



Ijexá como tecnologia ancestral em trânsito: presença do ijexá na música brasileira popular¹

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: Música e Pensamento Afrodiáspórico

Mariana Marcela de Santana Duarte²
Universidade Federal da Paraíba
marisantanamusica@gmail.com

Resumo. A proposta tem como objetivo analisar de que forma o Ijexá opera como uma tecnologia ancestral ligada à música de terreiro e de que forma ele passa a ser inserido e percebido na Música Brasileira Popular. A provocação propõe refletir como se estabelece este trânsito entre um ritmo ligado a musicalidades de orixás, como foi inserido e percebido pela MBP e na indústria cultural. Percebe-se que o Ijexá se fortaleceu como um gênero musical brasileiro, porém o mais comum é ele não ser associado às musicalidades afro-brasileiras de terreiro e sim ser chamado de levada rítmica, groove, afoxé, toque afro, baianidade, entre outros. Neste artigo irei identificar esse trânsito partindo de algumas músicas escolhidas, na intenção de compreender os processos contínuos de adaptação, mudanças de estruturas e/ou apagamento histórico do Ijexá no universo da Música Brasileira Popular. Parto da premissa que o Ijexá está presente de diversas formas, como exemplo, sendo DNA rítmico (Leite, 2017) das musicalidades afro-brasileiras e nesse trânsito existe um processo que passa desde adaptações estruturais para outras formas de execução, como também uma higienização histórica. Nesta pesquisa, diálogo com os conceitos do Filósofo Nêgo Bispo (2015), unido a Muniz Sodré (2017), Ikeda (2016) e aos conceitos explorados no campo da pesquisa em Música e Pensamento Afrodiáspórico (Santos, Sodré, Santos, 2022). Essa confluência de saberes oferece uma base sólida para pensarmos o Ijexá nesse trânsito, também como uma tecnologia ancestral que perpassa a cronologia histórica e nos apresenta como um ritmo/música vivos atuando com várias funções, como religiosa, celebração, resistência, perpetuação de sonoridades, signos e significados da cosmopercepção da cultura Nagô na diáspora brasileira.

Palavras-chave. Ijexá; Música Brasileira Popular; Música e Pensamento Afrodiáspórico.

Title. Ijexá as an Ancestral Technology in Transition: The Presence of Ijexá in Brazilian Popular Music.

Abstract. The proposal aims to analyze how Ijexá functions as an ancestral technology linked to terreiro music and how it has been incorporated into, represented, and understood within Brazilian Popular Music (MPB). This article examines the ways in which this transition occurs between a rhythm linked to the musical traditions of the orixás and the ways in which it has been incorporated into and represented by MPB and the cultural industry. It is evident that Ijexá has established itself as a Brazilian musical genre; however, it is more often not associated with Afro-Brazilian terreiro musical traditions, but rather referred to as a rhythmic pattern, groove, “baianidade,” or “brasilidade.” In this article, I seek to identify this transition based on a selection of songs, with the aim of understanding the ongoing processes of adaptation, structural changes, and/or historical erasure of Ijexá within the realm of Brazilian Popular Music. I start from the premise that Ijexá is present in various forms—for example, as the rhythmic DNA (Leite, 2017) of Afro-Brazilian musical traditions—and that this transition involves processes

¹ O presente trabalho foi realizado com o apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Paraíba - FAPESQ, com o termo de concessão de bolsa nº 174/2025.

² Bolsista FAPESQ e Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba na subárea de Etnomusicologia.



ranging from structural adaptations to other forms of performance, as well as forms of historical erasure. In this research, I engage with the concepts developed by the philosopher Nêgo Bispo (2015), alongside those of Muniz Sodré (2017) and Ikeda (2016), as well as with the concepts explored in the field of Music and Afro-Diasporic Thought (Santos, Sodré, Santos, 2022). This convergence of knowledge provides a solid foundation for considering Ijexá in this process of transition, as well as an ancestral technology that transcends historical chronology and presents itself as a living rhythm/music serving various functions, including religious practice, celebration, resistance, and the perpetuation of sounds, signs, and meanings inherent to the cosmological perception of Nagô culture within the Brazilian diaspora.

Keywords. Ijexá; Brazilian Popular Music; Music and Afro-Diasporic Thought.

Introdução

Investigar as sonoridades afro-brasileiras implica, pelo seu contexto histórico, uma necessidade de mergulhar no que se refere às matrizes que fundamentam e constituem a identidade cultural negra no Brasil. Dentre as matrizes, o Ijexá destaca-se pela sua força de difusão, rompendo com o enquadramento como um simples padrão rítmico. Sua presença atravessa séculos como um elo vivo das musicalidades negras africanas na diáspora brasileira.

No desenvolvimento da minha pesquisa de doutorado, que está em andamento, meu foco principal é a produção musical dos Afoxés e como estes se mostram como um dispositivo de subsistência e mobilização contracolonial vivo e ativo na atualidade. Ao vivenciar estes mergulhos que a pesquisa nos proporciona, foi impossível não perceber a expressiva presença e suas adaptações do toque Ijexá na Música Brasileira Popular.

Ijexá é uma nação Yorùbá formada por povos da cidade de Ilesá, situada no atual estado de Osun, banhado pelo rio Osun, na Nigéria (Verger, 1981). Pertencentes ao tronco cultural e linguístico dos povos Nagôs, que formam um subgrupo dos povos Yorùbás, com uma expressiva relevância histórica na construção da cultura afro-brasileira. O Ijexá foi trazido para o Brasil através dos deslocamentos forçados provocados pelo tráfico transatlântico de pessoas africanas escravizadas e sua permanência entre nós tem relação direta com as práticas religiosas de matriz africana, especialmente ao candomblé, constituindo-se como um importante elemento da manutenção da memória, da ancestralidade e dos valores civilizatórios da cultura Nagô na diáspora brasileira. Ao longo do processo histórico, o Ijexá ganha as ruas através das práticas artísticas dos Afoxés, extrapolando os espaços sagrados dos terreiros, passando a circular e a se fazer presente nos contextos da música brasileira popular.

No entanto, essa presença não ocorreu de forma neutra, a inserção do toque na indústria cultural implicou processos contínuos de adaptações, mudanças estruturais, que em determinadas situações geram apagamentos históricos, que facilitam a dissociação entre sua



sonoridade e suas origens afro-brasileiras. Esse processo se dá de forma silenciosa, e embora o Ijexá tenha se consolidado como um toque bastante executado na MBP, percebe-se que ainda é comum ser percebido ou intitulado por expressões genéricas como levada rítmica, groove, afoxé, toque afro, baianidade, entre outros. É importante trazer para a reflexão que tal processo adaptativo contribui fortemente para a invisibilização de sua origem ligada às musicalidades dos orixás e às cosmo percepções dos povos Nagôs presentes entre nós.

Nesse sentido, esta pesquisa tem como objetivo instigar uma reflexão sobre como o Ijexá opera como uma tecnologia ancestral que propaga as cosmovisões de mundo Nagô, tendo como alicerce as práticas musicais dos Afoxés ligados aos terreiros de candomblé de nação Ketu e a forma como se dá essa presença na Música Brasileira Popular. A ideia reside em compreender, simultaneamente, os processos contínuos de adaptação, às mudanças estruturais e o que se pode chamar de higienização sonora - fenômeno que frequentemente impulsiona o apagamento histórico entre diferentes espaços da indústria cultural.

E para nos acompanhar nesta construção, escolho atravessar esse desafio em estado de confluência com as contribuições acerca de filosofia Nagô de Muniz Sodré (2017), a visão de ancestralidade de Eduardo Oliveira (2007), pela vivência e os saberes orgânicos do conceito de contracolonialidade do filósofo quilombola Nêgo Bispo (2015) e nos estudos de música e pensamento afrodiaspórico (Santos; Sodré; Santos, 2022). Na mira de perceber o Ijexá para além do toque, e sim trazer em evidência os processos ancestrais que atravessam a cronologia histórica e continuam operando como elementos que disseminam expressões e modos de existências, política, celebração, religiosidade e resistência.

Ijexá: O balanço das águas

Ijexá é um toque executado nos terreiros de Candomblé de nação Ketu e Ijexá. Comumente é associado ao culto do Orixá Oxum, mas dependendo da casa também pode ser tocado para os Orixás Iemanjá (Yemòjá), Xangô (Şàngó), Exu (Èşù), Oxaguiã (Òşàgiyán) e Logun Edé (Lógún Èdè). Como já foi mencionado anteriormente, os estudos demonstram que o toque Ijexá foi trazido para o Brasil pelos povos Ilesa, nas pesquisas realizadas por Ikeda (2016), o Ijexá é compreendido como um toque que carrega uma importante referência da cultura africana no Brasil. Ao se referir à sua origem, o autor apresenta a visão de Ângela Lühning:

[...] 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”. (Lühning apud Ikeda, 2016, p.26)

Uma característica importante e que tem que ser mencionada é a relação da dança e da corporeidade integradas ao toque Ijexá. Quando o toque está no contexto sagrado e nas apresentações dos Afoxés, a separação entre toque, dança e expressão corporal é indissociável, fato que demonstra que essa característica é um ponto importante na afirmação da continuidade e permanência das expressões culturais africanas na diáspora. Pois, sabemos que em África as práticas musicais não são concebidas numa ideia singular (Agawu, 2016).

Considero essa característica como um ponto importante para pensar a ideia aqui proposta, pois irei demonstrar, sem aprofundar a discussão, mas com carácter ilustrativo, algumas formas percebidas de existência e presença do Ijexá, revelando como elas caminham e se manifestam nas práticas musicais atuais, expressando-se como um conjunto de práticas que configura seu reconhecimento com uma tecnologia ancestral. É importante também situar os contextos que encontramos o toque sendo executado, que são os espaços sagrados de terreiros de Candomblé de nação Ketu e Ijexá, expressões ligadas às apresentações e cortejos de rua e de palco através das práticas musicais dos Afoxés e da inserção do toque nas músicas ligadas à indústria cultural. Em conformidade com os estudos de Ikeda (2016), trago um breve relato de três formas que ele identifica de presença e execução do Ijexá.

A primeira consiste na forma ligada às práticas do passado e de sua origem, que o toque nos ritos de candomblé, nos quais a música, dança e ligação com o sagrado constituem uma unidade inseparável. Nesse contexto, o Ijexá exerce uma função religiosa, sustentando a dança e a evocação dos orixás, favorecendo a incorporação espiritual e estabelecendo uma relação entre os iniciados, a ancestralidade e as divindades. Os cantos são entoados na sua maioria em língua Yorùbá, em que a voz tem uma importante atuação e é executada pelos instrumentos gã ou agogô e pelos tradicionais tambores rum, rumpi e lé.

A segunda forma de expressão corresponde ao Ijexá nas ruas, associada aos cortejos e apresentações de palco dos Afoxés. O Afoxé é uma manifestação cultural afro-brasileira cuja origem ainda é bastante discutida, no entanto, é comumente associada ao estado da Bahia, como herança dos diferentes povos africanos que a essa terra foram trazidos em condições de pessoas escravizadas. Tem como possível marco de expansão a década de 1970 no estado da Bahia, em seguida no Rio de Janeiro, Recife e demais regiões do país. Nasce em um momento denso e de



fortes circunstâncias de proibições de expressões e elementos do candomblé advindos da cultura negra, onde um dos possíveis fatores de surgimento seria proporcionar visibilidade e expressão do candomblé nas ruas das cidades. Suas apresentações e/ou cortejos são mais expressivos no período de carnaval, mas não se restringem, podendo ser vistos em qualquer período do ano, principalmente em eventos ligados à cultura popular e aos movimentos negros.

De acordo com Lima (2009), pelos desdobramentos dos grupos negros do século XIX ou pela origem comum aos grupos de maracatu, a origem dos Afoxés também está ligada à coroação dos Reis do Congo. Com raízes nos terreiros de candomblé de nação Ketu, o Afoxé se apresenta como um advento que reúne várias categorias e elementos no que se refere ao universo identitário negro africano em diáspora, dentre os quais se destacam a música, a dança, vestimentas, a devoção religiosa e a celebração da cultura negra no Brasil. No que se refere à música, descrita parcialmente, esta é constituída por grupos formados por cantores, percussionistas e dançarinos, cujos instrumentos são tambores, agogôs e agbês. Acrescenta-se que as músicas têm como raiz geradora os ritmos e cânticos que fazem referência ao sagrado da religião do candomblé de nação Ketu.

Em relação aos Afoxés de Pernambuco que são meu foco nesta pesquisa, Souza (2014, p. 38) parte da premissa de que foi a partir das trocas de experiências com os afoxés baianos, a partir da década de 1970 (Filhos de Gandhi, Badauê, Filhos de Kori Efan, entre outros), que os militantes recifenses em diálogo com a experiência baiana incorporaram elementos locais, como o forte vínculo com a militância do Movimento Negro e a presença do Rei e da Rainha. De acordo com Rodrigues e Monteiro (2022, p.31), os afoxés são expressões musicais que retratam a cosmovisão dos terreiros de Candomblé aos quais estão ligados e também são cortejos carnavalescos dos adeptos de Candomblé. O afoxé é o cortejo que vai às ruas, e o ritmo que o conduz é o Ijexá, sendo este a base de sua musicalidade. E pelas palavras da Yalaxé Ulefun Helaynne Sampaio, filha da Ialorixá Maria Helena Sampaio, fundadora do Afoxé Oyá Alaxé, o afoxé é o candomblé na rua: um instrumento político contra o racismo religioso, contra o machismo, sexismo e todas as formas de violência.

Quanto à terceira maneira de existência do Ijexá, trata-se da sua presença na Música Brasileira Popular, quando o toque chega aos palcos e, com as adaptações, se distancia da sua função ligada ao sagrado, assumindo um lugar apenas como um ritmo afro-brasileiro. Registros importantes que datam como as possíveis primeiras gravações na década de 1930, temos a composição Babaô Miloquê, de Josué Barros com arranjo de Pixinguinha. E a partir da década de 1970, artistas expressivos como Gilberto Gil e Dorival Caymmi também se destacam como



pioneiros na inserção do toque em suas composições. E foi a partir dessa década que o Ijexá se consolidou como expressões afro-baianas nas práticas musicais da MBP. Outros artistas importantes a serem citados são Caetano Veloso, Djavan, Clara Nunes e mais atualmente temos Luedji Luna, Bixarte, Mariene de Castro, Xênia França, Baiana System, entre outros.

Na circulação e presença na MBP o Ijexá passa a integrar trilhas sonoras, gravações fonográficas, chegando aos meios de comunicação de massa, alcançando públicos que muitas vezes não reconhecem sua origem afro-brasileira. Enfatizando que esses processos não acontecem em sequência histórica, um após o outro, eles aconteceram e continuam acontecendo, o Ijexá segue vivo nos terreiros, nos cortejos dos afoxés e nos palcos da música popular, nos revelando a permanência viva e pulsante das expressões musicais negras para a construção da musicalidade afro-brasileira. Contudo, é fundamental pontuar que esse percurso evidencia as tensões e contradições dos processos, uma vez que a presença do toque na MBP não significa, nem ameniza, as lutas constantes pela superação das desigualdades e das formas históricas de marginalização das expressões culturais negras, tampouco as perseguições e violências sofridas pelas religiões de matriz africana e suas práticas musicais.

Contracolonialidade sonora: Ijexá como tecnologia ancestral

Peço licença para chegar e, ao observar a construção da minha trajetória musical - inserida nos contextos dos territórios periféricos e nas sonoridades afro-indígenas - experimento constantemente diversas manifestações sonoras e suas imbricações socioculturais. Nesse sentido, assumo a posição de instigar reflexões que colaborem para a construção de outras maneiras de perceber a produção musical negra atual no Brasil. Busco adubar o solo fértil do atual cenário contemporâneo com posicionamento anticolonial em curso, proporcionando a possibilidade de uma construção colaborativa de epistemologias que se aproximem da nossa vivência enquanto pessoas negras e de nossas formas de perceber e estar no mundo. É nesta insistência de sentir o Ijexá não apenas como um ritmo, mas como uma das musicalidades negras carregada de signos e significados, no qual os aportes teóricos escolhidos e já mencionados assumem esse lugar de espelho; neles, ao nos refletirem e identificarem as características que fundam nossa ancestralidade, somos convidados a perceber para além da superfície. E para ilustrar o robusto conceito de ancestralidade apresentado por Eduardo Oliveira, temos:

A cultura é o movimento da ancestralidade. A ancestralidade é como um tecido produzido no tear africano: na trama do tear está o horizonte do espaço;



na urdidura do tecido está a verticalidade do tempo. Entrelaçando os fios do tempo e do espaço cria-se o tecido do mundo que articula a trama e a urdidura da existência. A ancestralidade é um tempo difuso e um espaço diluído. Evanescente, contém dobras. Labirintos se desdobram no seu interior e os corredores se abrem para o grande vão da memória. A memória é precisamente os fios que compõem a estampa da existência. (Oliveira, p. 241, 2007)

Assim, vamos tecendo a raiz das alegações de que o toque Ijexá não é apenas um padrão rítmico, mas sim uma forma de expressar sonoramente valores, ensinamentos, experiências do sentir que atuam na disseminação e permanência de uma memória e práticas fundamentadas na ancestralidade. Esta constitui uma vigência ética de um determinado povo, que tem como um dos princípios vincular os processos de estar vivo às suas origens e destinos, atualizando o presente através das experiências do corpo, em consonância com o passado, presente e futuro e pelas transformações sociais e históricas. Tal processo não se perde ao tempo e a linearidade ocidental que demarca passado, presente e futuro, mas se manifesta na circularidade das experiências vividas e evocadas. Ademais, a música não é apenas um fenômeno estético (Sodré, 2017), mas uma experiência do sentir e um modo reflexivo somático de pensar o mundo, no qual o saber é acumulado por meio de uma forma de viver atravessada pela corporeidade. Desse modo, o toque sobrevive e pulsa na MBP, mesmo sofrendo suas mudanças e adaptações, o sentido ancestral persiste, fazendo com que a experiência ative os elementos e pulse através da memória viva.

Fogo! Queimaram Palmares, nasceu Canudos. Fogo! Queimaram Canudos, nasceu Caldeirões. Fogo! Queimaram Caldeirões, nasceu Pau de Colher. Fogo! Queimaram Pau de Colher. E nasceram, e nascerão tantas outras comunidades que os vão cansar se continuarem queimando. Porque mesmo que queimem a escrita, não queimarão a oralidade. Mesmo que queimem os símbolos, não queimarão os significados. Mesmo queimando o nosso povo, não queimarão a ancestralidade. (Bispo, p.45, 2015)

Nesse sentido, o Ijexá assume um lugar de comunicação e território contracolonial, uma vez que o existir enquanto tecnologia ancestral é inerente à sua presença. Nele, mesmo com suas transformações e adaptações, preservam-se os signos e significados ancestrais. Dessa forma, reinscreve e apresenta uma sonoridade alicerçada pela matriz de existência ligada ao sagrado, à memória, à cultura e à celebração, ocupando a Música Brasileira Popular apesar da resistência em ser disseminado como um gênero musical afro-brasileiro.

Considerações finais



Neste texto inicial, arrisco-me nesta confluência de saberes na tentativa de registrar a presença do toque Ijexá em trânsito na música brasileira popular e suas implicações. Trata-se de uma tecnologia ancestral sonora que, por meio da sua estrutura e forma de existir, encarna a proposta de território ancestral de saberes da cosmovisão Nagô. Ao som do Ijexá, a sonoridade atua como um motor de ativação do sentir, do corpo em movimento, das memórias coletivas, rompendo com a ideia de um passado distante, apagado e conectando-se com um tempo de continuidade, de presença ancestral em constante reinscrição.

Esta pesquisa não pretende mensurar a totalidade da força que o corpo negro acessa quando está em processos de afetação pelo toque. Entretanto, nutro esperança de andar lado a lado com as práticas de pesquisa acadêmica que põem em curso os propósitos do pensamento contracolonial. Nesse movimento, gingando e esquivando da linearidade e da normatividade imposta pela modernidade ocidental, mobilizando e contribuindo para as existências dos saberes ancestrais negros nos contextos acadêmicos. Sigo construindo teias e fortalecendo epistemologias no campo da etnomusicologia negra brasileira em diálogo com o pensamento afrodiaspórico, reafirmando o som como forma e produção de conhecimento, operando como tecnologias ancestrais de cura, permanência, cuidado e transformação social.

Referências

- AGAWU, Kofi. **The African Imagination in Music**. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade. In: **Routledge Handbook of Pan-Africanism**. London: Routledge, 2020. p. 147-158.
- DAYANNE, Rose. Contracolonialismo em confluência, Miroslav e Antônio Bispo dos Santos. **Cadernos Miroslav Milovic**, Brasília, v. 1, n. 2, p. 185-193, 2023.
- DE CARVALHO, José Jorge. **A tradição musical iorubá no Brasil: um cristal que se oculta e revela**. Brasília: Departamento de Antropologia/UnB, 2003. (Série Antropologia, 331).
- DE MACEDO FONSECA, Edilberto José. "... Dar rum ao orixá...": ritmo e rito nos candomblés ketu-nagô. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 2006.
- IKEDA, Alberto T. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. **Revista USP**, São Paulo, n. 111, p. 21-36, 2016.
- KUBIK, Gerhard. **Theory of African Music**. Chicago: University of Chicago Press, 2010. v. 1 e 2.
- LIMA, Ivaldo Marciano de França. Afoxés em Pernambuco: usos da história na luta por reconhecimento e legitimidade. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 146-159, 2009.
- LODY, Raul G. **Afoxé**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1976.





LOPES, Nei. A presença africana na música popular brasileira. **Espaço Acadêmico**, [s.l.], n. 50, jul. 2005. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/050/50clopes.htm>. Acesso em: 3 jun. 2026.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LÜHNING, Angela; DE TUGNY, Rosângela Pereira (org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. **African music in Ghana**. Evanston: Northwestern University Press, 1963.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Editora CRV, 2007.

RODRIGUES, E.; MONTEIRO, C. (org.). **Afoxés e o Candomblé de Rua**. Fortaleza: Edições UFC, 2022.

SANTOS, Antônio Bispo (Nêgo Bispo). **Colonização, Quilombos, modos e significados**. Brasília: UnB, 2015.

SANTOS, Eurides; SODRÉ, Luan; SANTOS, Marcos (org.). **Música e Pensamento Afrodiaspórico**. Salvador: Diálogos Insubmissos; ANPPOM; Coletivo Mwanamuziki, 2022. (Série Pesquisa em Música no Brasil, v. 10).

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SOUZA, Gabriella Silva de. **Ao som do Ijexá**: afirmação política e expressão religiosa nos afoxés de Olinda e Recife – PE. 2014. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

VERGER, Pierre. **Orixás**: deuses iorubás na África e no Novo Mundo. Salvador: Corrupio, 1981