

# OS SIGNOS NO CANDOMBLÉ<sup>1</sup>

Angelo Nonato Natale Cardoso

No presente trabalho, descrevo alguns aspectos do simbolismo no candomblé – religião ketu<sup>2</sup> de grande complexidade que, como objeto de estudo, permite vários tipos de abordagem. Nessa religião, muitos significados estão subjacentes aos gestos, emblemas, ritmos e sons de uma maneira geral. A descrição baseia-se na pesquisa de campo<sup>3</sup> que desenvolvi em vários terreiros de Belo Horizonte, a partir de meados de 1998, bem como no estudo da bibliografia existente sobre as religiões afro-brasileiras e, em particular, o candomblé. Sirvo-me também da literatura básica de etnomusicologia e de alguns textos de semiótica, que fornecem as categorias e ferramentas de minha análise.

## 1. A ABORDAGEM ETNOMUSICOLÓGICA

Algumas ciências, como antropologia, sociologia e psicologia, têm como princípio não estudarem fatos isolados. Essas ciências vêm em seus objetos de estudo estruturas que não possuem uma existência própria, divorciada de quem as produz. Para entender como um determinado elemento existe – seja ele um rito, um gesto, uma escultura, uma forma de comportamento ou um som produzido intencionalmente –, essas ciências buscam compreender como esse elemento funciona, como é produzido, como se organiza, quais conceitos e significados estão subjacentes a ele. Essa busca reside no fato de que os assuntos abordados por essas ciências estão ligadas ao seu criador – o ser humano. Sem pessoas agindo, criando e pensando, seu objeto de estudo não pode existir.

Juntamente com as disciplinas citadas acima, que focalizam um assunto relacionado a um contexto, encontra-se a etnomusicologia. Etnomusicologia, segundo a defini-

<sup>1</sup> Este trabalho é parte do segundo capítulo da dissertação de mestrado *Mito, dança e ritmo no candomblé em Belo Horizonte*, que apresentei ao Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, em maio de 2001.

<sup>2</sup> O termo nagô, segundo Verger, era empregado para designar o povo que vivia no sudoeste da Nigéria e no sudeste do Daomé. Ketu era um dos grandes subgrupos dos nagôs. Os ketus criaram os primeiros terreiros de candomblé no Brasil. Atualmente, usa-se ketu ou nagô para designar o mesmo culto (ver Verger, Pierre, *Notas sobre o culto aos orixás e voduns*, São Paulo: EDUSP, 1999, p.33-35; Verger, Pierre, *Orixás - deuses iorubás na África e no novo mundo*, Salvador: Corrupio, 5ªed., 1997, p. 14; Póvoas, Ruy do Carmo, *A linguagem do candomblé - níveis de sociolinguística de integração afro-brasileira*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 175.

<sup>3</sup> Aproveito o espaço para expressar meus sinceros agradecimentos aos pais-de-santo Rogério Patrício, Sidney d'Oxóssi, Raunei Cacique; e ao *ebome* Hamilton Borges. Sem eles, este trabalho não poderia ser feito.

ção de Alan Merriam,<sup>4</sup> é “o estudo da música na cultura”. Tomando tal definição como ponto de partida, pode-se afirmar que a meta da etnomusicologia encontra-se além do estudo da música como um objeto autônomo. Entre seus objetivos estão o conhecimento dos fatores sócio-culturais extra-musicais, de tudo aquilo que circunda a criação musical, bem como a função dos eventos sonoros dentro da sociedade. Quando Kerman<sup>5</sup> parafraseia Merriam escrevendo que “tocar música não ocidental – assim como tocar música ocidental – não leva necessariamente a compreendê-la”, ele reforça nossa concepção de que uma obra musical divorciada de seu contexto não pode ser inteiramente entendida. A busca do entendimento das relações entre obra musical e fatores extra-musicais constitui o objetivo principal do etnomusicólogo. Ou seja, a etnomusicologia não estuda a música como um produto isolado, e sim como um processo no qual se observa a totalidade da cultura musical e aspectos da cultura em geral.

Ainda na visão de Merriam, a etnomusicologia

tem sido sempre composta por duas partes distintas, a musicológica e a etnológica, e talvez seu maior problema seja a combinação das duas em um único modelo que não enfatize nenhuma das duas, mas leve ambas em conta.<sup>6</sup>

Essa perspectiva não só permite, como impele o etnomusicólogo a levar seus estudos além dos sons musicais. Imagine que uma folia de reis do Sul de Minas seja tomada como objeto de estudo etnomusicológico; não apenas sua música deve ser levada em conta, mas todos os seus elementos correlacionados: os componentes, a roupagem, os instrumentos, o trajeto, os ritos, as danças, além das relações entre eles.

Também concordo com Merriam quando ele afirma que

a música também é simbólica em algumas formas, e reflete a organização da sociedade. Neste sentido, a música é um meio de entender pessoas e comportamentos, e como tal é uma ferramenta disponível na análise da cultura e sociedade.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Merriam, A. P., *The anthropology of music*, Evanston: Northwestern University, 7ª ed., 1978, p. 6.

<sup>5</sup> Kerman, J., *Musicologia*, São Paulo: Martins Fontes, 1ª ed., 1987, p. 236.

<sup>6</sup> Ver Merriam, op. cit., p.3: “*has always been compounded of two distinct parts, the musicological and the ethnological, and perhaps its major problem is the blending of the two in a unique fashion which emphasizes neither but takes into account both*” (Todas as traduções para o português foram feitas por Angelo Nonato Natale Cardoso).

<sup>7</sup> Merriam, op. cit., p. 13: “*music is also symbolic in some ways, and it reflects the organization of society. In this sense, music is a means of understanding peoples and behavior and as such is a valuable tool in the analysis of culture and society*”.

Pois as relações entre comportamento sonoro e seu ambiente são íntimas; se acontecem modificações em um deles, qualquer que seja o motivo, elas fazem-se refletir no outro. Em suma, recorrendo novamente às palavras de Merriam: “Os sons musicais não podem ser produzidos senão por pessoas para outras pessoas, e embora nós possamos separar os dois aspectos conceitualmente, um não está realmente completo sem o outro.”<sup>8</sup>

### 1.1. SIGNIFICADO E CONTEXTO

Na medida em que “o som musical é o resultado de processos de comportamento humano que são modelados por valores, atitudes e convicções de pessoas que compreendem uma cultura em particular”,<sup>9</sup> é de se supor que os fenômenos sonoros possam ter significados diferentes em culturas distintas, ou até mesmo dentro de uma mesma cultura. Tome-se como exemplo de um fenômeno sonoro o ritmo “*gêge* de sete pancadas” presente no culto xangô do Recife, recolhido por Rita Laura Segato.<sup>10</sup> Este ritmo faz parte do repertório específico de uma divindade do culto e apresenta, internamente, contrastes de intensidade e de métrica. Enquanto esses contrastes são relacionados pelos membros do culto ao temperamento instável da divindade, para alguém alheio ao contexto do culto xangô eles seriam apenas contrastes sonoros.

Um evento singular pode ter mais de uma interpretação, não apenas em contextos diferentes, mas também no mesmo contexto. Referindo-se às folias de reis no sul de Minas, Guilherme Porto informa que os foliões dão múltiplas interpretações aos palhaços – personagens das folias. Segundo ele, “às vezes os palhaços são interpretados como os Reis Magos (...), às vezes como soldados de Herodes (...), convertidos milagrosamente à passagem dos reis”. Guilherme Porto ainda destaca duas interpretações: “os palhaços seriam pessoas que faziam micagens para retardar, com seu humorismo, as tropas de Herodes, enviadas para matar o Menino”, mas “também são identificados com os pastores”.<sup>11</sup>

Mesmo um acorde perfeito maior, dependendo de seu contexto, pode ter mais de uma interpretação. Levando-se em conta suas características intervalares internas, ele é consonante. Contudo, pode soar dissonante se encontrado, por exemplo, em contexto cujo campo harmônico seja de Mi Maior.

<sup>8</sup> Merriam, op. cit., p. 6: “*Music sound cannot be produced except by people for other people, and although we can separate the two aspects conceptually, one is not really complete without the other*”.

<sup>9</sup> Ibid.: “*music sound is the result of human behavioral processes that are shaped by the values, attitudes, and beliefs of the people who comprise a particular culture*”.

<sup>10</sup> Segato, R. L., “Okarilé: Yemoja’s icon tune”, *Latin american music review*, v. 14, nº1, Spring/Summer, 1989.

<sup>11</sup> Porto, G., *As folias de reis no sul de Minas*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982, p. 21.

Observando esses exemplos, podemos concluir que um pesquisador estranho à determinada cultura ou a determinado contexto cultural não encontra fatos explícitos que esclareçam os significados de eventos nos quais a música está presente, nem os significados da própria música para aqueles que a criam e praticam. Os significados encontram-se subjacentes a padrões ligados a um contexto. Se este não for levado em conta, as suposições do pesquisador podem induzi-lo a atribuir significados a partir de sua própria experiência cultural e musical, completamente equivocados.

Outro procedimento que nos ajuda a compreender um sistema musical desconhecido é o conhecimento das formas como são assimilados os conceitos musicais. Contudo, também essa assimilação está subordinada a um contexto, pois os elementos considerados por uma sociedade como essenciais em uma música podem estar em uma posição secundária em outra. Usando a sociedade africana Venda como exemplo, John Blacking conta que os brancos, ao tentar ensinar a música européia aos nativos, consideravam o sentimento e a expressão mais importantes que a exatidão na performance. Entretanto, a visão que enfatiza o sentimento e a expressão sobre a exatidão é uma visão estrangeira, pois na prática musical tradicional dos vendas, a “exatidão é sempre esperada e o sentimento geralmente assumido”.<sup>12</sup>

## 1.2. A INTERPRETAÇÃO DOS SIGNIFICADOS

A partir desses exemplos, podemos concluir que os eventos sonoros, em diferentes culturas, são governados por princípios diferentes que resultam em significados diversos. Na busca desses significados nos deparamos com simbolismos musicais que muitas vezes não obedecem a códigos escritos, mas podem ser verificados através das constantes de sua utilização. A compreensão desses simbolismos, que muitas vezes levantam dúvidas de interpretação para o pesquisador, parece não perturbar os indivíduos que fazem uso deles. Tal fato pode ser explicado se aceitarmos que o processo mental humano está condicionado pelas possibilidades de organização dos materiais de uma cultura específica.

Nesta perspectiva, os aspectos característicos de uma cultura são aprendidos ou absorvidos pelos indivíduos através da constante exposição aos mesmos. Leonard B. Meyer nos fala a este respeito ao escrever sobre “estilo”. Segundo ele, “estilos musicais são sistemas de relações sonoras mais ou menos complexos, entendidos e usados em comum por um grupo de indivíduos”<sup>13</sup>. O autor esclarece que, em um estilo,

<sup>12</sup> Blacking, J., *How musical is man?*, 5ª ed., Seattle e Londres: University of Washington, 1995, p. 37: “accuracy is always expected and sentiment generally assumed”.

<sup>13</sup> Meyer, L. B., *Emotion and meaning in music*, Chicago e Londres: University of Chicago, 1945, p. 45: “.musical styles are more or less complex systems of sound relationships understood and used in common by a group of individuals”.

somente alguns sons ou combinações sonoras são possíveis, e possuem variações limitadas justamente por fazerem parte de um estilo específico; destarte, tanto o som, suas combinações e variações são questões de probabilidades, previsíveis e não aleatórias. Tais probabilidades, que são relações prevaletentes dentro do sistema, podem ser verificadas no interior de uma obra particular ou de um sistema mais geral. Isto quer dizer que os significados associados a determinados sons não podem ser considerados universais. Pelo contrário, têm conexão com um estilo específico e são relevantes para ele.

Para reforçar minhas observações, empresto as palavras de Merriam:

Os sons musicais são moldados pela cultura da qual eles são parte. E a cultura, em contrapartida, é transmitida por indivíduos e grupos de indivíduos que aprendem o que deve ser considerado próprio ou impróprio em matéria de música. Cada cultura decide o que é ou não é música; e os padrões sonoros, assim como o comportamento que extrapolam essas normas são inaceitáveis ou são simplesmente definidos como alguma outra coisa que não música. Assim, toda música é comportamento padronizado.<sup>14</sup>

Podemos concluir, então, que “música não é uma linguagem universal. As linguagens e dialetos da música são muitos”.<sup>15</sup> É neste sentido que Merriam, juntamente com Meyer, questiona a música como uma “linguagem universal”, pois os códigos musicais que estruturam os eventos sonoros podem variar de cultura para cultura, de época para época, dentro de uma mesma cultura, e até mesmo dentro de uma única época e cultura.

Entretanto, na medida em que existe um repertório de seqüências sonoras específicas que suscitam os mesmos sentimentos ou ações em mais de um indivíduo, podemos identificar este repertório como signos de um código capaz de efetuar alguma forma de comunicação. Blacking<sup>16</sup> e Merriam, mesmo questionando a música como linguagem universal, admitem que ela é comunicação dentro de

<sup>14</sup> Merriam, op. cit., p. 27: “*the sounds of music are shaped by the culture of which they are a part. And culture, in turn, is carried by individuals and groups of individuals who learn what is to be considered proper and improper in respect to music. Each culture decides what it will and will not call music; and sound patterns, as well as behaviour, which fall outside these norms are either unacceptable or are simply defined as something other than music. Thus, all music is patterned behaviour.*”

<sup>15</sup> Meyer, op. cit., p. 62: “*music is not a universal language. The languages and dialects of music are many.*”

<sup>16</sup> Blacking, J., “The problem of ‘ethnic’ perceptions in the semiotics of music”, in *The sign in music and literature*, Austin: University of Texas, 1981, p. 186.

uma dada comunidade. Segundo Merriam, “a possibilidade mais óbvia é de que a comunicação se efetue por meio da investitura da música com significados simbólicos sobre os quais os membros da comunidade estão tacitamente de acordo”.<sup>17</sup> Merriam chega a colocar como uma das propostas da etnomusicologia a visão da música como um dispositivo de comunicação. Ele reconhece que a proposta é muito mais complexa do que parece, por “não sabermos precisamente o que a música comunica ou como ela comunica”.<sup>18</sup>

Metodologias que têm contribuído para alcançar essa meta etnomusicológica provêm da semiótica – disciplina que se dedica a estudar os sistemas de signos. Sobre signo, Charles Peirce afirma: “Um signo é aquilo que representa algo para alguém. Dirige-se a alguém”; “nada é signo a não ser que seja interpretado como signo”.<sup>19</sup> Mesmo em áreas diferentes, Merriam (um etnomusicólogo) e Peirce (um filósofo que deu importante contribuição à semiótica) têm uma visão semelhante. Para eles, símbolo e signo dependem, para sua constituição, de esquemas ou códigos comuns legíveis e efetivos para uma comunidade, mesmo que os membros individuais da comunidade não tenham consciência desses códigos. É importante observar que os repertórios de símbolos nem sempre são conhecidos integralmente pelos membros de uma dada comunidade. J. Teixeira Coelho Netto define este tipo de “repertório” como “uma espécie de vocabulário, de estoque de signos conhecidos e utilizados por um indivíduo”<sup>20</sup> e o divide em duas categorias: ideal e real. O autor exemplifica as duas categorias a partir do repertório lingüístico de um brasileiro: enquanto o repertório ideal corresponde a todo o conjunto de palavras da língua portuguesa, o real refere-se apenas ao conjunto de palavras e regras que ele efetivamente conhece e utiliza. Em suma, uma mensagem emitida será ou não significativa conforme o repertório dessa mensagem pertença ou não ao repertório do receptor.

## 2. OS SIGNOS NO CANDOMBLÉ

Todo o sistema religioso do candomblé é um amplo código cultural. Os iniciados aprendem a compreender uma série de signos que podem estar presentes no culto ou não. Esses signos são aprendidos pouco a pouco e mantidos através da tradição, pois ignorá-los é como ignorar os dogmas sagrados do próprio culto. Desde os primeiros contatos com o culto a interpretação dos signos está pre-

<sup>17</sup> Merriam, op. cit., p.10: “the most obvious possibility is that communication is effectuated through the investiture of music with symbolic meanings which are tacitly agreed upon by the members of the community”.

<sup>18</sup> Ibid., op. cit., p.13: “we do not know what precisely music communicates, or how it communicates it”.

<sup>19</sup> Peirce, C. S., *Semiótica*, 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 46 e 76.

<sup>20</sup> Netto, J. T. C., *Semiótica, informação e comunicação*, 5ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1999, p.123.

sente, pois um passo fundamental para a iniciação é descobrir qual o santo da pessoa que pretende ser iniciada; para fazê-lo, o pai-de-santo interpreta a postura da pessoa, seu jeito de falar, seu gosto, ou seja, os signos que demonstram a existência de características comuns com determinado orixá. Para confirmar as conclusões, o pai-de-santo recorre a outro sistema de interpretação de signos – o oráculo dos búzios. No jogo de búzios, durante toda a vida o iniciado poderá procurar respostas quando tiver dúvidas sobre assuntos diversos. Sendo assim, os signos, sejam eles sons, gestos ou objetos, são relevantes no candomblé e acompanham toda a vida do membro do culto.

Em suas pesquisas sobre as religiões afro-brasileiras, vários autores citam exemplos de signos. Rita Laura Segato descreve:

assisti a um toque no sítio, e uma Iemanjá em possessão aproximou-se de mim, estendeu-me as mãos e cruzou-as depois sobre seu peito, num gesto que significava seu desejo de abraçar-me, indicando assim a existência de um laço especial entre ela e mim.<sup>21</sup>

Contudo, não temos a intenção de repetir o que outros autores descreveram tão bem a respeito do signo no candomblé, como Juana Elbein dos Santos o fez em *Os Nagô e a morte* (1998). Mas não podemos deixar de abordar certos aspectos simbólicos que ainda não foram descritos na literatura consultada sobre a cultura nagô, nem deixar de rever alguns já estudados.

Para comentá-los, usarei alguns aspectos conceituais da “segunda tricotomia dos signos” de Charles S. Peirce, classificados como ícones, índices e símbolos, e que ele próprio sublinha como sendo “a mais importante divisão dos signos”.<sup>22</sup> Paralelamente, classificarei a variedade dos signos no candomblé simplesmente de acordo com a forma como eles se apresentam. Ou seja, conforme se apresentem como um som – verbal ou outro, produzido pela voz ou por instrumentos –, como um gesto, movimento coreográfico ou objeto material.

Essas espécies simbólicas podem ser tanto elementos que se complementam para que se obtenha um sentido íntegro quanto elementos possuidores de existência própria. Antes, porém, convém explicar como o conhecimento dos códigos é transmitido no candomblé.

<sup>21</sup> Segato, R. L., *Santos e Daimones*, Brasília: UNB, 1995, p. 113.

<sup>22</sup> Peirce, op. cit., p. 64.

## 2.1. O APRENDIZADO DOS CÓDIGOS

Merriam argumenta que se o estudo etnomusicológico vai além do aspecto sonoro da música, a investigação deve voltar-se para diversas áreas, entre as quais a da aprendizagem – quem são os professores, quais os métodos de instrução etc.<sup>23</sup> Sua proposta é dirigida para a aprendizagem musical, mas vou alargá-la para abranger outras questões na cultura nagô.

Por meio de uma bibliografia especializada e de pesquisa de campo, pude perceber que a aprendizagem dos significados simbólicos nas comunidades de terreiro é efetuada por meio de três processos: assimilação inconsciente, observação e assimilação consciente, principalmente por meio da tradição oral.

Antes de prosseguir, é importante advertir o leitor sobre algumas contradições que poderão ocorrer no texto. As tradições, mantidas principalmente pela transmissão oral, tendem a ser constantemente elaboradas e reelaboradas. No candomblé, é necessário que os ritos sejam executados com precisão e cautela, pois perderiam sua funcionalidade e poderiam atrair a ira do orixá ao qual se dirigem, se realizados erroneamente. O candomblé é estável, mas não estático ou uniforme. Apesar de existir na atualidade uma bibliografia extensa sobre o assunto, escrita inclusive por autores iniciados, não existe um livro, como em outras religiões, que registre a verdade absoluta do candomblé. Ainda hoje, a base da relação ensino-aprendizagem é dada pelos três processos citados acima. Sendo assim, quando apresento fontes contrastantes, não deduzo que se trata de confusão e nem enalteço uma em detrimento de outra. Simplesmente reconheço tanto uma fonte quanto outra, portadoras de funcionalidade dentro de seu próprio contexto; e lembro que, muitas vezes, não há contradições, apenas variantes de determinadas informações. A infinidade de signos presentes na cultura nagô também está sujeita a uma constante elaboração, pois “todo símbolo é uma coisa viva [...] O corpo de um símbolo transforma-se lentamente, mas seu significado cresce inevitavelmente, incorpora novos elementos e livra-se de elementos velhos”.<sup>24</sup>

Como não sou iniciado, minhas observações sobre iniciação restringem-se a informações retiradas de livros e conversas com iniciados, conversas que esbarravam em tabus da religião.

Nos primeiros contatos com o culto nagô, o candidato à iniciação é denominado *abian*. Conforme escreve Verger, “o primeiro sinal material indicando a dependência de determinada pessoa a um orixá, fazendo-a passar à categoria de *abian*, consiste

<sup>23</sup> Merriam, op. cit., p. 45-46.

<sup>24</sup> Peirce, op. cit., p. 40.

em colocar-lhe um colar de contas de vidro com as cores simbólicas de seu orixá, colar previamente lavado num banho de folhas litúrgicas do deus”.<sup>25</sup> Na visão de Peirce, poderíamos classificar esses colares como “símbolos”, pois, segundo ele, o símbolo

está ligado a seu objeto por uma convenção de que deve ser assim entendido, ou então por um instinto natural ou por um ato intelectual que o toma como um representativo de seu objeto, sem que necessariamente ocorra uma ação qualquer que poderia estabelecer uma conexão fatural entre signo e objeto.<sup>26</sup>

Segundo o pai-de-santo Rogério Patrício,<sup>27</sup> o *abian* freqüenta regularmente as cerimônias dedicadas aos orixás, sem ainda tomar parte delas. Desta maneira, ele começa a se familiarizar com o ritual e com as pessoas que o executam, e assim reúne tudo aquilo que será brevemente necessário para levar adiante sua iniciação.

Num determinado momento, os *abians* irão permanecer reclusos por dezesseis dias. Descrevendo esse período, Pierre Verger nos mostra que ele não consiste na aprendizagem sistemática dos significados simbólicos e segredos da religião nagô. Segundo ele, a iniciação tem a função de “criar no noviço, em determinadas circunstâncias, uma segunda personalidade, um desdobramento mítico inconsciente, durante o qual ele manifestará o comportamento tradicional do Orixá”. Ao longo deste período de iniciação, serão inculcados no noviço “os ritmos particulares do Orixá, suas cantigas, suas danças e todo o comportamento do deus”.<sup>28</sup> Através de banhos e bebidas preparadas com certas folhas, o noviço mergulha num estado de entorpecimento, tornando-se mais suscetível. Posteriormente, voltando ao seu estado normal, tudo o que se passou durante a iniciação será esquecido no seu consciente, permanecerá apenas em seu inconsciente e ressurgirá sensibilizado pelos “ritmos dos atabaques particulares de seu Orixá”.<sup>29</sup> É importante ressaltar a observação de Edison Carneiro de que, para alguns pretendentes, esse período é como um curso de aperfeiçoamento, pois eles “já sabem essas coisas, por serem nascidas e criadas dentro do candomblé”.<sup>30</sup>

<sup>25</sup> Verger, op. cit., 1997, p. 45.

<sup>26</sup> Peirce, op. cit., p. 76.

<sup>27</sup> Depoimento registrado no dia 19/07/2000.

<sup>28</sup> Verger, op. cit., 1999, p. 82.

<sup>29</sup> Verger, 1997, op. cit., p. 44.

<sup>30</sup> Carneiro, E., *Candomblés da Bahia*, 8ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 96.

Essas informações podem ser relacionadas com duas formas de aprendizagem. A primeira – aprendizagem inconsciente – é apresentada por Verger, que caracteriza a iniciação como uma forma de assimilação inconsciente que acaba por gerar “um reflexo condicionado”. A segunda – a observação – é inferida da análise da narrativa do pai-de-santo Rogério, ao relatar que o *abian* começa a se familiarizar com o ritual, reunindo uma gama de informações que lhe serão úteis posteriormente.

Segundo Rogério, algumas pessoas com mais tempo de iniciação ocupam o cargo de “pai pequeno” (quando exercido por um homem) ou “mãe pequena” (exercido por uma mulher). A terceira maneira de aprendizagem – o ensino pela tradição oral – é conduzida pelas pessoas mais velhas da casa e, principalmente, por esses “pais pequenos” e “mães pequenas”, que são como padrinhos ou madrinhas que cuidam dos noviços durante todo o período de iniciação. Em alguns casos, o padrinho ou madrinha é escolhido por alguém próximo do iniciado, mas sempre uma pessoa mais velha no candomblé.<sup>31</sup> A idade, no candomblé, refere-se ao tempo decorrido desde que a pessoa foi iniciada. Ou seja, uma pessoa mais velha pode ser “nova” no candomblé, por ter se iniciado recentemente; ao contrário, uma pessoa relativamente jovem pode ser considerada velha, tudo dependendo do seu tempo de iniciação.

Ainda no que concerne à iniciação, Juana Elbein acrescenta um importante aspecto da aprendizagem no candomblé ao escrever que os conhecimentos da religião nagô são “aprendidos mediante um desenvolvimento *paulatino* (grifo meu), pela transmissão e absorção de uma força e um conhecimento simbólico e complexo”.<sup>32</sup> Isto é, o ensino é absorvido ou adquirido, provavelmente devido à sua complexidade e diversidade, de maneira paulatina, o que vem a explicar o período relativamente longo de iniciação (sete anos). Mesmo já tendo realizado os sete anos de iniciação, a aprendizagem da complexa religião nagô é contínua. Todos os meus informantes, mesmos aqueles com mais de vinte anos de santo, diziam-se sempre aprendizes, sempre buscando, principalmente com os mais velhos, aprimorar seus conhecimentos.

<sup>31</sup> Todas essas informações sobre a iniciação foram dadas em entrevistas e conversas com pessoas ligadas ao candomblé. Paralelamente, as informações foram encontradas na bibliografia (Verger, 1997; Verger, 1999; Santos, 1998; Carneiro, 1991).

<sup>32</sup> Santos, J. E., *Os nagô e a morte*, 9ª ed., Petrópolis: Vozes, 1998, p. 17.

## 2.2. SIGNO SONORO VOCAL

Retornarei agora aos signos. Certos fenômenos que, para um indivíduo distante do culto, parecem simples fenômenos físicos, para um iniciado podem portar um simbolismo complexo que transcende a percepção convencional. Podemos constatá-lo na concepção que os fiéis do candomblé têm do som, conforme descreve Juana Elbein:

a palavra é importante na medida em que é pronunciada, em que é som. A emissão do som é o ponto culminante do processo de comunicação ou polarização interna. O som implica sempre numa presença que se expressa, se faz conhecer e procura atingir um interlocutor.<sup>33</sup>

Entre os inúmeros significados do signo que denomino “sonoro vocal”, destaco dois descritos por Juana Elbein. Ela nos conta que, no ciclo de iniciação de um noviço, um dos ritos “consiste em colocar um *axé*<sup>34</sup> especial na boca e sobre a língua da *iaô*,<sup>35</sup> que permitirá à voz do orixá se manifestar durante a possessão”.<sup>36</sup> A este som particular, emitido pelo orixá, Juana chama *ké*. Em alguns rituais, tive a oportunidade de perceber que cada orixá emitia um som específico. Ao perguntar a Rogério sobre esses sons, ele me respondeu que se tratava do *ilá*. Posteriormente, ao ler sobre o *ké*, indaguei a Rogério se *ilá* e *ké* eram a mesma coisa. Por meio de gestos e sons, o pai-de-santo mostrou que, apesar de mínima, existia uma diferença entre os dois, ambos sons específicos dos orixás.<sup>37</sup> Sobre o *ilá*, Ângela Lühning escreve:

o *orixá* assume uma atitude típica: os braços cruzam-se nas costas, uma mão por cima da outra. A cabeça é inclinada para trás, os olhos são fechados. Nesta posição, o *orixá* lança seu *ilá*, um grito característico, com o qual ele, por assim dizer, se anuncia e confirma sua presença na *filha-de-santo*, de cujo corpo ele se utiliza.<sup>38</sup>

<sup>33</sup> Santos, op. cit., p. 47.

<sup>34</sup> Segundo Juana Elbein, *axé* é o conteúdo mais precioso do terreiro, “é a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem *axé*, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital. Como toda força, o *axé* é transmissível; é conduzido por meios materiais e simbólicos e acumulável. É uma força que só pode ser adquirida pela introjeção ou por contato. Pode ser transmitida a objetos ou a seres humanos” (Santos, 1998, p.39).

<sup>35</sup> Após o período de 17 dias de reclusão do *abian*, ele torna-se um *iaô* (Verger, 1997, op. cit., p. 45).

<sup>36</sup> Santos, op. cit., p. 47.

<sup>37</sup> Rogério pediu-me que não reproduzisse os sons e gestos correspondentes ao *ilá* e *ké* e por isto não entrarei em detalhes.

<sup>38</sup> Lühning, A., *A música no candomblé nagô-ketu - estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia*, Hamburgo: Verlag der Musikalienhandlung, Karl Dieter Wagner, 1990, p. 40.

### 2.3. SIGNO RÍTMICO-PERCUSSIVO

Um outro exemplo de signo é dado por Juana Elbein ao falar de “um som muito particular proveniente da interação da palma da mão direita batendo no punho esquerdo”. Ela nos conta que “num contexto apropriado e produzido por um iniciado de grau elevado, ele invoca a presença dos ancestrais do ‘terreiro’ e de todas as entidades sobrenaturais”.<sup>39</sup>

Casualmente, em minha pesquisa de campo, pude presenciar um exemplo similar ao descrito por Juana Elbein, ao visitar o *ebome*<sup>40</sup> Hamilton Borges em sua casa. Acompanhei-o até o quintal, onde ele iria retirar alguns galhos de uma árvore, que serviriam de baquetas<sup>41</sup> para os atabaques. Para minha surpresa, antes de arrancar os galhos, ele bateu palmas executando um ritmo bem específico (exemplo 1). Interrogado com relação a seu gesto, respondeu-me que, apesar de a árvore estar localizada em seu quintal, ele não a possuía, a terra era sua dona.



Exemplo 1

Seu gesto correspondia a um pedido de licença para retirar algo que não lhe pertencia de seu verdadeiro dono.<sup>42</sup> Posteriormente, Hamilton ainda acrescentou a informação de que, naquela ação, o pedido de licença e reverência também eram dirigidos a Ossain. Pois Ossain, como “dono das matas e dos segredos das folhas e ervas”,<sup>43</sup> seria o intermediário entre Hamilton e a terra. O gesto de Hamilton é corroborado pela afirmação de Juana Elbein: “de modo geral, o ‘mato’ é sagrado”.<sup>44</sup> Também Ângela Lühning atenta para a importância da natureza no candomblé; para ela, trata-se de uma conseqüência lógica da mitologia, pois os orixás são “forças naturais deificadas e

<sup>39</sup> Santos, op. cit., p. 48.

<sup>40</sup> Segundo Verger e Juana Elbein, após os sete anos de iniciação, o *iaô* passa à categoria de *ebome*, que se traduz como “meu mais velho”. Entretanto, Rogério afirma que *ebome* não é uma categoria, simplesmente refere-se a uma pessoa que tenha mais tempo como iniciado em relação a outra, ou seja, *ebome* refere-se simplesmente a uma pessoa mais velha (idade de santo).

<sup>41</sup> No candomblé, os galhos de árvore são utilizados como baquetas, chamadas *agdavis*.

<sup>42</sup> Infelizmente, tal fato ocorreu logo no início de minha pesquisa e, nessa época eu não possuía o hábito de gravar minhas conversas com os iniciados, pois nem pensava em escrever uma dissertação sobre o assunto. Conseqüentemente, as palavras atribuídas a Hamilton são uma paráfrase.

<sup>43</sup> Sobre Ossain, consultar Verger, op. cit., 1999, p. 227-30; Verger, op. cit., 1997, p. 122-25; Afalo, Fred, *Candomblé – uma visão do mundo*, São Paulo: Mandarin, 1996, p. 65-68, entre outros.

<sup>44</sup> Santos, op. cit., p. 34.

como tais vivem na natureza”.<sup>45</sup> De qualquer maneira, chamo esse ritmo executado pelas palmas, simbolizando um pedido de licença, de signo “rítmico-percussivo”.

Ulteriormente, em um ritual de candomblé, presenciei o mesmo ritmo realizado pelas palmas dos presentes. Porém, nessa ocasião, os atabaques acompanharam as palmas com o mesmo ritmo acrescido de *appoggiaturas* (exemplo 2).



Exemplo 2

Pude perceber que este ritmo foi executado quando entrava no recinto o pai-de-santo do terreiro. Um fato relevante é que o orixá já estava incorporado no babalorixá; como observa Rita Laura Segato:

uma vez manifestada, a pessoa não é considerada mais ela própria, mas seu santo encarnado. Portanto, as pessoas dirigem-se ao possuído de uma maneira muito respeitosa e sem quaisquer das expressões ou gestos amistosos que possam ter caracterizado seus relacionamentos enquanto a pessoa não se encontrava nesse estado de consciência.<sup>46</sup>

Mais tarde, meu amigo Rogério me reportou que aquele ritmo é conhecido pelo nome de *paó* e constitui um sinal de reverência. Podemos concluir que, tanto no quintal de Hamilton quanto no terreiro, o que presenciei foi o mesmo ritmo com o mesmo significado – reverência, respeito –, porém em situações diferentes. No primeiro caso, tratava-se de uma comunicação entre o indivíduo e o sagrado (tendo Ossain como intermediário) destinada a assegurar ao primeiro a licença para apropriar-se de parte de uma árvore. No segundo caso, tratava-se de uma comunicação entre fiéis do terreiro destinada a manifestar o respeito que todos têm ao orixá que, incorporado no pai-de-santo, entrava no recinto.

Signos como *ké*, *ilá* e *paó* apresentam características de categorias de signos justapostos. “A consequência deste fato, por sua vez, é que um signo pode, em seu exterior imediato, pertencer a uma das três classes [ícone, índice, símbolo], mas pode também determinar um signo de outra classe”.<sup>47</sup> A primeira vista, *ké*, *ilá* e *paó* per-

<sup>45</sup> Lühning, op. cit., p. 49.

<sup>46</sup> Segato, op. cit., 1995, p. 99.

<sup>47</sup> Peirce, op. cit., p. 29.

tencem à categoria dos símbolos, pois se referem ao objeto por meio de uma associação de idéias produzida por uma convenção. No entanto, esses signos podem ser considerados “índices”, ou têm algum grau de indicialidade. Pois o índice, “tal como um pronome demonstrativo ou relativo, atrai a atenção para o objeto particular que estamos visando sem descrevê-lo”.<sup>48</sup> Peirce dá algumas pistas para distinguir os “índices” de outros signos: eles não têm nenhuma semelhança com seus objetos; referem-se a individuais; e dirigem a atenção para seus objetos. Ainda segundo Peirce: “seria difícil, senão impossível, citar como exemplo um índice absolutamente puro, ou encontrar um signo qualquer absolutamente desprovido da qualidade indicial”.<sup>49</sup>

Sem conhecer os princípios da religião e as prescrições dos sistemas rituais do candomblé, a interpretação dos signos descritos não só seria difícil como talvez inviável. Já que para haver comunicação é necessário que informações específicas despertem os mesmos sentimentos ou ações em mais de um indivíduo, e como a transmissão de mensagens depende do conhecimento dos significados, esses signos não seriam signos, isto é, não comunicariam algo para alguém, se não houvesse um sistema de possibilidades prefixadas. Como observa Umberto Eco: “É mais fácil de transmitir uma mensagem que me deve fornecer informações sobre um sistema de elementos cujas combinações são regidas por um sistema de possibilidades prefixadas”.<sup>50</sup>

#### 2.4. SIGNOS GESTUAIS E SIGNOS GESTUAIS COREOGRÁFICOS

Os signos gestuais constituem mais uma categoria dentro de minha classificação. No candomblé há uma infinidade de gestos, cada qual com seu significado específico. Esses gestos não têm que estar necessariamente ligados a ritos do culto. Conforme assinala Rita Laura Segato:

postura corporal, mais do que propriamente as proporções físicas, apresentam, em geral, uma maior concordância com aqueles atribuídos ao orixá da pessoa [...] Quer dizer, é claro o pressuposto de que a personalidade se imprime no corpo a partir do padrão gestual.<sup>51</sup>

Essa postura corporal vai auxiliar o pai-de-santo a descobrir a qual orixá o indivíduo pertence.

<sup>48</sup> Ibid., p. 10.

<sup>49</sup> Ibid., p. 76.

<sup>50</sup> Eco, U., *A estrutura ausente*, 7ª ed, São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 15.

<sup>51</sup> Segato, op. cit., 1995, p. 55.

Em vários rituais públicos de ketu, pude presenciar gestos rituais que possuem significados distintos. Observei um movimento realizado pela mão dos iniciados que, assim como o *paó*, significa reverência. Esse movimento consiste em erguer a mão com a palma aberta, o braço junto ao corpo, ou em estender os dois braços horizontalmente, também com as palmas das mãos abertas, sempre que um orixá (incorporado no iniciado) passar. Trata-se mais uma vez de um gesto comunicando o respeito ao orixá.

Ângela Lühning também dá um exemplo de signo gestual muito comum nos terreiros de candomblé. O gesto consiste em tocar o “chão com a mão direita e, em seguida, com a mesma mão, a testa”. Esse gesto é realizado assim que a primeira cantiga de cada orixá é entoada e “também quando um orixá manifestado dirige-se a alguém, para transmitir-lhe força através de seu abraço”. Segundo a mesma autora, o gesto de tocar o chão com a mão e em seguida a testa significa respeito e reverência do iniciado para com a terra. O mesmo significado é atribuído a esse gesto feito pelo iniciado perante o orixá.<sup>52</sup>

Aos movimentos realizados pelos dançarinos, no decorrer do culto, denomino signos gestuais coreográficos. Um grande número desses signos pode ser presenciado nas danças realizadas no decorrer das festas públicas e seria necessário mais que um artigo para descrevê-los. No momento, como exemplo, descrevo apenas os gestos das mãos dos iniciados durante a dança de Oxossi.

Entre as características desse orixá, a mais notória, e que consta em vários títulos da bibliografia, é sua qualidade de caçador. No decorrer de sua performance, o dançarino cruza o indicador da mão direita sobre o polegar da mão esquerda; dessa maneira, suas mãos procuram representar um arco (mão esquerda) e uma flecha (mão direita), símbolos importantes de Oxossi.<sup>53</sup> Pode-se considerar essa imitação das mãos como um gesto da categoria dos “ícones”, levando-se em conta a afirmação de Peirce: “qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo”.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Lühning, op. cit., p. 45-46.

<sup>53</sup> Verger transcreve um texto de Fernando Ortiz sobre Oxossi, cultuado em Cuba, cuja dança é semelhante à que nós observamos. Ortiz diz: “Seus emblemas (de Oxossi) são o arco e a flecha, armas que utiliza para a dança imitativa da caça. Na falta dessas armas o dançarino cruza o indicador da mão direita, que representa a flecha, sobre o indicador da mão esquerda, que representa o arco, e simboliza assim a caçada por meio de flechadas” (apud Verger, op. cit., 1999, p. 211).

<sup>54</sup> Peirce, op. cit., p. 52.

## 2.5. SIGNOS EMBLEMÁTICOS

Muitas vezes os dançarinos não têm necessidade de usar as mãos para simbolizar o arco e flecha, pois um arco e flecha de metal (*ofá*), em proporções menores, é levado pelos filhos de Oxossi em suas danças. Assim como existe esse utensílio próprio de Oxóssi, cada orixá possui os seus. Conforme sua posição na classificação de signos de Peirce, podem ou não auxiliar a decodificação das características do orixá, sejam elas físicas ou morais. Esses objetos são o que chamo emblemas. É relevante lembrar que não devem ser considerados apenas como adornos, pois “todos os objetos rituais contidos no terreiro, dos que constituem os assentos até os que são utilizados de uma maneira qualquer no decorrer da atividade ritual, devem ser consagrados, isto é, ser portadores de *axé*”.<sup>55</sup>

Todos os orixás possuem emblemas próprios, ícones ou símbolos. Como ícones podemos citar as insígnias de Ogum – sua espada e ferramentas. A espada representa sua característica de guerreiro, enquanto um objeto constituído de uma haste de metal na qual estão presas várias ferramentas recorda que ele também é o deus do ferro e, como tal, possuidor de qualidades de ferreiro. Como símbolo, podemos citar uma espécie de cajado denominado *opaxorô* pertencente a Oxalá: “um bastão com aros superpostos, adornados de pingentes, encimados por um pássaro”.<sup>56</sup> Levando-se em conta que este orixá está ligado à criação do mundo e que suas outras características nada lembram o objeto descrito, torna-se difícil associá-los. Também o *xaxará* de Omolu se insere na categoria dos símbolos de Peirce. É uma espécie de cajado feito de nervuras de folhas de palmeiras, decorado com búzios e contas, que não tem ligação de semelhança nem de contigüidade com doenças contagiosas, características pelas quais Omolu é comumente conhecido.<sup>57</sup> Os já citados colares de contas usados pelos iniciados podem ser tanto símbolos quanto ícones. Utilizados pelas pessoas dedicadas a Ossaim, colares de contas verdes e brancas podem ser associadas por sua cor às plantas, assim como os colares de contas transparentes, usados pelos filhos de Iemanjá, podem ser associados às águas do mar. Essas semelhanças, mesmo diminutas, dariam alguma qualidade icônica a esses colares. Contudo, as contas de cor azul escuro que compõem o colar das pessoas consagradas a Ogum<sup>58</sup> não referem-se a nenhuma qualidade desse orixá, o que torna este colar um símbolo.

<sup>55</sup> Santos, op. cit., p. 37.

<sup>56</sup> Barros, J. F. P., *O banquete do rei Olubajé – uma introdução à música sacra afro-brasileira*, Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2000, p. 172. Sobre Oxalá, ver Aflalo, 1996, op. cit., p. 90-95; Verger, 1999, op. cit., p. 421-77; Verger, 1997, op. cit., p. 252-89.

<sup>57</sup> Sobre Omolu, v. Aflalo, 1996, op. cit., p. 62-65; Verger, 1999, op. cit., p. 239-70; Verger, 1997, op. cit., p. 212-35.

<sup>58</sup> Verger, op. cit., 1997, p. 94; Aflalo, op. cit., p. 55.

## 2.6. SIGNO VOCAL POÉTICO

Considerando que todas as palavras de uma língua são signos, pois elas “apenas representam os objetos que representam, e significam as qualidades que significam, porque vão determinar, na mente do ouvinte, signos correspondentes”,<sup>59</sup> chegamos à minha última classe de signo no candomblé, que será chamada “signo vocal poético”.

Recorro novamente a uma das áreas de estudo propostas por Merriam. Refiro-me ao estudo dos textos de canções pois, segundo Merriam, “textos são usados como um registro histórico do grupo, como um meio de inculcar valores e como um mecanismo para a enculturação dos jovens”.<sup>60</sup>

No que se refere aos textos no candomblé, a questão torna-se um pouco mais complexa. O idioma nagô não é utilizado como língua falada no dia-a-dia do iniciado. Entretanto, mesmo sem conhecer a tradução literal de todas as palavras utilizadas nos rituais, o significado semântico das frases mantém-se inteligível para os que fazem uso delas. É o que afirma Juana Elbein:

perdida a língua [nagô] como meio de comunicação cotidiano, só se conserva um riquíssimo repertório de vocábulos, de frases e textos ligados à atividade ritual [...] O sentido de cada vocábulo foi praticamente perdido; o que importa é pronunciá-lo na situação requerida e sua semântica deriva de sua função ritual.<sup>61</sup>

Exibirei dois tipos de signo vocal poético, porém com significados antagônicos – saudação e sotaque. As saudações são uma ou mais palavras pronunciadas para saudar o orixá, sendo que cada orixá possui uma saudação peculiar. Segundo o babalorixá Sidney, quando esta saudação específica é pronunciada, o orixá, reconhecendo-a, responde através de gestos.<sup>62</sup> Para Ogun temos a saudação *ogúnhê*, que Verger traduz por “olá Ogun” e Fred Aflalo como “viva Ogun”<sup>63</sup> e; para saudar Xangô, as palavras são *kawó-kabiyèsilé*, traduzidas por “venham ver o Rei descer sobre a ter-

<sup>59</sup> Peirce, op. cit., p.28-29.

<sup>60</sup> Merriam, op. cit., p. 46. “...texts are used as an historical record of the group, as a means of inculcating values, and as a mechanism for enculturation of the young”.

<sup>61</sup> Santos, op. cit., p. 51-52.

<sup>62</sup> Além dessa informação, obtida em entrevista de 16/08/2000, pude presenciar esse fato muitas vezes no decorrer das festas públicas do candomblé.

<sup>63</sup> Verger, op. cit., 1998, p. 94; Aflalo, op. cit., p. 55.

ra!!”, ou simplesmente “venham ver o Rei”;<sup>64</sup> já *Atotô*,<sup>65</sup> palavra que saúda Obaluaiê, não é traduzida na bibliografia consultada. É interessante destacar que essas três saudações (*ogúnhê*, *Kawó-ḱabiyèsílê* e *atotô*) são coincidentes em autores que realizaram seus estudos em regiões diferentes do Brasil: Pierre Verger e Fred Aflalo na Bahia (Salvador), Reginaldo Gil Braga<sup>66</sup> no Rio Grande do Sul (Porto Alegre) e minhas entrevistas e pesquisa de campo efetuadas em Minas Gerais (Belo Horizonte).

Ainda no campo do signo vocal poético, deparamo-nos com um exemplo oposto ao das saudações – o sotaque. Meu primeiro contato com esse termo, no sentido em que é utilizado no candomblé, deu-se por meio do *ebome* Hamilton Borges e, posteriormente, do *babalorixá* Rogério Patrício. Para ambos, sotaques são cantigas que ofendem, insultam, afrontam. Hamilton deu-me um exemplo de sotaque cantado em um candomblé de caboclo (exemplo 3) no qual a ofensa está implícita: “Eu vi a ema lá na lagoa, ema tem asa pai, mas não avoa”. Segundo a interpretação de Hamilton, quem canta este sotaque estaria dizendo que algum outro indivíduo tem muita pompa, beleza, mas não é nada. Pois ele é como a ema que tem asa, mas não sabe o principal – voar.



Exemplo 3

No exemplo 4, temos um sotaque cantado por Rogério<sup>67</sup> que insulta diretamente, porém a ofensa é camuflada pelo idioma (iorubá). Na tradução de Rogério, essa canção chama de falsa a pessoa à qual é dirigida. Uma canção executada em momento errado também pode se transformar num sotaque, ou seja, se cantarmos uma cantiga para um orixá num momento incorreto, ele poderá tomar esta canção como uma afronta. A questão da música no momento inoportuno é exemplificada pela canção do exemplo 5. Rogério conta que, ao cantá-la, o cantor afirma que é o maior; conseqüentemente, se houver alguém presente com mais tempo de candomblé, tomará esta canção por um sotaque.

<sup>64</sup> Verger, op. cit., 1998, p. 140; Aflalo, op. cit., p. 89.

<sup>65</sup> Verger, op. cit., 1998, p. 217; Aflalo, op. cit., p. 62.

<sup>66</sup> Braga, R. G., *Batuque jeje-ijesha em Porto Alegre – a música no culto aos orixás*, Porto Alegre: FUMPROARTE, 1998, p. 53-67.

<sup>67</sup> Rogério pediu-me que não escrevesse as letras cantadas por ele. Por questões éticas, registrarei somente o que me foi permitido – as melodias e os significados dos cantos, segundo o próprio Rogério.



Exemplo 4



Exemplo 5

Em toda a bibliografia consultada, apenas na tese de Ângela Lühning encontrei referência ao sotaque. Sua descrição assemelha-se bastante à descrição de meus informantes. Além das cantigas exprimirem “críticas ou mesmo zombarias”, elas possuem uma função educativa. Ângela Lühning transcreve um texto de sotaque: “a morte visitou a terra. A primeira coisa que ela viu foi um rato, que fugia de um gato. Este, por sua vez, era perseguido por um cão, o qual, por seu turno, fugia de um ser humano. Então, a morte decidiu perseguir o ser humano”.<sup>68</sup> Segundo a autora, esse sotaque é cantado quando se quer dizer a alguém que ele é muito presunçoso.

Como podemos observar, qualquer evento, ato ou ação está ligado a uma rede. Quando nos esforçamos por concatenar música, objetos variados e outros elementos culturais, não temos como intenção depreciar a visão daqueles que defendem a música como um objeto autônomo. Apenas tendemos a abordar outros fatores que circundam os eventos sonoros. Como diz Umberto Eco, a informação deve “ser considerada como uma propriedade estatística da nascente das mensagens”.<sup>69</sup> Ou seja, para tentarmos entender a informação (não digo que conseguiremos), devemos buscar os códigos que estão subjacentes à mensagem, tornando-a decifrável segundo a concepção de quem a emitiu. Para que isto se dê com eficácia, é indispensável a incursão nos mais variados parâmetros constituintes da cultura abordada.

<sup>68</sup> Lühning, op. cit., p. 161-62.

<sup>69</sup> Eco, U., *A estrutura ausente*, 7ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 13.