

POLISSEMIA TEATRAL: OS MITOS DE XANGÔ NA PERSPECTIVA DA ANTROPOLOGIA DO IMAGINÁRIO

Wallace Ferreira de Souza¹

Resumo

O olhar sobre o universo religioso pode ter ângulos totalmente divergentes: o econômico, o psicológico, o histórico dentre outros. Todos contribuem para a compreensão de um fenômeno tão complexo. Para tanto, as reflexões ora construídas iram debruçar-se sobre o fenômeno religioso afro-brasileiro e particularmente os mitos do orixá Xangô na perspectiva da Antropologia do Imaginário proposta por Gilbert Durand. Percebesse na dinâmica arquetípica e simbólica construída nas narrativas míticas sobre a figura masculina de Xangô em constante relação com três modelos do feminino, representado por suas três mulheres -, Oyá/Iansã, Oxum e Obá, que ao contrário das divindades greco-romanas que assumem uma *persona* mais rígida e menos plástica, os orixás mostram-se nas narrativas, modelados por uma “polissemia teatral” atualizada nos ritos que compõe as experiências religiosas afro-brasileiras.

Palavras-chave: Antropologia do Imaginário. Mitos de Xangô. Religiosidades Afro-brasileiras.

1 INTRODUÇÃO

As pesquisas em torno do fenômeno religioso sempre arrebataram a atenção dos pesquisadores das mais diferentes áreas do saber, tais como antropólogos, sociólogos, historiadores e psicólogos. A religiosidade humana, nas suas mais diferentes modalidades e características, configura-se como espaço que possibilita o encontro de diversos saberes organizados pelo “homo-sapiens” na tentativa de dar significado ao que lhe rodeia e explicar o que lhe é exterior.

No contexto dos estudos das religiões no Brasil, especificamente o fenômeno religioso afro-brasileiro, apontamos que seu início se dá a partir das pesquisas do médico maranhense Nina Rodrigues amparadas por uma Antropologia criminal. Estes estudos ganham uma sistematização com a publicação do livro “O animismo fetichista dos negros da Bahia”, no ano de 1900, e em 1932, “Os africanos no

¹ Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Campina Grande, mestre em Ciências das Religiões pela Universidade Federal da Paraíba e graduado em História pela Universidade Estadual da Paraíba. Pesquisador-Bolsista CAPES, pesquisador do Laboratório de Estudos e Movimentos Étnicos da UFCG e membro da Associação Brasileira de Antropologia.

Brasil”, ambos clássicos dos estudos etnográficos afro-brasileiros. A busca pela caracterização do “fetichismo afro-baiano” é a marca da obra do maranhense, e foi ele quem pela primeira vez, considerou as práticas religiosas afro-baiana como reprodução do fetichismo ioruba ou nagô (RAMOS, 2001).

As contribuições de Nina Rodrigues às pesquisas das religiões dos orixás são seguidas por toda uma escola de pesquisadores como Artur Ramos, Manuel Querino e Edson Carneiro, que têm uma característica comum: suas obras têm um caráter etnográfico em linhas gerais. Posteriormente a esse primeiro grupo, vamos ter as pesquisas de Roger Bastide, Pierre Verger, Ruth Landes e Joana Elbein dos Santos. As obras desse último grupo são marcadas por traços de análises sócio antropológicas. E por fim, aparecem os estudos mais recentes ainda dentro do *corpus* disciplinar das Ciências Sociais, na qual, as reflexões aqui realizadas encontram-se amparada. Esta por sua vez aponta para as religiões afro-brasileiras como um universo mítico-religioso predominantemente imagético, gestual, simbólico e mágico.

É justamente esta compreensão que justifica a opção pela antropologia do imaginário e a metodologia proposta por Durand como ancora deste texto. Entretanto, gostaríamos de ressaltar que a escolha pela antropologia do imaginário é uma opção possível dentro dos estudos que se preocupam com os mitos e símbolos. Destaca-se, por conseguinte, o papel das religiões como espaço privilegiado das imagens, dos símbolos e dos mitos, ainda que não seja o único. A relação do *homo religiosus*, para utilizar um termo eliadiano, com os símbolos constitui ponto de debate nodal na obra Durandiana. As colocações feitas pelo autor vão no sentido de nos (re)lembrar a simbiose entre religião e símbolo.

Destacamos ainda que a trajetória para construção do texto seguiu três momentos fundamentais:

- a) uma revisão da literatura a cerca dos cultos afro-brasileiros, leituras das obras de Roger Bastide, Manuel Querino, Artur Ramos, Edson Carneiro, Nina Rodrigues, Pierre Verger, entre outros;
- b) uma leitura sobre o marco teórico que fundamenta a discussão do texto com a antropologia do imaginário;
- c) a realização de quatro entrevistas. Por fim, o texto esta organizado em duas seções. A primeira faz uma exposição sobre o marco teórico e a

segunda realiza uma análise do material etnográfico a partir da metodologia específica da Antropologia do Imaginário.

2 O MARCO TEÓRICO: A ANTROPOLOGIA DO IMAGINÁRIO DE GILBERT DURAND

Com o tempo as palavras se desgastam como se o sentido que lhes é atribuído, em tal local, em momentos, variasse e abrisse campos de experiência, até então desconhecidos. Talvez fosse isso que Hegel denominava “astúcia da razão”? Finalmente, “a imaginação, louca da casa” conheceu o mesmo destino [...] (DUVIGNAUD, 2005, p. 15).

O tempo como nos lembra Jean Duvignaud, corrói as estruturas dos conceitos, desgasta os sentidos atribuídos às palavras e às coisas. Hoje, quando nos referimos ao termo imaginário, a grande maioria das pessoas compreendem-no como sinônimo de ilusão, de fantasia. Bachelard um dos primeiros estudiosos de nosso tempo a considerar o elemento simbólico como relevante para as reflexões filosóficas vai propor estudar o homem na sua capacidade de devaneio (BACHELARD, 2006), e utiliza a poesia como instrumento necessário aos que desejam refletir a respeito dos problemas colocados pela imaginação poética (BACHELARD, 2005).

A antropologia do imaginário coloca em evidência essa outra lógica, que se desloca da binariedade aristotélica do terceiro excluído princípio ontológico do racionalismo ativo para por em destaque a lógica contraditorial do terceiro não excluído, que põe os dois outros em relação por meio de sua capacidade de mediação (PITTA, 2005). Esta Antropologia é gestada como instauradora de uma nova hermenêutica que leva em consideração o homem na sua totalidade racional e emocional (DURAND, 1982). Para Durand, o imaginário não possui um caráter rígido e determinista. As imagens, os símbolos e os mitos, ou seja, os elementos da cultura estariam localizados dentro de uma polaridade, concebida a partir de um trajeto antropológico, conceito chave da sua argumentação. A tese defendida nas Estruturas Antropológicas do Imaginário propõe que o imaginário humano, “[...] não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e

modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito [...]” (DURAND, 2002, p. 41). O imaginário humano se definiria, portanto como sendo,

o conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do ‘homo sapiens’ nos aparece como o grande denominador fundamental onde vêm se arrumar (ranger) todos os procedimentos do espírito humano” (DURAND *apud* PITTA, 2005, p. 15).

Durand faz uso de elementos chaves que ordenam a estrutura imaginal: *schèmes*, arquétipos, símbolos e mitos. Os *schèmes* correspondem a uma tendência geral dos gestos e é anterior à imagem. Este conceito inspira-se na reflexologia, e cujo termo Durand vai buscar em Sartre, Burloud e Revault que por sua vez inspiram-se na terminologia kantiana. Mas ao contrário da função dada por Kant, na teoria do imaginário de Gilbert Durand, os *schèmes* fazem a junção “entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações” (DURAND, 2002, p. 60). São estes *schèmes* que constroem a estrutura dinâmica do imaginário. Para Durand, cada gesto implica ao mesmo tempo uma matéria e uma técnica, suscita um material imaginário (DURAND, 2002). As dominantes reflexas, elementos importantíssimos na constituição da dinâmica do imaginário são três, como podemos observar no quadro:

Quadro 01 – Dominantes reflexas

Dominantes	Caracterização	Schèmes
Dominante Postural	Teremos “[...] as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos freqüentes” (DURAND, 2002, p. 54).	a) Verticalização ascendente b) Divisão visual e material
Dominante Digestiva	Dominante da descida distintiva, “implica as matérias da profundidade [...] suscita os utensílios continentais, as taças e o cofre [...]” (DURAND, 2002, p. 54).	a) Descida b) Acocoramento na intimidade c) Engolimento
Dominante Sexual	Seria a dominante rítmica, a qual a sexualidade é o modelo perfeito. Os gestos se materializam nos ritmos sazonais “[...] anexando todos os substitutos técnicos do ciclo [...]” (DURAND, 2002, p. 54)	a) Cíclico b) Ritmo sexual

Fonte: Baseado em Durand (2002).

A dominante postural abarca as imagens tecnológicas das armas, a dinâmica sociológica do soberano que é o mago e o guerreiro ao mesmo tempo. Os ritmos de elevação e da purificação constituem imagens recorrentes, neste sentido, a

dominante postural estaria ligada ao regime diurno das imagens. Já a dominante digestiva e cíclica, liga-se ao regime noturno das imagens. Pois a primeira, a dominante digestiva inspira as imagens continentais, valoriza o ato de alimentação e digestão, e a segunda, a dominante cíclica perfaz os movimentos sazonais, os calendários agrícolas. Teremos presentes nesta última dominante, os símbolos naturais e até mesmo artificiais do retorno (DURAND, 2002). Neste sentido, podemos identificar aspectos do imaginário africano, ganhando vida e materialidade em seus símbolos e mitos. As máscaras, os corpos dos indivíduos e os ornamentos rituais corporificam os *schèmes*, arquétipos, símbolos e mitos. As fotos na sequência nos dão esta dimensão da inter-relação entre estes elementos na vida cotidiana.

Fotos 1, 2 e 3 – Interrelação de elementos na vida cotidiana

Aconchego



Postural



Ritmo/Sexual



Fonte: VERGER (1997, p. 196, 108, 83, respectivamente).

Os outros elementos conceituais da Antropologia do Imaginário são o arquétipo que compreende a representação dos *schèmes*, sendo a imagem primeira de caráter coletivo e inato; os símbolos entendidos como o signo concreto que evoca algo ausente ou impossível de ser percebido e, os mitos entendidos como um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e *schèmes* que tendem a se compor em relatos. A noção de arquétipo presente em Gilbert Durand tem uma forte influência da psicologia profunda junguiana, que define arquétipo como sendo as: “[...] imagens universais que existem desde os tempos mais remotos” (JUNG, 2002, p. 16), sendo este último aspecto, o dos tempos cosmogônicos.

Para Durand, existe uma aproximação entre o conceito de trajeto antropológico e a definição junguiana de arquétipo, pois para Jung, diz Durand, “a

imagem primordial deve incontestavelmente estar em relação com certos processos perceptíveis da natureza [...] mas por outro lado é igualmente indubitável que ela diz respeito também a certas condições interiores da vida do espírito [...]” (JUNG *apud* DURAND, 2002, p. 60). Sobressai também na obra de Jung o caráter coletivo das imagens primordiais, dando a este substantivo simbólico um caráter de estagio preliminar, ou seja, é a zona matricial das ideias (DURAND, 2002). Pois na compreensão durandiana, os arquétipos constituem o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais.

Já os símbolos guardam uma ambivalência de significados, comportam um sentido aberto, e também exprimem uma semanticidade. Compreende-se por símbolos todos os signos concretos evocados por uma relação natural, estes fazem aparecer um sentido secreto (PITTA, 2005). A dinâmica simbólica pode ser entendida como o movimento constelar de ideias, ou seja, “os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquétipo” (DURAND, 2002, p. 43). Podemos perceber essa atitude constelar dos símbolos dentro das narrativas míticas, por exemplo. Quando identificamos no mito a predominância da dominante reflexa postural e dos *schèmes* ascensionais, veremos sempre estes acompanhados por símbolos luminosos, pois na hipótese considerada pela teoria do imaginário, “existe uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas” (DURAND, 2002, p. 51).

Esta relação entre os gestos do corpo e as representações simbólicas também presentes no mito, pressupõem o juízo de que os símbolos extrapolam a natureza lingüística e, conseqüentemente não se desenvolvem numa única dimensão. Temos aqui anunciada a ambivalência dos elementos simbólicos e em conseqüência de suas motivações também. Esta observação durandiana desdobra-se a partir das reflexões realizados por Bachelard em seus livros dedicados aos quatro elementos da natureza: fogo, água, terra e ar. Em suma, o símbolo é o material concreto que se apresenta ao pesquisador. E tanto Durand como Eliade o entendem como o elemento que materializa o sentido concreto das coisas.

Por sua vez, o mito na obra de Durand é entendida como o modelo fundamental de toda a narrativa estruturada pelo homem. Em si o mito representa “um esboço de racionalidade, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos

se resolvem, em palavras e os arquétipos em ideias” (DURAND, 2002, p. 63). O conceito de mito apresentado pela teoria durandiana é tributária das concepções de Mircea Eliade e dos debates do Círculo de Eranos. Vamos encontrar aproximações entre as definições de Eliade e de Durand a cerca do mito. Para Eliade, conforme diz Durand (2002, p. 13), “[...] a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria”, estão atrelados a este modelo mítico exemplar. Assim toda a narrativa mítica explicita um *schème* ou um grupo de *schème*. Os mitos possuem um sentido pedagógico na medida em que nos instruem com as histórias primeiras, que nos fundam existencialmente e também se relacionam com todos os elementos presentes em nossa existência.

O estudo dos arquétipos, dos símbolos e dos mitos, fez com que Durand chegasse a propor um quadro teórico sobre o trajeto do imaginário. Nele são apresentadas ideias fundamentais para o exercício daquilo que o próprio autor denominou hermenêutica instauradora. Estas propostas formam um quadro teórico metodológico dentro da teoria do imaginário durandiano, tendo como âncoras as noções de: trajeto antropológico, bacia semântica e regimes e estruturas das imagens.

- a) “Trajeto antropológico”: compreende as trocas simbólicas entre o meu subjetivo dos indivíduos de uma dada cultura e às pulsões objetivas do meio que lhe circunda. Movimento que constrói o imaginário de um grupo. Em Durand vamos encontrar a seguinte definição: “[...] é o incessante intercâmbio que existe, ao nível do imaginário, entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas emanando do meio cósmico e social” (DURAND, 2002, p. 41). Proposta que já estaria implícita na obra de Gaston Bachelard.

- b) “Bacia semântica”: a noção de bacia semântica contempla o espaço-tempo onde as ações culturais acontecem, tendo em vista um núcleo mítico que rege as ações de um grupo por um determinado período que segundo Durand seria de 150 anos, quando ocorreria a mudança desta bacia ocasionada pelos “escorrimentos” das margens, ou seja, teríamos a

mudança do núcleo mítico propulsor do imaginário do grupo. Ela constitui-se como um “conjunto homogêneo de representações que manifestam o imaginário sociocultural de uma época” (TEIXEIRA, 2000, p. 18).

c) “Regimes e estruturas das imagens”: que são os elementos de categorização das imagens, se apresentando sobre uma polaridade imaginal composta pelos regimes do simbolismo: “regime diurno e regime noturno”. Que por sua vez se dividem em três matizes chamadas de estruturas do imaginário:

- 1) “estrutura heroica” que associa-se ao regime diurno;
- 2) “estrutura mística” que compõe o regime noturno;
- 3) “estrutura sintética”, também do regime noturno. Esta terceira estrutura para alguns autores como Maria Tereza Strongoli, formaria um terceiro regime, o “crepuscular”.

Temos então na perspectiva durandiana duas possibilidades de regimes de imagens compreendidas como dois aspectos dos símbolos da libido (DURAND, 2002, p. 197): diurno e noturno. O regime diurno, caracterizado como aquele em que a imagem se divide em duas grandes partes antitéticas, a primeira consagrada ao fundo das trevas e ao abismo sobre os quais se desenha o brilho vitorioso da luz e a ascensão, a segunda manifestando a reconquista antitética e metódica das valorizações negativas da primeira (DURAND, 2002, p. 68). No regime noturno há a inversão do conteúdo afetivo das imagens: “é então que, no seio da própria noite, o espírito procura a luz e a queda se eufemiza em descida e o abismo minimiza-se em taça, enquanto, no outro caso, a noite não passa de propedêutica necessária do dia, promessa indubitável da aurora” (DURAND, 2002, p. 198). Para Pitta, (2005, p. 29) o regime noturno vai se empenhar em fundir e harmonizar.

Segundo Pitta, “esses dois regimes da imagem recobrem três estruturas do imaginário (estrutura heroica, mística e sintética) que dão resposta a questão fundamental do homem: sua mortalidade” (2005, p. 23), criando mecanismo de defesa para essa angústia. A resolução dessa angústia permite três soluções: (1) pegar em armas e destruir o monstro, (2) criar um universo harmonioso no qual ela não possa entrar; (3) ter uma visão cíclica do tempo no qual toda morte é

renascimento (CEMIN, 2002). Estas estruturas correspondem aos seguintes aspectos respectivamente.

C1) “estrutura heroica” corresponde ao aspecto 1: a ação e a linguagem heróica caracterizam-se pela valorização da luta. Na sua representação encontramos uma ênfase no personagem, na espada e no monstro. Graficamente há predomínio de linhas retas;

C2) “estrutura mística” corresponde ao aspecto 2: não trata de conflito, mas da quietude e do gozo. Na representação, a característica fundamental desta estrutura é a eufemização e inversão dos significados simbólicos. Graficamente há predomínio de linhas curvas;

C3) “estrutura sintética” corresponde ao aspecto 3: trata do movimento cíclico do destino e da tendência ascendente do progresso do tempo. A sua representação é marcada pela dimensão temporal. Graficamente há predomínio de linhas circulares.

3 O COMPLEXO MÍTICO DE XANGÔ

A cosmogonia afro-brasileira, termo que evoca a relação entre os deuses iorubanos e sua reorganização no Brasil, tornou-se noção corrente nos debates que trazem à tona às influências culturais e religiosas dos africanos na construção do plástico universo religioso brasileiro. As divindades africanas tornam-se afro-brasileiras, encontram aqui solo fértil para organizar a sua família ancestral, que vai arrumar-se a partir do terreiro como território sagrado e privilegiado do encontro com os deuses. O espaço do terreiro não é qualquer espaço, deixa de ser o local ordinário das atividades cotidianas para constituir-se no território do extraordinário. Como diria Mircea Eliade (2001) o *homo religiosus* percebe o espaço de uma forma heterogênea. A comunidade de santo estaria para o Brasil como a aldeia para as comunidades tradicionais da África ocidental, ou seja, o local de convivência dos filhos dos deuses.

Neste contexto partimos da concepção de uma (re) organização das imagens mítico-simbólicas no Brasil, e não de uma transposição de mitos e símbolos africanos. Tem-se, portanto, o entendimento das religiões afro-brasileiras sendo composta a partir de bricolagens de elementos simbólicos. Dentro do contexto

mítico-religioso afro-brasileiro observaremos a figura de Xangô e o complexo mítico construído em torno desta figura ancestral. Um dos aspectos é a relação de Xangô com Iemanjá (VERGER, 1997) que, segundo versões míticas, teria gerado o trovão que se desloca com a chuva e revela seus segredos (VERGER, 1997), ou seja, gerou o próprio Xangô, e Oxalá, que dentro da mitologia é considerado o grande orixá, o Rei do Pano Branco. Os dois, Oxalá e Iemanjá, formam o par gerador de Xangô segundo alguns mitos. A outra teia desse complexo mítico é a relação de Xangô com suas três mulheres. Elas dão vida à dinâmica simbólica do encontro da água e do fogo, aspectos que ganham relevo dentro das narrativas referentes a Xangô, Oiá-Iansã, Oxum e Obá. Sentido que leva-nos a indicar que Xangô é filho e esposo das águas. Esse quadrado amoroso se constitui da seguinte forma:

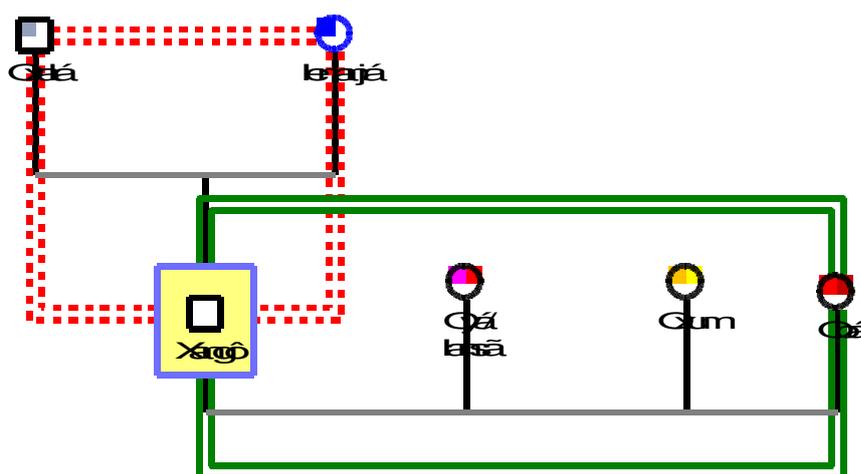
- a) **Xangô é Oiá-Iansã:** Oiá seria a primeira mulher do Rei Xangô, mas primeiramente Oiá foi casada com Ogum, o senhor do ferro. Segundo um dos mitos, Xangô cansou-se de não ter nada para fazer na monotonia de sua corte e saiu em busca de aventuras. Foi parar em Irê, morada de Ogum. Ele vivia em Irê com Iansã. Xangô gostava de ver o trabalho de Ogum na forja, e todos os dias ele ia apreciar Ogum modelando o ferro. Mas sempre que o ferreiro desviava o olhar Xangô olhava para a bela Iansã, que estava encantada com o porte real de Xangô. E um dia, os dois fugiram de Irê em direção a Oió, deixando para trás o ferreiro Ogum (PRANDI, 2001).
- b) **Xangô e Oxum:** A rainha das águas doces ocupa a posição de segunda mulher de Xangô. Uma das narrativas, conta que ele teria conseguido a permissão de Orunmilá o pai de Oxum, para casar-se com ela, após ter enganado Exu. Xangô vivia se metendo em confusão. Uma certa manhã, quando passava com seu cavalo, passou em frente do palácio de Orunmilá e viu Oxum. Xangô se apaixonou perdidamente por ela, mas a entrada do palácio estava protegida por Exu, que não permitia a entrada de ninguém sem a ordem de Orunmilá. Xangô, no entanto, movido pelo amor enganou Exu e se encontra com a bela Oxum. Orunmilá não aprovava o casamento de sua única filha com Xangô, e deu ordens a Exu que não permitisse que ele entrasse no palácio e encontrasse Oxum. Mas Xangô muito esperto esconde-se atrás de uma porta, e quando Exu vem a sua

procura, ele o pega de surpresa e o prende. Xangô então vai ao encontro de Oxum. Quando Orunmilá é informado do ocorrido já é tarde, Xangô e Oxum já estavam se amando. Orunmilá, então, consente o casamento da filha (PRANDI, 2001).

- c) **Xangô e Obá:** Obá seria a terceira mulher de Xangô. Alguns mitos se referem a ela como a irmã mais velha de Oiá-Iansã. Ambas teriam sido mulheres de Ogum antes de se casarem com Xangô, que as conquista do ferreiro. Dentre as esposas de Xangô Obá seria a que menos tem a atenção do marido que desdenha de sua esposa, mas também morre de medo de Obá, pois ela seria uma grande feiticeira.

O diagrama a seguir demonstra esse complexo simbólico que se forma a partir do encontro desses personagens-deuses. A constelação mítica representada pelo diagrama suscita uma ativa complementaridade entre os elementos simbólicos. Xangô congrega em si fragmentos dos deuses que compõe sua constelação de imagens. Como exemplo, poderíamos citar a presença da cor branca diluindo a força do fogo, valor dos orixás funfun, representados por Oxalá. Relação justificada dentro da narrativa mítica.

Diagrama 1 – Complexo Mítico de Xangô



Desta forma como anteriormente nos referimos existem algo de estruturante nas relações míticas apresentadas no diagrama, às conexões destes personagens-

deuses são formadoras do perfil mítico de Xangô, como podemos perceber na narrativa que segue:

Xangô foi um filho rebelde, saía pelo mundo fazendo o que queria. Se pai Obatalá era informado de seus atos, recebendo muitas queixas pelas artes do filho. Obatalá justificava os atos de Xangô, alegando que ele não havia sido criado perto dele. Mas esperando o dia em que Xangô e ele se submeteria. Uma ocasião, Xangô estava na casa de uma de suas mulheres. Havia deixado o cavalo amarrado à porta da casa. Obatalá e Odudua passaram por lá e levaram o cavalo. Xangô percebeu o roubo e saiu em busca do animal. Foi informado de que dois velhos que por ali passaram haviam levado o cavalo. Xangô saiu em seu encalço e na perseguição encontrou Obatalá. Quis enfrentar Obatalá, que não se intimidou diante do rapaz, exigindo respeito e submissão. Obatalá ordenou: *Kunlé! Foribalé!*. “Ajoelhe-se” Prostre-se no chão aos meus pés!”. E Xangô, desarmado, atirou-se ao solo. Xangô estava dominado por Obatalá. Xangô já tinha consigo seu colar de contas vermelhas e então Obatalá desfez o colar de Xangô e alterou as contas encarnadas de Xangô com as contas brancas de seu próprio colar. Obatalá entregou a Xangô o novo colar vermelho e branco. Agora todos saberiam que aquele era seu filho (PRANDI, 2001, p. 261-262)

3.1 A mitocrítica do fogo e o orixá Xangô

A respeito de Xangô duas representações são recorrentes, o seu ser histórico e outro divino. Em se tratando do personagem histórico, Xangô teria sido o terceiro Aláàfin Óyò, e sob sua face divina, ele é o senhor da Justiça, um ancestral divinizado, dono do fogo que tem três divindades como esposas: Oíá, Oxum e Obá (VERGER, 1997). A sua importância nos cultos Afro-Brasileiros e particularmente nas roças pernambucanas saltam aos olhos, haja vista, seu nome ser identificado como o próprio culto. A seu respeito, o Babalorixá do terreiro Ilè Ajagunà Òdò Ti Fádaká, relata:

Xangô, segundo os antigos e segundo a própria religião de matriz africana, Xangô é um ancestral, foi o rei de Oyó, ele foi um grande rei, é sincretizado com uns santos Católicos quem têm! Mas, hoje em dia a gente não usa mais isso dentro do Candomblé! Xangô é o raio, o trovão. Xangô é o fogo, mas é o fogo da construção, é o fogo da justiça. É a justiça que promove e a justiça que constrói, e não o fogo da destruição. Xangô está associado a tudo isso, e também é um ancestral. É um ancestral, pois têm relatos que realmente Xangô viveu, Xangô viveu na África, Xangô realmente foi ser humano,

depois divinizado. Foi um dos grandes reis da cidade de Oyó (Informação verbal, grifo nosso)².

Para os crentes esta divindade carrega como responsabilidade a justiça, executando-a com firmeza e austeridade. Suas vestes trazem a cor vermelha e branca. Xangô, diz um dos informantes,

geralmente a cor dele é associado ao vermelho e ao branco devido à violência, ao fogo, essa coisa de [...] dizem que ele usa a cor branca que é para apaziguar, que é justamente Oxalá, que é para apaziguar toda a violência do fogo, toda a violência da questão da chama que consome de uma certa forma (informação verbal, grifo nosso)³.

As cores assumidas como pertencente a cada orixá é uma importante referência simbólica, que na compreensão dos filhos-de-santo fazem referência à intensidade da energia que emana da divindade. Segundo Tavares, “a dualidade vida/morte, aspectos da antropomorfização do estático/dinâmico se expressa através da cor, da terminologia dos sangues vermelho, preto e branco, os três princípios ativadores do candomblé, como lembra Mestre Didi” (2005, p. 122). Outro elemento são símbolos materiais envolvidos na composição do personagem-deus, no caso de Xangô o machado duplo, o xerê⁴ e o fogo. A cor vermelha de Xangô representa a sua altivez, força e realeza, valores que estão ligados aos símbolos de ascensão e à ideia da soberania dos deuses uranianos. Então, diz o informante:

Xangô ele é rei, como ele é rei ele usa coroa, usa coroa usa o xerê. Que o xerê é como ele está ligado ao elemento da tempestade e do raio, ele também estaria ligado a chuva, e o xerê é justamente um símbolo de Xangô, mas também era usado para se rezar para se chamar a chuva. Tem o Oxé que é o machado duplo que é justamente a justiça, e as duas vertentes da justiça (Informação verbal, grifo nosso)⁵.

Deste modo, Xangô está dentro da constelação de imagens uranianas, que fazem parte o deus grego Zeus e o nórdico Thor. Sobre as divindades caracterizadas dentro da constelação uraniana Mircea Eliade os define como, seres dotados de uma sabedoria infinita e frequentemente os rituais do clã foram por eles instauradas durante a sua breve permanência na terra. Velam pela observância das leis

² Entrevista realizada em 11 fev. 2008.

³ Entrevista realizada em 11 fev. 2008.

⁴ Instrumento musical usado no culto de Xangô. É uma cabaça especial cheia de sementes. Agitando, o instrumento produz um ruído (CACCIATORE, 1988, p. 251). O ruído produzido pelo xerê, a semelha se a chuva.

⁵ Entrevista realizada em 11 fev. 2008.

(ELIADE, 1998). No exercício mitocrítico realizado com as narrativas a cerca do orixá Xangô, identificamos os seguintes núcleos mitêmicos:

Quadro 2 – Levantamento Mitocrítico de Xangô

MITEMAS	NÚCLEOS REDUNDANTES		
	Símbolos	Cenários/ Lugares	Conjunto de Situações
1 - Xangô Rei	Coroa; Machado duplo; Branco	Reino de Oió	Xangô derrota seu irmão e é Coroado
2 - Xangô Juiz	Fogo; Pedra; Raio; Trovão	Palácio	Xangô julga os ladrões de seu reino
3 - Xangô Amante	Fogo; Vermelho	Casa de Ogum	Xangô conquista Oiá

Outro elemento simbólico presente é a pedra proveniente do raio. Os relatos falam de uma ritualização do mito, no qual Xangô para fazer justiça lança pedras de fogo.

Xangô faz sempre uma encenação como se ele estivesse lançando pedras, lançando coriscos. Na dança dele, ele demonstra sempre como se ele estivesse tirando de uma bolsa, Alabá um negócio assim [...] ele tira de dentro da bolsa, como se estivesse fazendo a encenação que estivesse jogando essas pedras, que é justamente a encenação do que é o relâmpago, do que é o fogo, é justamente isso, o corisco que tá ligado a Xangô (Infomação verbal, grifo nosso)⁶.

A pedra representa a simbologia da firmeza, caráter apregoa por Eliade como estado presente nas cratofanias líricas: “antes de mais nada, a pedra é. Ela permanece sempre igual a si própria e subsiste [...] ele verifica assim sua rudeza, seu poder” (ELIADE, 1998, 175). A afinidade de Xangô com a pedra é proveniente da capacidade desta gerar o fogo. Referência encontrada nas entrevistas: “O *iporí*⁷ de Xangô é o fogo. Outra coisa que eu não me referi, mas que é importante falar, outra questão! Uma ligação muito forte de xangô com as pedreiras, né! Não é a pedra em si, mas a possibilidade dela gerar, o que? O fogo, num é!” (Informação verbal)⁸.

⁶ Entrevista realizada em 11 fev. 2008.

⁷ É a essência divina que, individualizada e despreendida do deus de origem, habita cada um de nós. Iporí teria por sede a cabeça, o Ori, na linguagem iorubá.

⁸ Entrevista realizada em 20 jun. 2008.

Os símbolos encontrados como fazendo parte do conjunto de imagens que compõem o quadro de significados presente nos mitos de Xangô que constelam em torno do arquétipo do grande homem. Verger atribui o arquétipo de Xangô àquelas “[...] pessoas voluntariosas e enérgicas, ativas e conscientes de sua importância real ou suposta. Das pessoas que podem ser grandes senhores, cortesões, mas que não toleram a menor contradição [...]” (VERGER, 1997, p. 140).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda pesquisa é fruto de uma pergunta-problema e respondê-la é o motor que move os sujeitos a pesquisar. Vários aspectos foram sendo desdobrados com a pesquisa: 1) o caráter “polissemântico” das divindades chamadas de orixás; 2) a oposição complementar entre os elementos da natureza envolvidos na construção das cenas míticas; 3) a predominância de símbolos heroicos circunstanciados por uma condição de sobrevivência e uma mentalidade ocidental percebida nos discursos de nossos entrevistados.

Deste modo, nossa pergunta inicial fez eclodir quatro tipologias para o complexo mítico em questão. A primeira tipificação evidenciada foi o caráter polissemântico dos orixás. Ao contrário das divindades Greco-romanas que assumem uma *persona* mais rígida e menos plástica, os orixás apresentam-se nas narrativas míticas compostos por uma “polissemia teatral”. Xangô por exemplo tem como símbolo de virilidade o machado, símbolo do universo urânico, com o qual exerce sua autoridade de Juiz implacável, instrumento que aponta para a simbólica diurna ascensional, no entanto, este mesmo machado se interconecta com a chuva, símbolo de fertilidade, relacionado com as imagens noturnas da nutrição. Esse duplo ESTAR, por sua vez, não causa conflitos semânticos, mas define a mobilidade dessas divindades.

A outra tipologia é a complementaridade funcional e semântica dos elementos água e fogo, no caso da relação de Xangô com suas três esposas e sua mãe. Um fator funcional complementar relacionado nas narrativas míticas é a simbologia assumida pelo fogo e pela água na qualidade de instrumentos de purificação. O fogo de Xangô purifica seu reino contra as injustiças, as águas de Obá lavam os injustos. E a sua complementaridade semântica é demonstrada pelos

significados integrados que estes elementos assumem no complexo mítico de Xangô e suas esposas, Oiá-lansã, Oxum e Obá. Ambos os elementos são identificados como princípios hierofânicos dos deuses.

A terceira tipificação surge a partir da relação do texto mítico com o contexto definido pelo trajeto antropológico afro-brasileiro, ou seja, a predominância de símbolos assumindo um caráter heroico dentro da caracterização dos personagens-deuses, e deixando em estado de latência símbolos provocados pelas dominantes reflexas da nutrição e da rítmica sexual, levanta duas hipóteses: 1) é promovido por um imaginário ainda muito presente na sociedade brasileira da escravidão, e por isso a necessidade da defesa e da luta pela liberdade; 2) pode estar relacionado com uma formação ocidental, ou melhor, uma estrutural racional ocidentalizada muito presente nos discursos dos nossos entrevistados. Feição que torna os símbolos heroicos os elementos mais recorrentes nas falas. Aspectos que desenvolveremos em outro momento.

A partir desta identificação consideramos que existe uma simultaneidade das três dominantes reflexas na constituição deste complexo mítico, que é a quarta tipificação. Conclusão que se coaduna com o caráter poli-semântico dos personagens míticos em análise. E por fim concluímos que se trata de um corpo mítico do regime noturno das imagens dentro de uma formatação onde o princípio é fundir e harmonizar as oposições.

POLYSEMY THEATRE: THE MYTHS OF XANGO THE PERSPECTIVE OF ANTHROPOLOGY OF IMAGINARY

Abstract

The look on the religious universe may have totally divergent angles: economic, psychological, historical and others. All contribute to the understanding of such a complex phenomenon. Therefore, the reflections sometimes overcast iram built up on the african-Brazilian religious phenomenon and particularly the myths of the orisha Shango from the perspective of anthropology of Imaginary proposed by Gilbert Durand. Realized in symbolic and archetypal dynamics built in mythic narratives about the male figure of Shango in constant relationship with three female models, represented by his three wives - Oyá / lansã, Oxum and Obá, who unlike Greco-Roman deities who assume a persona stiffer and less plastic, the deities show up in the narratives, modeled by a polysemy updated theatrical rites that make up african-Brazilian religious experiences.

Keywords: Anthropology of the Imaginary; Myths of Xango; Religiosities Afro-Brazilian.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. **A Poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia: rito nagô**. São Paulo: Campinha das Letras, 2001.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de cultos Afro-brasileiros**. Rio de Janeiro: Forense-Universitário, 1988.
- CARNEIRO, Edison. **Candomblé da Bahia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1960.
- DURAND, Gilbert. **Portugal: tesouro oculto da Europa**. Lisboa: Ésquilo, 2008.
- _____. **As estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. **Campos do Imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- _____. Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, método e aplicações transdisciplinares: mito, mitoanálise e mitocrítica. In: **Revista da Faculdade de Educação**. São Paulo, FEUSP, vol. 11, n. 1, 2 Jan./dez. 1985.
- _____. **A imaginação Simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.
- _____. **Mito, Símbolo e Mitodologia**, Lisboa: Ed. Presença, 1982.
- DUVIGNAUD, Jean. Carta ao Imaginário. In: PITTA, Danielle Rocha (Org.). **Ritmos do Imaginário**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005.
- ELIADE, Mircea. **Tratado de História das Religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. **O mito do eterno retorno**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- _____. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis/RJ, Vozes, 2002.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

_____. **Imaginário, Cultura e Comunicação**, métodos do imaginário. Mimeografado, 1995.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

QUERINO, Manuel. **A raça africana e os seus costumes na Bahia**. Salvador: P555 Ed, 2006.

RAMOS, Artur. **O Negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 2001.

RODRIGUES, Nina. **O animismo fetichista dos negros baianos**. Bahia: P555, 2005.

SANTOS, Juana Elbein. **Os nagô e a morte**, pàde, àsèsè e o culto égum na Bahia. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. **Discurso pedagógico, mito e ideologia: o imaginário de Paulo Freire e de Anísio Teixeira**. Rio de Janeiro: Quartet, 2000.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**, deuses iorubás na África e no Novo Mundo. Salvador: Corrupio, 1997.

_____. **Lendas Africanas dos Orixás**. Salvador: Corrupio, 1992.