados por Cardoso (2006, 1) como sendo as vertentes mais conhecidas e apresentam, dentro de suas particularidades, modelos litúrgicos e fazeres musicais não raro diversos do que é encontrado em outros tipos de candomblé, podendo inclusive ser verificadas diferenças de casa para casa, mesmo dentro de uma vertente comum.

embasado em uma obra responsável como a tese de Cardoso. Dito isto, vamos à descrição da instrumentação e das funções de cada instrumento.

Executados nos atabaques rum, rumpi e lê (membranofones de tamanhos distintos em forma de tambor abaulado) em conjunto do gã ou do agogô (idiofones metálicos compostos por uma ou duas campânulas), os toques organizam-se, grosso modo, na lógica de acompanhamento/solo, na qual o idiofone apresenta um padrão rítmico em modo de ostinato — a linha guia — que é complementado ou reiterado pelos tambores médio e agudo (rumpi e lê). Sobre essa base é que o atabaque mais grave, o rum, apresenta seus fraseados em diálogo com fatores musicais e ritualísticos. Fonseca (2003, 33), com base nos estudos de Agawu (1986), entende a função do rum como um plano improvisatório, uma vez que cabe a este um diálogo mais livre com a dança, as incorporações e os momentos litúrgicos. Vale ressaltar, entretanto, que o conceito de improvisação relacionado ao rum não corresponde ao ideal de improviso conhecido na música popular. De modo distinto a este, na qual o músico tem liberdade para compor frases na hora, o alabê (músico dos rituais de candomblé) domina um determinado repertório de frases e os executa de acordo com as demandas da cerimônia.

Dentre os toques que são encontrados no candomblé ketu, um dos mais frequentes<sup>2</sup> e também o mais popular fora dos terreiros (Cardoso, 2006, 350) é o ijexá, ritmo consagrado a Oxum, orixá (divindade) dos rios e da fertilidade (Verger, 1997; Thompson, 2011). Em Silva (2019), é disposta a grade abaixo (Figura 1) com uma seleção<sup>3</sup> de padrões rítmicos encontrados no ijexá por Cardoso. Muito embora os padrões sonoros do agogô, do rumpi e do lê possam ser entendidos como células repetitivas, vale lembrar que a linguagem do rum se aproxima mais de um diálogo imprevisível com a liturgia. Diante disso e da necessidade de que se estabeleça um padrão repetitivo para a confecção de uma levada de violão (conforme veremos adiante), um excerto da transcrição do rum feita por Cardoso foi selecionado<sup>4</sup> e disposto em repetição assim como os outros três instrumentos para a organização da grade.



Figura 1 – Grade do toque ijexá segundo Cardoso (2006). Fonte: Silva (2019)

<sup>2</sup> Existe nos rituais de candomblé ketu uma relativa correspondência entre ritmos e orixás, como o caso do Ijexá ser o toque de Oxum. Cardoso adverte que essa relação, embora verificável, não é absoluta, uma vez que cantigas consagradas a um orixá muitas vezes são acompanhadas de ritmos ligados a outros orixás. Nesse sentido, inclusive, o pesquisador destaca o ijexá como um ritmo que acompanha cantigas de um grande número de orixás (Cardoso 2006, 247).

<sup>3</sup> Visto que o autor transcreve mais de uma possibilidade para cada instrumento no caso do ijexá.

<sup>4</sup> Célula rítmica encontrada nos compassos 7, 8, 11 e 12 da transcrição do rum feita por Cardoso (2006, 355).

## 2. O ijexá fora dos terreiros

De maneira distinta dos processos de surgimento de gêneros como o samba e o partido alto, nos quais as culturas africanas fornecem elementos para o desenvolvimento de ritmos que desde seu nascimento se ausentam de finalidades religiosas, a aparição do ijexá enquanto ritmo popular ocorre pela via da adaptação de uma música religiosa a uma nova função alheia às liturgias. Em outras palavras, enquanto o samba e o partido alto são *influenciados* pelo candomblé, o ijexá é o próprio candomblé — porquanto o ritmo ainda tenha função religiosa dentro dos terreiros — que se apresenta também enquanto ritmo popular.

Becker (2014) compreende os afoxés, grupos carnavalescos originários da Bahia, como precursores do ijexá fora dos terreiros. Segundo o autor:

O ijexá é o ritmo característico dos afoxés, como por exemplo, o "Afoxés filhos de Gandhi", bloco de carnaval de Salvador criado em 1949 [...]. Os afoxés surgiram como uma necessidade das pessoas frequentadoras dos terreiros de candomblé de participar do carnaval com sua música própria e foram responsáveis pela popularização do ijexá, que antes dos afoxés era quase predominantemente tocado nas cerimônias dos terreiros. (Becker 2014, 22)

Em consonância com este entendimento, Ikeda (2016) discute o desenvolvimento do ijexá enquanto gênero popular e também encontra nos afoxés a via de acesso do público leigo ao toque. Intrigado com a difusão do ritmo que alcançou inclusive artistas de perfis em princípio distantes da cultura candomblecista, o autor cita várias canções acompanhadas do ijexá, desde *Babaô Miloquê* (1930), gravada por Josué de Barros e arranjada por Pixinguinha, até a canção *Pavilhão de espelhos*, interpretada por Roberta Sá e lançada em 2012.

Ao longo desse processo de caracterização do ijexá como ritmo laico (ou *ijexá de palco*, conforme Ikeda) o pesquisador encontra duas etapas de absorção do toque pela indústria fonográfica, sendo que na primeira,

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 [...]. 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. (Ikeda 2016, 32)

Vale destacar, neste sentido, a importância de Gilberto Gil no processo de popularização do ijexá. Compositor influenciado pela música nordestina, pelo samba, pelo rock, pela bossa nova e por muitos outros estilos, Gil entra no afoxé Filhos de Gandhi em meados de 1970 e promove uma revolução no grupo, praticamente desativado naquela época (Ikeda 2006, 26).

A segunda etapa descrita por Ikeda é apresentada pelo autor como uma dissociação do *ijexá de palco* e a temática religiosa. Em suas palavras, essa segunda 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. (Ikeda 2016, 32)

Muitos dos exemplos trazidos pelo pesquisador em seu artigo apresentam em seus arranjos o violão como instrumento de acompanhamento. Para abordar a temática do ijexá no violão, assunto central deste artigo, é relevante uma breve reflexão acerca do violão brasileiro e de suas levadas.

### 3. O violão brasileiro e suas levadas

Embora diversificados os perfis violonísticos que se acomodam sob o termo *violão brasileiro*, a maneira de se tocar o instrumento mais popular no país é aquela embasada na lógica do acompanhamento. Nela, o violão exerce função de sustentação rítmico-harmônica para que um solista, seja ele a voz ou um outro instrumento, se encarregue da melodia. Essa função, conhecida como *centro* em meios populares como as rodas de samba, é caracterizada sobretudo pela execução das levadas, também chamadas de batidas. Neste sentido, a levada pode ser conceituada como "uma condução rítmica (na maioria das vezes constituída por um conjunto de vozes simultâneas) executada pela mão direita, que é 'colorida' pelos acordes formados pela mão esquerda, tendo como resultado sonoro um acompanhamento rítmico-harmônico" (Silva 2019, 54).

No que diz respeito às suas construções, pesquisadores como Sandroni (2001) e Livramento (2017) constatarem que as levadas, no âmbito da música popular brasileira, são sobretudo geradas a partir da imitação das frases executadas nos instrumentos de percussão típicos dos estilos brasileiros. Assim sendo, são os objetivos da próxima seção, na qual apresentaremos algumas levadas de ijexá, observar as possíveis relações entre estas e os instrumentos de percussão, bem como discutir as formas de escrita e os aspectos idiomáticos que influenciam suas criações e execuções.

Além do desenvolvimento das levadas através da imitação do que se ouve na convivência com os ritmos populares, livros didáticos como os de Pereira (2007) e Becker (2013) apresentam exemplos bastante consistentes, baseados nos mais diversos estilos musicais brasileiros. Nessas obras as levadas são aplicadas em progressões harmônicas curtas e possíveis de se tocar em um modo de *loop*, sendo dispostas em partitura e em áudio.

Embora passem ao leitor de maneira implícita o conhecimento de como se operam as movimentações de mão direita, pouco se discute nas obras de Becker e Pereira o que é necessário, em termos técnicos, para criar e executar levadas de maneira fluida e eficiente. Entendendo a importância desse tipo de reflexão e embasando as análises que serão apresentadas na seção 4, o seguinte trecho de Amim (2017) sintetiza características dos dedos da mão direita:

- O dedo polegar é o mais independente e mais forte dos quatro dedos utilizados no dedilhado da mão direita.
- O dedo indicador também é considerado um dedo independente, entretanto algumas pequenas ligações musculares que possui com o dedo médio podem fazer com que seus movimentos afetem os movimentos do seu vizinho.
- O dedo médio não é considerado um dedo independente em função das ligações musculares que possui com seus dedos vizinhos, o indicador e, principalmente, o anular. Por outro lado, este dedo é considerado o mais forte depois do polegar.

- O dedo anular é o menos independente pelo fato de estar ligado tanto ao dedo médio quanto ao mínimo, o qual não é considerado útil no dedilhado da mão direita. Em compensação, a força do dedo anular equipara-se à do dedo indicador (Amim 2017, 55).

Além da partitura, outra possível grafia das levadas é a adaptação do *Time Unit Box System* (TUBS), sistema de notação desenvolvido por Phillip Harland e presente nos estudos de Koetting (1970) que versam sobre a música do oeste africano<sup>5</sup>. Diante da eficiência desse sistema em relação à compreensão dos ataques e dedilhados, bem como pela possível compreensão das células rítmicas livres da estrutura métrica rígida da barra de compasso, as levadas de ijexá dispostas a seguir serão, em conjunto às partituras e áudios, apresentadas também dentro da grafia TUBS adaptada ao violão. Neste sentido, informações acerca do funcionamento desse tipo de adaptação e do sistema TUBS em si encontram-se dispostas em Silva (2019, 56).

Seguindo as abordagens utilizadas por Becker e Pereira, as levadas discutidas neste artigo serão disponibilizadas em excertos com curtas progressões harmônicas (ou até mesmo em um acorde apenas) mediante a notação em partitura e a gravação em áudio, além da escrita em TUBS adaptado ao violão.

#### 4. O ijexá no violão

Durante a pesquisa para escrever este artigo nos deparamos com uma grande quantidade de canções em ritmo de ijexá, cujos arranjos variam entre os mais fiéis ao estilo tocado nos terreiros até aqueles em que os traços principais do ritmo são diluídos e misturados com outros tipos de música. Frente a isso, elegemos como critérios para a escolha do repertório: a qualidade da gravação, a fim de possibilitar uma escuta clara e minimizar as chances de erros de transcrição; o protagonismo do violão dentro do arranjo, uma vez que quanto mais central for a função do instrumento, menos ele tende a se desligar dos elementos estruturais do ritmo; e a inventividade da levada, no sentido de compor com essa pequena seleção uma variedade de interpretações do ijexá no violão.

No trabalho de transcrição ficou nítido, como era de se esperar, que no decorrer das performances os violonistas empregam um certo nível de variação nas levadas, tais como adições/supressões de notas ou mudanças de digitação. Diante desta constatação, decidimos por transcrever um ou dois compassos de cada exemplo, compreendendo que as variações dos trechos ignorados não alteram a concepção central dos modelos de acompanhamento.

Vale ressaltar também, a título de consideração preliminar, que no trabalho de transcrição por vezes não é possível afirmar quais as digitações utilizadas pelos violonistas, e por isso propomos as digitações que nos parecem mais idiomáticas.

Conforme o exposto anteriormente, os exemplos serão disponibilizados em partitura, em notação TUBS e em pistas de áudio com o trecho reproduzido em *loop*, que podem ser acessadas clicando [aqui](#).

---

<sup>5</sup> A notação TUBS é organizada, grosso modo, em uma tabela na qual cada coluna representa uma unidade mínima de tempo (determinada pelo autor), enquanto as linhas se referem ao número de vozes dispostas no arranjo.

## 4.1. Tempo velho - Douglas Germano

"Quem não gosta de samba, bom sujeito não é. É ruim da cabeça ou doente do pé"<sup>6</sup>, diagnostica Dorival Caymmi. Em resposta, Douglas Germano é preciso: "Meu samba é ruim da cabeça, meu samba até manca pra andar"<sup>7</sup>. Nada poderia resumir melhor o estilo do compositor paulistano, autor de músicas gravadas por ícones como Elza Soares e Fundo de Quintal.

Nessa mesma letra, Douglas Germano afirma que seu samba "não é pra rezar". Mas e os seus ijexás, são? Seus dois últimos álbuns contêm ijexás — *Canção para ninar Oxum* (2016) e *Tempo Velho* (2019) — nos quais não se verifica esse perfil "cortante" do músico, que é substituído pela serenidade de uma oração.

Última faixa do álbum *Escumalha* (2019), *Tempo velho*<sup>8</sup> se inicia com o seguinte acompanhamento de violão tocado por Douglas Germano:



Figura 2 — Levada de ijexá em Tempo velho (c.1), de Douglas Germano. Fonte: os autores (2020)

Percebe-se nessa levada a predominância do padrão rítmico do agogô, porém sem seguir estritamente as alturas descritas por Cardoso (2006). Neste sentido, a única nota que foge à linha-guia é a localizada na cabeça do segundo tempo, que pode ser interpretada como uma menção aos atabaques, uma vez que essa nota consta nas frases de todos eles.

Ao se tocar esse trecho em *loop* fica evidente que Douglas Germano prezou por movimentos alternados, exceto na repetição de ataques com o polegar localizados na última colcheia do quarto tempo e a primeira semicolcheia do primeiro tempo. É possível interpretar, no entanto, que essa repetição ocorre para citar o padrão mais famoso do rum, no qual essas segundas colcheias dos tempos 2 e 4 são destacadas. Além disso, tal movimento não torna cansativa a execução da levada porquanto sejam colcheias de um andamento lento.

Por fim, ao dispor esse acompanhamento dentro do sistema TUBS temos a seguinte notação:

	1				2				3				4			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1				a									a			
2				m		m							m			
3		i			i				i					i		
4	p						p								p	

Figura 3 — Levada de ijexá em Tempo velho (c.1), de Douglas Germano (2019), em TUBS. Fonte: os autores (2020)

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AjJ7GBxEHS4>>. Acesso em: 29 de nov. de 2020.

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xfFebSi2t9Y>>. Acesso em: 29 de nov. de 2020.

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Shq-Tz9YeNc>>. Acesso em: 29 de nov. de 2020.

Nos compassos 3 e 4, por sua vez, o acompanhamento apresenta ligeiras modificações que se estabelecem como padrão a partir de então. Neles, Douglas Germano toca:

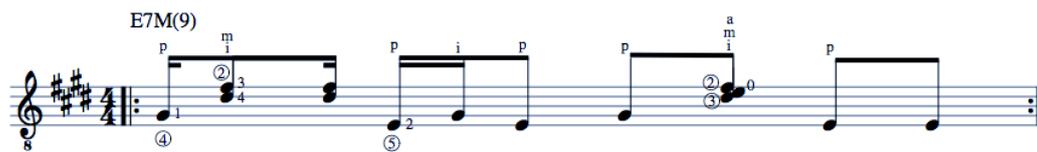


Figura 4 — Levada de ijexá em Tempo velho (c.3-4), de Douglas Germano. Fonte: os autores (2020)

Vale observar, conforme o exposto, que nesse trecho o violonista usa do recurso de alternância de dedos para preencher a lacuna gerada entre os ataques em colcheia desferidos pelo polegar. O movimento *p-i-p* constante no segundo tempo do compasso pontua a frase do rum (executadas pelo com o polegar) e ataca a nota presente no padrão do agogô (segunda semicolcheia tocada com o dedo indicador). Além disso, nota-se que nessa passagem a levada é construída com base em um número maior de cordas: enquanto no primeiro modelo Douglas distribui o acompanhamento em quatro cordas, nesse segundo padrão são usadas cinco.

Dentre as possibilidades de digitação, entendemos como mais eficiente incumbir ao polegar a função de alternar o ataque nas cordas Ré e Lá, posto que nos parece menos idiomático iniciar a levada apenas com o dedo indicador. Embora a digitação sugerida apresente movimentos repetitivos (três ataques seguidos com o polegar nos tempos 4 e 1), esta não se torna cansativa uma vez que são colcheias e o polegar realiza a descida da quinta para a quarta corda, ação favorável à repetição de dedo que é conhecida como deslizamento. Sobre essa técnica, Alípio (2014) a define como a repetição de dedo feita por um único impulso, dispensando a necessidade de retração deste para desferir outro ataque, uma vez que é aproveitado um mesmo movimento para tocar mais de uma corda.

Em notação TUBS, temos o seguinte resultado:

<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>												
1										a					
2		m		m						m					
3		i		i						i					
4	p				i			p							
5				p		p						p		p	

Figura 5 — Levada de ijexá em Tempo velho (c.3-4), de Douglas Germano, em TUBS. Fonte: os autores (2020)

Não por acaso, a parte instrumental reproduz com bastante literalidade o ritmo dos terreiros, em apoio à letra que remete às religiões afro-brasileiras, a exemplo do trecho: "*Panha [apanha] essas folha, se banha, se benze/ pede pras alma, agradece três Ave-Maria*".

Diante dessas constatações, conclui-se que, inseridas em um arranjo no qual outros elementos também reforçam o ritmo ijexá, tais como os pratos da bateria e o agogô que executam a linha-guia e os atabaques

que tocam a frase do rum, as levadas em questão apresentam o ijexá em sua estrutura mais fundamental, encontrada nos padrões da dupla agogô e rum.

## 4.2. Ao revés - Vidal Assis e Hermínio Bello de Carvalho

Representante de uma geração recente de sambistas, Vidal Assis é descrito pelo pesquisador e escritor Ruy Castro como "a prova de que a música brasileira é indestrutível" (Vidal, [s.d.]). Em seu álbum *Retratos* (2016), composto de canções com letras assinadas por Hermínio Bello de Carvalho — fato que por si já demonstra o respeito das gerações anteriores pelo trabalho de Assis —, a terceira faixa, *Ao revés*<sup>9</sup>, inicia com um agogô executando a linha-guia descrita por Cardoso e um par de atabaques tocando prioritariamente a frase do rum disposta na grade exibida no início do artigo, com a adição de algumas *ghost notes*. Logo após essa apresentação do ritmo em dois compassos, Lucas Porto toca no violão o seguinte acompanhamento:



Figura 6 — Levada de ijexá em *Ao revés* (c.3), de Vidal Assis e Hermínio Bello de Carvalho. Fonte: os autores (2020)

	<b>1</b>				<b>2</b>				<b>3</b>				<b>4</b>			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4

<b>1</b>	a	a			a				a				a			
<b>2</b>	m	m			m				m				m			
<b>3</b>	i	i			i				i				i			
<b>4</b>				p				p				p				p

Figura 7 — Levada de ijexá em *Ao revés* (c.3-4), de Vidal Assis e Hermínio Bello de Carvalho, em TUBS. Fonte: os autores (2020)

Nessa levada percebe-se a menção ao ijexá através da figura rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia no primeiro tempo, bem como a divisão em colcheias do segundo tempo, com as notas dos contratempos atacadas pelo polegar na região grave do violão. Neste sentido, embora o agogô não toque na primeira semicolcheia do segundo tempo, o ataque presente na levada pode ser entendido como uma nota dos atabaques (igualmente encontrada na grade de referência), além de uma aproximação das pontuações realizadas pelo xequerê<sup>10</sup> nas primeiras semicolcheias de cada tempo.

Em termos de construção idiomática, esse acompanhamento apresenta ausência de movimentos independentes entre os dedos indicador, médio e anelar, o que propicia uma levada de rápida apreensão. São utilizados movimentos contrários entre o polegar e o bloco *i-m-a*, com exceção da repetição localizada na primeira e segunda semicolcheia. Sobre a repetição de dedos, Alípio afirma:

<sup>9</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=72la3JAyfbk>>. Acesso em: 30 de nov. de 2020.

<sup>10</sup> Instrumento de percussão consistente em uma cabaça cortada, a fim de se transformar em uma caixa de ressonância, envolta em uma rede de contas. Apesar de não ser comum nos rituais de candomblé ketu, o xequerê é bastante presente nos blocos de afoxé,

É de senso comum, no estudo do mecanismo da mão direita, adotar como regra a não repetição de um mesmo dedo no toque sucessivo de duas ou mais notas, pois dedos repetidos têm menos velocidade e acumulam mais tensão muscular do que dedos alternados. (Alípio 2014, 81)

O senso comum mencionado por Alípio é referente à realização escalar, diferente da realização de acordes da levada aqui apresentada. Apesar de repetir os três dedos, a levada não apresenta grandes desafios, já que o andamento não é rápido. Em adição, observa-se que o movimento de ataques repetitivos com o bloco *i-m-a* faz parte da cultura das levadas em violão brasileiro, encontrado em abundância por Bittar (2011) na obra de Meira.

De maneira curiosa, no clipe é exibida a grade do arranjo e nela a seção está descrita como afoxé, o que suscita a discussão relativa à diferença entre afoxé e ijexá. Sobre o assunto, Pereira (2007) afirma em seu livro didático:

O ritmo utilizado para embalar os desfiles dos Afoxés é o Ijexá, que deixou há muito tempo de ser uma expressão exclusivamente folclórica e tem sido amplamente utilizado na música popular brasileira. Artistas e músicos de diferentes partes do país têm se servido frequentemente do ritmo do Ijexá e de algumas de suas variantes. É comum ver essas variantes sendo tratadas como ritmos independentes e chamadas de afoxé. (Pereira 2007, 56)

Ao comparar os entendimentos de Pereira e de Becker (2014, 22), citado anteriormente, percebe-se que este último entende o afoxé como um movimento popular cujo ritmo característico é o ijexá, enquanto o primeiro vai mais além, compreendendo o afoxé não somente como movimento popular, mas também como uma variante do ritmo ijexá, o que inclusive é demonstrado em seu livro ao apresentar levadas de ijexá e de afoxé enquanto ritmos distintos.

Mais interessante ainda é que uma das levadas de afoxé apresentadas no livro de Pereira possui esse mesmo movimento de alternância entre o bloco *i-m-a* e o polegar, em tempo e contra-tempo, respectivamente, conforme o excerto a seguir:

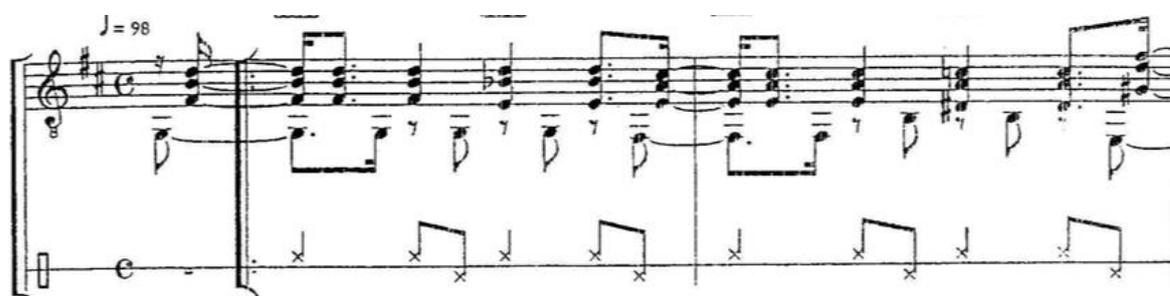


Figura 8 — Trecho da levada de afoxé n.2. Fonte: Pereira (2007)

A partir disso, é possível elaborar algumas hipóteses. Seria a levada de Lucas Porto em *Ao revés* um acompanhamento inspirado no livro de Marco Pereira? Ou ambos os violonistas desenvolveram ideias parecidas por se basearem em um mesmo modo de se tocar ijexá? Afinal, pode-se afirmar que os grupos de afoxé tocam ijexá ou afoxé? São perguntas que extrapolam os limites deste artigo, mas geram inquietações com potencial para o desenvolvimento de outros estudos.

### 4.3. Tartaruguê - Gilberto Gil

Já mencionamos anteriormente a importância dos grupos de afoxé na apresentação do ijexá às pessoas sem ligação com o candomblé, bem como a decisiva participação de Gilberto Gil em um dos principais afoxés, o Filhos de Gandhi. Verifica-se, neste sentido, a intimidade de Gil com o ritmo através de seu repertório, no qual consta uma quantidade expressiva de ijexás, tais como *Filhos de Gandhi* (1975), *Patuscada de Gandhi* (1977), *Serafim* (1991) e *Ya Olokum* (1991).

Em seu álbum *OK OK OK* (2018), a faixa *Tartaruguê*<sup>11</sup> começa com uma levada de violão que poderia muito bem ser destacada como um acompanhamento de *funk* estadunidense, uma vez que nela são tocadas as notas mais agudas na cabeça dos tempos 2 e 4, lembrando a frase de bateria mais comum desse gênero. Entretanto, ao entrar a bateria, no nono compasso, atacando a caixa nas cabeças de tempo e o bumbo nos contratempos, fica evidente que, na verdade, trata-se de um ijexá. Em seu acompanhamento, Gil executa uma levada que apresenta pequenas variações no decorrer da gravação, mas que pode ser resumida no que é tocado no primeiro compasso, que está transcrito a seguir:



Figura 9 — Levada de ijexá em *Tartaruguê* (c.1), de Gilberto Gil. Fonte: os autores (2020)

Assim como o arranjo geral da música, a levada de Gil não cita de maneira tão ostensiva a frase do agogô quanto os exemplos anteriores, deixando a encargo da frase do rum a referência ao ritmo, fato que pode ser apontado pelos ataques de polegar nos contratempos, com exceção do tempo 3. Seria essa omissão da linha-guia um afastamento da literalidade do ijexá?

A canção apresenta uma outra característica que reforça essa hipótese, consistente no conteúdo da letra, na qual Gil dialoga com a tradição e a invenção. Nela, o compositor canta: "*Sei que anauê/ é uma saudação/ Tartaruguê/ Eu não sei/ Sei não, sei não*". Sendo *anauê* uma palavra da tradição tupi — apropriada também pelo movimento integralista, para a infelicidade de nossos povos originários — e *tartaruguê* um neologismo, é possível compreender que Gil assume a postura de utilizar traços de culturas ancestrais em conjunto a conteúdos pessoais, a fim de compor algo novo, produto dessa mistura.

Vale ressaltar também que em *Tartaruguê* a interação entre mãos esquerda e direita no violão acontecem de maneira distinta do que é encontrado nos exemplos anteriores. Enquanto em *Tempo velho* e *Ao revés* a harmonia é apresentada mediante acordes estáticos, nessa canção de Gil a mão esquerda desempenha padrões de digitação que lembram *riffs* de *funk* ou de *rock*, no sentido de realizarem uma melodia, que revela a harmonia de maneira subjacente.

Outro ponto singular dessa levada é a concentração da mão direita em apenas três cordas, conforme a notação em TUBS a seguir:

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oLB-gHt8u6E>>. Acesso em: 01 de nov. de 2020.

<b>1</b>					<b>2</b>					<b>3</b>				<b>4</b>				
1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4			

<b>1</b>					m								m				
<b>2</b>					i			i					i				i
<b>3</b>	p			p				p				p				p	

Figura 10 — Levada de ijexá em Tartaruguê (c.1), de Gilberto Gil, em TUBS. Fonte: os autores (2020)

Essa peculiaridade, a princípio, pode conferir a essa levada uma menor aplicabilidade em outras músicas, uma vez que o mais comum é que sejam dispostos no violão acompanhamentos baseados em pelo menos quatro cordas. Um modo de expandir sua utilidade consiste em tornar o dedo anelar um acompanhante do dedo médio, no sentido de pinçar a corda imediatamente mais aguda à que este toca. Em outras palavras, se em vez de dividirmos a mão direita em polegar-indicador-médio, como a levada pede, nós ampliarmos a segmentação em polegar-indicador-médio/anelar, torna-se possível a sua utilização em acordes organizados em quatro cordas, conforme mostra a Figura 11, abaixo. Esse procedimento vai de encontro ao proposto por Amim (2017), que, conforme exposto, considera o dedo anular o menos independente, por estar ligado aos dedos médio e mínimo.

<b>1</b>					<b>2</b>					<b>3</b>				<b>4</b>				
1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4			

<b>1</b>					a								a				
<b>2</b>					m								m				
<b>3</b>					i			i					i				i
<b>4</b>	p			p				p				p				p	

Figura 11 — Levada de ijexá em Tartaruguê (c.1), de Gilberto Gil, adaptada para quatro vozes em TUBS. Fonte: os autores (2020)

É possível compreender, por fim, *Tartaruguê* como uma canção que, embora seja um ijexá, se afasta mais do toque de terreiro do que os exemplos anteriormente citados no que se refere à instrumentação, ao arranjo, à letra e à construção da levada, postura tal que atesta o quanto de tropicalismo existe no filho de Gandhy Gilberto Gil.

## 5. Considerações Finais

As análises dispostas neste artigo, embora em pequeno número ante a quantidade de gravações presentes no repertório popular, apresentam peculiaridades que demonstram a diversidade de abordagens possíveis na composição de um acompanhamento de violão baseado no ijexá.

Pode-se dizer, neste sentido, que a levada de *Tempo velho*, sobretudo no que se verifica nos compassos 3 e 4, é a que mais se aproxima da literalidade do ritmo, uma vez que nela está contido o que entendemos por mais estrutural no ijexá: o padrão semicolcheia-colcheia-semicolcheia no primeiro tempo e os ataques na segunda e terceira semicolcheias do segundo tempo, pertencentes à frase do agogô, além da marcação do grave em colcheias nos tempos 2 e 4, típica do rum. Portanto, entende-se que, dos três exemplos, o

acompanhamento de Douglas Germano nesta canção é o mais capaz de se fazer entender como ijexá mesmo em reduções a violão e voz.

A levada de *Ao revés*, por sua vez, embora também esteja embasado no padrão do agogô, não o cita integralmente ao omitir o toque na segunda semicolcheia do tempo 2. Em vez disso, o violonista decide por priorizar a lógica em colcheias com o grave nos contratempos. Organizado do começo ao fim em movimentos contrários e numa divisão de mão direita em apenas duas partes — polegar e bloco *i-m-a* —, tal acompanhamento é o mais simples dos três exemplos e é de fácil execução, apesar de ter na primeira semicolcheia um ataque com o bloco ao invés do polegar, característica menos comum nas levadas de violão em geral.

No violão de *Tartaruguê*, por fim, é apresentada a levada que mais se afasta da tradição do ijexá, a ponto de parecer ser baseada em outro ritmo quando tocada sem os outros instrumentos, causando até mesmo a impressão de ser uma sobreposição de ritmos. Neste sentido, a ênfase nas notas agudas tocadas pelo bloco *i-m* na cabeça dos tempos 2 e 4, o deslocamento das notas graves no tempo 3, bem como a harmonia apresentada em modo de *riff* atestam a influência do *funk* estadunidense no acompanhamento, gerando uma levada híbrida que só se identifica como ijexá se posta em relação aos outros elementos do arranjo.

Vale ressaltar, embora verificadas as diferenças entre os exemplos, que os três acompanhamentos são construídos levando em consideração as sugestões idiomáticas do instrumento e da mão direita, tais como a de evitar a repetição de dedos em semicolcheias consecutivas e a de realizar, sempre que possível, movimentos contrários entre o polegar e os demais dedos. É diante dessa observância aos princípios idiomáticos, portanto, que as três levadas extrapolam os arranjos nos quais foram gravadas e oferecem aos violonistas a possibilidade de as aplicar em outras músicas ou até mesmo alterná-las em um mesmo arranjo.

É evidente que o assunto das levadas de ijexá não se esgota aqui, uma vez que o ritmo é encontrado em outros diversos contextos, o que suscita a ampliação de análises das levadas de violão e também de outros instrumentos presentes no repertório de ijexás, tais como o cavaquinho, o piano e o contrabaixo. Além disso, bastante férteis se apresentam as discussões acerca do processo de saída do ijexá para as ruas e sua relação — ou confusão — com o termo afoxé, bem como do acolhimento do ritmo por parte da comunidade do samba, questões estas que se anunciam na voz de Roque Ferreira ao cantar: "*Foi Camafeu quem me falou/ ouvindo um ijexá/ O coração de quem chorou/ de dor não vai mais chorar/ E Dorival me confirmou/ quem não é doente do pé/ ou cai no samba ou na dança do afoxé*"<sup>12</sup>.

## 6. Referências

- Alípio, Alisson. 2014. *Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão*. Porto Alegre: UFRGS.
- Amim, Alexandre Gismonti Medeiros. 2017. *A polirritmia no violão: uma investigação a partir de 6 peças de Egberto Gismonti*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Becker, André. 2014. *Proposta de treinamento para a improvisação através da rítmica do ijexá*. Salvador: UFBA.
- Becker, José Paulo. 2013. *Levadas brasileiras para violão*. Rio de Janeiro: Vitta Books & Music.

---

<sup>12</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=up6bsPgQwDM&t=158> (Acesso em 08/12/20).

- Bittar, Iuri Lana. 2011. *Jaime Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do sertão, Regional de Benedito Lacerda e Regional do Canhoto*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Cardoso, Ângelo Nonato Natale. 2006. *A linguagem dos tambores*. Salvador: UFBA.
- Fonseca, Edilberto José de Macedo. 2003. *O toque do gã: tipologia preliminar das linhas- guia o candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UNIRIO.
- Ikeda, Alberto Tsuyoshi. 2016. "O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular". *Revista USP* 111: 21-36.
- Koetting, James. 1970. "Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music". *Selected Reports* 1 (3): 115-146.
- Livramento, Natália dos Santos. 2017. *O violão no samba: um estudo etnográfico em Florianópolis*. Florianópolis: UDESC.
- Lopes, Nei. 2005. *Partido-alto: Samba de Bamba*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Pereira, Marco. 2007. *Ritmos brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbolights produções artísticas.
- Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Silva, Felipe Corbani da. 2019. *Couros e cordas. Levadas de violão baseadas em toques do candomblé-ketu: ijexá, aderejá e ilu*. Florianópolis: UDESC.
- Thompson, Robert Farris. 2011. *Flash of the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*. São Paulo: Museu Afro Brasil.
- Verger, Pierre Fatumbi. 1997. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio.
- Vianna, Hermano. 2012. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Vidal Assis. Tratore. [s.d]. Disponível em: <[https://tratore.com.br/um\\_artista.php?id=11386](https://tratore.com.br/um_artista.php?id=11386)>. Acesso em: 30 de nov. de 2020.