

CABILA E IJEXÁ: INTERCONEXÕES ENTRE RITMOS DE DUAS CULTURAS

Adrian Estrela Pereira ¹

Resumo: Cabila e Ijexá são Ritmos de Matriz africana que compõe o extenso repertório musical de diversas nações de candomblé no Brasil. Entre as três principais nações de candomblé da cidade de Salvador – Ketu, Jêje e Angola – os ritmos escolhidos podem ser observados dois desses segmentos: o Ijexá na nação Ketu e o Cabila na nação Angola. Desta forma, o objetivo geral deste artigo é apresentar algumas possíveis interconexões dos ritmos de Ijexá e Cabila. Derivado deste, serão apresentados três objetivos específicos: 1) descrever as principais características do ritmo ijexá; 2) discorrer sobre o ritmo Cabila; 3) apontar semelhanças musicais, funcionais e culturais entre os ritmos. Sendo assim, pretende-se responder à questão da pesquisa: em quais aspectos os toques do Cabila e do Ijexá são correspondentes? Esta pesquisa de caráter bibliográfico foi baseada em: Mauleón (2005), Palmeira (2017), Cardoso (2006), Nigri (2014), entre outros. Ao final, foram apresentadas as principais diferenças e correspondências entre os toques no que se refere às suas características rítmicas, formas de execução, funções em cerimônias religiosas, troncos linguísticos e localização geográfica original.

Palavras-chave: Música Afro-Brasileira, Ritmo Cabila, Ritmo Ijexá, Clave.

¹ Mestre em Educação Musical pelo Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia. E-mail: adrian.estrela@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

Cabila e Ijexá são Ritmos de Matriz africana que compõem o extenso repertório musical de diversas nações de Candomblé² no Brasil. Segundo Palmeira (2017, p.33), “em Salvador, no que se refere aos Terreiros de Candomblé, é possível identificar três principais grandes grupos, conhecidos pela nomenclatura de Nações: Ketu, Jêje e Angola”. Sendo assim, considerando as nações apresentadas acima, os ritmos escolhidos podem ser observados, tradicionalmente, em duas dessas nações: o Ijexá na nação Ketu e o Cabila na nação Angola.

Ambos os ritmos, originalmente executados em cerimônias de Candomblé, extrapolaram o contexto religioso e difundiram-se na música profana brasileira. Embora os instrumentos tradicionais do candomblé sejam predominantemente percussivos (Rum, Rumpi, Lé, Agogô e Gã), podemos observar uma tendência de interpretar ritmos de matriz africana a partir de diversos instrumentos e formações musicais.

Desta forma, o objetivo geral deste artigo é apresentar algumas possíveis conexões os ritmos do Ijexá e do Cabila. Derivado deste, serão apresentados três objetivos específicos: 1) descrever as principais características do ritmo ijexá; 2) discorrer sobre o ritmo Cabila; 3) apontar semelhanças musicais, funcionais e culturais entre os ritmos. Sendo assim, pretende-se responder à questão da pesquisa: em quais aspectos os toques³ do Cabila e do Ijexá são correspondentes?

Esta pesquisa foi apoiada pelo método bibliográfico que, segundo Fonseca (2002, p. 32), “é feito a partir dos referenciais teóricos já analisados, e publicados por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, sites”. Em concomitância, Lakatos e Marconi (2003, p.183) explicam que a pesquisa bibliográfica “abrange toda bibliografia já tornada pública em relação ao tema de estudo, desde publicações avulsas, boletins, jornais, revistas, livros, pesquisas, monografias, teses, material cartográfico etc., até meios de comunicação orais: rádio, gravações em fita magnética e audiovisuais: filmes e televisão”.

Na construção de uma fundamentação teórica, foram pesquisadas fontes científicas esclareceram sobre conteúdos relacionados a este artigo, tais como: Mauleón (2005), que explica sobre a clave e sua importância na música de matriz africana; e

² Candomblé é um termo genérico usado para descrever algumas religiões afro-brasileiras que compartilham certas características, como o fenômeno da possessão. (CARDOSO, 2006 p. 394)

³ No âmbito do Candomblé, os ritmos são conhecidos como “toques” (PALMEIRA, 2017, p. 30)

Nigri (2014), que escreve sobre o Cabila e sua relação com a música popular brasileira. Em Cardoso (2006), foram estudados conteúdos pertinentes aos contextos histórico, cultural e religioso do Ijexá; e em Palmeira (2017), foram encontrados diversos conceitos relacionados à música afro-religiosa na cidade de Salvador - Bahia.

A seguir, serão apresentadas considerações sobre a clave, elemento essencial para a compreensão da abordagem utilizada neste artigo.

1.1 CLAVE

Claves são padrões rítmicos que funcionam como guia na música de matriz africana. Tradicionalmente, na música afro-brasileira, elas são executadas com o auxílio de um instrumento percussivo de som agudo.

Meneses (2014, p.146)⁴, afirma que claves são padrões curtos que podem ser materializados por um instrumento. Segundo ele, as claves também podem estar presentes apenas na consciência dos músicos. Em adição, Kubik (apud MENESES, 2014, p.146), defende que na música afro-brasileira as claves funcionam como “orientação para outras partes da música em sua dimensão temporal”, ou seja, em sua dimensão rítmica.

Graças às raízes africanas, a utilização de claves como referencial pode ser observado em músicas de diversos países da América Latina, como Venezuela e Cuba. Assim como no Brasil, na música cubana de matriz africana a clave exerce o importante papel de fundamentar os ritmos executados por todos os instrumentos. Hernandez (2000, p.11)⁵ afirma que a compreensão da música cubana começa com a clave. Segundo ele: A clave é um ritmo que “serve como ponto de referência para todos os ritmos, melodias, músicas e danças na música cubana. O ritmo da clave está sempre presente na música, mesmo que não esteja realmente sendo tocado” (HERNANDEZ, 2000, p.11). Em concomitância, Mauleón⁶ (2005, p. 48) defende que no que diz respeito ao estudo da música cubana, “a clave é a primeira célula que deve ser entendida e praticada antes de seguir adiante”.

⁴ Aqui e adiante: Tradução do autor

⁵ Aqui e adiante: Tradução do Autor

⁶ Aqui e adiante: Tradução do Autor

Figura 3 - Clave do Cabila Invertido e o Padrão Rítmico do Samba Partido Alto



Fonte: Elaboração do autor.

Em concomitância com Leite, Nigri (2014, p.103), em suas pesquisas e vivências nos terreiros da nação Angola, ouviu diversas vezes frases como: “a verdadeira raiz do samba está no candomblé”, “o cabula é o pai do samba” ou, “o samba veio do terreiro.” Segundo Nigri,

o ritmo cabula [...] se apresenta em cantigas que produzem um sentido mais festivo, alegre e [...] apresenta uma proximidade estética ao *samba*, em termos rítmicos e também quanto ao sentido festivo, de alegria, festa, vadiação que ele carrega (NIGRI, 2014 p.103)

Assim como diversos ritmos afro-brasileiros, o ijexá é um ritmo complexo e para sua execução são necessários três tambores atabaques (rum, rumpi e lé) e um idiofone metálico (gã). A clave do cabila é executada pelo gã; o lé e o Rumpi mantem ritmos particulares e constantes; e o Rum é responsável por executar variações rítmicas.

Figura 4 - Partitura Rítmica do Cabila

The image shows four musical staves representing different instruments: Gã, Lé, Rumpi, and Rum. All are in 4/4 time. The Gã staff shows a sequence of eighth notes. The Lé staff shows a sequence of eighth notes. The Rumpi staff shows a sequence of eighth notes with some rests. The Rum staff shows a sequence of eighth notes with some rests.

Fonte: Elaboração do autor.

Na figura acima, a representação do ritmo executado pelo Rum refere-se a um padrão que, segundo José Izquierdo (informação verbal⁹), é frequentemente executado em meio a outras frases características.

3 IJEXÁ

O Ijexá é um ritmo de matriz africana tocado nas cerimônias de candomblé que atingiu grande repercussão na música profana brasileira. Segundo Cardoso (2006, p. 351), a palavra ijexá também denomina uma região do continente africano onde o culto ao orixá Oxum é muito relevante, e graças a isso, o ritmo do Ijexá foi incorporado às cerimônias religiosas do candomblé para saudar essa divindade. Entretanto, conforme Iuri Passos (Informação Verbal¹⁰), apesar de ser frequentemente associado a Oxum, o toque também é utilizado para reverenciar outros Orixás como Logun Ede, Ogum e Oxaguiã.

Na cidade de Salvador, apesar de ser predominante encontrado em terreiros da nação Ketu, o Ijexá costumava ser identificado em terreiros da nação de Candomblé que compartilhava o mesmo nome. Conforme Cardoso (2006, p. 351), nesta nação o Ritmo Ijexá era “quase que exclusivo, [...] com esse toque se homenageavam todas as divindades”. Contudo, de acordo com Lüning (1990, p. 178), por volta da década de 1980, graças ao falecimento da sua principal liderança religiosa, deixou de existir um dos últimos grandes terreiros da nação Ijexá.

O ritmo do Ijexá, que tem origem Iorubá, saiu do cenário religioso e alcançou a música popular através dos *Afoxés*¹¹. Becker (2014, p.22), afirma que “os afoxés surgiram como uma necessidade das pessoas frequentadoras dos terreiros de candomblé de participar do carnaval com sua música própria”. O autor relata que devido à estreita relação, o afoxé e o ijexá muitas vezes são confundidos entre si e que muitos músicos, erroneamente, costumam referir-se ao ritmo Ijexá pelo nome de Afoxé (BECKER, 2014, p.24).

Assim como o Cabila, o Ijexá é um ritmo complexo, executado, tradicionalmente, por quatro instrumentos: agogô, que é responsável por executar a clave; Lé e Rumpi, que executam ritmos próprios e constantes; e o Rum, que executa variações rítmicas.

⁹ Informação concedida em aula sobre Ritmos Afro-Baianos na Universidade Federal da Bahia

¹⁰ Informação concedida em aula sobre Ritmos Afro-Baianos na Universidade Federal da Bahia

¹¹ Afoxés são blocos carnavalescos, popularmente conhecidos como candomblé de rua, em que são executadas músicas com ritmo ijexá

Em adição, nos afoxés é frequente a execução da pulsação métrica regular com o auxílio do instrumento percussivo caxixi. A Figura 5 apresenta uma representação dos padrões rítmicos constantes no ijexá.

Figura 5 - Partitura rítmica do ijexá

The musical score for the Ijexá rhythm is presented in four staves, all in 2/4 time. The first staff, labeled 'Agogô', shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff, labeled 'Caxixi', shows a simple pattern of quarter notes. The third staff, labeled 'Lé', and the fourth staff, labeled 'Rumpi', show melodic lines with eighth and sixteenth notes, similar to the Agogô staff. The score is divided into two measures by a vertical line.

Fonte: Elaboração do autor.

No Ijexá, assim como no Cabila, todos os membranofones são tocados apenas com as mãos, ficando o uso do aguidaví restrito à execução do agogô. Diferentemente ao que costuma ser praticado em diversos toques da Nação Ketu como o Agueré, (onde todos os instrumentos são interpretados com Aguidavís), e o Batá (onde apenas o Rum é executado sem baquetas), o Ijexá compartilha algumas outras características com o toque do Cabila, como será demonstrado a seguir.

4 RITMO IJEXÁ E RÍTMO CABILA – SEPARADOS POR ¾ DE TEMPO.

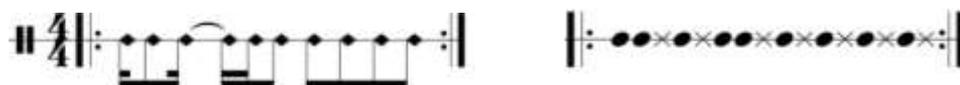
Como mencionado anteriormente, as nações de Candomblé que abrigam os toques do Ijexá e do Cabila, são distintas e formadas por povos provenientes de diferentes regiões africanas, sendo o Cabila de origem Banto e o Ijexá de origem Iorubá. De acordo com Nigri (2014, p. 23), grosso modo, é possível classificar os povos africanos em dois grandes grupos, os Sudaneses e os Banto. Segundo o autor “essa divisão se dá por meio do tronco linguístico, entretanto são centenas de dialetos catalogados entre esses grandes grupos”. Conforme Prandi,

Os sudaneses constituem os povos situados nas regiões que hoje vão da Etiópia ao Chade e do sul do Egito a Uganda mais ao norte da Tanzânia. [...] abaixo, o grupo sudanês central, formado por inúmeros grupos linguísticos e culturais que compuseram diversas etnias que abasteceram de escravos o Brasil, sobretudo os localizados na região do Golfo da Guiné e que, no Brasil, conhecemos pelos nomes genéricos de nagôs ou iorubás (mas que compreendem vários povos

de língua e cultura iorubá, entre os quais os oyó, ijexá, ketu, ijebu, egbá, ifé, oxogbô, etc.). [...] Os bantos, povos da África Meridional, estendendo-se para o sul, logo abaixo dos limites sudaneses, compreendendo as terras que vão do Atlântico ao Índico até o cabo da Boa Esperança. (PRANDI, 2000, p. 53).

Apesar das distinções geográficas, culturais e linguísticas entre as nações de Candomblé Ketu e Angola, no que refere-se à relação entre notas percutidas e pausas nas claves do Ijexá e do Cabila, existe um padrão é comum à execução dos dois ritmos, podendo a mesma performance ser compreendida como ambos os toques, a depender do referencial escolhido. Para demonstrar essa propriedade, a seguir serão apresentadas e comparadas as claves dos dois ritmos através da escrita musical tradicional e de uma notação baseada na escrita musical datiloscópica, em que são apresentadas as subdivisões do tempo onde há e onde não há ataque ao instrumento. A seguir, a clave do Ijexá escrita de ambas as formas.

Figura 6 – Clave rítmica do Ijexá em duas formas de representação gráfica.



Fonte: Elaboração do autor.

Note que, embora apenas as notas representadas pelos pequenos círculos pretos devam ser executadas, na representação da direita estão representadas todas as unidades básicas de medida, sendo os “x” responsáveis pelas representações das pausas. Neste sentido, uma vez que na escrita musical da esquerda não há diferenciação entre ataques na campana grave ou aguda do agogô, as duas imagens representam exatamente o mesmo ritmo.

Seguindo o mesmo princípio, a seguir será apresentada a clave do Cabila em suas duas formas de escrita.

Figura 7 - Clave rítmica do Cabila em duas formas de representação gráfica



Fonte: Elaboração do autor.

Assim como na Ijexá, na partitura da direita, estão representadas todas as subdivisões do ritmo (referenciadas na nota de menor duração), porém, devem ser percutidas apenas as notas representadas círculo preto. Portanto, os dois sistemas representam exatamente o mesmo ritmo: a clave do Cabila.

As partituras apresentadas até o momento demonstram apenas um ciclo completo de cada toque, sendo os ritornelos a indicação de que o padrão pode ser repetido indefinidamente. Sendo ambos quaternários e tendo como nota de menor duração a que equivale a um quarto da pulsação, tanto o Ijexá quanto o Cabila completam e reiniciam seus ciclos a cada quatro tempos ou dezesseis unidades básicas de medida, conforme representação a seguir:

Figura 8 – Pulsações na Clave do Ijexá em duas formas de representação gráfica



Fonte: Elaboração do autor.

Nos exemplos acima, os números coincidem com a pulsação dos seus respectivos ritmos, porém, a execução da clave independe da presença da pulsação. Sendo assim, para notarmos a equivalência na relação entre pausas e notas percutidas nas duas claves, tomaremos como referência a clave do Ijexá. No entanto, diferentemente do procedimento realizado na figura 8, onde a contagem de tempos foi iniciada a partir da primeira nota, a figura 9 assinalará os quatro tempos do ciclo a partir da quarta nota escrita na partitura.

Figura 9 – Pulsações deslocadas na clave do Ijexá



Fonte: Elaboração do autor.

É importante notar que, mesmo não começando a contagem a partir da primeira nota, foi respeitada a relação de quatro unidades básicas de medida entre um pulso e outro. A partir da configuração apresentada pela figura acima e a sua comparação com a figura 7 é possível notar claramente a semelhança entre as claves do Ijexá e do Cabila, pois, uma vez que começamos a pulsação métrica regular na quarta subdivisão do primeiro tempo do toque do Ijexá, encontramos o ritmo do Cabila.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Ijexá e o Cabila são ritmos quaternários executados para homenagear divindades de diferentes nações de candomblé, porém, estes compartilham algumas semelhanças no que diz respeito às suas funções nos cultos religiosos, à relação entre sons e silêncios de suas claves e às divindades para a quais eles são executados.

Em ambos os toques, os membranofones são executados apenas com as mãos, ou seja, sem a presença de aguidavis. Esse princípio sempre é respeitado nas execuções da nação Angola, porém, na nação Ketu, na performance do vassi, por exemplo, o rumpi, o lé e o rum são executados com auxílio de baquetas. Em adição, durante as cerimônias religiosas, ambos os ritmos são executados para louvar divindades relacionadas à guerra: Ogum (Orixá da nação ketu) e Roximucumbe (Inquice da nação Angola).

No tronco linguístico Banto, frequentemente é observada uma grande variedade de palavras que se referem à mesma divindade. Previtali (2009, p.56) afirma que nos terreiros na nação Angola o inquice Roximucumbe também pode ser denominado de Incossimucumbe, Mungongo, Sumbo, Munganga, Incossi, Sumbo, Cangira, Tabalanjo, RoxiMarinho Kitaguaze, Minicongo, Mucongo, Naguê, Mugomessá, Jamba, Ngo, Mavalutango, Katembo, entre outros. Ainda segundo a autora, graças ao sincretismo, existem correspondências entre os orixás das culturas Iorubás e os Inquices das culturas Banto. Nesse sentido, a pesquisadora afirma que mesma entidade “ora é inquice, ora é santo e ora é orixá”. (PREVITALLI, 2006, p. 139). Isto posto, ela afirma que o orixá Ogum, equivale ao inquice Incossimucumbe.

Como demonstrado anteriormente, além das correspondências relacionadas à função e à forma de execução, a clave de ambos os ritmos compartilham as relações entre notas percutidas e pausas, podendo uma mesma performance ser compreendida como Ijexa ou Cabila. Tal princípio, demonstra que as suas claves intercambiáveis.

Sendo assim, apesar de todas as diferenças culturais, religiosas, linguísticas e geográficas encontradas na origem desses dois toques, o Cabila e o Ijexá compartilham características na estrutura mais fundamental de suas execuções: a clave. Acredito que essa simples propriedade pode guiar não apenas para inovações no campo da criatividade e composição musical, mas também para novos caminhos que guiem para uma melhor compreensão histórica e antropológica de culturas de origem africana, bem participação destas na formação da sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

BECKER, A. Proposta de treinamento para a improvisação através da rítmica do ijexá. 2014. 88 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2014.

- CARDOSO, N. N. A. A linguagem dos Tambores. 2006. 256 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2006.
- FONSECA, J. J. S. Metodologia da pesquisa científica. Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza. 2002.
- HERNANDEZ, H. Conversations in clave: the ultimate technical study of four-way independence in Afro-Cuban rhythms. Miami: Alfred Music Publishing, 2000.
- LEITE, L. Rumpilezzinho Laboratório Musical de Jovens: Relatos de uma experiência 2017 96 f. LeL Produção Artística, Edição 1, Salvador, 2017
- LÜHNING, A. A Música no candomblé nagô-ketu: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador–Bahia. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Karl Dieter Wagner, Hamburgo, 1990.
- MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. Metodologia Científica. 306 f 4. ed. São Paulo: Atlas, 2004.
- MAULEÓN, R. Salsa Guide Book: for Piano & Ensemble. 1993. 259 f. Sher Music Co.; Spiral edition, 2005.
- MENESES, J.D.D. Orkestra Rumpilezz: Musical Constructions of Afro-Bahian Identities. 266 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of British Columbia, Vancouver. 2014.
- NIGRI, B. O Samba no Terreiro: música, corpo e linguagem como prática cultural – apontamentos para o campo do lazer 134 f. Dissertação (Mestrado em Lazer) – Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte, 2014
- PALMEIRA, R.S. Ritmos do candomblé Ketu na bateria: adaptações dos toques Agueré, Vassi, Daró e Jinká, a partir das práticas de Iuri Passos. 118 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- PRANDI, R. Revista Usp. De Africano a Afro-Brasileiro: Etnia, Identidade, Religião. São Paulo: SCS/USPIdioma, v.46, p. 52-65, jun./ago. 2000.
- PREVITALLI, I. M. Candomblé: Agora é Angola. 154 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2006.