

# “ROMANCE DE XANGÔ”: A DANÇA DO FOGO

## “ROMANCE DE XANGÔ”: THE FIRE DANCE

Simone Nacaguma<sup>1</sup>

**RESUMO:** A partir do conceito de *ekphrasis*, de Claus Clüver, o presente artigo se propõe a analisar o poema “Romance de Xangô”, que integra o volume *9 Romances da Bahia* (1952), do poeta açoriano Vitorino Nemésio (1901-1978), explicitando como a dança de Xangô, que encena o mito de origem desse Orixá, é construída *ekphraticamente* nesse poema, o que, por sua vez, revela o esforço singular desse poeta em compreender a cultura e a religiosidade brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** *ekphrasis*, Vitorino Nemésio, religiosidade brasileira, orixá, Bahia.

### 1 Vitorino Nemésio e o Brasil

Vitorino Nemésio (19/12/1901 – 21/02/1978) integra a geração que, nascida no início do século XX, “assistiu a duas guerras mundiais e ao surto científico e tecnológico do pós-guerra” (Machado Pires, 1988:10). Nascido na Ilha Terceira, “açoriano de treze gerações”, é da sua infância na Praia da Vitória, depois em Angra do Heroísmo, que extrai o *húmus*, segundo Machado Pires (2007), com que alimenta a sua criação literária. Entretanto, a sua escrita poética é, também, alimentada por um profundo interesse pelos estudos antropológicos e culturais, nos quais se destaca a especial relevância que a cultura brasileira ocupou em sua temática. Além de *9 Romances da Bahia*, o Brasil constitui o grande tema de *O Segredo de Ouro Preto* (1954), *O Campo de São Paulo* (1954), *Viagens no nordeste e no Amazonas* (1968), *Caatinga e Terra Caída* (1968), este último foi mencionado por Nelson Werneck Sodré em *O que É Preciso Ler para Conhecer o Brasil*. Além disso, encontramos em *Conhecimento de Poesia*, os *Poemas Brasileiros*, que constituem uma seção de “Poética Brasileira”.

Embora tenha vindo pela primeira vez ao Brasil apenas em 1952, seu interesse pela cultura brasileira fora despertado nos anos 30, do séc. XX, por Manuel de Sousa Pinto, que fora seu professor na Faculdade de Letras de Lisboa.

Assim, a partir dessa primeira visita, já docente na Universidade de Lisboa, voltaria outras oito vezes, como professor visitante na Universidade Federal da Bahia e do Ceará e como conferencista em universidades no Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. De volta à Uni-

---

<sup>1</sup> Doutora em Teoria e História Literária, área de concentração Literatura Portuguesa, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Docente na FACAMP/Campinas, SP. e-mail: snacaguma@terra.com.br  
*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 283 - 295, jan.-jul., 2011. Recebido em 24 fev.; aceito em 7 jun. 2011.

versidade de Lisboa, fundou e dirigiu o *Instituto de Estudos Brasileiros*, comprovando, desse modo, o especial interesse que o Brasil ocupou no estudioso e no criador literário.

9 *Romances da Bahia* (1952), ou *Romanceiro*<sup>2</sup> da Bahia, como o próprio Nemésio chamou, resultaram, precisamente, de sua primeira visita a Salvador em 1952. Adverte Garcez, entretanto, que, embora esse tenha sido propriamente o seu primeiro contato com a Bahia, ele já nutria em seu íntimo elementos absorvidos em seus estudos de História, além do forte imaginário familiar, pois Nemésio teve um tio que emigrou para o Brasil ainda jovem; assim, esses elementos serão fundidos à sua experiência *in loco* (GARCEZ, 2002).

## 2 O “Romance de Xangô”

“Romance de Xangô” constitui, segundo Garcez (2002), o ponto mais alto do *Romanceiro* e nele o eu lírico (re)produz em poema o Candomblé a que assistiu, mas não com olhos de estrangeiro a enxergar apenas o exotismo e o pictórico, ou mesmo de brasileiro que enxerga no sagrado de origem afro mera manifestação folclórica do sincretismo afro-brasileiro; na verdade, o poema impressiona pela expressão da seriedade com que Nemésio pesquisou as potestades dos *cultos de nação*, os seus ritos sagrados e buscou entender todo um mundo lexical novo e complexo. Assim, por meio desses *romances*, este poeta açoriano não só faz uma espécie de homenagem ao Brasil, como também registra suas experiências e impressões das vezes em que esteve por aqui.

A designação de “romance” no título faz referência, segundo Maria Helena Garcez, à idéia de *romanceiro*, isto é, narrativas de tradição popular, de tradição oral. No “Romance de Xangô”, descreve-se a *dança de Xangô* que, na verdade, constitui parte de um longo processo pelo qual deve passar a iniciada (Dazinha) para se tornar uma Mãe de Santo; entretanto, como a própria *dança de Xangô* narra a *lenda de Xangô*, então o poema ao mesmo tempo em que narra o processo pelo qual Dazinha se torna Mãe de Santo, narra a *lenda de Xangô*, um dos orixás do Candomblé.

Os primeiros versos nos informam que em “Matatu Pequeno” localizava-se o “*pèji de Anísia*”. Matatu Pequeno é um bairro de Salvador (Bahia), na região de Brotas, onde se situam várias casas de Candomblé, inclusive a primeira casa brasileira, a Casa Branca do Enge-

---

2 De acordo com Carla Sofia Carneiro Escarduca, “romanceiro” constitui a “designação atribuída ao gênero literário de tradição oral constituído pelo conjunto de breves poemas tradicionais ou romances cuja origem remonta à Baixa Idade Média”. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/R/romanceiro.htm>. Acesso em: 11 de nov. de 2009.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 283 - 295, jan.-jul., 2011. Recebido em 24 fev.; aceito em 7 jun. 2011.

nho Velho da Federação. *Péji*<sup>3</sup> é o local na casa de santo onde ficam os assentamentos dos orixás, as roupas e objetos ritualísticos. Somente aos iniciados é permitida a entrada nesse recinto. Lá, as *ekédis*<sup>4</sup> vestem e paramentam os “orixás”, isto é, aqueles que incorporam os orixás, os quais, depois, são conduzidos ao salão onde “tomarão o rum”, isto é, darão início à dança sagrada. E Anísia, certamente, é a Mãe de Santo, senhora desta casa onde Dazinha foi iniciada, foi feita, e dança incorporada por Xangô. Logo, não faria sentido a explicação em seguida (no quarto verso), “Iahorixá<sup>5</sup> da Bahia”, já que Anísia é a senhora daquele *Péji*, a Mãe de Santo; o termo correto seria *Yalorixá*, mãe do orixá. E o quinto verso descreve o momento em que *ekédis* e *alabês* tomam seu lugar no salão para que se tenha início a “dança de Xangô”.

O eu poético se refere, no 7º verso, aos “bustos de bronze adustos” das *ekédis* e dos *alabês*<sup>6</sup>, o que alude à sua pele morena e, ao mesmo tempo, chama a atenção para sua elegância e certa imponência do porte. Em seguida, menciona os seus “corpetinhos de crivo”, que consistem em uma roupa ajustada feita com ponto crivo, usual nas casas de santo e serve para fazer a sobreposição de flores brancas sobre o branco; em geral, só é usado por pessoas que têm cargo na casa, representam ocupação de importante posto hierárquico<sup>7</sup>.

O 8º verso menciona o cheiro das especiarias que paira no ambiente. A canela e o cravo “atraem”, segundo os cultos afro-ameríndios, a prosperidade material. O verde de Oxóssi e o azul de Nanã, mencionados nos versos 10 e 11, informam as “cores” desses orixás que fazem alusão à sua simbologia: Oxóssi é o orixá das matas, o “caçador”, ele representa a força/energia das matas (daí a cor verde) e detém profundo conhecimento das propriedades terapêuticas das ervas e plantas; Nanã é a orixá que corresponde às águas profundas do oceano, daí a sua cor ser o azul.

O *rum*, *rúmpi* e *lê*, mencionados no 14º verso, são os três atabaques da orquestra litúrgica, a ordem é a mesma que aparece no poema: rum, o maior, marca os demais, dando o tom da nação; rumpi é o intermediário; lé, o menor, marca o ritmo do orixá. Os atabaques só podem ser tocados por homens, pelos *alabês*, iniciados incumbidos dessa função.

---

<sup>3</sup> Em geral, é escrito com “j”, “*Peji*”, e não da forma como está grafado no poema.

<sup>4</sup> No poema, provavelmente, houve um erro de grafia, o correto seria *ekédis* e não *aqueúdes*. Essa “diferença” (e também com relação à grafia de *Péji*) se deve, possivelmente, ao fato de Nemésio ter transcrito o termo a partir do registro oral, ou seja, após tê-los ouvido.

<sup>5</sup> Provavelmente, Nemésio quis se referir aqui a *Iyalorixá* (iyá: mãe/ orixá): o cargo de zeladora da casa, de mãe de santo; já que *Iahorixá* significa “noiva” de Santo, isto é, a iniciada que, no poema, remeteria à Dazinha e não à Anísia.

<sup>6</sup> Os *alabês* constituem um tipo de *ogã* cuja função é tocar os atabaques e/ou cantar.

<sup>7</sup> O corpete é usado por *babalorixás* (pais de santo), *iyalorixá* (mães de santo), *ekédis*, *ogãs* (iniciados que têm “função” na casa, como *alabês*, *ashóguns*, *pejigans* etc).

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 283 - 295, jan.-jul., 2011. Recebido em 24 fev.; aceito em 7 jun. 2011.

Nos dois versos seguintes, em que o eu poético faz referência ao mugido de zebu vibrando nas peles de carneiro, muito provavelmente faz alusão ao significado do sacrifício animal que precede as festas. Depois do sacrifício<sup>8</sup>, as peles desses animais são penduradas em paredes internas e externas da casa de santo para comprovar a realização do sacrifício. O carneiro é o animal exclusivo de Xangô: seu chifre simboliza o *status* de rei e, ao ser batido na parede, simula o troar do trovão, que, na verdade, é Xangô<sup>9</sup>, de acordo com o Candomblé. Nesse sentido é que, por analogia, o eu poético verá na idéia do *sumo de etéreas melancias* se misturando à *saliva dos negros púberes* a mesma espécie de relação anímica.

Nos versos seguintes, o eu poético afirma ter tido o seu *rosto tornado negro de fumo* pela *noite de oiro*, ou seja, os ritos de candomblé, em geral, costumam se estender por horas, podendo tomar toda a noite, mesmo porque há sempre um horário propício para cada tipo de culto, de acordo com a divindade. Desse modo, a *noite de oiro* se refere ao período de duração do culto, da festa, durante o qual o eu poético também se deixa levar pelo *encantamento* e também se *transforma, transfigura-se* pelo rito, pelo fumo, tornando-se também *negro, adusto*.

Do primeiro ao vigésimo quarto verso, temos uma detalhada *descrição*, em terceira pessoa, de todo o ambiente de uma casa de candomblé sendo preparada para a *dança de Xangô*. Somente no vigésimo quinto verso, o eu poético declara, em primeira pessoa, a *sua* experiência sensorial — *Ouvi um timbre de cobre* — e, no verso seguinte, afirma: *É o xerê<sup>10</sup> de Xangô*. Imediatamente, no verso seguinte, anuncia a entrada de *Dazinha* no recinto, o que, da forma como os versos e as rimas são encadeados, expressa a relação direta entre *Dazinha* e *xerê/Xangô*.

Nos versos seguintes (29, 30 e 31), nas formas e nos contornos do rosto e do corpo de *Dazinha*, o eu poético sugerirá a forma do machado, do *xerê* de Xangô. Em seguida, no verso 34, o eu poético se refere à *Dazinha* como “A Filha do Raio”, cujas maiúsculas expressam não apenas a relação direta entre *Dazinha* e Xangô (que é o Raio e o Trovão), mas também a natu-

---

<sup>8</sup> O sacrifício, no candomblé, tem, na realidade, a idéia de *renascimento*: o sacrifício constitui uma transmutação do “sopro vital” do animal, “sagrado”, àquele que é *feito*, ou seja, àquele “renascido”. É sob essa idéia de “renascimento” que aquele que é *feito*, tem sua cabeça raspada (para que nasça um novo cabelo), recebe um novo nome e novas roupas. Tudo simboliza, pois, o seu *renascimento* para um caminho espiritual, para os interesses espirituais, para a ascensão.

<sup>9</sup> O Candomblé é um culto animista e, nesse sentido, panteísta, pois segundo sua concepção de divindade (orixás), os elementos da natureza não constituem meras referências, ou símbolos, das divindades, mas constituem as próprias divindades. A lenda de Xangô, por exemplo, conta o surgimento dos raios e trovões, isto é, narra o surgimento do orixá Xangô.

<sup>10</sup> Xerê é o nome dado ao machado de duas pontas que Xangô brande no ar, os xerês são feitos de cobre e com ele é que Xangô cria o trovão. E também é com ele que, segundo a lenda, Xangô fura a terra para enterrar as pedras de raio, responsáveis pela origem dos raios que representam a sua ira.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 283 - 295, jan.-jul., 2011. Recebido em 24 fev.; aceito em 7 jun. 2011.

reza dessa ligação, ela é *Filha do Raio*, é *Filha de Xangô*, termo que, nos cultos afros, significa que Xangô é a entidade principal que a assiste.

Do verso 35 ao 37, o eu poético anuncia a *transição* de Dazinha, que teve sua *cabeça feita* por Anísia — “A sua lã de ovelhinha / Nas mãos de Anísia deixou” — , isto é, os seus cabelos, os seus cachos (a lã de ovelhinha) foram cortados pelas mãos de Anísia, Mãe de Santo; desse modo, Dazinha se tornou *Yalô* e essa ação está referida no passado: *quando iaô*. Agora, ela *dança Xangô*, ou seja, já cumpriu seu *tempo de submissão* e, portanto, torna-se, naquele momento, *ebômin*. Isso significa que ela já está apta a exercer a função de *Yalorixá*, de Mãe de Santo. Entretanto, não se pode dizer que, no poema, ela já seja *Yalorixá*, mesmo porque, no poema, ela dança na casa de *sua* Mãe de Santo, na casa de Anísia. Trata-se, portanto, justamente do momento de transição de Dazinha de sua condição de *Yaô* para *Yalorixá*.

Até esse momento do poema (até o verso 40), temos sintetizado todo o percurso de *formação* de uma *Yalorixá*, de uma Mãe de Santo. Em seguida, nos versos 43 e 44, há uma referência ao *brado*, ao *aulido nagô*<sup>11</sup>, produzido por Xangô em Dazinha. Nos cultos afros, o “brado” que, muitas vezes, a entidade produz representa uma espécie de *mantra* por meio do qual expressa a sua *força*, o seu *axé* (força vital). A partir do verso 41, o eu poético inicia a descrição da dança de Xangô executada por Dazinha que, então, *com os pés em leque / E as aspas das mãos nas ancas, / Como grávida de um deus, / Tenebrosa, começou*.

É, no entanto, precisamente no verso 51, que Dazinha dá início ao primeiro, dos três movimentos, que integra a dança de Xangô. Esse primeiro movimento se caracteriza pelo balanço do peito que simula, sob a carapaça de um *cágado*<sup>12</sup>, o rebater das *pedras de raio* usando o peito. A carapaça do *cágado* no peito reforça a idéia de um “peito indestrutível”. Temos, portanto, a partir desse verso 41, o início de uma *ekphrasis* que, segundo Claus Clüver (1997: 42), consiste na “verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não-verbais”. Ou seja, a partir do verso 41 temos a *transposição* em palavras, em versos, da *dança* de Xangô, que, por sua vez, representa o próprio mito de origem de Xangô.

No verso 60, o eu poético nos conta que *Xangô gosta de amalá*. Trata-se da comida ritual de Xangô: quiabo com camarão e carne de vaca (ou rabada). Em seguida, o som da batida no chão é mencionado no verso 62 e, nos dois que se sucedem, temos claramente a descrição do segundo movimento fundamental da dança de Xangô, em que Dazinha, que *está Xangô*, *dança na ponta do pé e amassa o pirão*.

---

<sup>11</sup> Nagô: uma das nações africanas.

<sup>12</sup> O *cágado* é outro animal destinado apenas a Xangô. O casco do *cágado* simboliza a dureza da pedra e apara raio.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 283 - 295, jan.-jul., 2011. Recebido em 24 fev.; aceito em 7 jun. 2011.

É interessante ressaltar que, na passagem do segundo para o terceiro movimento da dança de Xangô, o qual consiste em *rodar o salão pulando em apenas um pé* (referido no *salto de canguru*, verso 68), o eu poético se confessa *atônito*, isto é, *assombrado por um raio*<sup>13</sup> e, em vista disso, diz sentir um *agbé*<sup>14</sup> *nas veias*. Em outras palavras, é como se, durante a execução da dança de Xangô, o eu poético, magnetizado pelas cores de Xangô<sup>15</sup>, pelo ambiente, pelos atabaques, estivesse também *em transe: sentindo um agbé nas veia, via tudo rosa e beje*. E, girando pelo salão, Dazinha *encolhe-o*. Da construção sintática desse verso com o verbo “encolher” resulta uma relação semântica nada usual entre o sujeito e o objeto. Talvez significasse que Dazinha, dançando Xangô, *toma* todo o salão de modo que as pessoas que a assistem, como o eu poético, tivessem de se encolher para não obstruir os seus movimentos, os seus giros, já que ela, como no jogo de Cebra-Cega, dança com os olhos fechados. Ao final dos giros, o eu poético conta que Dazinha *alou*, voou (verso 78), o que representaria, novamente de acordo com a lenda de Xangô, a sua *elevação ao céu*.

Temos, portanto, de forma muito clara e organizada nesse poema, a própria lenda de Xangô sendo contada por meio da dança executada por Dazinha. Segundo a lenda, Xangô, fazendo uso de seu martelo de cobre (*xerê*), bate no solo, na terra até que se abra nela uma fenda. Através dessa abertura, Xangô ordena às serpentes, seres das profundezas, que retornem com ele para o fundo da terra<sup>16</sup>. Ele, portando as *pedras de raio*, enterra-as. Depois de descer às profundezas da terra e criar os raios, Xangô é alçado ao céu por Olorum (o deus maior), voa e se transforma no Trovão e, desse modo, torna-se Orixá. Esse processo de *criação* do orixá chama-se *encantamento do orixá* e é nesse momento, também, que o *orixá revela seus encantos e axé*.

Depois de terminada a dança de Xangô, o eu poético chama a atenção para o *corpo suado* de Dazinha, cujo suor é *bebido por deus* (certamente ele se refere a Xangô) e é *Mais doce que água de côco*. Ela é doce, Xangô é doce, contrastando com o vigor e com a “violência” dos movimentos da dança. Mas esse contraste revela, na verdade, segundo os cultos afros, o traço característico deste Orixá: força e benevolência.

Com as roupas brancas encharcadas, o eu poético diz ver, agora, tudo *negro e beje*, o que expressa muita sensualidade, já que faz referência ao tecido encharcado pelo suor da Da-

---

<sup>13</sup> Definição do *Dicionário Aulete*, disponível em . Acesso em 30 set 2009.

<sup>14</sup> O *Agbé* é uma entidade de outra tradição religiosa africana, o *Vodun*, e essa entidade é simbolizada pela serpente.

<sup>15</sup> As cores de Xangô são vermelho e branco ou marrom e branco, então, provavelmente, o eu poético, na verdade, via o vermelho e o branco em movimento, dando-lhe a impressão de rosa e beje.

<sup>16</sup> Vale notar que também na mitologia grega as serpentes são seres que habitam as profundezas da terra. *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 283 - 295, jan.-jul., 2011. Recebido em 24 fev.; aceito em 7 jun. 2011.

zinha que cola à sua pele e, variando a espessura do(s) tecido(s), alguns dos quais devem estar sobrepostos, varia também a *nova* cor que a sua roupa adquire quando colada à sua pele.

Chica, a *ekédi* de Dazinha, enxuga-a e com essas mesmas toalhas envolve os seios de Dazinha, que assim são “embalados” como se frutas fossem o que sugere, novamente, um certo traço anímico. Esse aspecto é ainda mais flagrante no trecho anterior (versos 87, 88 e 89) em que nos conta o eu poético que Dazinha, *possuída, muge sagrada*, o que concretiza em palavras a essência do sacrifício animal no candomblé, ou seja, que a “essência vital” (o axé) que provém do animal sacrificado é então apreendida por aquele para quem é realizado o sacrifício. E, desse modo, Dazinha e o carneiro se tornam um, ao mesmo tempo em que ela se torna Xangô, daí os versos *Muge sagrada, escorrendo/ Fúrias de Xangô dançadas*.

Logo em seguida, Dazinha, embora *como deus falquejado, Outra vez dança O rito do fogo breve* e, então, o eu poético compara-a à Pavlova, certamente a famosa bailarina russa Anna Pavlova, e diz que nem mesmo ela *Mais fundo não dançaria*.

Depois de ficar por alguns minutos quieta, conta o eu poético, que Dazinha é novamente *abrasada* por Xangô (verso 110) e, incansável, dança. Ela é o fogo que não se apaga e que faz as outras negras que a assistem “consumirem-se” como se fossem *velas* cujos *pavios* foram acesos por Dazinha de Xangô. E, depois de dançar, relata o eu poético, que ela vem abraçá-lo, mas o gesto, adverte ele, não tem qualquer apelo erótico, portanto, *não é nenhum convite à mestiçagem*; ele sabe tratar-se do “cumprimento da entidade” que vem *sagrá-lo*, daí o verso 122, *É o ritual ‘muito limpo*, isto é, muito puro, como uma mãe que põe o seu “minino a ninar” (verso 129). Ela arde a chama sagrada de Xangô.

Assim, atônito diante da pureza e beleza que o *encanta*, o eu poético clama: *Oiçam agora! Não levem / Mais brancos ao candomblé!* Nos últimos versos, ele roga, novamente, *pelo amor de Deus, não levem / Mais brancos ao candomblé*, concretizando também no poema o *sincretismo* que caracteriza o Candomblé do Brasil, já que esse *Deus*, em maiúscula, provavelmente, refere-se ao Deus Cristão; ao mesmo tempo, porém, ele faz uso de uma expressão *popular* muito comum no Brasil que significa indignação, apelo. Isso nos leva a chamar a atenção, ainda, para o *lugar* que ocupa esse eu lírico, isto é, de que lugar ele *descreve, narra*, esse ritual afro-brasileiro.

Ora, sabemos que o autor desse poema é um açoriano/português, europeu, *estrangeiro*, como o próprio eu poético confessa (verso 18). Esse *romanceiro*, como claramente o seu título já anuncia, propõe-se a contar a lenda de Xangô, mas o eu poético não o faz *exclusivamente* a partir do seu lugar de estrangeiro europeu, a partir de um olhar *de fora* que tenderia, certa-

mente, a apenas ressaltar/apreciar o *exotismo* e o *erotismo* de um *rito religioso primitivo* que, também, resulta de um processo de *sincretismo* no Brasil, já que as origens desse rito remontam aos inúmeros cultos de diversas *nações* africanas.

Como se sabe, pois, negros de diversas regiões da África foram trazidos como escravos para o Brasil e, nesse processo, não apenas sua língua, mas também suas expressões culturais e religiosas sofreram um processo de *sincretismo* entre si, que é patente, hoje, em todos os cultos religiosos de origem africana praticados no Brasil. E esse sincretismo dos diversos cultos africanos é também marcado pelo eu poético quando, por exemplo, menciona o orixá *Agbê*, que não corresponde a mesma *nação* (Nagô) de Xangô e menciona o *Alaqueto* (verso 107), que também consiste em outra *nação*. Desse modo, o poema “Romance de Xangô” não representa apenas o sincretismo de cultos africanos com o Catolicismo, mas vai além, mostrando que não existe um único Candomblé no Brasil sendo cultuado, mas diversos, porque ele é, também, resultado do sincretismo dos vários cultos das *diversas nações* africanas.

O poema torna evidente, desse modo, não apenas a experiência direta de Nemésio com o Candomblé a que assistiu em Salvador, como a profunda reflexão, que precedeu essa criação literária, sobre a História, a cultura brasileira, a religiosidade brasileira; patente, sobretudo, no *uso preciso* dos termos africanos que nos força, “mesmo um brasileiro, a ler o poema de dicionário na mão”, como relata a professora Maria Helena Nery Garcez (2002, p. 291), estudiosa da obra de Nemésio. Nesse sentido é que podemos afirmar, com segurança, que Nemésio não escreve o poema como simples *estrangeiro*, ou como homem branco que é, mas busca um olhar a partir de *dentro* desse imaginário afro-brasileiro, transmutando-se, à semelhança do eu poético (*A noite de oito / Tornou meu rosto negro de fumo*, versos 23 e 24). E nesse sentido, esse olhar nemesiano representaria, ainda, de modo *exemplar* uma *visão interna*, segundo o antropólogo Fabio Leite, sobre a cultura e a religiosidade africana, ou seja, “faz captar a imagem da *África-sujeito*”, ou seja, segundo a qual se busca conhecer África dissecando-a não por meio de uma *metodologia externa* a sua realidade, mas *interna*, isto é, por meio de uma *metodologia diferencial*, cujos limites são estabelecidos pela realidade africana e não por outra (LEITE, 1992, p. 36).

Entretanto, como também já ressaltado, no uso que o eu-lírico faz de alguns dos termos africanos, notamos alguns “desvios” de grafia e um equívoco expresso pela troca dos sentidos entre os termos *Yahorixá* e *Yalorixá*, o que revela, por outro lado, que, apesar de todo seu *esforço*, apesar do *ouvido apurado*, não é possível “apagar” totalmente a sua condição de *estrangeiro*, ou de *homem branco*, de *uropeu*. Isso também se revela pela *sensualidade* com



que, em alguns momentos do poema, o eu poético descreve Dazinha — os contornos de seu corpo — o que também seria próprio do olhar *estrangeiro* à essa religiosidade, já que se trata de uma *dança sagrada*, ou segundo o Candomblé, do próprio orixá a executar essa dança.

Então, se por um lado, Nemésio vai além de um olhar de *estrangeiro* em relação ao culto africano; por outro lado, esses pequenos “equivocos” que ele comete na *tradução* de alguns termos africanos comprovam a impossibilidade de ele se colocar total e integralmente a partir de *dentro* desse culto afro-brasileiro. Em razão disso, diríamos que Nemésio se situa num espaço *liminar* entre o branco e o negro, entre o europeu e o africano, entre a cultura européia e a “marginal”.

E, por extensão, esse lugar *liminar* que ocupa esse poema de Nemésio, como já dissemos, constitui um *entre-lugares* e, também, concretiza-se exatamente na velha relação entre *forma* e *conteúdo* que se estabelece no Romance de Xangô. Quanto à métrica, os versos são, pois, compostos por redondilhas maiores, forma comumente chamada de, *simples*, de *popular*; entretanto, não se pode dizer que a sua temática seja igualmente *simples*, isto é, desprovida de complexidade. Essa espécie de *tensão antitética* decorrente dessa justaposição da “simplicidade da métrica” à complexidade imposta pela temática do poema, como a análise já nos mostrou, comprova, na verdade, um outro *status* à religiosidade africana, aos cultos afro-brasileiros. Um *valor* mais justo, porque desprovido da forte carga preconceituosa que esses cultos sempre carregaram, atados ainda à escravidão e à marginalização decorrente do processo histórico-colonial, porque, na verdade, inerente à *mentalidade* que justificou o colonialismo português, sobretudo em África.<sup>17</sup>

Diríamos, a bem da verdade, que a poética bastante complexa que se depreende do Romance de Xangô põe em xeque a profunda carga preconceituosa, negativa, do senso comum de que os cultos religiosos de origem afro são “primitivos”, cuja “simplicidade” seria também coerente com a *tradição oral* de grupos sociais *incultos*. Além disso, esse mesmo *preconceito* se traduz na relação de proporção direta, e profundamente equivocada, de que a *pobreza crônica* a que as diversas *nações* africanas foram sendo submetidas, sistematicamente, ao longo da *construção* da História e do imaginário ocidental representaria, na *mesma proporção*, a *pobreza de seu imaginário, de seus mitos, de sua religiosidade*.

---

<sup>17</sup> Ver ZAMPARONI, Valdemir. *De escravo a cozinheiro: colonialismo e Racismo em Moçambique*. Salvador, BA: Editora UFBA, 2007.

**ABSTRACT:** Based on *ekphrasis*' idea, Claus Clüver's concept, this article intends to analyze "Romance de Xangô", a Vitorino Nemésio's poem, which is one of the nine poems of 9 *Romances da Bahia* (1952), showing how the Xangô dancing is *textually* recreated in this poem, what it denotes singular effort of Nemésio to understand the Brazilian religiosity and culture.

**KEYWORDS:** *ekphrasis*, Vitorino Nemésio, Brazilian religious, orixá, Bahia.

## Referências

CLÜVER, Claus. Estudos Interartes. In: *Literatura e Sociedade*. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, n° 2, 1997, p. 37-55.

GARCEZ, Maria Helena Nery. Um Brasil Amorável. In: *Intelectuais Portugueses e a Cultura Brasileira*. (Orgs.). Márcia Valéria Zamboni Gobbi, Maria Lúcia Outeiro Fernandes e Renata Soares Junqueira. São Paulo: Editora UNESP; Bauru, SP: EDUSC, 2002.

LEITE, Fabio. A questão da palavra em sociedades negro-africanas. In: *Democracia e Diversidade Humana*. Juana E. Santos (Org.), SECNEB, Salvador, 1992, p. 35-41.

MACHADO PIRES, António M. B. Palavras de Abertura. In: *Arquipélago – Comemoração do 10º aniversário da morte de Vitorino Nemésio*. Vol. X, Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 1988.

\_\_\_\_\_. Vitorino Nemésio (o homem e a ilha). In: *Vitorino Nemésio and the Azores — Portuguese Literary & Cultural Studies 11*. Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, 2007.

## ANEXO

### Romance de Xangô

Lá em Matatu Pequeno  
Uma cortina de cassa  
Velava o Pègi de Anísia,  
Iahorixá da Bahia.  
Já aquedes e alabês  
Enchem o casto terreiro  
De bustos de bronze adustos  
E corpetinhos de crivo.  
Um cheiro a canela e a cravo  
Paira, dos verdes de Oxóssi  
Ao branco e azul de Nãã:  
Que teremos candomblé  
Até romper a manhã.  
Rum, rúmpi, lé já perfilam

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 283 - 295, jan.-jul., 2011. Recebido em 24 fev.; aceito em 7 jun. 2011.

Suas cordas de atabaques.  
Um mugido de zebu  
Vibra nas peles de carneiro,  
Agasalha as velhas negras  
Em saiote de sinhá,  
E os dentes dos negros púberes  
Em etéreas melancias  
Destilam saliva e sumo.  
A noite de oiro tornou  
Meu rosto negro de fumo.  
Ouvi um timbre de cobre:  
É o xerê de Xangô.  
Dàzinha, que o peito encobre,  
Branca e vermelha, chegou.  
É negra. Seu rosto duro  
Parece o duplo machado  
Que lhe talha os alvos ossos  
Sob o véu da pele de sombra.  
Terrível, firme, rodada,  
A Filha do Raio assombra.  
Dàzinha, quando iãô,  
A sua lã de ovelhinha  
Nas mãos de Anísia deixou.  
Seu cabelo vira arame  
De que tira os braceletes  
Para dançar a Xangô.  
Deixem-na! Deixem-na! Sobe  
Nas fitas-de-cor do tecto  
O relento das gargantas,  
O casto aulido nagô.  
Dàzinha, com os pés em leque  
E as aspas das mãos nas ancas,  
Como grávida de um deus,  
Tenebrosa, começou.  
Primeiro, peneira cravos  
Na roda da sua saia;  
Depois queima um seio vivo  
Na chama do movimento;  
Faz do outro seio cego  
A carapaça do cágado  
Grato a Xangô. E um galinho,  
Com crista de fogo, cheira  
A fogo no seu focinho.  
Dança, dura e verdadeira,  
Dàzinha no candomblé.  
Xangô gosta de amalá:  
E da terra do terreiro  
(Batido, ressoa o chão)  
Dàzinha, a ponta de pé,  
Dançando, amassa pirão.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 283 - 295, jan.-jul., 2011. Recebido em 24 fev.;  
aceito em 7 jun. 2011.

Sua aromas em seu busto  
Perfumando o caruru:  
É um anjo de azeviche  
Que salta de canguru.  
E eu, atônito, estrangeiro,  
Sentindo um agbé nas veias,  
Vejo tudo rosa e beje,  
Encolhe-me ao seu girar:  
Está jogando a Cabra-Cega;  
Dança – e parece voar!  
Não que tenha nada de ave,  
Salvo de galo nagô,  
Nem peninha meiguiceira  
Seu corpo pesado alou.  
Mas, porque dança esvoaçando  
Como ave de trilho pobre,  
Vejo-a avestruz de Nigéria  
Nos braceletes de cobre.  
Ao seu calcanhar de pau  
O chão do terreiro é oco;  
O deus bebe-lhe o suor  
Mais doce que água de coco.  
Pára, tonta, possuída,  
Muge sagrada, escorrendo  
Fúrias de Xangô dançadas,  
Leões do Sudão morrendo.  
Vejo tudo negro e beje;  
Nas toalhas encharcadas,  
Como quem embala fruta,  
Chica seus seios protege.  
Então, velando-lhe o rosto,  
Como o do deus, falquejado,  
O sacrifício e o desgosto  
Arfam no peito suado.  
Outra vez dança Dàzinha  
O rito do fogo breve,  
A lança da guerra preta  
E o pilão da escravaria:  
Pavlova, com véus e dedos,  
Mais fundo não dançaria.  
Até que, tendo prostrado  
Su'alma de anéis e fugas  
Em vénia à Iá do Alaqueto,  
Seu corpo de ébano fica  
Definitivo e quieto.  
Outra vez Xangô a abrasa  
Na viração da Bahia;  
O diadema do caçoilo  
Em sua frente luzia.  
As negras, fechando os olhos,

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 283 - 295, jan.-jul., 2011. Recebido em 24 fev.;  
aceito em 7 jun. 2011.

Comem pavios inteiros  
Acesos no seu dançar;  
E então, passando o caçoilo,  
Alta, nutrida de lume,  
Dàzinha vem me abraçar.  
Não é coisa do outro mundo  
Nem convite ao mestiçar:  
É o «ritual muito limpo»  
(Diz Pessoa) do deitar.  
Passa-me os braços nas costas,  
Tremenda, digna e direita;  
Duas vezes seu pescoço  
Toca o meu, pra mo sagrar,  
Como quando à noite deita  
O seu minino a ninar:  
E lá vai, mais pura ainda,  
Arder, arder e dançar.

.  
Oiçam agora! Não levem  
Mais brancos ao candomblé!  
Fechem a barra à Bahia,  
Ponham Lévy-Bruhl no Index,  
Queimem o Museu do Homem,  
Esqueçam tudo: Pavlova  
De pernas coregrafadas,  
Hermes, a Antropologia,  
A Psicanálise, Frobenius,  
Gobineau, a Etnografia,  
As religiões comparadas ...  
Mas, pelo amor de Deus, não levem  
Mais brancos ao candomblé!

Dàzinha, Xangô virada,  
Sendo negra, o Fogo é!