

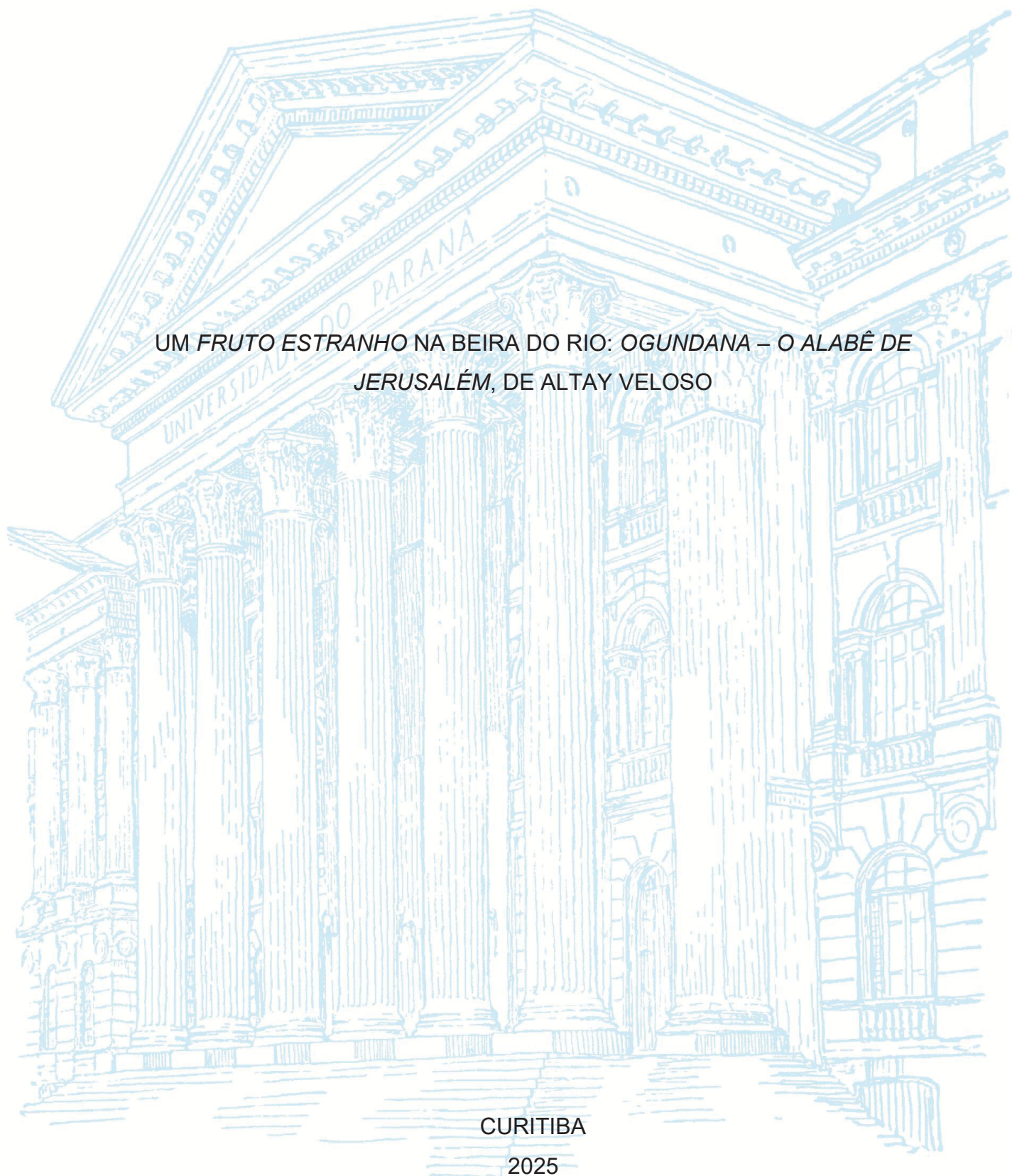
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ISABELA LUCENA COELHO

UM FRUTO ESTRANHO NA BEIRA DO RIO: OGUNDANA – O ALABÊ DE
JERUSALÉM, DE ALTAY VELOSO

CURITIBA

2025



ISABELA LUCENA COELHO

UM *FRUTO ESTRANHO* NA BEIRA DO RIO: *OGUNDANA – O ALABÊ DE JERUSALÉM*, DE ALTAY VELOSO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Waltencir Alves de Oliveira

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Coelho, Isabela Lucena

Um *Fruto* estranho na beira do rio : *Ogundana – o Alabê de Jerusalém*, de Altay Veloso. / Isabela Lucena Coelho. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Waltencir Alves de Oliveira.

1. Veloso, Altay, 1951-. 2. Literatura brasileira. 3. Água na literatura. 4. Arte na literatura. I. Oliveira, Waltencir Alves de, 1970-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **ISABELA LUCENA COELHO**, intitulada: **UM FRUTO ESTRANHO NA BEIRA DO RIO: ?OGUNDANA - O ALABÊ DE JERUSALÉM?, DE ALTAY VELOSO**, sob orientação do Prof. Dr. WALTENCIR ALVES DE OLIVEIRA, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 26 de Novembro de 2025.

Assinatura Eletrônica

08/12/2025 17:53:21.0

WALTENCIR ALVES DE OLIVEIRA

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

08/12/2025 17:31:51.0

SIMONE NACAGUMA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica

08/12/2025 18:04:53.0

ISABEL CRISTINA JASINSKI

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

A Benício, princípio, razão e fim de todas as coisas.

AGRADECIMENTOS

A Exu, dono dos caminhos e da comunicação, agradeço por cada palavra escrita nestas páginas.

A minha mãe Nanã, pela sabedoria e transmutação em cada passo que me trouxeram até aqui e meu pai Ogum, pela força e destreza para seguir trilhando meu caminho mesmo quando não parecia mais possível.

À Oxum, por todos os inícios que me permitiu gestar, parir e nutrir nos últimos anos e Xangô, pela firmeza e disciplina que me foram concedidas para concluir este trabalho.

A todas as entidades que me acompanham e transformam esta existência numa vida mais plena, harmoniosa e significativa.

À Profa. Dra. Simone Nacaguma e à Profa. Dra. Isabel Jasinski, que desde a banca de qualificação me presentearam com suas leituras atentas e generosas.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Waltencir Alves de Oliveira, agradeço pelo apoio incomensurável e acolhedor. Que seu Ofá siga te guiando e seu Abebê sempre te mostre tudo aquilo que é valioso em ti.

A minha avó, Cida, que dentre todas as coisas que me ensinou, ler e cuidar foram, sem dúvida, as maiores delas e meu avô, João, cuja força de trabalho me admira e fortalece.

Ao meu marido, João Pedro, pelo suporte, dedicação, carinho e cuidado destinados a mim e a nosso pequeno nessa jornada que não foi simples, nem sem esforço. Que nosso amor siga sendo sólido e companheiro como tem sido por quase uma década.

A meu filho, Benício, que gestei e amamenteei durante o processo de elaboração deste trabalho. Agradeço pelo amor e pela compreensão toda vez que a mamãe precisou ficar em frente ao computador ao invés de estar com você. Como tudo que faço desde que você se tornou a melhor presença em minha vida, isto também é por nós.

*A água me contou muitos segredos
Guardou os meus segredos
Refez os meus desenhos
Trouxe e levou meus medos*

*A grande mãe me viu num quarto cheio d'água
Num enorme quarto lindo e cheio d'água
E eu nunca me afogava*

*O mar total e eu dentro do eterno ventre
E voz de meu pai, voz de muitas águas
Depois o rio passa
Eu e água, eu e água
Eu*

[MARIA BETHÂNIA. Eu e água]

RESUMO

Esta dissertação propõe uma leitura da obra *Ogundana – o Alabê de Jerusalém*, de Altay Veloso, a partir da ideia de travessia como eixo estruturante da narrativa. Procurando estabelecer uma interlocução entre literatura e arte contemporânea através da noção de inespecificidade, analisa-se o percurso do protagonista como experiência de deslocamento físico, simbólico e ontológico, vinculado a territórios regidos por corpos d'água. A análise está organizada em 6 capítulos. Neles, há uma incursão que parte da apresentação do autor e sua obra, até a investigação do elemento aquático, que opera como elemento poético e estrutural. Nesta perspectiva, a discussão teórica dos conceitos de arte *fora de si* e *inespecificidade* (GARRAMUÑO, 2014), bem como aspectos acerca da escrita na literatura contemporânea, como fragmentação e hibridismo (CÂMARA *et al.*, 2018), tornam-se centrais. Ao investigar os transbordamentos da obra, este trabalho inclui um olhar sobre outras produções que deram continuidade ao texto de Veloso – encenação, canções e desfile de carnaval. Para isso, noções que aproximam o texto escrito da noção de performance são fundamentais (ZUMTHOR, 1993; SPINA, 2002), abarcando também o conceito de *oralitura* (MARTINS, 2003), mobilizado para compreender como a performance, o corpo e a voz participam da construção de sentido e da transmissão de memórias ancestrais. Partindo do exame de *como* a narrativa é contada, o objetivo deste estudo é compreender de qual forma a paisagem se configura enquanto projeção subjetiva (CANDIDO, 2002; COLLOT, 2013), propondo que a água, além de motivo temático, constitui um operador formal da fluidez narrativa. Por reunir uma textualidade porosa, religiosidade afro-brasileira e oralidade ritual, a obra se apresenta como uma poética da travessia.

Palavras-chave: literatura contemporânea; travessia; água; literatura brasileira; Altay Veloso.

ABSTRACT

This dissertation proposes a reading of Altay Veloso's work *Ogundana – o Alabê de Jerusalém* based on the idea of crossing as a structuring axis of the narrative. Based on the interlocution between literature, contemporary art, and nonspecificity, the protagonist's journey is analyzed as an experience of physical, symbolic, and ontological displacement, linked to territories governed by bodies of water. The analysis is organized into six chapters. The chapters begin with an introduction to the author and his work and continue with an investigation of the aquatic element, which functions as a poetic and structural element. From this perspective, the theoretical discussion of the concepts of art outside of itself and nonspecificity (GARRAMUÑO, 2014), as well as aspects of writing in contemporary literature, such as fragmentation and hybridity (CÂMARA et al., 2018), become central. By investigating the work's overflows, this study examines other productions that continued Veloso's text — theatre, songs, and a Carnival parade. To this end, notions that connect written text with performance are fundamental (ZUMTHOR, 1993; SPINA, 2002), also encompassing the concept of *oralitura* (MARTINS, 2003), mobilized to understand how performance, the body, and the voice participate in the construction of meaning and the transmission of ancestral memories. By examining how the narrative is told, the objective of this study is to understand how the landscape is configured as a subjective projection (CANDIDO, 2002; COLLOT, 2013), proposing that water, in addition to being a thematic motif, constitutes a formal operator of narrative fluidity. By bringing together porous textuality, Afro-Brazilian religiosity, and ritual orality, the work presents itself as a poetics of the crossing.

Keywords: contemporary literature; crossing; water; Brazilian literature; Altay Veloso.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Instalação “Fruto Estranho”, de Nuno Ramos (2010).....	22
Figura 2 - Encenação de "Aída", de Verdi	60
Figura 3 - Encenação de "Parsifal", de Wagner.....	61
Figura 4 - Altay Veloso como Ogundana	63
Figura 5 – Palco em dois níveis.....	63
Figura 6 - Capa original do livro impresso	72
Figura 7 - Capa do volume 1 do álbum “Alabê de Jerusalém”, de Altay Veloso	72
Figura 8 - Capa do volume 2 do álbum “Alabê de Jerusalém”, de Altay Veloso	73
Figura 9 - Mensagem da comissão de frente da Unidos da Viradouro, 2016	84
Figura 10 - Intérprete Zé Paulo caracterizado como João Batista.....	86

SUMÁRIO

1	FONTE – INTRODUÇÃO	9
2	NASCENTE – APRESENTAÇÕES	12
	2.1 A OBRA E SEU AUTOR	12
	2.2 CAMINHAR DE OGUNDANA.....	15
3	AFLUENTE – O FRUTO ESTRANHO.....	19
	3.1 ARTE INESPECÍFICA.....	20
	3.2 FRAGMENTAÇÃO E HIBRIDISMO.....	30
4	BRAÇOS DE RIO – SUPORTES	53
	4.1 ÓPERA? SIM, ÓPERA!.....	58
	4.2 CANÇÕES.....	71
	4.3 É CARNAVAL	84
5	ENCONTRO DAS ÁGUAS – TRAVESSIA.....	98
6	FOZ – CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
	REFERÊNCIAS.....	107

1 FONTE – INTRODUÇÃO

O presente estudo debruça-se sobre a obra **Ogundana – o Alabê de Jerusalém** (2020), de Altay Veloso, originalmente publicada em 2004. Trata-se de uma narrativa que acompanha as memórias do personagem Ogundana desde garoto, quando sai de sua aldeia, na região da África em que predominam a cultura e a língua lorubá, até chegar a Jerusalém. Lá, conhece Jesus Cristo fazendo o "Sermão da Montanha", e é onde também conhece Judith, sua grande paixão e companheira. Essa narrativa já ganhou adaptação teatral, conduzida pelo próprio autor e foi encenada em maio de 2005, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ainda integram o universo de criações a partir da obra, dois álbuns com o total de 32 músicas que compõem e ilustram a ópera adaptada. Tornou-se, ainda, enredo do carnaval carioca em 2016, pela escola de samba Unidos do Viradouro. Inicialmente, este estudo abordaria exclusivamente a matéria escrita de 2004, porém, com o desenrolar da pesquisa, o objeto mostrou que habita muito mais nos entre-lugares possibilitados por ele mesmo. Nesse sentido, ao longo deste texto de abertura cabe, também, indicar de onde vínhamos e para onde o Alabê nos levou. Esta seção divide-se entre objetivos gerais e específicos, ambos interessados em analisar e compreender a obra considerando não apenas o que ela diz em si, mas também certos pontos externos que ajudam a compor a compreensão do mundo criado por Veloso.

A princípio, o objetivo geral apontava para uma percepção de que as presenças dos rios e de Oxum atuavam como possibilitadores das travessias de Ogundana pelo mundo, sendo não apenas condutores, mas fundamentais para a construção do personagem em si e, portanto, estipulava como meta elucidar e esquematizar tais procedimentos. Esse objetivo segue como farol desta pesquisa, sendo os objetivos específicos aqueles que mais foram impactados com as leituras e desdobramentos delas ao longo de disciplinas do programa e das trocas com orientador e colegas. Inicialmente, a rota de investigação proposta era: apontar como os rios são a materialização da ligação do Alabê com a ancestralidade através da rememoração; pontuar como o conceito de verossimilhança interna é central para a elaboração do personagem título e para os desdobramentos da narrativa; levantar as maneiras como os tambores podem ser vistos na escrita de Veloso/falas de Ogundana, ou seja, expor como os atabaques vivem não apenas no conteúdo da obra, mas também em sua forma; analisar o aspecto temporal da obra, sendo uma narrativa de memória que

remonta à ideia de ciclicidade e qual a relevância dessa dimensão; e, por fim, evidenciar a importância da compreensão desse universo afro-brasileiro não apenas na leitura, mas também na análise de **Ogundana – o Alabê de Jerusalém** (2020).

Com o avançar da pesquisa, certos pontos anteriormente elencados já pareciam não caber mais, ao menos da forma como haviam sido propostos. Um desses casos é o aspecto temporal da obra que era visto a partir de sua circularidade via memória do personagem ao contar sua história. Agora, será pensado mais como elemento que constitui a ideia de “deslocamento”, já que atravessar espaços é também atravessar temporalidades, que ora se dilatam, ora se contraem. O mesmo ocorre com a investigação acerca da verossimilhança interna, que, embora cara a uma estrutura narrativa coesa, dá lugar à discussão acerca da fragmentação de narrativas, especialmente na literatura contemporânea, e como, mesmo fragmentada, uma narrativa pode manter um senso de unidade. É nesse fluxo em que se mantém a importância da simbologia acerca dos corpos d’água que surgem ao longo da trajetória do personagem. Ainda tratando da virada de perspectiva desde a elaboração do projeto de pesquisa, há uma mudança importante em relação ao arcabouço teórico utilizado outrora e que, agora, segue renovado. Era urgente, para aquele projeto, a centralidade de temas referentes ao teor religioso e às cosmovisões apresentados na obra, tendo criado, inclusive, grande parte do estofo teórico ao redor dessa temática e de como elucidar ao leitor por qual motivo era importante conhecer aquele universo para ler o livro em questão. Já para este texto, alguns adendos surgirão, inclusive para esclarecer, por exemplo, o uso de alguns termos ou representação de ritualísticas que porventura surjam em trechos aqui citados. Porém, com o desenrolar da pesquisa, referências bibliográficas acerca da produção de arte na contemporaneidade, gênero literário na atualidade, performance e a presença da voz na poesia, tornaram-se mais valorosos no adensamento da discussão trazida.

Ainda no sentido de esclarecer os rumos teóricos, expõem-se então os questionamentos reestruturados direcionadores do presente texto, são eles:

1) Fluidez da Narrativa: há uma estrutura narrativa e ritmo de escrita? Há uma voz e um corpo mobilizados por Altay Veloso? Esses fatores se assemelham ao movimento da água?

2) Deslocamento e Fala de Ogundana: de alguma maneira a performance de Ogundana é influenciada ou simbolizada pela fluidez de corpos d’água?

3) Continuidade apesar do suporte: considerando a água como elemento de coesão interno da narrativa ao longo das diferentes versões, como a ida para suportes diferentes afeta cada versão que é contada?

4) Água como Metáfora: A água serve como uma metáfora para o desenvolvimento do personagem e sua jornada? Se sim, quais são os momentos-chave no texto em que a água simboliza a transformação ou a continuidade na trajetória de Ogundana?

Como é possível perceber, ao redirecionar o foco para esse conjunto de indagações, foi preciso redesenhar o mapa para navegar na obra de Altay Veloso. Assim, dá-se notícia dos capítulos que virão a seguir. O primeiro capítulo trata de duas apresentações centrais para toda a discussão traçada, apresenta-se autor e sua obra. Nele, surge também a questão do deslocamento como desencadeador da narrativa, sendo a força motriz da jornada do personagem e da análise aqui levantada. O terceiro capítulo pretende discutir algumas questões teóricas que se amparam em Garramuño (2014), de modo que a questão do inespecífico na arte seja elucidada, uma vez que ela é fundamental para a hipótese trazida neste estudo. Já o quarto capítulo trata das diferentes formas que a obra tomou. Tendo o envolvimento direto de seu autor como baliza, serão considerados: o livro (agora disponível essencialmente como *e-book*), os álbuns contendo as 32 canções, a peça (em realidade chamada de *ópera*) e, por fim, o desfile da Unidos do Viradouro. O quinto capítulo versará sobre os corpos d'água, tendo em vista a noção de fluxo narrativo sendo metaforizado como fluxo das águas até que ele cesse, quando da chegada da viagem de Ogundana ao deserto, portanto, o fim de tal fluxo.

Assim, **Ogundana – o Alabê de Jerusalém** (2020) se apresenta como um objeto de estudo com múltiplas entradas para abordagem, o que parece solicitar que se transcenda a análise do texto escrito ao se manifestar em diversas formas artísticas. A pesquisa inicial, focada na relação entre as figuras de rios e Oxum na trajetória do protagonista, caminhou para abrir espaço para uma discussão sobre hibridização de gêneros, performance, a continuidade da narrativa em diferentes suportes e a simbologia da água como metáfora. Essa mudança de ponto de vista moldou o escopo da pesquisa e busca refletir a riqueza e a complexidade da obra, que convida a um olhar interdisciplinar e atento às suas muitas dimensões.

2 NASCENTE – APRESENTAÇÕES

A fim de prosseguir na incursão por **Ogundana – o Alabê de Jerusalém** (2020) e seus desdobramentos para além do livro, acreditamos ser preciso apresentar do que estamos falando e sobre quem. Nesse sentido, este capítulo tratará de um breve percurso sobre a biografia do autor, como se deu a escrita da obra e a centralidade da ideia de *deslocamento*. Aqui, será iniciada a discussão teórica acerca do objeto, tratando do conceito de *inespecificidade*, conforme pontuado por Garramuño (2014). Essa noção a respeito da não-categorização em gêneros literários na literatura contemporânea se mostrará central nesta leitura, bem como seus múltiplos desdobramentos nos mais diversos suportes. A presente navegação se inicia, apropriadamente, pela nascente de **Ogundana** (2020): seu autor.

2.1 A OBRA E SEU AUTOR

Antes da sua incursão pela literatura, Altay Veloso já contava com sua carreira consolidada como cantor e compositor de MPB, samba e pagode, tendo algumas de suas composições interpretadas por nomes como Emílio Santiago e Alcione. Dentre sua produção musical, destacam-se as canções românticas bastante regravadas por grupos de pagode, como Soweto e pelo cantor Alexandre Pires. Destaca-se também seu álbum de 1998, intitulado “Nascido em 22 de abril”, em que Altay Veloso tece reflexões acerca de ser brasileiro e parece ensaiar algumas das temáticas tratadas por ele em **Ogundana** (2020). Desde pequeno sua vida já estava permeada por ritmo, uma vez que seu pai era jogueiro, ou seja, tocador de jongo, uma dança ritual que é conduzida pelo ritmo de atabaques, rezas e cantos, e tem origem *bantu*. Acredita-se que ali estejam também os ancestrais dos participantes, sendo um misto de celebração e prece. Mais ainda, sua mãe era lalorixá (ou “mãe de santo”) e Veloso passou boa parte de sua infância frequentando os rituais conduzidos por ela¹.

Em uma incursão pela religiosidade brasileira, Altay Veloso começa a se enveredar pelos entrelugares de sincretismo religioso e as múltiplas forma de fé praticadas em terreiros no Brasil. Assim, ele inicia a escritura de **Ogundana – o Alabê de Jerusalém** (2020) que, segundo entrevista, consumiria 10 anos de sua vida até a

¹ Informações retiradas do vídeo Altay Veloso no Programa História da Música Com Ulysses Gaspar 1ª parte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cUV3zblSKyI>. Acesso em: 02 mar. 2025.

conclusão. Nessa empreitada, Veloso também afirma ter viajado para Jerusalém e conhecido o lugar sobre o qual trataria na obra, assim como teria resgatado memórias de suas vivências enquanto criança, embalado por sua mãe no terreiro que era de responsabilidade dela. De maneira emocionada, o autor ainda relata em entrevista que inicialmente havia pensado em retratar Ogundana como um homem escravizado no Egito, porém, em contato com espíritos de *pretos-velhos* – figuras centrais na obra, como será discutido mais à frente – chegou à conclusão de que gostaria de retratar esse homem africano, como ele mesmo se refere, como um homem livre. Portanto, é possível perceber que o teor de sua obra se alimenta da sua biografia, na mesma medida em que sua biografia se alimentou dessa obra, uma vez que dedicou tantos anos para poder escrevê-la e que, ainda hoje, em 2025, faz esforços para que essa narrativa continue sendo ouvida.

Parte-se agora para um resumo dos eventos que se sucedem no livro, pois é fundamental entender os passos do personagem e essa é a base artística para todos os demais materiais criados posteriormente. Também se faz necessário esse aposto em relação ao conteúdo do livro em si, pois sua circulação foi bastante limitada, não sendo de amplo conhecimento o que se passa nessa narrativa. Os eventos listados serão acompanhados dos nomes dos capítulos em que acontecem, para facilitar a localização no livro, caso seja preciso.

O capítulo inicial da obra, “Nascente”, introduz o rio desde sua fonte até a aldeia do narrador, Ogundana, que relembra sua infância e os ensinamentos de sua mãe e avó, expressando saudade de sua terra natal. A narrativa avança com “O Homem Vindo de Longe”, onde um estrangeiro chega à aldeia e, após conquistar a confiança da comunidade ao defendê-los de salteadores, parte deixando lembranças. Em “Primeiro Sinal de Saudade”, Ogundana sonha com as histórias do estrangeiro e, motivado pelo desejo de explorar o mundo, decide partir em uma jornada acompanhado de seu primo Omoro. Durante a viagem, enfrentam dificuldades e, após a morte de Omoro em “A Noite Longa”, Ogundana, tomado pela dor, começa a vaguear sem rumo em “O Portal dos Videntes”, onde recebe conselhos de um rei africano em um sonho. No capítulo “Os Jardins de Areia”, o protagonista aprende a viver com a solidão enquanto viaja por desertos e chega ao rio Nilo, onde descobre novas culturas. Em “As Sandálias de Cigano”, ele ajuda um centurião romano ferido, que se torna seu amigo e o convida a conhecer Roma, onde Ogundana se encanta com a cidade em “A Cidade das Sete Colinas” e se apaixona por Cecília, irmã de um médico.

Após a morte do centurião, Ogundana é alertado sobre os perigos em Roma e decide partir para a Judeia com Pôncio Pilatos. Ao chegar, “As Mãos Trêmulas do Soberano” revela um lugar repleto de tensões sob o governo de Herodes Antipas. Em “O Toque do Meu Tambor”, ele hesita em tocar para Herodes, mas acaba aceitando. Durante o evento, em “A Lança e o Vento”, é narrada a prisão de um homem que desafia Herodes, seguido pela chegada de João Batista, que impacta Ogundana em “A Faísca de Platina”. A obra avança com “A Rosa da Judeia”. Ogundana conhece Judith e se apaixona. Em “A Aliança”, eles celebram a união de suas vidas. “O Homem dos Olhos de Breu” apresenta um encontro com um cego que impressiona Ogundana, enquanto “No Oásis da Judeia” retrata um encontro com Jesus, que renova sua fé. Judith lidera sua comunidade na luta contra a opressão em “Rajadas da Ventania Africana”, e Ogundana recebe notícias de sua terra natal em “O Irmão de Tribo”.

A narrativa continua com “A Caravana”, onde Ogundana viaja até Jerusalém. Ao chegar, descreve a cidade como “A Joia Incrustada Sobre a Rocha” e se reencontra com Judith em “O Reencontro”. Juntos, constroem um lar em “O Solar do Vale do Cedron”, que se torna um espaço de celebração. Ogundana conhece Maria Madalena em “A Alma Feminina” e reflete sobre a complexidade das relações humanas em “O Rochedo e o Pássaro Selvagem”. Na sequência, “A Poderosa Luz da Amizade” explora a história de Lázaro e a importância dos laços humanos. Em “O Crepúsculo”, Ogundana recorda Omoro e se sente grato pelas experiências vividas. “A Nobreza da Casa de Cedro do Líbano” destaca um jantar com sábios, enquanto “Água, Só a Que Cai dos Olhos” reflete sobre o amor materno e o perdão.

Nos capítulos seguintes, Ogundana revisita o sonho com o rei africano que revela seu futuro em “Asas do Coração”. Ele considera Jesus como “O Mais Belo Monumento Erguido a Todos os Altares” e aprende sobre a importância do silêncio em “A Poesia Silenciosa”. “A Face do Amanhecer” narra um encontro transformador com Maria Madalena. Ogundana conecta-se com os orixás em “O Mundo Onde Chegam as Preces”, recebendo ensinamentos valiosos. Nos capítulos finais, de 36 a 48, Ogundana reencontra uma mulher inspiradora em “A Mulher dos Olhos Claros” e testemunha um milagre de Jesus em “O Milagre do Sol da Aurora”. Ele visita a casa de Lázaro em “A Casa de Lázaro” e participa de encontros enriquecedores com sábios. A narrativa se intensifica com a descoberta de uma trama contra Jesus em “Trama Contra Jesus” e culmina na prisão e crucificação do Mestre, levando Ogundana a refletir sobre a dor e a injustiça em “Quando a Humanidade Empobrece”.

e “Ogólgota”. O desfecho apresenta Ogundana encontrando força nas histórias das mulheres de Jerusalém e aprendendo sobre amor e compaixão através do sofrimento de Maria, mãe de Jesus. Finalmente, em “O Tambor da Nova Era”, ele se torna um mensageiro da paz, levando adiante os ensinamentos de Jesus e renovando sua esperança em um futuro melhor.

2.2 CAMINHAR DE OGUNDANA

A leitura de **Ogundana – o Alabê de Jerusalém** (2020) revela um importante deslocamento empreendido por seu protagonista, que atravessa diferentes territórios, físicos, espirituais, cronológicos e simbólicos, movido pelo desejo de conhecer o que está além de seu horizonte. A narrativa apresenta Ogundana como uma figura em trânsito constante, cuja caminhada o conduz por paisagens diversas, fluxos aquáticos, mas também por estados interiores de consciência e pertencimento. Essa travessia não é apenas um recurso narrativo, mas se constitui como a própria espinha dorsal da obra, articulando o enredo em torno da errância, da escuta, da ritualização e da busca por reconexão com suas raízes. Esse movimento do personagem, no entanto, não ocorre de forma aleatória: é orientado, com frequência, pelos corpos d’água que compõem o imaginário da obra. Especialmente os rios surgem como elementos recorrentes que marcam passagens, funcionam como limiares entre mundos e operam como símbolos da memória. A água, nesse contexto, atua como mediadora entre o visível e o invisível, entre o ancestral e o atual. É ela que permite atravessar, seja no plano literal, seja no plano metafórico, os espaços que sustentam o percurso de Ogundana como sujeito em re-descoberta. Ao seguir o fluxo das águas, o protagonista reafirma sua identidade por meio da ancestralidade que o conecta à sua origem, e, simultaneamente, o fluxo das águas também o empurra mais adiante, como força que acalenta ao mesmo tempo em que impulsiona.

Contudo, antes de adentrar a análise mais detida da matéria narrada, este estudo considera importante falar sobre como ele narra, discussão central do capítulo 3. Ou seja, antes de perguntar *o que* se conta, este trabalho propõe um desvio metodológico necessário: refletir sobre *como* essa história é contada. Isso se deve ao fato de que **Ogundana** (2020) não se configura segundo os moldes convencionais da prosa romanesca. Sua forma é essencialmente híbrida, incorporando traços da música, do poema, do rito e do teatro. Esse entrelaçamento de expressões reforça a

própria lógica da travessia que marca a trajetória do personagem, transbordando os limites formais e convidando o leitor a participar ativamente da construção de sentido por meio de uma experiência estética plural.

Tendo em vista que própria forma do texto participa dessa dinâmica de deslocamento e reinvenção, é possível aproximar a criação de Altay Veloso do que Jacques Rancière denomina *regime estético das artes*, em que as fronteiras entre gêneros, linguagens e hierarquias simbólicas são tensionadas e reconfiguradas. Ao adotar uma forma híbrida, que transita entre narrativa, teatro, música, poesia e ritual, a obra rompe com os moldes tradicionalistas da representação e convoca o leitor (ou espectador/ouvinte) a ocupar um lugar ativo na construção de sentido. Segundo Rancière, o regime estético marca uma ruptura com a lógica representacional do regime clássico aristotélico e seus modelos, que subordinava a arte a funções éticas, miméticas ou pedagógicas. No regime estético, a arte se emancipa dessas funções e passa a operar segundo uma lógica da igualdade das formas, em que qualquer sujeito, qualquer linguagem ou qualquer experiência podem ser dignos de expressão artística. Como afirma o autor, “o regime estético da arte é um regime de identificação da arte que é constituído pela ruptura dos critérios da representação hierárquica” (RANCIÈRE, 2005, p. 23). É precisamente nesse contexto que a obra se inscreve: ao reconfigurar elementos do mito iorubano, da bíblia, da história da forçada diáspora africana e da cultura popular brasileira, Veloso promove uma redistribuição do sensível, ou seja, uma nova maneira de organizar no espaço artístico o que já era conhecido. Tal redistribuição se realiza pela escolha dos temas, que incluem divindades de matriz africana, personagens negros em protagonismo e a espiritualidade como força poética, e também pela convergência de algumas linguagens artísticas. Texto, som, canto, cena e ritmo coexistem em uma tessitura que traciona os paradigmas tradicionais de leitura. Rancière esclarece que o regime estético está vinculado a “um novo *status* conferido às formas sensíveis, que já não são propriedades de um mundo ordenado, mas materiais disponíveis para novas formas de combinação” (RANCIÈRE, 2005, p. 14). Nesse sentido, **Ogundana** (2020) assume uma forma que desloca a expectativa do leitor e se inscreve em um regime em que a arte não imita a vida, mas a reconfigura continuamente.

Outro aspecto fundamental que o pensamento de Rancière ilumina é a revisitação do mito e do passado, não como retorno à origem, mas como operação de reinvenção. No objeto, a retomada de narrativas míticas não visa a uma reconstituição

fiel, mas a uma reinterpretação que desloca sentidos. A arte, então, não serve apenas para comunicar algo diretamente, ela reorganiza tempo e espaço podem ser percebidos (RANCIÈRE, 2009, p. 31). A encenação da história do Alabê é menos um gesto de resgate e mais um ato de insurgência simbólica. Ao conjugar tradição e ruptura, mito e invenção, o texto se constitui como uma poética da escuta, onde o passado ressoa em novas cadências. Ogundana não apenas caminha, ele canta, narra e convoca o leitor a ouvir aquilo que foi historicamente interditado. A obra, assim, torna-se um território de travessia também para seus leitores, que são convidados a atravessar seus próprios regimes de percepção, a repensar os limites entre o sagrado e o estético, entre a literatura e o rito. Nessa perspectiva, **Ogundana - o Alabê de Jerusalém** (2020) não é apenas uma narrativa sobre um personagem que viaja: é uma obra que, ao se construir como travessia estética e simbólica, reconfigura o próprio estatuto do sensível. É, como propõe Rancière, um espaço de dissenso, “um rearranjo do campo do visível e do enunciável, uma nova cartografia do perceptível e do inteligível” (RANCIÈRE, 2005, p. 25). Trata-se de uma experiência artística que desestabiliza sentidos dados, desloca fronteiras e reinscreve vozes historicamente marginalizadas na centralidade do dizer artístico.

Diante dessas transformações no modo de produzir e experienciar a arte, torna-se indispensável abordar a questão dos gêneros literários, especialmente no contexto da literatura contemporânea, em que fronteiras antes consideradas estáveis se tornam cada vez mais porosas. A discussão sobre gênero, longe de se restringir a classificações formais, mobiliza reflexões mais amplas sobre os critérios de legitimidade, circulação e reconhecimento do que se entende como “literatura”. Interrogar os gêneros é, portanto, interrogar também os modos de construção do sensível e os regimes de visibilidade que sustentam o campo literário. Se, nos regimes tradicionais de produção estética, os gêneros são artificialmente classificados de forma a cumprir uma função normativa, em que delimitam estilos, temas e formas “adequadas” a cada tipo de discurso, na contemporaneidade, a noção de gênero pode ser vista como cada vez mais instável. Obras que abertamente atravessam diversas linguagens desafiam qualquer tentativa de enquadramento em categorias fixas. Assim, pensar o gênero é reconhecer a natureza fluida e experimental dessa forma artística.

Além disso, a problematização dos gêneros revela-se crucial para compreender as estratégias políticas e estéticas de tais produções. Ao tensionar as margens entre

poesia e prosa, entre o dramático e o narrativo, entre o literário e o performático, essas obras ampliam o alcance da literatura como espaço de memória e cultura. O hibridismo da forma em **Ogundana** (2020) não é um recurso periférico: ele se configura como elemento constitutivo da poética da travessia, expressando, por meio da forma, os deslocamentos e entre-lugares que movem o próprio protagonista. Assim, discutir gênero literário é, no limite, discutir o lugar da literatura no mundo contemporâneo: suas fronteiras, suas funções, suas aberturas e suas potencialidades.

É importante considerar também que não há, até o momento, um repositório teórico robusto ou um corpo crítico consolidado sobre essa obra em particular. Essa ausência torna-se um dado relevante para a pesquisa, pois impõe o desafio, e a possibilidade, de construir um caminho interpretativo que leve em conta a singularidade formal da narrativa. É preciso ler também a partir daquilo que mobiliza enquanto forma, ritmo e performance. Ignorar essa camada seria reduzir a potência da obra a uma narrativa linear e descolada de sua materialidade estética, que é justamente onde se inscrevem alguns de seus gestos de ruptura e invenção.

Finalizando o mapeamento dos capítulos que compõem este trabalho, o Capítulo 5, intitulado “Encontro das Águas – A Viagem”, será dedicado à análise do deslocamento do protagonista subordinado à presença constante dos corpos d’água. O percurso de Ogundana será examinado a partir da ideia de travessia, considerando o papel simbólico e narrativo das águas em sua jornada, tendo a figura da Yabá Oxum como importante força motriz dos movimentos internos da narrativa. Por fim, têm-se a conclusão, com um apanhado das considerações a respeito da obra e deste estudo. Agora, interessa destrinchar como opera a fluidez entre os gêneros mobilizada por Altay Veloso, seja como escolha estética, seja como gesto epistemológico.

3 AFLUENTE – O FRUTO ESTRANHO

Este capítulo se baseia mais detalhadamente no conjunto de reflexões de Florencia Garramuño (2014). Traçando duas linhas de força que se debruçam uma sobre a outra: o questionamento da especificidade da linguagem artística e a análise de obras centrais para a arte contemporânea, entendendo se é possível encontrar esses dois eixos em **Ogundana**. A expressão "frutos estranhos", que dá título ao livro, também nomeia uma instalação do artista brasileiro Nuno Ramos e, conforme será visto, funciona como uma observação aguda de todo um horizonte a-disciplinar que vem se desenhando para a crítica e para a arte. Entende-se que as produções da arte contemporânea compartilham de um mesmo incômodo ao serem encerrados de maneira rígida, buscando estar sempre *fora de si* e de um lugar ou categoria próprios.

Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros - em todos os sentidos do termo - e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. Nem num local nem noutra, nem de um ou de outro lugar, nem numa disciplina nem noutra, trata-se de obras que não são necessariamente semelhantes em termos exclusivamente formais. (GARRAMUÑO, 2014, p. 11-12)

Aqui, o objetivo é explorar a inespecificidade na arte contemporânea, passando pela delimitação da cronologia referente a esse período até chegar na discussão sobre fragmentação e hibridismo, tendo em vista linguagem artística na contemporaneidade e não linearidade narrativa.

A literatura contemporânea aqui é tomada por um marco histórico que se fez a partir da década de 1960. A delimitação de tempo citada se baseia na forte mudança em expressões artísticas desencadeada pela ascensão e concretização do golpe militar no Brasil. Amarílis Tupiassú, no capítulo "Entre a tradição e a ruptura: breve panorama da literatura brasileira contemporânea" (2016) localiza os anos 1960 como basilares para a contemporaneidade na literatura, dadas as consequências sociopolíticas. A autora ainda faz um panorama:

O romance dos anos 1960 e 1970 [...] reflete as angústias de um período conturbado da história do país, em que a censura e a repressão política impuseram severas restrições à liberdade de expressão. A literatura produzida durante o regime militar [...] caracteriza-se por uma forte crítica social e política, muitas vezes expressa de forma indireta e alegórica, devido à censura. (TUPIASSÚ, 2016, p. 24)

Tupiassú ainda tece um histórico do impacto, mencionando a importância da década de 1980, com a redemocratização do país e a abertura para novas formas de expressão, sendo um momento de transição e renovação, “com o surgimento de novas tendências e a consolidação de autores que iriam se destacar nas décadas seguintes” (2016, p. 25). Já com a chegada dos anos 1990, ocorre uma diversificação e consequente expansão, incorporando novas temáticas e uma nova onda de experimentação com diferentes linguagens e narrativas. Tupiassú expõe ainda que a diversificação estética reflete o alçamento de vozes até então coibidas na sociedade brasileira e, portanto, busca por novas maneiras de representação. Na mesma linha, horizontes de pesquisa como os Estudos Culturais, Pós-coloniais e Pós-estruturalistas ganham força, movidos por uma virada na perspectiva sobre quais discussões haviam sido menos exploradas pelas linhas metodológicas vigentes até então.

Em consonância à datação acima referenciada, Florencia Garramuño (2014) entende que a virada em direção à arte contemporânea, e consequentemente da literatura contemporânea, também está nos anos 1960:

Se a partir da década de 1960 os esforços apontavam tanto para a dissolução das fronteiras entre as disciplinas artísticas quanto para o questionamento da especificidade do meio, na arte das últimas décadas o que se vê é uma saída da arte enquanto tal. (GARRAMUÑO, 2014, p. 15)

A autora destaca que a partir dessa década há um questionamento da especificidade da linguagem artística e uma busca por novas formas de expressão que transcendam as fronteiras tradicionais entre as disciplinas. Essa tendência se manifesta na arte contemporânea através da mistura de diferentes linguagens e meios, da incorporação de elementos do cotidiano e da cultura popular, e da exploração de novos suportes e tecnologias. Conforme mencionado anteriormente, Garramuño é fonte de pontos centrais ao pensar **Ogundana** (2020). Assim, parte-se agora para um apanhado sobre essa autora, bem como um apanhado sobre seu estudo, frequentemente citado aqui.

2.3 ARTE INESPECÍFICA

Publicado no Brasil em 2014, “Frutos Estranhos: Sobre a Inespecificidade na Estética Contemporânea”, de Florencia Garramuño² (GARRAMUÑO, 2014) traz

2 A Professora Florencia Garramuño compõe o corpo docente da Universidade de San Andrés (Buenos Aires) desde 1999, tornando-se, em 2004, diretora fundadora do programa em Cultura Brasileira na mesma universidade. Anteriormente, Garramuño lecionou na Universidade de Buenos Aires e na Temple University (Filadélfia, EUA). Pela Universidade de Princeton, em 1995, recebeu seu Ph.D. em

alguns pontos sobre a saída de si da literatura, mobilizando referenciais teóricos como Rancière, Nancy e Agamben ao lado de diversos nomes da literatura e artes plásticas brasileiras e argentinas a fim de explorar a inespecificidade presente nas artes nas últimas décadas. Organizado em quatro capítulos, o livro parte do conceito de impertinência rumo à discussão sobre pertencimento ou não pertencimento da literatura contemporânea às categorias mais rígidas já estabelecidas. Exemplos de como a literatura têm procurado extravasar seus limites são elencados e é ilustrado como esses procedimentos ocorrem. O primeiro capítulo é aberto com uma citação de Jacques Rancière, em que a arte é postulada como uma manifestação de um pensamento que está “todavía oscuro para sí mismo” (RANCIÈRE in GARRAMUÑO, p. 9, 2014). Tal ideia colocada logo na abertura é justamente um condutor da lógica proposta por Garramuño, que busca explorar como aquilo que escapa à própria matéria artística é o que a constitui. Ou seja, o fato de não ser possível encerrar uma obra em categorias fixas – e poderia ser lido como um *problema* – é o que a torna singular, portanto, um fruto estranho.

O exemplo mais emblemático dessa interpenetração de suportes e discursos é a exposição “Fruto Estranho” de Nuno Ramos, exibida em 2010 no MAM-RJ. A partir dela, a autora procura ilustrar como a arte passou a englobar não apenas outros meios ou suportes, mas também os seus discursos. Uma delimitação conceitual também é feita a respeito do que seria o dito meio: “é mais do que um suporte físico, e se define pela superposição sempre em movimento e pela transformação das convenções artísticas que em determinado momento histórico o delimitam (...)” (GARRAMUÑO, p. 86, 2014). Garramuño afirma que “nesses textos nada do próprio texto pertence ao texto” (GARRAMUÑO, p. 88, 2014), ou seja, seria impossível, e em certa medida contraproducente, buscar uma investigação sobre o que é propriamente literário, pois tudo que os constitui pode partir de fora da literatura. Retornando à experiência artística, para além das esculturas de árvores mescladas a aviões (vide imagem a seguir), a instalação de Nuno Ramos era acompanhada de um vídeo com trecho do filme “A fonte e a donzela”, de Ingmar Bergman, e áudio da canção “Strange Fruit”, de Abel Meeropool, interpretada por Billie Holiday.

línguas e literaturas românicas, tendo, após isso, concluído seu pós-doutorado no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2006. A partir de trânsitos entre literatura argentina e brasileira – inclusive orientada por Silviano Santiago em certo ponto de sua trajetória acadêmica – Garramuño aborda o conceito de *inespecificidade*.

Figura 1 - Instalação “Fruto Estranho”, de Nuno Ramos (2010)



Disponível em: <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/fruto-estranho/>. Acesso em: 02 mar. 2025

Assim, para compor essa instalação, recursos de diversas artes são mobilizados e utilizados de forma a suplementar suas significações. Garramuño afirma que “a instalação mescla um questionamento ao pertencimento e à espécie num mesmo e complexo gesto” (GARRAMUÑO, p. 92, 2014). Ressaltando o uso da canção “Strange Fruit”, a autora ainda comenta quão pertinente se faz esse gesto, pois aponta também para questões urgentes que se colocam fora da arte, no âmbito político e social, fazendo o cruzamento entre diversas ordens às quais os objetos que constituem a instalação pertencem. A canção gravada em 1939³ se trata de importante manifestação cultural acerca da violência racista estadunidense, no contexto de frequentes linchamentos contra a população negra. O corpo negro linchado e assassinado aparece na canção pendurado em uma árvore, sendo descrito nos horrores da violência praticada contra ele ao mesmo tempo em que está configurado como parte da natureza, assim, foi explicitado como a brutalidade contra essa população era normalizada.

A junção dos meios, portanto, foi acompanhada de cada um dos seus discursos para gerar a instalação que abarca todos os sentidos amalgamados. Apesar do constante fluxo interartístico, para Garramuño não há a necessidade de expandir as

3 Informações acerca da letra e relevância da canção disponíveis em: <https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/classroom-resources/media-and-interactives/media/music/billie-holiday--strange-fruit/>. Acesso em: 18 nov. 2025.

disciplinas para análise, estudo e crítica, mas sim há a necessidade de resguardar a especificidade de cada uma das disciplinas ao unir meios diferentes. A autora afirma: “não é fácil dizer que o que une todos esses frutos estranhos para além, precisamente, do fato de todos serem, valha a redundância, frutos estranhos” (GARRAMUÑO, p. 95, 2014). Logo, não parece haver a tentativa de transformar um fruto em outro, mas sim buscar compreender o lugar de cada um deles em sua complexidade e singularidade, sem achatar as possibilidades de interpretação em mera categorização de semelhanças e diferenças.

É possível aproximar o mecanismo descrito pela crítica da obra de Veloso ao analisar o trecho a seguir:

Na manhã seguinte, com realza e requinte, na casa dos instrumentos, recebi dos sacerdotes a empunhadura do archote que ilumina os fundamentos, a orientação secreta pra estar em sintonia com o Orixá de cada dia e, receber a energia que cura, alivia e neutraliza a fria magia dos maus momentos. Ao som dos tambores, aroma de defumadores, Xangô desce de Aruanda trazendo seus dois machados e os cruza no meu peito, realiza os preceitos. Então, já quase eleito um Alabê iniciado, sou levado em cortejo à beira do rio e, ao som dos cânticos sagrados, recebo a grande honraria: ser portador de um colar, uma guia por Oxum batizada, pertencer à hierarquia dos que vivem em sintonia com o raio que Xangô envia rumo ao Palácio das Águas. (VELOSO, 2020, p. 13)

Nele, a narrativa entrelaça elementos de música, dança, poesia e religiosidade. A descrição da cerimônia de iniciação dos ogãs evoca a sonoridade dos tambores, a visualidade da dança, a espiritualidade dos cânticos e a dramaticidade do ritual. Essa fusão de diferentes imagéticas contribui para a construção de uma atmosfera que atravessa todo o livro, já que prosa e verso seguem tensionados e teor literário e religioso se confundem para basilar as experiências do personagem.

Segundo Garramuño, a produção artística contemporânea não tem necessariamente semelhanças formais, e, na verdade, é o procedimento artístico que possui convergências. Segundo a autora, tais produções apontam para fora delas mesmas, estando sistematicamente fora de si (p. 12, 2014). Ao comentar ainda as obras de Tamara Kamenszain e Carlito Azevedo, Garramuño pontua que os modos de fazer artístico de ambos propõem novas formas de mobilizar o sensível partindo, inclusive, de experiências pessoais e questiona pontos como realidade *versus* ficção, autonomia, pertencimento e especificidade. Sobre os escritores citados, as obras analisadas são **Monodrama** (2009), de Carlito Azevedo e **La novela de la poesía. Poesía Reunida** (2012), de Tamara Kamenszain. Comentando brevemente, o primeiro reúne poemas, imagens e textos similares a crônicas curtas, sendo marcado

pela fragmentação, recorrendo à descontinuidade como procedimento para descrever a experiência do indivíduo na contemporaneidade. Por vezes, o pretense eu-lírico se apresenta deslocado em um contexto marcado pela velocidade, pela superficialidade e pela falta de sentido, e busca, por meio da literatura, dar sentido à sua experiência e ao mundo que o cerca. Outro tópico que aparece em Azevedo é a vivência do autor com a doença de Alzheimer que acometeu sua mãe, assim como Kamenszain, que trata recorrentemente da morte de entes queridos, ambos deixam transparecer em seus escritos quão subjetiva e afetiva é a matéria sobre as quais versam.

Com base nisso, é possível sintetizar que o que a autora entende como *fruto estranho* apresenta os seguintes aspectos centrais: a diferença formal entre as produções inespecíficas; o questionamento sobre as especificidades de um meio/suporte; a recusa de se colocar de modo fechado; a forte presença do subjetivo e, mais ainda, do *afetivo*; a tensão entre real e ficcional focando na potencialidade desse trânsito; e um modo de estar sempre fora de si. A expressão "literatura fora de si" é empregada como a ideia de que a literatura tem a capacidade de escapar de si mesma, de ultrapassar seus próprios limites e se abrir para outras experiências, formas de expressão e dimensões existenciais. Garramuño pontua também que há exemplos anteriores aos anos 1960, porém interessa focar “no transbordamento sistemático (...) e analisar como esse desbordamento tem como consequência um pôr em xeque algumas definições muito formalistas do literário e da estética” (GARRAMUÑO, p. 34, 2014).

Buscando evidenciar procedimento, a crítica traz à discussão **Nove Noites: romance** (2002), de Bernardo de Carvalho. O livro mescla ficção e realidade ao revisitar a história de Buell Quain, um antropólogo americano que em 1939 se suicidou no Brasil enquanto realizava trabalho de campo entre os índios Krahô. Entrelaçam-se diferentes narrativas e temporalidades, incluindo a investigação do narrador sobre a morte de Quain, trechos do diário do antropólogo e relatos de pessoas que o conheceram. A obra levanta questões tais como a relação entre o observador e o observado, desafios da pesquisa antropológica e os limites da representação do outro. Carvalho explora a complexa figura de Quain, revelando suas contradições e fragilidades, indagando sobre as motivações por trás de seu suicídio. Como se pode notar, já no título o livro provoca a ideia posta de romance. Há a inclusão de fotografias que são repetidamente deslocadas ao longo do texto, sem legendas, abrindo para interpretações, pois não fecha o sentido da foto como subordinada ao texto. Por vezes,

a lógica de Garramuño é apontar para o caráter *suplementar* dos meios e discursos, em que não há hierarquização, nem mesmo complementação, mas sim cada elemento carrega seu próprio discurso e inferências a serem individualmente preenchidos, mas não encerrados. Esse estranhamento é facilmente reconhecível por aquele que tenta descrever **Ogundana** (2020) a alguém que não o leu. Algumas tentativas de descrição parecem descrever apenas parcialmente. Seria um épico? Mesmo fugindo ao teor clássico de épicos, encerrados na mitologia clássica? Seria um poema longo, mesmo todo em parágrafos que insistem em não se estrofizar? Seria um romance, mesmo sendo quase que em sua totalidade rimado?

Assim, tão pungente quanto as lacunas impreenchíveis, é o caráter de instabilidade que é um atributo fundamental dessa literatura fora de si, pois nela os textos (e os mais variados suportes mesclados) têm o potencial de romper com as estruturas e significados convencionais. A literatura fora de si carrega a capacidade de desafiar as convenções e explorar o não-dito, para retomar a ideia central da citação inicial de Rancière. Dessa maneira, Garramuño pondera que não se deve comparar “duas entidades diferentes em suas semelhanças ou diferenças, mas transitar em seus fluxos, percorrer seus contatos e, sobretudo, propor conexões conceituais entre elas” (GARRAMUÑO, p. 34, 2014). Como ilustração da tensão dessa literatura contemporânea, a autora traz à reflexão a poesia e sua tensão no limite do verso.

É interessante apontar para o fato de que Garramuño não atribui o inespecífico *exclusivamente* ao contemporâneo, uma vez que fala sobre a capacidade de maleabilidade da poesia desde a definição de Baudelaire, destacando os poemas em prosa, indicando como através da crise do poético, uma mudança de linguagem foi possível, *dessublimando* o literário e permitindo novas explorações da poesia. Trata-se, então, da radicalização desse processo, inclusive ressaltando o forte ritmo narrativo que poemas contemporâneos passaram a buscar modificando também a relação entre poesia e afeto⁴: “ao separar-se da especificidade e do centrimento subjetivo, coloca em outros contextos a relação entre poesia e emoções ou afetos” (GARRAMUÑO, p. 56, 2014). Ou seja, por vezes a busca é por expor a tensão e não sublimar o ímpeto narrativo ou a experiência do poeta. Aqui vale trazer à tona a própria forma na qual o texto **Ogundana** (2020) se apresenta. Com mais de 300 páginas

4 No caso em questão, a noção de *afeto* fala sobre aquilo que afeta, atinge o sujeito, fazendo referência a Espinosa, e não apenas aquilo que está no plano do emotivo, como no sentido da palavra “afetuoso”.

rimadas, formando um fluxo rítmico constante, transborda-se não apenas a ideia de prosa *versus* poesia, mas também de literatura *versus* música, o que está intrinsecamente conectado aquele que o produziu. Prova disso é justamente as diversas adaptações musicais que foram realizadas desde o texto escrito.

Algumas vertentes da literatura brasileira contemporânea têm, cada vez mais radicalmente, explorado uma diversidade de estilos, temáticas e abordagens que figuram a variedade da experiência humana, seja por meio de obras de prosa, poesia ou dos inúmeros *entre-lugares* que misturam ou subvertem tais formas. A literatura brasileira não prioriza um único estilo ou gênero, e, mais ainda, esses autores contemporâneos têm explorado uma ampla variedade de formas, desde o realismo social até o fantástico, produzindo trabalhos experimentais, ao mesmo tempo em que procuram, muitas vezes, conectar-se à tradição literária. Segundo Regina Dalcastagnè (2004), há uma tendência de mesclar elementos da cultura popular com a erudita, retomando procedimentos desde Guimarães Rosa e Ariano Suassuna. A autora observa que essa tendência se manifesta em obras que exploram a linguagem, a temática e a estrutura narrativa nos eixos erudito e popular, buscando uma "reconstrução da cultura brasileira" que integre diferentes perspectivas e expressões.

Regina Dalcastagnè analisa aspectos-sobre a desigualdade social na literatura brasileira. "Literatura brasileira contemporânea: um território contestado" é uma análise crítica de tal literatura produzida a partir da década de 1960, com foco nas representações de grupos marginalizados e nos desafios da escrita em um contexto de desigualdade social e opressão política. No primeiro capítulo, intitulado "Pluralidade e Escrita", a discussão é iniciada comentando os percalços de se escrever em meio à inequidade. A autora argumenta que, apesar da ampliação dos espaços de publicação, o campo literário brasileiro ainda é marcado pela homogeneidade, com a predominância de autores brancos, do sexo masculino e pertencentes às classes médias. Já em "O Lugar de Fala", segundo capítulo, o foco recai sobre as representações de grupos excluídos. A autora discute os desafios da escrita para autores provenientes desses grupos marginalizados, que muitas vezes têm sua legitimidade questionada. Em "Autoria e Resistência", Dalcastagnè examina as estratégias de resistência e de subversão presentes na literatura brasileira contemporânea, com foco nas obras de escritoras. A autora analisa como esses autores utilizam a escrita para contestar as representações dominantes e afirmar suas identidades. A figura do narrador e suas estratégias para conquistar a adesão do leitor

são abordadas em “O Narrador e Suas Circunstâncias”, para isso, é analisado como o narrador se coloca em relação ao tempo e ao espaço, e como utiliza diferentes recursos na construção da narrativa. Focalizando nas relações entre espaço público e privado, “Espaços Possíveis” comenta a representação do espaço urbano na literatura brasileira contemporânea. Dalcastagnè analisa como a cidade é configurada nas narrativas, e como as personagens se deslocam e se relacionam com o espaço urbano. Finalmente, “Um Mapa de Ausências” apresenta os resultados de uma pesquisa sobre a representação de grupos menos prestigiados no romance brasileiro contemporâneo. A autora analisa a presença de personagens femininas, negras, pobres e homossexuais, entre outras, e discute as implicações de suas ausências e representações estereotipadas.

Considerando, assim, os pontos pertinentes a esta análise, Dalcastagnè destaca a influência de Guimarães Rosa, com seus "refinamentos literários e suas técnicas antinaturalistas" (2014, p. 29), e de Ariano Suassuna, com sua obra "carregada de cultura popular" (2014, p. 44), como nomes continuamente retomados pelos autores dos anos 1960 em diante nessa tendência. A autora analisa como esses autores exploraram a linguagem popular, incorporando elementos da oralidade e do folclore em suas narrativas, e como essa prática se reflete em obras contemporâneas que buscam "reconstruir a cultura brasileira" a partir de diferentes perspectivas. Para Dalcastagnè, que se debruça sobre formas de representação do outro de maneira que não achate ou o torne uma caricatura, Rosa e Suassuna são exemplos de um regionalismo que, no primeiro caso, atua após profunda investigação sobre aquele que se deseja retratar e, no segundo, narra a partir de uma perspectiva mais próxima daquele que retrata. Na mesma esteira,

Ler Carolina Maria de Jesus como literatura, colocá-la ao lado de nomes consagrados, como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, em vez de relegá-la ao limbo do 'testemunho' e do 'documento', significa aceitar como legítima sua dicção, que é capaz de criar envolvimento e beleza, por mais que se afaste do padrão estabelecido pelos escritores da elite. (DELCASTAGNÈ, 2004, p. 27)

Em artigo de Teixeira, Oliveira e Martins, **Ogundana** (2020) também é entendido como uma obra que trabalha o enlace entre o erudito e o popular na construção poética. Nele, o foco recai sobre a figura do *griot* e a relação entre oralidade e escrita utilizando o conceito de griotismo, "uma prática ancestral que envolve a transmissão de conhecimentos, histórias e tradições de forma oral" (MARTINS *et al.*, 2016, p. 91), para analisar a obra, demonstrando como a tradição

oral africana se manifesta na cultura brasileira e se mescla com elementos eruditos. O texto destaca a importância da obra de Veloso para a promoção do diálogo interreligioso, mais ainda, afirmam que a obra contribui para a "revalorização da sabedoria ancestral e para o reconhecimento da importância da oralidade como forma de transmissão do conhecimento" (2016, p. 92). O movimento citado no texto é exemplificado com um trecho de **Ogundana** (2020), em que a força da tradição é usada como combate à intolerância – fala que aparece tanto na versão literária, quanto na encenada:

Já que você deu licença pra esse nego falá, num duvida da cabeça que tem coroa ou cocá. Nenhuma auréola resiste ao tempo sem se apagá, se não tiver a serviço de Deus ou de um Orixá. Preto-véio vem de longe, minha crença tem estrada. Moço, exijo respeito, a sua voz é malcriada. Não seja tão leviano, respeite minha Aruanda. Tem quase cinco mil anos de existência a minha banda. (VELOSO, 2020, p. 219)

Presente no capítulo "O Mundo Onde Chegam as Preces", este trecho representa a resposta de Alabê aos questionamentos sobre sua fé e a validade de sua narrativa sobre Jesus Cristo. Ainda comentando a passagem acima citada, o artigo afirma:

Enfim, conseguimos vislumbrar a possibilidade do estabelecimento de um entrecruzamento cultural, no qual os saberes 'arcaicos' convivam com os conhecimentos contemporâneos, a partir da compreensão de que a sobrevivência de um permite e reitera a preservação do outro. (MARTINS *et al.*, 2016, p. 92)

O texto argumenta que a obra de Veloso, ao "costurar com um mesmo fio, oralidade e escrita, popular e erudito, cristianismo, judaísmo e religiões de matrizes africanas" (MARTINS *et al.*, 2016, p. 94), cria um rico mosaico artístico que expressa a heterogeneidade da cultura brasileira contemporânea. Assim como Dalcastagnè argumenta que a literatura brasileira contemporânea é um território contestado, marcado por diferentes vozes disputando espaço, estes autores também abordam a questão das diferentes manifestações culturais. Em ambos os casos, defende-se que reconhecer essa diversidade é valorizar as diferentes identidades que compõem o cenário literário nacional.

Retomando a mescla de elementos culturais e linguísticos presente na literatura contemporânea, é pertinente lembrar a Antropofagia, conforme estabelecida por Oswald de Andrade. No artigo "O discurso da antropofagia como estratégia de construção da identidade cultural brasileira" (2016), Weslei Cândido e Nelci Silvestre retomam conceitos básicos acerca do termo "deglutição" como proposto no Manifesto Antropófago de 1928. Explica-se que:

O conceito de antropofagia, no contexto latino-americano, permite à sua literatura libertar-se do rótulo de inferioridade, demonstrando que a cultura europeia passa por um processo de absorção seletiva: deglute-se apenas aquilo que é imprescindível para renovar a literatura brasileira, devora-se (metaforicamente) somente as ideias que permitem rever a trajetória formativa da cultura brasileira pelo olhar do europeu. Dessa maneira, o discurso antropofágico se converte em instrumento para reagir à força suplantadora do colonizador, que insiste em apagar a cultura daqueles povos considerados inferiores pelo europeu. (CÂNDIDO e SILVESTRE, 2016, p. 245)

Ou seja, para seguir com a metáfora antropofágica, o corpo que se alimenta da carne estrangeira, pega para si aquilo que lhe nutrirá e descarta o rejeito, aquilo que não lhe cai bem. Derivações dessa noção inicial naturalmente surgiram com o tempo, conforme apontam, a própria conceituação de Oswald passou por um processo de apreensão pelo pensamento artístico e crítico brasileiro.

É inegável que a proposta antropofágica de Oswald de Andrade também passou pelo mesmo processo de deglutição na ensaística latino-americana, ganhando novos contornos, politizando-se como instrumento de resposta à cultura opressora. Por isso, a antropofagia original, em termos oswaldianos, que também já era uma reapropriação do conceito ao modo do escritor, expandiu-se em releituras que deram a possibilidade de olhar a cultura na América Latina por um viés de contraproposta a uma teoria da literatura eurocêntrica que marginalizava a produção literária feita nos países periféricos.

(...)

Ao propor uma 'deglutição seletiva', Oswald de Andrade coloca a literatura brasileira no mesmo patamar da literatura europeia, por meio de uma atitude de diálogo. Deglutir também é uma metáfora do processo criativo de uma literatura que passa a se apropriar da cultura do Outro, de maneira a não apagá-la, porém colocando-a em posição de relacionamento criativo com a literatura já canonizada, desrespeitando deliberadamente seus preceitos. (CÂNDIDO e SILVESTRE, 2016, p. 245)

A dinâmica da deglutição semelhante à descrita acima pode ser encontrada não apenas no procedimento de construção da obra, mas também no texto de **Ogundana** (2020). Na passagem em que o personagem principal fala de sua união com Judith, vê-se um trecho sobre a mescla de gestos religiosos, em que nenhum deles abandona sua religiosidade original, ao mesmo tempo em que já não a pratica de maneira ilibada.

Judith aprendeu os preceitos das cerimônias yorubanas, os cânticos, os louvores. Ao toque dos meus tambores, dançou como uma africana, ficou íntima dos deuses da minha aldeia, falou a língua do meu povo. Tornei-me estudioso das homilias dos profetas, encantei-me com a maestria do iluminado poeta dos salmos, a melodia das orações nas sinagogas, as danças, profanas e sagradas. Não foi apenas um olhar contemplativo: verdadeiramente, me apaixonei pelos livros e pela história dos nativos da Judeia. (VELOSO, 2020, p. 106-107)

Tal retomada se manifesta na mistura de elementos da cultura popular e erudita, na incorporação de referências estrangeiras e na experimentação com a linguagem. Um procedimento recorrente por meio do qual essa tendência se expressa

é a adoção de narrativas fragmentadas e não lineares. Nelly Novaes Coelho discute essa tendência em "Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras" (2002), em que destaca como essas estruturas refletem a fragmentação da experiência humana desde a modernidade e será discutido no tópico seguinte. Essa abordagem busca capturar a natureza multifacetada da contemporaneidade, proporcionando resultados literários bastante diversos em suas próprias maneiras.

2.4 FRAGMENTAÇÃO E HIBRIDISMO

Outros traços rastreáveis em vertentes da literatura brasileira contemporânea são a fragmentação das narrativas e do hibridismo em relação aos gêneros literários. Embora mais caiba a esta análise a ideia de **Ogundana** (2020) não pertencer ao encaixotamento de qualquer gênero, sendo, portanto, inespecífico até mesmo em sua classificação, pode ser profícuo para a discussão traçar um paralelo ilustrando as tendências desta problemática. A iniciar pela noção de *fragmentação*.

Nelly Novaes Coelho contribui para essa discussão como citado acima. Coelho foi uma professora, ensaísta e crítica brasileira com importante trabalho na área de literatura infanto-juvenil, mas também interessada, entre outras questões, no reconhecimento da produção de escritoras no Brasil, uma vez que havia percebido uma lacuna neste âmbito. Coelho (2002) inclui entradas para poetisas, ficcionistas, memorialistas, cronistas e dramaturgas que publicaram pelo menos um livro ou tiveram uma peça encenada. Ou seja, um extenso dicionário biográfico e crítico abrangente de escritoras brasileiras, que conta com mais de 700 páginas versando sobre essas contribuições desde o ano de 1711 até 2001. Está organizado alfabeticamente e cada entrada inclui informações sobre a autora, uma apresentação crítica de sua obra e uma lista de suas publicações. A apresentação crítica inclui uma discussão do contexto histórico e cultural em que a obra surgiu, sua relação com o contexto literário dominante e as particularidades de sua escrita. Trata-se de uma ferramenta útil para pesquisadores interessados na história da literatura brasileira e no papel dessas mulheres em tal contexto.

Coelho (2002) faz referência à fragmentação da escrita em diversos momentos, seja como característica de obras específicas, seja como reflexo de tendências literárias. Algumas escritoras, como Helena Parente Cunha e Edla Van Steen, têm suas obras caracterizadas pela escrita entrecortada, refletindo suas próprias buscas

por uma identidade, também, toda atravessada pela experiência da contemporaneidade. A escrita fragmentada de Cunha, por exemplo, é descrita como um fluxo narrativo descontínuo que alterna entre diferentes focos narrativos e tempos.

Produção que se alterna entre ensaio crítico, ficção e poesia, a de Helena Parente Cunha está entre as obras-sismógrafas deste nosso tempo em caos. Obra empenhada em testemunhar a falência das verdades e valores consagrados pela civilização falocêntrica/patriarcal, e o faz a partir de seus alicerces já abalados: os da linguagem que lhes deu forma definitiva. A escrita de Helena se inscreve, pois, no âmbito da crise da linguagem-de-representação, instaurada no mundo pensante, desde o início do século XX, pela linguística, fenomenologia, antropologia, psicologia, etc. Crise que pode ser sintetizada na polémica frase de Foucault, *O homem é linguagem*. (COELHO, 2002, p. 249, grifo da autora)

Já a escrita de Van Steen é caracterizada por um estilo-mosaico, influenciado pelas técnicas cinematográficas de montagem e cortes, entrando em consonância com as ideias de literatura fora de si elencadas neste estudo:

Estilo engendrado pela fragmentação que é a marca do mundo contemporâneo, estilo mosaico, que deve muito à experiência da autora como roteirista, familiarizada com as técnicas cinematográficas, como montagem, cortes, etc.

Ficção marcada pela contemporaneidade, a de Edla Van Steen se estrutura através do jogo entre o visível de gestos e o oculto das emoções; entre consciente e inconsciente; entre os valores deteriorados da burguesia decadente e os novos valores fraudados pela opressão do meio, etc. Sobre esse amálgama de problemas, predominam dois que, de livro para livro, se tornam mais evidentes: o da repressão sobre a mulher e seus esforços de libertação ou a autodescoberta e o da criação literária que se torna cada vez mais consciente de seus processos. (COELHO, 2002, p. 176, grifo da autora)

Para citar mais exemplos que escancaram o quanto a fragmentação se irradiou pela literatura brasileira contemporânea, é possível trazer ainda o caso de Álex Leilla, descrita como "fragmentada ou sincopada (...) dá voz a um eu descentrado" (COELHO, 2002, p. 41), refletindo a visão de mundo desconectada da lógica a que está submetida, tendo perdido o próprio centro e um centro eterno, para a escritora, Deus. Há também a mais amplamente analisada escrita de Ana Cristina César, vista como um "registro-mosaico do ciberespaço em que vivemos, sem possibilidade de fuga" (COELHO, 2002, p. 54), expressando a velocidade e o estilhaçamento da experiência contemporânea. Logo, é possível perceber que a fragmentação entra de maneira sólida no procedimento artístico no período aqui estabelecido e em mais de uma via, uma vez que pode ser utilizado como estilo; como forma de refletir a contemporaneidade (modos apontados acima) e ainda como estratégia narrativa, como na obra de Ana Maria Martins, que utiliza

fragmentos do cotidiano urbano, Ana Maria Martins mostra a vida humana emparedada, isto é, fechada a qualquer possibilidade de realização,

acossada por carências, fracassos e frustrações de toda ordem, embora invisíveis na superficialidade das convenções sociais. (COELHO, 2002, p. 59)

A fragmentação, nesse caso, abre espaço para a construção de um retrato crítico da sociedade. Assim, o dicionário de Nelly Coelho é pertinente a esta análise uma vez que evidencia quão presente o referido mecanismo de fragmentação tem se tornado nas mais diversas produções literárias brasileiras e, mais ainda, o quanto essa fragmentação se relaciona com as transformações socioculturais, sendo adensada ao mesmo passo em que se torna mais versátil como recurso artístico. Interessa, então, trazer Dalcastagnè novamente à baila, uma vez que ela pondera que,

A narrativa fragmentada, que se opõe à narrativa linear e totalizante, é outro procedimento recorrente na literatura contemporânea. Essa fragmentação pode se manifestar na quebra da cronologia, na multiplicidade de vozes narrativas, na justaposição de diferentes gêneros e estilos, entre outras formas. (DELCASTAGNÉ, 2004, p. 19)

Logo, a fragmentação das narrativas, especialmente aquelas marcadas por múltiplas perspectivas e pela dificuldade de estabelecer uma narrativa única, permite explorar vários pontos de vista, temporalidades e espaços, oferecendo representações diversificadas. Nesse sentido, o texto de **Ogundana** (2020) constrói-se permeado de entrecruzamentos e justamente, em fragmentos de memórias, recorrendo com certa frequência a uma vasta tapeçaria cultural e literária brasileiras. A trama, acompanhando a jornada do protagonista, um alabê africano que desemboca em Jerusalém, oferece um mergulho nas interseções de diferentes crenças e identidades. A obra explora constantemente a fusão e a tensão entre tradições que o personagem carrega desde sua aldeia, em um contexto tão distante e distinto, quanto o de Jerusalém.

Assim, a ambivalência que habita a fragmentação da obra manifesta-se, repetidamente, na dualidade de cenários. Jerusalém, epicentro da tradição judaico-cristã, apresenta-se como um espaço de encontro e confronto entre as práticas religiosas carregadas pelo personagem e as religiões monoteístas predominantes na região. Essa justaposição cria um ambiente narrativo onde o conjunto de práticas e crenças de Ogundana são constantemente desafiadas ou reinterpretadas. A obra, então, parece questionar a ideia de autenticidade, ao sugerir o profundo hibridismo que, em maior ou menor grau, torna-se a vida do personagem. Ainda, a figura de Ogundana em si é emblemática dessa ambivalência. Como alabê, ele carrega consigo um profundo conhecimento das tradições dos tambores, mas ao mesmo tempo, sua presença em Jerusalém o coloca em uma posição de estrangeiro, forçado a navegar

entre dois mundos marcadamente distintos. Sua jornada espiritual e pessoal é desenhada por um contínuo processo de adaptação e ao mesmo tempo resistência, em que ele procura conciliar suas raízes com o novo contexto sociorreligioso no qual se encontra. Tal dualidade interna, entre a preservação de suas tradições e a necessidade de integração, passa também a ser exteriorizada na narração do personagem, cujo ritmo aproxima a experiência que seria de leitura à de contação de história, criando um texto tensionado já em sua própria concepção material. O trecho a seguir ilustra a junção de referências culturais, reunindo ora símbolos que Ogundana já trazia consigo, desde a fuga de sua aldeia, ora outros com os quais ele entrou em contato ao longo de sua jornada:

Hoje, vivo no deserto, longe de qualquer cidade, aqui me sinto mais perto das coisas simples, mais próximas da verdade, aqui recebo a saudade como visita importante. Ela chega elegante, com rica vestimenta, usando um colar de preciosas pedras que desce pelo seu colo feito uma cachoeira, em uma das mãos, um candelabro aceso com sete raios, na outra, um machado de tronco de oliveira. Senta-se feito uma esfinge ao lado de minha cama, meus cabelos tingem rena egípciana, com a inocência das virgens, me beija, me abraça, me ama até que eu tenha vertigens e volte às origens onde meu pai dorme ao lado de sua formosa dama. (VELOSO, 2020, p. 12)

Na mesma direção, a fragmentação na narrativa pode ser vista quando diferentes perspectivas são apresentadas, inclusive contrariando o que o próprio personagem-narrador acredita. No trecho em que Ogundana é descrito a um homem cego pela esposa deste homem, instaura-se um debate inconcluso entre os personagens, pois, não conseguindo superar as diferenças apresentadas, prefere-se aplacar a discussão ao invés de *vencer* a argumentação. Assim, o texto fica momentaneamente suspenso entre dois pensamentos conflitantes.

Ela tentou descrever, para o homem amado, como era o bronzeado da pele de um africano. Foi inútil, mas fez muito mais que isso: perdeu-se no compromisso de mostrar ao companheiro, de um jeito fiel, verdadeiro, o negro que ele não via. No entanto, o levou com graça e delicadeza a contemplar a beleza do reino da poesia:

— Ogundana, nosso hóspede, é como a noite. Judith, sua mulher, assim como nós, da cor do dia. Brilha em nosso firmamento, poderoso, onipotente, o sol, cuja energia é única, resplandecente, como o Deus onisciente, luminoso, reluzente, inspirador dos mandamentos que clareiam os sentimentos em nossa terra judia. O céu de Ogundana é diferente: é um céu de lua, estrelas... Você só não pode vê-las, mas vou tentar descrevê-las da mesma forma que fiz com a luz que, em nosso país, brilha no firmamento. A lua é, no céu africano, uma rainha, mas não governa sozinha, é cercada de princesas, donas de igual grandeza, são altezas, sentam-se à mesma mesa. Na pátria de Ogundana, essas luzes, essas chamadas, têm cetos de majestade. Posso parecer profana, mas é um céu que me encanta. São mais que soberanas, na África de Ogundana, essas celestiais damas têm posto de divindades.

O rosto do homem dos olhos adormecidos brilhou com um doce sorriso. Por um instante, ficou pensativo, partiu pro desconhecido. Mostrou-se

contemplativo no mundo da espiritualidade, porém, retornou impulsivo e não fez um bom juízo sobre as minhas divindades. Com certa indiferença, comentou que crença em deuses, mensageiros, são ofensas à santa onipotência do Deus único, verdadeiro.

— Ogundana, o meu Deus é um Deus único, o criador de todas as coisas, a quem devemos respeito e obediência. Acredito que Ele não se agrada com a adoração a outros deuses ou ídolos. (VELOSO, 2020, p. 113-115)

Entende-se, portanto, que a tendência de fragmentação da narrativa como um procedimento estético recorrente na literatura contemporânea já vinha sendo observada há pelo menos 20 anos – data de publicação de Dalcastagnè – e segue sendo um tópico digno de nota atualmente na discussão acerca dessas produções pós-autônomas.

Seguindo na mesma direção, o artigo de Débora Cota (2012) oferece um breve panorama da literatura contemporânea que dialoga com a discussão tecida até então. Cota (2012) também aborda a fragmentação como uma característica central da narrativa contemporânea. No texto, a autora analisa como ela se manifesta em diferentes formas literárias, refletindo mudanças na percepção do tempo, da identidade e da realidade na literatura. Cota discute que a fragmentação não é apenas uma técnica narrativa, mas também um reflexo das complexidades da vida contemporânea, em que as experiências e as memórias são frequentemente desconexas. Ela também explora como essa abordagem desafia as convenções tradicionais da narrativa, criando novas formas de engajamento e interpretação por parte do leitor. A autora aborda a fragmentação, a pós-autonomia e o impacto da tecnologia na literatura contemporânea, ao analisar obras como **Flores** (2004), de Mario Bellatin, e **Eles eram muitos cavalos** (2001), de Luiz Ruffato. A partir dos autores citados, argumenta que a fragmentação se manifesta na não linearidade, na serialização e na simultaneidade de informações, o que cria espaço para a experimentação e a hibridização de formas. A mobilização dessas características pode ser observada em **Ogundana** (2020).

Destrinchando os atributos que Cota atribui à literatura contemporânea, é possível observar, primeiramente, a não linearidade da narrativa, uma vez que não é estabelecida uma ordem cronológica rígida. O protagonista narra suas experiências em diferentes tempos e espaços, alternando entre presente e passado, sua aldeia e outras localidades por ele visitadas. Um exemplo disso é o capítulo 2, que começa com Ogundana já adulto relembando um episódio marcante de sua infância, culminando na chegada do estrangeiro: "Num tempo em que a cidade estava à mercê

do perigo, atacara uma outra tribo perigosos aventureiros" (VELOSO, 2020, p. 18). Logo em seguida, a narrativa salta para o presente, revelando que Ogundana se encontra no deserto, refletindo sobre sua trajetória, "O estrangeiro é, sem nenhum exagero, uma das melhores lembranças do meu tempo de menino" (VELOSO, 2020, p. 22).

Já o aspecto da serialização pode ser constatado pela divisão em capítulos curtos, cada um com um título que sugere um tema ou um momento específico da jornada de Ogundana. Essa estrutura permite ao leitor acompanhar a trajetória do protagonista de forma não linear, sendo conduzido por fases da jornada do personagem, ao invés de períodos determinados em cada ponto de sua trajetória. Através dessa forma de apresentar os episódios, as reflexões que surgem das experiências vividas pelo personagem se entrelaçam e se complementam ao longo da narrativa. Na passagem a seguir é possível encontrar uma sumarização dos lugares pelos quais o personagem percorreu, simbolizados por corpos d'água nos quais Ogundana molhou sua guia. É interessante notar, porém, que esse trecho aparece no início do relato do personagem, portanto, o leitor é apresentado à jornada antes mesmo de saber que ela acontecerá.

Tenho a guia até hoje, nela, todos os registros, desde a saída da aldeia até o encontro com Cristo. Ela se molhou no Níger, banhou-se no leito do Eufrates, deitada nas águas do Nilo ouviu meus atabaques, cruzou o Mediterrâneo e, no rio de João Batista, quando umedecia suas contas, uma estrela de seis pontas, vinda dos céus da Judeia, uniu sua força à dela e, juntas, estrela e guia, buscaram a sabedoria nas ondas de poesia das águas do Mar da Galileia. (VELOSO, 2020, p. 13-14)

O excerto destacado acima também ilustra outro atributo elencado por Débora Cota, o da simultaneidade de informações. A obra apresenta diferentes perspectivas, especialmente nos aspectos temporal e espacial, que se entrecruzam e oferecem diferentes visões sobre os acontecimentos. Ora o leitor acompanha a cena enquanto ela se desenrola, ora o acesso se dá exclusivamente por meio da memória de Ogundana, ocasiões em que frequentemente a carga emocional do relato se torna mais evidente.

Por fim, Cota cita Josefina Ludmer, que aponta para uma mudança no estatuto da literatura contemporânea, que se tornaria pós-autônoma, ou seja, não se restringe a uma lógica interna do campo literário, mas se relaciona com outras artes e meios de comunicação, como o cinema e a internet. Essa característica estaria ligada ao impacto de novas tecnologias, ocasionando uma mudança no estatuto da literatura

nas últimas décadas. O aspecto da pós-autonomia já foi explorado anteriormente, portanto, a retomada dessa ideia aqui se trata de uma explicitação de como alguns dos conceitos trazidos na discussão ecoam por diferentes bibliografias que, no entanto, compartilham uma mesma base teórica.

Mais um desdobramento dessa reflexão, portanto, pode ser abordado via o **Indicionário do Contemporâneo** (2018), cujo agrupado de ideias aborda questões notórias na arte contemporânea, e foi escrito por uma comunidade de críticos e professores, entre eles a já extensamente citada Florencia Garramuño, trabalhando de maneira colaborativa. São eles: Antonio Andrade, Antonio Carlos Santos, Ariadne Costa, Celia Pedrosa, Diana Klinger, Florencia Garramuño, Jorge Wolff, Luciana di Leoni, Mario Cámara, Paloma Vidal. A referida compilação de verbetes é uma exploração colaborativa acerca de arte e literatura contemporâneas na América Latina, analisando temas como *arquivo*, *comunidade* e o *contemporâneo*. O livro é uma coleção de ensaios de acadêmicos do Brasil, Argentina e Colômbia, oferecendo diversas perspectivas sobre práticas artísticas divididas em seções, cada uma com foco em um tema específico. A primeira seção, "Arquivo", examina o conceito de arquivo, apropriação e o lugar do documental na arte contemporânea. A segunda seção, "Comunidade", explora a noção de agrupamentos e sua relação com as práticas artísticas contemporâneas. Já terceira seção, "Endereçamento", discute o conceito de endereçar uma peça artística a algo ou alguém, com quem se pretende falar e como esse percurso se dá. A quarta seção, "O Contemporâneo", aprofunda-se na noção do próprio tema, questionando-a. A quinta seção, "Pós-Autonomia", objeta balizas, valores e práticas acadêmicas em relação ao literário. A seção final, "Práticas Inespecíficas", explora diversas práticas artísticas contemporâneas que desafiam a categorização.

Por meio da colaboração que possibilitou a realização de tal empreitada, cada autor traz sua perspectiva e expertise únicas para a discussão, resultando em uma incursão multifacetada pelas veredas propostas. O "Indicionário" oferece, desse modo, uma incursão pelas principais tendências que habitam as práticas artísticas contemporâneas na América Latina.

Interessa, neste ponto, trazer à luz o verbete "Pós-autonomia". Os autores exploram a relação entre esse conceito e gênero literário, questionando a validade da autonomia estética e propondo uma nova forma de pensar a produção artística. Para isso, questionam a ideia de autonomia como um valor absoluto na arte, argumentando

que a produção artística contemporânea se caracteriza pela "imbricação de diferentes linguagens e saberes" (CÂMARA *et al.*, 2018, p. 171). Seguindo o conceito apresentado por Ludmer (2006), os autores articulam o seguinte:

Sob o rótulo de literaturas pós-autônomas, o texto de Ludmer abriga diferentes acepções: por um lado, o termo se refere a um certo conjunto de textos (basicamente as narrativas) produzidos nas últimas décadas na literatura latino-americana que, apesar de sua diversidade, apresentam em comum a ambivalência de se posicionar ao mesmo tempo dentro e fora do que tradicionalmente se considera literatura e ficção, transitando entre diferentes gêneros e, nas palavras de Ludmer, "fabricando realidade" através do discurso. Por outro lado, pós-autonomia também seria o nome de um regime de leitura que implicaria o abandono das categorias tradicionais de análise e da noção de valor literário, um modo de ler que colocaria o texto literário de qualquer categoria em igualdade com outros discursos, escritos ou não, e deslocaria seu foco do fenômeno literário para o que Ludmer chama de "imaginação pública". Nesse sentido, mais que de textos, se trataria de uma abordagem pós-autônoma, um reposicionamento do olhar em busca de novos procedimentos críticos que ademais permitiriam reler os textos do passado com outra perspectiva. (CÂMARA *et al.*, 2018, p. 166)

Nesse sentido, a pós-autonomia se manifesta como uma abertura para a interação entre diferentes campos do conhecimento e da expressão, rompendo com a ideia de que a arte deve se isolar em um domínio próprio e independente. É possível ver tal perspectiva refletida na literatura contemporânea, que, segundo o "Indicionário", "já não se pensa como um campo autônomo, separado da filosofia, da história, da sociologia ou da antropologia" (CÂMARA *et al.*, 2018, p. 171). Uma das formas em que a pós-autonomia se manifesta é no apagamento de fronteiras entre gêneros literários, na incorporação de elementos de outras expressões e na problematização dos limites entre ficção e realidade. Mais ainda, é possível derivar a partir dessa formulação que é preciso também uma nova forma de crítica ao abordar a arte pós-autônoma.

Por fim, dessa acepção de pós-autonomia advém um terceiro sentido, apenas insinuado no texto de Ludmer, segundo o qual o termo pode ser o nome provisório (e não inteiramente adequado) de um processo de reorganização que não afeta só a literatura ou as artes, pois constitui um movimento muito mais amplo de questionamento dos valores que foram centrais para a constituição da modernidade e que se encontram, agora, em processo de revisão (mas não de conclusão, como o prefixo "pós" pode sugerir). Levado às últimas consequências, esse processo poderia implicar a radical transformação dos estudos literários em outra coisa ainda por definir. (CÂMARA *et al.*, 2018, p. 167)

Além disso, o verbete destaca a importância da *experiência* na literatura contemporânea, que "já não se limita à representação do mundo, mas busca intervir nele, transformá-lo" (CÂMARA *et al.*, 2018, p. 172). Essa dimensão experiencial da literatura se conecta com a ideia de pós-autonomia, uma vez que valoriza a interação

entre a obra e o leitor, a produção de sentidos compartilhados e a construção de uma *comunidade* de leitores engajados. Em suma, a pós-autonomia, no contexto do gênero literário, apresenta-se como uma crítica à ideia de autonomia estética e se coloca como uma valorização da interação entre diferentes linguagens, saberes e vivências. A literatura contemporânea, nessa perspectiva, se torna um espaço de diálogo e experimentação, que busca se abrir para novas formas de produção e recepção de sentidos. Visão semelhante aparece em Garramuño, por via do mesmo conceito, pós-autonomia, e mais ainda pela ideia de “literatura fora de si”. A autora define essa ideia como aquela que:

Extravasa seus próprios limites, que se pensa a partir de outras linguagens, que se move em territórios movediços. Uma literatura que já não se pensa como um campo autônomo, separado da filosofia, da história, da sociologia ou da antropologia. Uma literatura que já não se limita à representação do mundo, mas busca intervir nele, transformá-lo. Uma literatura que já não se contenta em ser apenas “literatura”, mas que se torna experiência, acontecimento, vida. (GARRAMUÑO, 2014, p. 17)

Portanto, essa definição abrange a ideia de uma literatura que busca o diálogo com outras áreas do conhecimento e da experiência humana. A literatura “fora de si” não se limita a representar o mundo, mas busca intervir nele, transformá-lo através da experiência estética e da reflexão crítica. Assim, é possível aproximar o texto de Veloso à experiência de habitar entre fronteiras, integrando elementos religiosos e culturais que, tradicionalmente, poderiam ser encarados como não pertencentes a este campo literário tradicional. O trecho: “A vida é como o rio Níger, que nasce pequeno e se agiganta ao longo do caminho, recebendo as águas de muitos afluentes. Assim também é o conhecimento, que se enriquece com o encontro de diferentes saberes e tradições” (VELOSO, 2020, p. 121). A ocorrência ilustra a busca por diálogo com outras áreas da experiência humana, ao compará-la ao rio Níger, que se forma a partir da confluência de diversos afluentes. Essa metáfora sugere que o conhecimento não é algo estático e isolado, mas sim um processo dinâmico construído a partir do encontro com diferentes saberes e tradições. Na mesma direção, há uma conversa entre Ogundana e sua mãe, que ocorre num plano metafísico:

Mãe, estou quase no fim do meu primeiro caminho. Aprendi muita coisa; línguas que eram estranhas tornaram-se grandes amigas e já me segredaram sábios entendimentos da vida; também dividi os segredos dos unguentos curativos, as danças, a nossa arte, o canto dos atabaques, as festas da nossa tribo, deixei por toda parte no coração dos amigos. (VELOSO, 2020, p. 10-11)

Nesse trecho, o personagem relata sua experiência de aprendizado e troca cultural ao longo de sua jornada, mostrando a superação das fronteiras ao absorver partes do que lhe foi apresentado, enquanto também deu partes de si em troca. Ao mesmo tempo, sua atuação entre limiares nem sempre foi pacífica, nem mesmo passou despercebida por aqueles que eram contrários a tais trocas, como no diálogo em que Ogundana é alertado sobre os perigos de sua prática religiosa em Roma. Evidenciando o conflito entre diferentes crenças e a necessidade de cautela ao se movimentar por alguns territórios, um romano o adverte:

Um dia, fui visitado por um oficial que conhecia bem o poder das ervas sagradas, amigo leal do velho centurião, que, seriamente preocupado com minha segurança, foi à minha casa pra dizer-me:

- Ogundana, a ignorância de alguns homens poderosos da minha terra pode levá-los a atitudes torpes e cruéis. Homens acostumados à dureza da guerra e à brutal disciplina dos quartéis, muitas vezes, tornam-se sombrios.

São tantos os que te fazem elogios que, cada vez mais, eles se sentem ameaçados, é preciso muito cuidado. São traiçoeiros, ardilosos, rudes; a profissão de guerreiros lhes arrancou virtudes essenciais à boa convivência e ao respeito. São homens que lhe têm além de inveja, despeito. (VELOSO, 2020, p. 73)

Traços como os descritos acima poderiam caracterizar alguns aspectos do que se pode denominar como pós-autonomia, ou ainda, o caráter definido como *fora de si*, refletem a fragmentação e a fluidez da narrativa. Já a *aposta no inespecífico*, conceito central advindo da obra de Florencia Garramuño, encontra eco em **Ogundana – o Alabê de Jerusalém** (2020). Inicialmente, a própria forma do texto se apresenta como um não-gênero, propriamente dito. Nele, misturam-se elementos de narrativa de viagem, relato histórico e prosa poética. Garramuño argumenta que a literatura contemporânea "exibe uma intensa porosidade de fronteiras" (2014, p. 17), característica evidente no objeto em constante trânsito aqui estudado.

A linguagem poética permeia toda a narrativa de Veloso, conferindo-lhe um ritmo próprio com carga emocional intensa, uma vez que incorpora uma linguagem lírica e simbólica. A prosa poética da narrativa, com suas metáforas e imagens vívidas, evoca oralidade e musicalidade. Garramuño (2014) analisa a incorporação de elementos da prosa na poesia contemporânea, como o ritmo narrativo e a exploração da afetividade, e **Ogundana** (2020) é um exemplo de como essa hibridez atua. A partir do conceito de "inespecificidade", vê-se a manifestação, na literatura, da dissolução de fronteiras entre gêneros literários. A dita porosidade explorada pela autora pode

ser vista ao longo de todo o texto com sua prosa poética⁵, em descrições líricas da natureza, como já se vê nos primeiros parágrafos:

E o rio descia sereno, paciente, sinuoso... Envolvente, corria roçando as pedras. Às vezes, tomando um susto, cantarolava, deslizando em pequenas quedas; noutras, cansado, deitava num colo de areia e, ali, preguiçoso, dormia.

A água ficava quente, o mar bem longe, bem lá na frente, ainda mais paciente deixava o rio inocente, com sonhos de adolescente, pensar que dormia. E a água escapulia por debaixo das pedras soltas, crescia água revolta, continuava viagem, comia o barro das margens, ganhava força, coragem e, assim, quase adulto, o rio tornava-se oculto.

Protegido pela mata, arriscava-se em cascatas; em armadura de prata, rompia desfiladeiros; como um bom cavaleiro, cruzava atoleiros e, com a calma de um cordeiro, de novo, amanhecia.

Já tinha andado bastante, até que, formoso, elegante, orgulhoso, triunfante, encontra no caminho, para não mais sentir-se sozinho, a gente da minha aldeia.

Ali, cordialmente, abraçava o corpo nu do meu povo, ganhava um sentimento novo, conhecia o sal da terra lambendo o suor da gente, recebia, humildemente, as oferendas dos sacerdotes. Nas tendas, a luz dos archotes, menos bravias que os raios, deixavam no sereno. O rio, desde pequeno, assustava-se com o trovão e sua língua acesa, perfurando a correnteza pra chegar às profundezas secretas do nosso chão. (VELOSO, 2020, p. 8-9)

A passagem acima descreve o rio de forma poética e detalhada, valendo-se de linguagem sensorial para transportar o leitor para o ambiente central do primeiro capítulo, que inclusive leva o nome de “nascente”.

Bem como em trechos que lembram a estrutura de narrativa de viagem, que relatam a jornada de Ogundana por diferentes regiões ao mesmo tempo em que exploram a memória do personagem trazendo suas reflexões e sensações:

Ah! Eu só tinha doze outonos, mas já era atrevido, o mundo chamou meu nome, roncou tambor no ouvido, com a faca do desejo cortei o cordão do umbigo, a sentinela da tribo quando deu por minha falta, eu estava no mundo, doze outonos e, do meu lado, Xangô, de quem fui gerado na cachoeira de Oxum, Kawó Kabiesilé. (VELOSO, 2020, p. 11)

No trecho, Ogundana narra sua saída da aldeia ainda jovem, impulsionado por um chamado do mundo que se apresentou na figura do estrangeiro que os visita e ancorado pela proteção de Xangô. A narrativa em primeira pessoa e a descrição dos sentimentos e motivações do protagonista apontam para semelhanças do texto com o gênero relato de viagem. Diogo de Hollanda Cavalcanti (2015) discute a importância

5 Entende-se por prosa poética aquela em que apesar do texto escrito em prosa, uma vez que renuncia a estrutura em versos, há preocupação expressiva com a forma, enfatizando som e ritmo, com extenso uso de figuras de linguagem. Um dos seus maiores expoentes foi Charles Baudelaire.

do deslocamento geográfico na produção literária hispano-americana, chegando até a literatura contemporânea. O autor destaca que o deslocamento se tornou um fator marcante da literatura da região, impulsionado por motivos políticos, artísticos e econômicos: “Com exceção de Sor Juana (que se moveu apenas pelos domínios da Nova Espanha), todos os escritores previstos passaram parte importante da vida – às vezes a mais fecunda – fora da América Latina” (CAVALCANTI, 2015, p. 78). Cavalcanti explora a relação entre deslocamento e identidade, argumentando como a experiência de viver em outros países influenciou a produção literária de autores como Roberto Bolaño, que se definia como chileno, mexicano e espanhol ao mesmo tempo.

Cavalcanti também examina como a globalização e as novas tecnologias de comunicação impactaram a experiência do deslocamento, tornando-a mais fluida e até mesmo menos traumática do que em épocas anteriores, ele afirma que “Hoje, o que se vive está mais próximo de uma simultaneidade, um ‘estar dentro e fora ao mesmo tempo’” (CAVALCANTI, 2015, p. 80). O artigo conclui, então, que o deslocamento se tornou um lugar de enunciação para muitos escritores hispano-americanos, permitindo-lhes questionar identidades nacionais e explorar novas formas de expressão literária. Nesse mesmo sentido, em **Ogundana** (2020), o protagonista também vivencia o deslocamento, deixando sua aldeia na África e viajando pelo Egito, Roma e Palestina. A obra explora a jornada do personagem, seus encontros com diferentes culturas e religiões, e como essas experiências moldam sua identidade e visão de mundo. No artigo, o autor menciona escritores que se distanciam da ideia de uma identidade fixa e homogênea vinculada a um ponto geográfico, enquanto em **Ogundana** (2020) o protagonista constrói uma identidade híbrida, que incorpora elementos das diversas culturas com as quais teve contato em seus referenciais iniciais, da mesma forma que dissemina a sua própria perspectiva para aqueles com os quais entra em contato, mesmo que isso resulte em atritos de cosmovisões, como em:

Na África, em todo canto, também existe esse fato, alguém fez um primeiro contato com DEUS, assim como aqui, entre os judeus, o patriarca, Abraão. Mas compreendo suas dúvidas, as minhas também me provocam: a fé que outros povos praticam, quase sempre, nos choca.

Lembro-me bem de um poeta amigo, africano do Norte, homem que tem o respeito dos escribas, participa da vida íntima dos sacerdotes, homem de muitos dotes. Esse poeta Cireneu, que conheci em Cesareia e hoje vive em Bethânia, é seguidor dedicado, observa com cuidado o que lhe foi ensinado sobre o Deus único dos judeus. Inadvertidamente, um dia, lhe perguntei:
– Por que não existe uma deusa nos céus da Palestina, uma divindade de natureza feminina?

E ele me disse:

– Ogundana, seu Daomé tem água que não termina, é terra farta, não é como a terra ingrata, estéril da Palestina. Talvez por isso, seu panteão tenha deusas com vários nomes. Mas aqui é diferente: pra botar o pão na mesa não cabe a delicadeza, por isso o Deus é homem.

O moço dos olhos vendados sorriu novamente, era um homem inteligente, com posição divergente, mas muito bem-humorado. Achei ser prudente não mais falar dos meus deuses, além de ser inconveniente, indelicado. (VELOSO, 2020, p. 115-116)

Além disso, ambos os textos abordam a questão do pertencimento a um lugar e como ela é impactada pelo deslocamento. No artigo, Cavalcanti menciona autores que se distanciam da ideia de uma identidade estanque, enquanto em **Ogundana** (2020) o protagonista constrói uma identidade híbrida, ao incorporar elementos das diversas culturas com as quais teve contato. Em suma, o artigo pode ser aplicado à leitura de **Ogundana** (2020), pois reside na exploração do deslocamento como um elemento central na vida de escritores e sua repercussão também em suas obras, levando à construção de identidades híbridas que, igualmente, produzem hibridismos em suas expressões artísticas.

Continuando a rota na direção do transbordamento de gêneros literários, a narrativa em primeira pessoa permeada por ênfase nos aprendizados do protagonista reforça a natureza memorialística da obra. Ogundana frequentemente reflete sobre os conhecimentos adquiridos em sua jornada, especialmente sobre a cura pelas plantas e a força da espiritualidade.

Aprendi que o poder das folhas, das raízes, transforma em cicatrizes feridas, mordeduras de escorpiões, serpente, que com banhos quentes de algumas ervas, sementes, cura-se até doentes de alma, traumas desaparecem com rezas, cânticos, preces e, que quando um Orixá desce na cabeça de um iniciado, todo o mal é neutralizado e até as feras obedecem. (VELOSO, 2020, p. 15)

É possível, ainda, encontrar passagens que trazem diálogos diretos, como no seguinte, de mãe e filho, em que a mãe clama pela volta de Ogundana e revela a preocupação dos orixás. A estrutura do diálogo e a carga emocional podem ser aproximadas a uma estrutura de gênero dramático.

– Ogundana, meu filho, a aldeia está triste, sumiste deste chão... Oxum chora no rio, os trovões de Xangô estão bravios, Ogum, teu guardião e padrinho, pediu a Exu ordenança para te encontrar, te entregar a lança e o Agadá, meu filho, essa é a tua herança! Por favor, mantenha as tranças de Xangô no teu cabelo, trate com muito zelo os colares de Nanã. Tua avó, bem sabes, tem o amor capaz do milagre e seu neto preferido não será jamais ferido nem cairá em armadilha; lemanjá vai escutar os pedidos de tua família.

Ah, meu querido menino, tua falta eu lamento, mas, desde o colo uterino conheço teus movimentos. O vento de Iansã, em ti, recém-nascido, te soprou forte no ouvido que esse mundo era grande; onde quer que andes, ela estará por perto, nas savanas, nos desertos, quando houver ventania, é ela em sua companhia, não esqueças este conselho: “A divindade guerreira, minha mãe, sou sua cria, vai te encher de ousadia. E que preciosa aliança quando Oxum dá temperança, Nanã, a paciência, Oxóssi sopra a ciência dos unguentos curativos e Omulu, a sapiência do mundo dos mortos e dos vivos.”

Que teu Xangô te proteja! Oh, filho, onde quer que estejas, que a luz de Oxalá te veja! Oh, Zambi, que assim seja!

– Mãe, estou quase no fim do meu primeiro caminho.

– Que a sua fé seja forte, que a sua alma se conforte, que teu coração se liberte! Que a sua alma se liberte! (VELOSO, 2020, p. 9-10)

A respeito desse trânsito entre gêneros, Perloff (2011) aponta que ao analisar as transformações na poesia contemporânea, percebe-se que noções tradicionais de originalidade e autoria têm sido desafiadas. A autora argumenta que a poesia do século XXI se distancia do modelo romântico de expressão individual e se aproxima de práticas de apropriação, citação e colagem. Ao avaliar a recepção controversa de "The Waste Land", de T.S. Eliot, um poema que, em sua época, foi criticado pelo uso extensivo de citações e alusões. A autora estabelece um paralelo entre as críticas enfrentadas por Eliot e as discussões contemporâneas sobre a "poesia não original" ou "poesia conceitual", defendida por poetas como Kenneth Goldsmith. Explora-se, ainda, a influência de diversos movimentos e figuras na configuração dessa nova poética. O Concretismo, a Oulipo, a poesia *Language* e a poética tradutória são examinados como precursores importantes da poesia do século XXI. É destacado como esses movimentos questionaram a transparência da linguagem, exploraram as dimensões visuais e sonoras da poesia, impuseram restrições formais e celebraram o multilinguismo e a intertextualidade.

Um dos pontos centrais do livro é a discussão sobre a "morte do autor", conceito popularizado por Roland Barthes e Michel Foucault, sendo revisitado ao relacionar essa ideia com a poesia conceitual, que muitas vezes se apropria de textos existentes e os transforma em "poemas". A autora questiona se a morte do autor implica necessariamente na ausência de gênio ou criatividade, argumentando que novas formas de gênio emergem nessas práticas poéticas. Perloff também explora o impacto das novas tecnologias na produção e circulação da poesia. Ela analisa como a internet, as redes sociais e outras plataformas digitais transformaram a comunicação poética, permitindo novas formas de interação entre autores, leitores e textos. A autora

observa que a fluidez e a interconectividade do ambiente digital favorecem a apropriação, a remixagem e a disseminação de textos, desafiando noções tradicionais de autoria e propriedade intelectual.

Portanto, aborda-se a questão do gênero literário, principalmente no contexto da poesia contemporânea, argumentando que a distinção entre poesia e prosa se tornou cada vez mais tênue. É observado que poemas contemporâneos frequentemente incorporam elementos narrativos e prosaicos, como a linguagem cotidiana e a descrição de cenas e personagens. Como exemplo pode se tomar o poeta Ron Silliman, que questiona a distinção entre poesia e prosa, afirmando que "a diferença entre poesia e prosa não é de essência, mas de grau" (p. 33). A autora também menciona outros poetas, como Lyn Hejinian e Clark Coolidge, que exploram a "zona cinzenta" entre poesia e prosa, criando obras híbridas que desafiam as classificações tradicionais. "A distinção entre verso e prosa, ou entre poesia e ficção em prosa, não é mais tão clara quanto costumava ser" (PERLOFF, 2011, p. 15). Essa mistura de gêneros não é apenas uma questão de forma, mas também de conteúdo, a poesia contemporânea, ao incorporar elementos da prosa, expande seu escopo temático e se torna capaz de abordar uma gama mais ampla de experiências e realidades. "A poesia não precisa mais ser sobre grandes temas ou emoções elevadas. Ela pode ser sobre qualquer coisa, desde o cotidiano até o mais abstrato e filosófico" (PERLOFF, 2011, p. 16). A autora argumenta que essa mistura de gêneros é uma característica fundamental da poesia contemporânea, que busca romper com as convenções e os limites estabelecidos pela tradição. Assim, é defendido que a poesia contemporânea deve ser livre para explorar todas as possibilidades da linguagem, sem se restringir a um gênero ou estilo específico: "A poesia contemporânea é uma poesia de experimentação, de busca por novas formas de expressão. Ela não se limita a um gênero ou estilo específico, mas está sempre em busca de novas possibilidades" (PERLOFF, 2011, p. 17).

Avançando sobre mais uma forma de encarar a discussão sobre gênero literário, inclui-se Octavio Paz sob a ótica de seu "A outra voz" (1993). O poeta e ensaísta mexicano, tece uma reflexão profunda sobre a poesia e sua posição no mundo contemporâneo por meio de uma coletânea de ensaios que exploram a evolução da poesia moderna, desde o Romantismo até as vanguardas do século XX, e sua subsequente transformação no período "pós-moderno". Paz inicia sua análise questionando a própria noção de "pós-moderno", argumentando que o termo é

inadequado para definir o período atual, que representa uma ruptura significativa com a modernidade, e não apenas uma continuação dela. Ele identifica a crise das ideias de progresso e revolução como um dos fatores centrais dessa mudança, juntamente com o esgotamento da tradição poética moderna, inaugurada pelos românticos e simbolistas. O autor examina a influência do Romantismo na poesia moderna, destacando a introdução do "eu" do poeta como tema central e a reflexão sobre o próprio ato de cantar a poesia. A relação da poesia com a modernidade é tida como ambígua, marcada tanto pela filiação quanto pela polêmica, e a importância dos princípios da analogia e da ironia nesse contexto. Também é explorada a ruptura representada pelas vanguardas do início do século XX, que questionaram os cânones estéticos tradicionais e buscaram novas formas de expressão, como o *simultaneísmo*, que influenciou poetas como Apollinaire e Pound. Ainda, é discutida a relação entre poesia, mito e revolução, explorando como a ideia de revolução se tornou um mito central na modernidade, exercendo um fascínio poderoso sobre os poetas, que oscilaram entre a adesão e a crítica.

Na segunda parte do livro, Paz aborda a função da poesia na sociedade contemporânea, questionando o lugar dela no futuro e defendendo sua importância como forma de conhecimento, experiência e crítica. O argumento é o de que a poesia, ao se distanciar da expressão individual e aproximar-se da apropriação e da intertextualidade, busca um novo tipo de comunicação, mais focada no presente e na experiência imediata. Ele vislumbra um futuro para a poesia como "arte da convergência", em que a busca por um princípio invariável se sobrepõe à ênfase na mudança e na ruptura. É importante fazer a ressalva de que Paz problematiza a poesia contemporânea ao defender um lugar fixo do poema. Seguindo a estratégia metodológica proposta por Garramuño (2014), em que a arte inespecífica não precisa de novas disciplinas para analisá-la, mas sim beber das diversas fontes, inclusive teóricas, a partir das quais ela se constitui, Paz é incluído como um teórico importante ao se falar das particularidades do *poético*.

Interessa, portanto, incidir o foco sobre os conceitos acerca do *poema longo*. Nos termos de Octavio Paz, a essência do poema longo, desde a antiguidade, reside na complexa interação entre variedade, unidade, surpresa e recorrência e não necessariamente na extensão.

A poesia é regida pelo duplo princípio da variedade dentro da unidade. No poema curto, a variedade é sacrificada à custa da unidade; no poema grande, a variedade atinge sua plenitude sem romper a unidade. Assim, no poema

grande encontramos não só a extensão, que é uma medida mutável, mas também máxima variedade na unidade. No poema longo aparece, além disso, outra dupla exigência, que tem estreita relação com o princípio de variedade dentro da unidade: a surpresa e a recorrência. Em todos os poemas a recorrência é um princípio cardinal. O metro e seus acentos, a rima, os epítetos em Homero e outros poetas, as frases e incidentes que se repetem como motivos e tema musicais são como signos ou marcas que enfatizam a continuidade. No outro extremo estão as rupturas, as mudanças, as invenções e, no fim, o inesperado: o campo da surpresa. O que chamamos de desenvolvimento nada mais é do que a aliança entre surpresa e recorrência, invenção e repetição, ruptura e continuidade. (PAZ, 1993, p. 12-13)

É interessante explicar que Paz traça um panorama histórico do poema longo, desde suas origens épicas na antiguidade até as transformações na poesia moderna. Ele destaca a influência da épica, da mitologia, da religião e da filosofia no desenvolvimento do gênero, na interface entre épica e narrativa, afirma que "na sua forma mais imediata, o conto é o relato de um fato ou uma história. O poema nos conta alguma coisa: as histórias dos heróis. O poema extenso é, na sua origem, épico" (PAZ, 1993, p. 13). Ainda seguindo a trilha do panorama histórico, Paz ressalta a introdução da alegoria e da subjetividade na poesia cristã, com a **Divina Comédia** de Dante Alighieri, que marca uma mudança significativa em relação à dita impessoalidade dos poemas antigos. Já com o avanço para o romantismo e simbolismo, o autor aborda as transformações do poema longo, introduzindo o "eu" do poeta como tema e a valorização da sugestão e do silêncio na poesia. Paz relaciona a evolução do poema longo com as transformações da modernidade, argumentando que a crise desta se reflete na poesia contemporânea, afirmando que "a modernidade começa como uma crítica da religião, da filosofia, da moral, do direito, da história, da economia e da política. A crítica é seu traço diferencial, seu sinal de nascimento" (PAZ, 1993, p. 34). O autor também explora como as vanguardas do século XX buscaram novas formas de expressão poética, rompendo com a linearidade e explorando a simultaneidade e a justaposição.

A fim de exemplificar como as ideias de Paz se alinham em maior ou menor grau ao objeto deste estudo, alguns pontos serão passados, cotejando os textos aqui tratados. O ensaísta destaca que o poema longo busca a máxima variedade dentro da unidade. Em **Ogundana** (2020) observamos uma grande variedade de episódios, personagens e paisagens, mas todos contribuem para a unidade da jornada do alabê, uma vez que a narrativa se estende da infância do protagonista até seu além-vida, tratando de temas bastante uniformes ao longo da sua contação.

De início, fui nada; entretanto, depois de alguns dias, o ferimento foi deixando meu amigo muito fraquinho. A natureza não foi companheira, sentimo-nos sozinhos... A erva-de-cinco-chagas que, com certeza, o curaria... Quase sempre abundante, naquela noite angustiante, naquele exato instante, desaparecera. Acho que a alma da gente é que anoitece, cega os olhos, tira o olfato... Com o frio das trevas, enfraquece o tato. Omoro tremia de febre, meu corpo era o seu agasalho. Pra dor ser menos tenebrosa, ele sussurrava cantigas religiosas, louvores da nossa tribo. (VELOSO, 2020, p. 33)

Nesse trecho, percebe-se a oscilação de sentimentos (angústia, solidão, culpa), a mudança na relação com a natureza (de companheira para hostil) e a presença constante dos elementos da sua cultura (ervas, cantigas religiosas, louvores). Em outro contexto, mas novamente explorando a sua relação com o entorno hostil e tentando salvar a vida de outro personagem, agora o centurião romano, ao mesmo tempo em que o soldado perde seu filho, vê-se a seguinte passagem:

Numa tarde, próximo à fronteira da Núbia, eu caminhava distraidamente assoviando uma canção dolente em louvor a Ogum, o vento também soprava uma gostosa melodia, um canto tranquilo, num lindo dueto com o som das águas grossas do Nilo; os pássaros entoavam seus derradeiros gorjeios, os tênues raios do sol do entardecer despediam-se carinhosamente dos coqueiros, era um ocaso sossegado.

Jamais poderia supor que, naquele sereno crepúsculo, pudesse me acometer um torpor, um susto tão grande, daqueles que fazem tremer as pernas, provocam arrepios, exigem da gente sangue frio, ação. Era uma visão chocante, das que tonteiam...

Dois homens do Império Romano agonizavam na areia. O mais novo, nem mais gemia, o sangue se esvaia, a vida o abandonava, não pude fazer mais nada. O mais velho respirava lentamente... Era urgente estancar o sangramento, desinfetar o ferimento, o corte profundo de espada.

Tudo foi feito, todo o procedimento necessário, até que o velho legionário, aos poucos, voltasse à vida. Não foi fácil, era danosa a ferida a febre não dava sossego, o velho soldado indefeso, trêmulo, delirante, balbuciava a todo instante, em pânico, ofegante, o nome do companheiro que, dias depois, eu soube, era o seu único filho, ao qual não pude prestar nenhum auxílio, o outro, o jovem guerreiro.

Construí um abrigo com papiro, barro e palmeira. Ali, o velho soldado sofreu todo o seu martírio, inquietações, delírios por madrugadas inteiras. Homem resistente, comovente a forma como reagia... A dor lhe queimava a carne e ele trincava os dentes pra não dar um grito estridente enquanto eu, esgotado, dormia. Às vezes, eu até fingia, pra não ferir sua altivez. A intrepidez é uma virtude necessária à saúde da alma, merece a nossa consideração. O velho romano a possuía. Talvez, por sua valentia, não fosse apenas um soldado, era um senhor bem preparado pra ocupar o cargo de centurião...

Passaram-se os dias... Pouco a pouco, a liturgia terapêutica do Ifé, a magia das plantas de Ossaim e Oxóssi iam fazendo efeito e um laço, cada vez mais estreito, era feito entre mim e o soldado. Seu filho fora sepultado no ritual sagrado da minha gente. Entoei os cânticos que, em minha tribo, eram cantados nesses momentos. Obedeci, um a um, aos fundamentos concernentes aos funerais: coloquei, junto dele, seu punhal, sua espada, todos os seus pertences e rezei às entidades pra que o moço de tão pouca idade, no Orum, encontrasse paz. (VELOSO, 2020, p. 56-57)

Religiosidade, cosmovisões, amor e busca pela própria identidade permanecem do início ao fim de sua narrativa, porém explorando a recursividade conforme Ogundana atravessa diferentes formas de vivenciar cada uma dessas temáticas. Paz também menciona a importância da surpresa e da recorrência no poema longo. Em **Ogundana** (2020), a surpresa, o inesperado habitam nos desafios enfrentados pelo protagonista, enquanto a recorrência se manifesta nos temas da busca espiritual, da importância das raízes e da conexão com os deuses africanos, que o acompanham ao longo de sua jornada. No mesmo capítulo em que é narrado seu encontro com o centurião romano, o alabê descreve o seguinte:

Era muito triste assistir ao velho soldado, homem acostumado com o desespero da guerra, ajoelhado na terra onde fora sepultado o filho, seu bem-amado. Chorava por dentro, não vi em nenhum momento uma lágrima em sua face, engolia o sofrimento, em silêncio, bebia o amargo vinho do desenlace. Vez em quando, pedia pra que eu lhe falasse sobre os deuses que me faziam companhia, sobre os medicamentos, como eram os templos, fazer um agradecimento pelo seu restabelecimento, era naquele momento o que o romano queria.

E um dia, eu lhe disse: – Fecha os olhos. Imagine as águas de um lindo rio bailando ao som de uma brisa mansa, canto de passarinhos... Seus desvios são como tranças bem tecidas, harmoniosas, é uma água que dança feito uma mocinha muito prosa, contornos perfeitos, curvas bem sinuosas. Pois é, o corte na terra é o leito, onde ela se deita à vontade. O rio é um dos templos; a água, uma divindade....

E assim, fui apresentando, um a um, os Orixás do Ifé ao velho centurião. Quando falei de Ogum, ele esboçou um sorriso, leve, como um sinal afetivo, breve, mais o bastante pra o levar, por um instante, ao cristalino e brilhante santuário da intuição. Quem vai nunca mais esquece, não há quem venha de lá e nunca mais regresse. Depois que a razão conhece essa luz que resplandece no amanhecer da paixão, ela mesma se oferece pra fortalecer as preces rezadas no coração. (VELOSO, 2020, p. 57-58)

No trecho citado, o inesperado se dá pela “conversão” de um centurião romano a uma religiosidade tão distante e apreendida em um momento de profunda dor. Já a recorrência se dá com a retomada por Ogundana da sua fé e dos seus procedimentos litúrgicos, empregados tanto para sepultar o soldado mais jovem com dignidade, quanto para dar algum conforto a dor do pai.

Por fim e de maneira mais óbvia, o elemento épico se manifesta pelo caráter monumental de se contar uma história da infância até o pós-morte de um personagem que, dentre tantas experiências, vivenciou a perseguição e morte de Jesus Cristo. Paz associa o poema longo às suas origens épicas, que narram as histórias de heróis e suas relações com o divino.

Entrei com todo respeito na casa dos instrumentos, nos assentamentos dos Orixás que me protegem, das energias que regem e cuidam dos Yorubás, diante da luz dos deuses jurei lealdade eterna, chamei com a voz interna as almas fraternas dos ancestrais, pedi a proteção dos ventos, às pérolas do firmamento roguei que derramassem alento e aliviassem o sofrimento nos corações de meus pais. (VELOSO, 2020, p. 26)

Portanto, em **Ogundana** (2020) embora não seja um poema no sentido estrito, encontram-se elementos épicos na jornada do protagonista, como um herói que enfrenta desafios, encontra amigos e inimigos, e busca um destino grandioso. A presença dos Orixás e a influência da espiritualidade afro-brasileira também remetem ao caráter épico de conexão entre o humano e o divino. Em suma, a obra **Ogundana** (2020) dialoga com as características do poema longo apresentadas por Octavio Paz, ao construir uma narrativa extensa, permeada por elementos épicos e pela subjetividade do protagonista. Ao mesmo tempo, não se submete integralmente a características que seriam próprias do poema longo, não apenas por sua estrutura textual diferir dele, mas pela noção de não caber em uma categorização. Está presente em Octavio Paz também a noção de que os gêneros literários deslizam entre si, contrariando uma pureza artificializada. A respeito do imbricamento entre épica e poema religioso, afirma que:

A épica esbarra, num extremo, com a história e, no outro, com a mitologia. Épica, mitologia e cosmogonia se interpenetram constantemente. O poema épico é primo irmão do poema religioso. Por sua vez, o poema religioso não demora em se transformar em filosófico. (PAZ, 1993, p. 14)

Ou seja, segundo Paz, até mesmo para os gregos já havia essa interpenetração de matérias literárias, admitidas ou não, e o hibridismo já se fazia presente.

Na mesma esteira, Ricieri (2018) explora reflexões de Dominique Combe sobre o gênero poético, com foco no poema longo e no poema narrativo. O texto apresenta as principais ideias de Combe, como a recuperação da importância do épico na teoria da poesia, a relação entre poesia e narração, e a coexistência entre lirismo e elementos narrativos. Ricieri destaca a análise de Combe sobre a trajetória histórica do épico no Ocidente, desde Hegel, Lukács e Bakhtin até poetas modernos como Saint-John-Perse, Pound e Glissant. A autora ressalta a defesa de Combe pela continuidade da discussão sobre o épico na poesia contemporânea, mesmo que a epopeia clássica não seja mais o modelo dominante.

Um ponto central da discussão é a tensão entre "poema" como unidade e a "recolha" ou coletânea poética. Combe propõe o conceito de "Poema" (com maiúscula) para designar obras que possuem unidade de composição, ficcionalidade

poética e função narrativa, diferenciando-os de coletâneas de poemas. Sobre essa conceituação, é dito que "o Poema resultaria, portanto, de uma redução da epopeia, de que ele recuperaria a matéria, convertendo-a em uma forma mais reduzida, mais fechada, como o *epyllion* antigo. Seria um 'poema épico moderno', aceitável para o leitor" (RICIERI, 2018, p. 111). Ricieri ainda aborda a questão da repulsa de poetas franceses em "contar em versos" e como, apesar disso, a narrativa persiste em poemas de diferentes tradições. Acerca da continuidade entre as formas de poesia advindas dos séculos XIX e XX, Ricieri conclui, a partir dos escritos de Combe, que o "desenvolvimento do gênero *Poema*, gênero novo, que reuniria o épico e o lírico e possivelmente o dramático". (RICIERI, 2018, p.111-112, grifo da autora).

A autora evidencia a importância dos estudos de Combe para a reflexão crítica sobre a poesia em língua portuguesa, que também estabeleceu relações com a poesia francesa. O artigo também aponta para a discussão sobre a hibridização de gêneros na poesia contemporânea, como a mistura de elementos líricos, épicos e dramáticos em um mesmo poema. Ricieri utiliza o livro "Uma Viagem à Índia" de Gonçalo M. Tavares como exemplo dessa complexidade genérica, que desafia as classificações tradicionais. O artigo apresenta assim um panorama das reflexões de Dominique Combe acerca do gênero poético, destacando a importância da narrativa, do épico e - em consonância com outros referenciais teóricos trazidos nesta discussão - da hibridização na poesia moderna e contemporânea.

Por conseguinte, é possível traçar uma linha que conecta os dois últimos referenciais teóricos ao objeto aqui estudado via a discussão sobre o poema longo, a relação entre poesia e narrativa, e a presença de elementos épicos na obra de Altay Veloso. Paz explora a evolução do poema longo, desde suas origens épicas até as transformações na modernidade, destacando a importância da variedade dentro da unidade, a presença da surpresa e da recorrência, conforme já ilustrado, e a relação entre o poema longo e a épica. Paz também reflete sobre a crise da modernidade e como ela se reflete na poesia contemporânea. Na mesma direção, ao apresentar as reflexões de Combe sobre o gênero poético, com foco no poema longo e no poema narrativo, Ricieri destaca a importância do épico na teoria da poesia, a relação entre poesia e narração, e a hibridização de gêneros na poesia contemporânea. A saga de Veloso, portanto, pode ser lida como um exemplo de como o poema longo se manifesta na contemporaneidade, incorporando elementos de diferentes gêneros –

ao mesmo tempo em que se rebela contra a delimitação deles – e tradições literárias, como apontam os escritos de Paz e Ricieri.

Nota-se o lugar da hibridização como apontada por ambos os teóricos, especialmente ao se considerar o tom lírico do texto como um todo e que fica ainda mais evidente em momentos de descrição da natureza ou de emoções do protagonista: "E o rio descia sereno, paciente, sinuoso...Envolvente, corria roçando as pedras. Às vezes, tomando um susto, cantarolava, deslizando em pequenas quedas; noutras, cansado, deitava num colo de areia e, ali, preguiçoso, dormia" (VELOSO, 2020, p. 8). No trecho, percebe-se a mistura de elementos líricos, a descrição poética do rio, com elementos narrativos, o rio como personagem que age e sente. Mais ainda, é possível ver a reminiscência da épica em descrições de sua jornada: "Na margem do rio fiz a Oxum oferendas e, parti como um pássaro noturno que sonha encontrar em seu rumo pássaros viajantes vindos de céus distantes onde habitam outras estrelas e, que pudessem descrevê-las como descrevo as minhas" (VELOSO, 2020, p. 27). Neste trecho, observa-se a presença do tema da jornada do herói, característica da épica, com Ogundana partindo em busca de um destino incerto e esperando ter grandes histórias e feitos que também pudessem ser contatos no futuro. Também reflexo da presença de tal gênero no germen do livro de Altay são as passagens em que se apresenta um tom de aventura ou até mesmo de suspense, como com a chegada de um estrangeiro na aldeia do protagonista, seguido pela reação dos demais habitantes:

Numa certa manhã, acordei com a cidade agitada, em alvoroço, os guerreiros, saídos na madrugada, mandavam um mensageiro para alertar a tribo sobre a possível presença de inimigos bem perto de nossas casas. O encarregado da notícia falou que a milícia, por volta do meio-dia, retornaria à cidade trazendo um prisioneiro: um homem do estrangeiro, vestido de forma estranha, do outro lado das montanhas, talvez, esse forasteiro. (VELOSO, 2020, p. 18-19)

Na discussão sobre hibridismo, em que a obra se constrói a partir de múltiplos gêneros e, portanto, também não pertence a nenhum deles, e desafia as classificações tradicionais, leitor é intimado a uma experiência de leitura singular. Uma das reiteraões feitas por Garramuño, no que tange o ritmo de prosa que vem dominando a poesia contemporânea é sobre não recategorizar as obras. Para ela, mais frutífero seria formular uma nova compreensão a respeito da aura que esses textos parecem ter em comum: "mais que uma tentativa de definir e instaurar uma identidade do poema ou da prosa, esses livros de poesia realizam o que poderíamos

chamar de um passo de prosa” (GARRAMUÑO, 2014, p. 80). O passo da prosa seria, segundo Garramuño, algo incorporado ao verso, fazendo dele uma linha constante chamada *versura*. Ele está para além da forma do poema em prosa em si e seria apenas a partir desse outro, ilustrado pela autora como um espelho, que seria possível acessar uma nova forma de investigação da afetividade. Aqui uma ressalva parece ser importante, pois o que se vê em **Ogundana** (2020) está mais próximo de uma prosa profundamente ritmada, e não de poesia que se apresenta em ritmo de prosa. Todavia, o que se espera evidenciar é o esfumaçamento dessas fronteiras na literatura contemporânea, conforme ela afirma:

o pôr em crise essa identidade entre poema em verso e em prosa se torna um modo mais generalizado de questionar formas do pertencimento e do específico – do próprio e do enquanto tal – abrindo um espaço em que o comum, o em comum e a comunidade se definem já não por essências compartilhadas ou por características próprias – específicas -, mas pela abertura desse espaço para o *outro* de si mesmo. (GARRAMUÑO, p. 80, 2014, grifos da autora)

Evidenciar a tensão entre poesia e prosa se torna, então, tanto um procedimento para acessar novas maneiras de lidar com a forma do texto, quanto novas formas de acesso à subjetividade, à coletividade e ao conteúdo do poema, pois é justamente essa crise de identidade entre poema em verso ou em prosa que ilustra um modo mais generalizado de questionar formas do pertencimento e do específico. Abrir um espaço em que o *comum*, o *em comum* e a *comunidade* se definem não por terem essências compartilhadas ou por características próprias – específicas -, mas pela abertura desse espaço para o outro de si mesmo (GARRAMUÑO, p. 80, 2014, grifos da autora). Assim, a *aposta no inespecífico* da obra não se limita ao aspecto formal, mas se estende também ao conteúdo da obra, que aborda temas como a religiosidade, a espiritualidade, a cultura afro-brasileira e a história do cristianismo de forma entrelaçada. A ideia de arte inespecífica, abarca o conceito de comum. A inespecificidade e a saída da literatura para fora de si seriam como acenos para a saída dos sujeitos em direção uns aos outros devido à desconstrução do próprio e o pertencimento como forma de fundar uma comunidade. Logo, apenas por meio do impróprio seria possível caracterizar o comum e, conseqüentemente, viver em comunidade.

4 BRAÇOS DE RIO – SUPORTES

O presente capítulo se dedica a explorar a obra **Ogundana - O Alabê de Jerusalém** (2020) de Altay Veloso em suas diversas manifestações, buscando compreender as relações entre elas e suas implicações para a obra como um todo. A análise partirá do texto original do livro, publicado em 2004, e se estenderá às suas adaptações e desdobramentos: os dois álbuns que ilustram a ópera teatral, a peça, primeiramente encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 2005, o desfile da escola de samba Unidos do Viradouro no carnaval carioca de 2016 e a publicação do e-book em 2020. Esse percurso de múltiplas facetas da obra suscita reflexões sobre as diferentes linguagens artísticas, suas potencialidades e limites, e como a narrativa de Ogundana se adapta e se transforma em cada suporte.

Para tanto, esta discussão se vale das contribuições teóricas de Florencia Garramuño, discutindo as noções de *meio* e *suporte* na arte contemporânea, fundamentais para a reflexão sobre as relações entre as diferentes linguagens artísticas e suas fronteiras cada vez mais tênues. A discussão sobre performance, por sua vez, será abordada a partir das perspectivas de Segismundo Spina e Paul Zumthor, autores que contribuem para a análise da presença da voz, do corpo e da oralidade nas diversas manifestações da obra de Altay Veloso. Nesse sentido, o conceito de *oralitura*, proposto por Leda Maria Martins, surge como um elo entre as diferentes formas de expressão presentes em **Ogundana** (2020), como a música, a poesia e a performance. A autora, em **Performances da oralidade: corpo, lugar da memória** (1997), explora como a oralidade se manifesta em diferentes contextos culturais e como ela se relaciona com a memória, o corpo e o espaço. Por fim, o verbete **endereçoamento**, presente no já citado **Indicionário do Contemporâneo**, será utilizado, especialmente no ponto em que versa sobre desdobramento políticos e sociais do referido conceito, para comentar sobre as diferentes formas de comunidade que se formam na obra de Altay Veloso e como essas comunidades se apropriam e ressignificam a narrativa de Ogundana.

Como referido, inicialmente a discussão é conduzida pelas ideias de Florencia Garramuño. As formulações sobre suporte/meio dos textos literários contemporâneos e as consequências que surgem a partir da volatilidade em jogo tem se tornado cada vez mais radicais se fazem especialmente profícuas. Em **Frutos Estranhos** (2014), a crítica aborda a questão do meio ou suporte na arte contemporânea, destacando a

crescente instabilidade e vulnerabilidade dos suportes artísticos. A crítica esclarece que:

um meio é mais que um suporte físico, e se define pela superposição sempre em movimento e pela transformação das convenções artísticas que em determinados momentos históricos o delimitam, é evidente que esta expansividade dos meios - cuja genealogia começa algumas décadas atrás - é algo diferente da mistura de suportes. (GARRAMUÑO, 2014, p. 86)

A autora observa que algumas obras se equilibram em suportes "efêmeros ou precários" (p. 12), enquanto outras exploram a "vulnerabilidade de consequências radicais" (p. 12). Essa instabilidade do suporte se relaciona à ideia de uma arte em constante movimento e transformação, que se recusa a se fixar em categorias e definições rígidas.

Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. Seria precisamente porque a arte das últimas décadas teria abalado a ideia de uma especificidade, além da especificidade do meio, que cada vez há mais arte multimídia ou o que poderíamos chamar de 'arte inespecífica'. (GARRAMUÑO, 2014, p. 16)

No contexto da obra estudada, disponível majoritariamente em formato de livro digitalizado⁶ desde 2020, a discussão sobre o meio ou suporte se torna ainda mais relevante. O *e-book*, como um suporte digital, apresenta as ditas características de efemeridade e instabilidade, pois está sujeito a alterações, atualizações e até mesmo ao desaparecimento, caso a plataforma ou o dispositivo em que está armazenado se torne obsoleto. O site em que é possível encontrá-lo se trata, em grande parte, de um repositório de outros tipos de livros, *e-books* sobre práticas de uma religião, a Umbanda. Ou seja, essa obra literária foi ali colocada mais em virtude de sua temática do que propriamente de sua categoria enquanto literatura, o que pode apontar para a forma como essa obra vem se mantendo viva: tendo como público-alvo praticantes de religiões de matriz africana. Esse dado também pode ser pensado em função do tipo de suporte, uma vez que a disponibilidade do livro se mantém pela lógica de haver *consumidores* para ele situados naquele endereço digital, menos do que *leitores*.

Por outro lado, a disponibilidade da obra em formato digital amplia seu alcance e acessibilidade, permitindo que a narrativa chegue a um público mais amplo e

6 Marcelo Spalding afirma, em **Manifesto Literatura Digital** (2015), que "livro digital **não é** livro digitalizado – confundi-los seria o mesmo que filmar uma peça de teatro e chamar isso de cinema". Portanto, essa diferenciação será mantida neste estudo a fim de evitar confusões sobre o tipo de meio de circulação atual do texto de Altay Veloso.

diverso. Essa democratização do acesso à literatura é um aspecto importante da "aposta no inespecífico" discutida por Garramuño (2014), que vê na arte contemporânea um potencial para a criação que rompe com as barreiras tradicionais e alcance um público mais amplo.

Se o entrecruzamento de meios e suportes é a face mais evidentes desse questionamento da especificidade, o fato é que essa aposta no inespecífico se aninha também no interior do que poderíamos considerar uma mesma linguagem, desnudando-a em sua radicalidade mais extrema. Porque é na implosão da especificidade no interior de um mesmo material ou suporte que aparece o problema mais instigante dessa aposta no inespecífico, explicando, aliás, a proliferação cada vez mais insistente desses entrecruzamentos de suportes e materiais como uma condição de possibilidade – dir-se-ia de horizonte – da produção de práticas artísticas contemporâneas. (GARRAMUÑO, 2014, p. 15-16)

No entanto, a efemeridade do suporte digital também levanta questões sobre a preservação e a memória da obra literária. Ao contrário do livro impresso, que possui uma materialidade e uma durabilidade que o tornam um objeto de preservação, o *e-book* está sujeito à obsolescência tecnológica e à perda de dados. Essa fragilidade do suporte digital pode ser vista como um desafio para a preservação da memória cultural e literária. Assim, os já discutidos fragmentação e extravasamento de gêneros literários em **Ogundana** (2020) parecem ecoar a instabilidade do suporte digital, que permite a criação de obras híbridas, seja pela possibilidade de maior maleabilidade do suporte, inclusive com mais fácil divulgação e acesso, seja pela oportunidade de experiências artísticas menos tradicionalistas serem publicadas.

Garramuño ressalta que a produção artística contemporânea não tem necessariamente semelhanças formais, mas sim que a aproximação dessas expressões do ponto de vista da análise está relacionada ao procedimento artístico. Segundo a autora: “todas elas revelam, em seu conjunto – para além das diferenças formais entre elas –, um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados...” (GARRAMUÑO, p. 12, 2014). Ao comentar as obras de Edgardo Conzarinsky, Mario Levrero e Matilde Sánchez, a brevidade dos suportes utilizados é destacada ao evidenciar que produções não procuram “um abrigo que as proteja. Como se se lançassem à intempérie” (GARRAMUÑO, p. 14, 2014), portanto, a própria fuga dos moldes do que seria um romance tradicional faz com que essa literatura se movimente sem encontrar uma nova categoria estanque que a abarque. A mescla de vozes comentada por Florencia Garramuño é também tida como uma direção para compreender os processos históricos que levaram à

mudança de procedimentos, que tanto alterou a forma de fazer arte, quanto a forma de concebê-la.

Em sua insistência por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros - em todos os sentidos do termo - e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. (GARRAMUÑO, 2014, p.38)

Logo, junto com a adoção desses modos de produzir arte por parte da comunidade artística seria papel da teoria e crítica compreender formas de abordar tais obras sem a tentativa de encaixotar e categorizar: “Não num local nem noutra, nem de um ou de outro lugar, nem numa disciplina nem noutra” (GARRAMUÑO, 2014, p. 12). Assim, para seguir os preceitos dessa reformulação de teoria acerca de obras contemporâneas, segue-se agora um percurso por outras formas de arte que podem encontrar morada em alguns aspectos do objeto aqui analisado.

A obra de Veloso parece exemplificar a ideia de que a literatura contemporânea busca "extravasar seus próprios limites" (GARRAMUÑO, 2014, p. 17), quando incorpora elementos de outras linguagens e explora novas formas de expressão. Logo, a obra poderia se inscrever na proposição de que a arte contemporânea pode ser caracterizada por uma recusa tanto à especificidade de cada linguagem artística quanto à própria noção de arte como um campo específico e delimitado. Um trecho que ilustra essa ideia de extravasamento é a passagem em que o protagonista descreve a cura do centurião romano:

E um dia, eu lhe disse: – Fecha os olhos. Imagine as águas de um lindo rio bailando ao som de uma brisa mansa, canto de passarinhos... Seus desvios são como tranças bem tecidas, harmoniosas, é uma água que dança feito uma mocinha muito prosa, contornos perfeitos, curvas bem sinuosas. Pois é, o corte na terra é o leito, onde ela se deita à vontade. O rio é um dos templos; a água, uma divindade...

E assim, fui apresentando, um a um, os Orixás do Ifé ao velho centurião. Quando falei de Ogum, ele esboçou um sorriso, leve, como um sinal afetivo, breve, mais o bastante pra o levar, por um instante, ao cristalino e brilhante santuário da intuição. Quem vai nunca mais esquece, não há quem venha de lá e nunca mais regresse. Depois que a razão conhece essa luz que resplandece no amanhecer da paixão, ela mesma se oferece pra fortalecer as preces rezadas no coração.

Há um momento na vida em que o corpo chega à fadiga. São tantas entradas, saídas... a mente, meio perdida, nos leva à exaustão. É a hora definitiva, quando lhe é permitida a alma da gente ativa, uma força desconhecida, sábia, intuitiva, que habita no coração. Daí pra frente, não dá mais pra ser negligente, se permitir que atraentes ilusões distraiam a mente e ela venha, novamente, à razão se escravizar e acaba deixando a gente como um rio que sai da nascente: caminha lentamente, fazendo tantos desvios, desmaia no caminho e jamais alcança o mar...

O velho centurião romano, desde esse dia, incorporou o africano jeito de pensar a vida. Os Orixás, tão próximos dos humanos, não lhe negaram auxílio: Ogum fez com que aquele soldado se sentisse menos amargurado com a perda do filho. (VELOSO, 2020, p. 58-59)

No trecho, Ogundana lança mão da descrição poética e sensorial para apresentar suas divindades ao centurião romano, que está ferido e desolado pela morte do filho. A apresentação evoca a experiência do protagonista, convidando o leitor a mergulhar na cosmovisão do personagem para compreender a importância da natureza e das divindades em sua narrativa. É possível afirmar que há o rompimento das fronteiras entre gêneros literários, o que é visto no uso de rimas, na manifestação gráfica do texto (em parágrafos que mais parecem estrofes devido ao seu tamanho e ordenação na página) e no uso recorrente de analogias e metáforas. **Ogundana** (2020), portanto, apresenta-se como um *fruto estranho*, “ao mesclar a voz lírica a uma trama de textos e referências diversas, e colocar em tensão o verso com a prosa, propiciam modos de organização do sensível que colocam em questão ideias de pertencimento, especificidade e autonomia” (GARRAMUÑO, 2014, p. 18).

Apesar do constante fluxo interartístico, para Garramuño não há a necessidade de expandir as disciplinas para análise, estudo e crítica, mas sim há a necessidade de resguardar a especificidade de cada uma das disciplinas ao unir meios diferentes. A autora afirma: “não é fácil dizer que o que une todos esses frutos estranhos para além, precisamente, do fato de todos serem, valha a redundância, frutos estranhos” (GARRAMUÑO, p. 95, 2014). Portanto, não parece haver a tentativa de transformar um fruto em outro, mas sim buscar compreender o lugar de cada um deles em sua singularidade, sem achatar as possibilidades de interpretação em mera categorização de semelhanças e diferenças. A operação estaria no âmbito da suplementação e não da complementação, então, ao invés de buscar categorizar **Ogundana** (2020) como *prosa* ou *verso*, é possível lançar mão de recursos teóricos sobre ambos, desde que a análise não se coloque em termos de hierarquia, mas sim de usos apropriados a depender do que se busca analisar.

É interessante observar que na obra estudada, tal lógica ocorre em dois níveis: na materialidade do texto, mas também naquilo que é dito por ele. Ao longo de sua travessia, o protagonista vai se tornando cada vez mais receptivo a esse trânsito descrito por Florencia Garramuño, inclusive acompanhado por estranhamentos. Um

exemplo desse jogo de forças aparece em sua reflexão sobre aqueles que tinham crenças diferentes das dele:

Não há como unificar os homens, agrupá-los numa única fé, nem tampouco o porquê. É bem mais bonito saber que Deus manifesta-se de muitas formas diferentes e que, em nenhum lugar, é ausente. No Egito, os que adoravam Ísis não eram menos felizes que nenhum de nós. Quando estive em suas terras, rezei também a ela. Não tenho nenhuma dúvida de que a divindade do Nilo veio sempre em meu auxílio quando ouviu a minha voz. E como eu poderia querer que reverenciassem, aqui na Judeia, a divindade das florestas, se aqui as florestas não existem? A entidade do rio, se aqui os rios são poucos? Como poderiam acreditar que Yemanjá é rainha do mar, se aqui o mar é Mar Morto? (VELOSO, 2020, p. 151-152)

Em consonância a esta análise de como o texto se abre para outras formas de adaptação, a fragmentação na narrativa contemporânea como tratada por Cota (2012) pode ser retomada. Uma vez que esse recurso vai além de uma mera técnica literária, configurando-se como um reflexo da própria experiência fragmentada do indivíduo na pós-modernidade. Essa fragmentação, que se manifesta em obras como as analisadas por Garramuño (2014), rompe com a linearidade, levando o leitor, paradoxalmente, a construir uma lógica coerente mesmo a partir de estruturas cindidas. A ruptura com a linearidade, juntamente com a busca por novas formas de expressão, alinha-se ao conceito de *gênio não original* proposto por Perloff e apresentado anteriormente, pois a autora destaca a importância da apropriação e da reinterpretação de elementos já existentes na criação artística contemporânea. A fragmentação narrativa, então, torna-se uma ferramenta para a construção de obras como **Ogundana** e na possibilidade de novos caminhos a partir delas. Assim, buscam dialogar com a tradição, mesmo que esse diálogo acabe por se tornar tensão. Observando tais aspectos, é possível compreender como uma produção literária pode ter se desdobrado nas mais variadas formas de adaptação, a começar a incursão pela peça de teatro.

2.5 ÓPERA? SIM, ÓPERA!

Em alguma medida, é possível afirmar que **Ogundana** (2020) já apresenta elementos que podem remeter a uma outra forma artística. Inclusive, ao pensar a transposição para o palco, os responsáveis pela encenação a nomearam como: *Ópera*. O que coloca o texto em contato com esse tipo de montagem seria a musicalidade, tanto na prosa poética e rítmica das falas dos personagens, quanto a

empreitada de musicalizar boa parte da jornada de Ogundana. Conforme citado na introdução, o projeto musical subsequente ao texto conta com mais de 30 canções, adaptadas pelo próprio Altay Veloso, que inclui na musicalidade os tambores e referências a cânticos de algumas tradições religiosas. Buscando essa aproximação, é possível observar a estrutura dramática que já o livro carrega, com diálogos entre personagens e momentos de clímax, quase que desenhando atos, como nas cenas de cura e nos discursos de Ogundana. Segundo Grout e Palisca (2007), o gênero *ópera* é brevemente definido como: “Drama apresentado em música, com cenários, vestuário e ação dramática. Os cantores são acompanhados por uma orquestra ou conjunto instrumental menor, e a obra inclui tanto árias solo como conjuntos vocais” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 8).

Referência nos estudos de música no ocidente e sua história, o livro de Donald J. Grout e Claude V. Palisca abrange a história da música ocidental desde suas origens na antiguidade até o século XX. Está organizado em capítulos que abordam períodos e estilos musicais específicos, como a música na Grécia antiga, o cantochão medieval, a polifonia do século XIII, a música do Renascimento, o Barroco, o Classicismo, o Romantismo e o século XX. Nele, cada capítulo fornece informações sobre o contexto histórico e cultural, as características musicais, os principais compositores e as obras mais importantes de cada período. O livro também inclui exemplos musicais e ilustrações para auxiliar na compreensão dos conceitos apresentados. Teoria musical, os instrumentos, as formas musicais e o papel da música na sociedade, também são eixos abordados pelos autores. Para este estudo, interessa a definição de ópera como apresentada acima e o destaque de algumas montagens que podem ilustrar a aproximação proposta.

Assim, a presença de elementos míticos e religiosos, na figura dos orixás, contribui para a atmosfera típica de muitas óperas – ao mesmo tempo em que retrata divindades não usuais a essa forma artística. Citando apenas dois exemplos que são canônicos do gênero, é possível encontrar o mesmo atributo em “Aída”, de Giuseppe Verdi, que se passa no Egito Antigo e incorpora elementos da mitologia e religiosidade egípcias, como deuses e rituais, para montar uma ambientação que suscite grandiosidade e ritualística. “Aída” é uma ópera romântica que estreou em 1871 e, como outras óperas de Verdi, segue a tradição italiana, em que o canto predomina e o libreto é um mero veículo da música. Assim como “Otelo”, “Un ballo in maschera”, e “La forza del destino”, também de Verdi, tratam-se de adaptações de textos de vários

autores românticos em quatro atos. Abaixo há uma imagem de uma representação cênica dessa ópera (Figura 2), em que é possível observar a disposição em dois níveis dos atores e uso de símbolos que remetem à temática tratada.

Figura 2 - Encenação de "Aída", de Verdi



Disponível em: <https://vocal.media/beat/aida-by-giuseppe-verdi>. Acesso em 07 mar. 2025.

Outro exemplo é "Parsifal", de Richard Wagner, que conta com elementos da mitologia cristã e do Santo Graal para instaurar uma atmosfera de sacralidade. A ópera se desenrola nas colinas de Montsalvat, na Espanha, onde reside uma ordem de cavaleiros do Santo Graal. O mago Klingsor teria criado um jardim encantado, habitado por mulheres que, com seus perfumes e gestos sedutores, levariam os cavaleiros a quebrarem seus votos de castidade. Ele também feriu Amfortas, o rei do Graal, com a lança que machucou Cristo, e sempre que Amfortas contempla o Graal, a dor da ferida se intensifica. A redenção só poderia ser alcançada por um "tolo puro", que é o significado de "Parsifal". Em sua primeira aparição na ópera, ele aparece ferindo um cisne sagrado que habita a floresta próxima ao castelo do Graal, e a cada indagação feita pelos cavaleiros, responde que não sabe de nada, nem mesmo seu nome. Parsifal atravessa o jardim mágico de Klingsor e é seduzido por Kundry, que ora se comporta como uma devota serva do Graal, ora como escrava de Klingsor. Ao beijá-la, ele experimenta as dores das feridas que afligem Amfortas e, quando Klingsor arremessa a lança em sua direção, Parsifal a captura, faz o sinal da cruz com ela e destrói todo o castelo mágico e seus jardins. Algum tempo depois, convencidos de

que ele é o "tolo puro" que trará a salvação, os cavaleiros ajudam Parsifal a curar as feridas de Amfortas, e ele assume a posição de rei do Graal. Sua primeira encenação data de 1882 e baseia-se de maneira geral no poema épico intitulado "Parzival". Abaixo, segue uma imagem (Figura 3) que apresenta os cavaleiros do Santo Graal reunidos no palco e, mais uma vez, a presença de uma atmosfera mística colocada sobre a encenação. É possível remontar ainda mais anteriormente à presença do coro no palco como remanescência do teatro clássico. Todavia, na tragédia, o coro pode assumir composição e função variadas, estando presente para, por exemplo, adensar a carga dramática, fazer a vezes do narrador ou até mesmo atuar como um dos personagens centrais, como em "Coéforas", de Ésquilo.

Figura 3 - Encenação de "Parsifal", de Wagner



Disponível em: <https://www.nytimes.com/2006/05/15/arts/music/15pars.html> Acessado em: 07 mar. 2025.

É importante frisar também o lugar do místico ou, mais ainda, do religioso que perpassa as montagens aqui trazidas e chega à encenação de **Ogundana** (2020). Para abordar este tópico, é interessante trazer a contribuição de Mircea Eliade, historiador de religiões, filósofo e romancista romeno, conhecido por suas contribuições ao entendimento de tradições religiosas e da experiência sagrada. Eliade (2003) investiga a dualidade entre esses dois polos, propondo que o sagrado é uma dimensão essencial da vida humana que se manifesta através de rituais, mitos e símbolos.

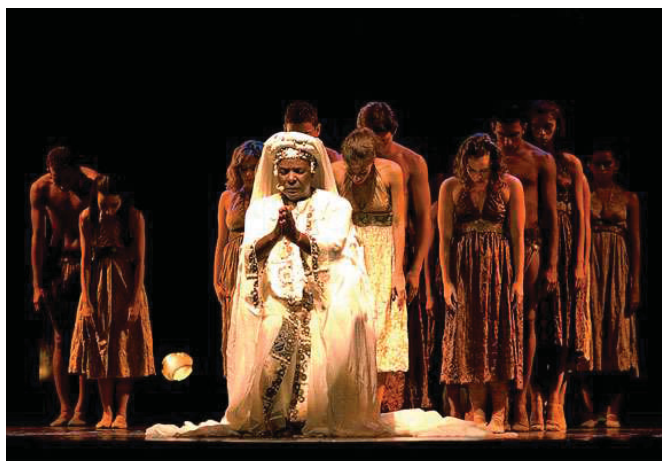
O autor argumenta que a experiência do sagrado tem um papel central na formação da identidade cultural e na compreensão do mundo. Segundo o filósofo, o sagrado é frequentemente associado a um tempo e espaço específicos que rompem com a linearidade do tempo profano, criando o que ele chama de *tempo mítico*. Ele

pontua: "O sagrado é, em última análise, a ruptura do tempo profano, a reintegração do homem no tempo primordial" (ELIADE, 2003, p. 22). Também é abordada a importância dos mitos e rituais em sociedades, afirmando que "os mitos são narrativas que estabelecem a relação entre o homem e o sagrado" (ELIADE, 2003, p. 40). Ele explora como diferentes culturas manifestam o sagrado através de lugares (como templos e montanhas sagradas), objetos (como ídolos e relíquias) e práticas (como festivais e cerimônias), destacando que "o espaço sagrado é o lugar onde o sagrado se revela e se torna acessível ao homem" (ELIADE, 2003, p. 58).

Um dos principais pontos de Eliade é que a modernidade, ao favorecer a racionalidade e consequente secularização, tende a marginalizar a experiência do sagrado. Ele argumenta que essa perda pode levar a um vazio espiritual, e que a busca por significados transcendentais ainda persiste na vida contemporânea, manifestando-se em novas formas de religiosidade. Em suma, Eliade (2003) oferece uma perspectiva da relação entre, justamente, esses dois polos, destacando a perpetuação da relevância do sagrado na experiência humana, mesmo em uma era marcada pela secularização.

Expandindo tal lógica, o teatro, seria, então, um dos lugares remanescentes em que essa dicotomia pode ser representada, utilizando-se dos recursos próprios ao ambiente dramático para encenar tal experiência. Retomando a questão posta sobre o dramático como forma de materializar no palco o efeito de magnitude necessário ao mítico, Grout e Palisca (2007) mencionam que a ópera "é normalmente concebida como um espetáculo de larga escala, com cantores, coro, orquestra e, por vezes, bailarinos, numa produção teatral que inclui cenários, figurinos e iluminação" (GROUT; PALISCA, 2007, p. 9). As imagens abaixo ilustram como foi a teatralização de 2005, concebida pelo teatrólogo Paulo Cesar Feital e protagonizada pelo autor, Altay Veloso. Na primeira imagem (Figura 4) é possível ver o alinhamento de bailarinos adensando a cena em que o autor representa o personagem-título em um de seus monólogos. Já na segunda imagem (Figura 5), vê-se a citada composição em larga escala, inserindo elementos míticos na cena, uma vez que o palco está sendo apresentado em dois níveis, com os orixás posicionados acima do núcleo principal e, mais uma vez, há a presença de um grande corpo de baile que confere profundidade e sensação de magnitude ao palco.

Figura 4 - Altay Veloso como Ogundana



Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/opera-alabe-de-jerusalem-sera-apresentada-na-quadra-da-viradouro-18429317>. Acesso em: 24 ago. 2024.

Figura 5 – Palco em dois níveis



Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/opera-alabe-de-jerusalem-sera-apresentada-na-quadra-da-viradouro-18429317>. Acesso em: 24 ago. 2024.

Assim, é possível dizer que é evocada, em alguma medida, a atmosfera e a intensidade emocional de uma ópera, utilizando desde seus recursos literários e, posteriormente dramáticos, para criar uma experiência estética que bebe da tradição, ao mesmo tempo em que a modifica. No entanto, é importante ressaltar que não há a estrutura de uma ópera tradicional, com árias e partituras musicais. A encenação utiliza meios desenvolvidos já na escrita anterior para criar uma experiência estética particular, que incorpora elementos musicais e dramáticos desde sua narrativa em prosa. Retomando os recursos narrativos descritos no capítulo anterior – de fragmentação e serialização – é interessante observar que eles operam tanto a nível estético, quanto na tentativa de retratação de formas de viver, inclusive aquelas que

não ganhavam foco até então. A operação do material literário convidava o leitor a participar ativamente da sua própria construção de sentido, a partir de diversas entradas, o que pode tornar a leitura uma experiência dinâmica e engajadora, como uma *performance*.

A característica performativa da encenação, portanto, não emerge de forma isolada ou apenas na materialidade cênica, mas já se insinua na própria tessitura do texto literário. A matéria narrativa apresenta, desde sua composição escrita, marcas de oralidade, cadência poética, estrutura rítmica e vocação ritualística que fundamentam a dimensão dramatúrgica da obra. É justamente essa transposição de características textuais para o plano da encenação que permite uma leitura em diálogo com a noção de *poesia primitiva*, conforme delineada por Segismundo Spina (2002). Ao reconhecer que elementos como mito, rito, canto e coletividade estão presentes já na obra em prosa, é possível perceber que **Ogundana** (2020) opera na continuidade de uma noção em que os limites entre literatura, performance e espiritualidade não são estanques, mas sim interligadas. A encenação, portanto, não adiciona performatividade ao texto, ela a atualiza e a amplifica, fazendo ressoar, em cena, aquilo que já pulsa nas palavras.

Em **Ogundana** (2020), o mito e a poesia se entrelaçam para expressar os desejos e receios do personagem, utilizando uma linguagem metafórica que evoca a força da natureza como conexão com o divino, Spina (2002) explora as origens e o desenvolvimento das formas poéticas, traçando paralelos entre poesia e outras formas de expressão, como o canto-ritual e a performance. A importância do canto-ritual nas sociedades primitivas é destaque, nas quais a poesia estava intrinsecamente ligada à música, à dança e à religião, servindo como instrumento para conectar o homem com o mundo espiritual e o sobrenatural, “A poesia primitiva é uma poesia de caráter coletivo porque representa os anseios da coletividade e está intimamente ligada ao *modus vivendi* dessas comunidades” (SPINA, 2002, p. 14). O autor argumenta que a poesia primitiva, muitas vezes anônima e coletiva, era expressão da comunidade, sendo empregada em rituais de cura, fertilidade, caça e guerra.

Spina (2002) também examina a performance como elemento essencial da poesia primitiva, enfatizando a interação entre o poeta e a comunidade, a improvisação e a gestualidade. Ele destaca que a performance poética englobava a recitação de versos, envolvia música, dança, mímica e elementos cênicos, criando

uma experiência multissensorial e imersiva para a comunidade. Spina argumenta que, em tais sociedades, a poesia era frequentemente atribuída a um *tête poétique*, um indivíduo que se destacava na comunidade por suas habilidades poéticas. Esse poeta/performer, muitas vezes um líder religioso, desempenhava um papel central na vida sócio-espiritual da comunidade, utilizando a poesia como instrumento de cura, comunicação com o divino e transmissão de conhecimento.

Spina (2002) conclui, então, que a poesia, em suas origens, estava intimamente ligada a um canto que se mesclava a um ritual, portanto uma performance, e que essas formas de expressão contribuíram para o desenvolvimento da poesia como forma de arte autônoma. O autor destaca a importância da dimensão performativa da poesia, que se manifesta na interação com o público, na improvisação, na corporificação e na exploração de elementos musicais, visuais e cênicos. Ao traçar paralelos entre poesia, canto-ritual e performance, o teórico convida a olhar para a poesia como uma forma manifestação plural, que transcende o texto e se manifesta em diferentes níveis na construção do significado poético.

Com a investigação acerca da relação entre mito e poesia, revela-se como formas de expressão se entrelaçam nas sociedades primitivas e como essa relação influencia a poesia até os dias atuais. Spina (2002) argumenta que mito e poesia caminham amalgamados desde então até a literatura moderna e contemporânea. O autor examina autores modernos, como T.S. Eliot e James Joyce, que se apropriaram de arquétipos para criar suas obras, dialogando com a tradição literária e, mais ainda, com esse viés performático presente ao longo da transformação do fazer poético. Retomando o lugar do mito na fundamentação de narrativas, o autor argumenta como histórias essenciais explicam a origem do mundo e o lugar do ser humano nele, fornecendo imagens, símbolos e modelos primordiais que estruturam a expressão poética. É destacado que a poesia, em suas origens, configura-se como um discurso mágico-religioso, que busca conectar a comunidade com o divino e o sobrenatural, e que o mito, como fonte de conhecimento e sabedoria ancestral, desempenha um papel central nessa busca por transcendência. Nesse sentido, é possível retornar ao texto de Veloso, uma vez que a própria figura de Ogundana se relaciona ao referido *tête poétique* que, como os poetas primitivos descritos por Spina, desempenha um papel central na vida social e espiritual da comunidade, utilizando a voz como instrumento de cura, comunicação com o divino e transmissão de conhecimento. Ogundana, como um exímio alabê, domina a arte dos tambores e cânticos, elementos

essenciais da performance ritualística de seu grupo de origem, apesar de, paradoxalmente, viver apartado dela.

É possível, ainda, entender Ogundana como performer a partir da figura do griot. Martins (2017) destaca a importância da oralidade e do griotismo como elementos constitutivos da cultura afro-brasileira. Nela, também é referido como essas práticas se manifestam na obra. A autora enfatiza o papel do *griot* como guardião da memória e da tradição oral, responsável por transmitir conhecimentos e histórias através da palavra falada, da música e, portanto, da performance.

Os griots eram menestrelis numa sociedade sem livros, eram o patrimônio de um coletivo, sua memória estava a serviço de uma sociedade, sua capacidade de rememorar os fatos tal qual acontecera, constituía-se na única garantia de que a história de um povo não esvaneceria com a passagem do tempo. (MARTINS, 2017, p. 18)

Martins traça um paralelo entre o griot e o Alabê de Jerusalém, via sua capacidade de conectar diferentes culturas e religiões. "Alabê, tal qual um griot, nos conta a sua versão dos fatos ocorridos durante os três últimos anos da vida daquele a quem reconhece como o Iluminado" (MARTINS, 2017, p. 14). A autora destaca a habilidade do Alabê em mesclar elementos das mitologias judaico-cristã e afro-brasileira em sua performance. Desse modo, o contar histórias assume o caráter promovedor de espaços para circulação de ideias entre diferentes cosmovisões, em que interessa manter o diálogo acontecendo, seja pelas semelhanças entre perspectivas, seja pelas diferenças.

Alguém que tinha do vento, da chuva, das tempestades, absoluto respeito, por conta de seus estreitos laços com a suprema divindade, adquiridos com o direito de quem se expôs a luz divina, com amor, com disciplina e regou com água cristalina, as sementes de sua vocação, e, aí, convence quando ensina, apaixona, quando pacifica a alma, e aproxima o coração da razão. Um jovem com tanto, ou mais iluminância, que o gigante do deserto. Que tinha com Deus, por herança, a mais plena semelhança, ornamentado com os diamantes da dignidade espiritual, vestido com os esvoaçantes tecidos da sabedoria, ornados com filamentos preciosos da ética e do respeito, bordados com pérolas raras da inacessível verdade. Jesus é um santuário. Deuses do firmamento, de todas as terras, de todos os mares, têm nele seus aposentos. Jesus no meu pensamento, é o mais belo monumento, erguido a todos os altares. (VELOSO, 2020, p. 148)

Há então, a possibilidade de encarar a jornada de Ogundana em sua dimensão performativa da narrativa, pois inserir textualmente elementos de música, dança e cênicos em seu relato, aproxima **Ogundana** (2020) da poesia primitiva descrita por Spina, destacando a importância da interação na construção do sentido poético. O som da água correndo, por exemplo, é frequente no texto quando esse elemento é evocado: "A água ficava quente, o mar bem longe, bem lá na frente, ainda mais

paciente deixava o rio inocente, com sonhos de adolescente, pensar que dormia” (VELOSO, 2020, p. 8). No trecho, a aliteração do som /s/ retoma o ruído do fluir das águas e tal sonoridade pode ser percebida ao fazer a leitura dessas passagens em voz alta. O mesmo procedimento se repete em “Quando, em meditação, abro a cortina do sonho, sinto suas águas cristalinas escorrendo em minhas mãos” (VELOSO, 2020, p. 16). Já no plano da performance ligada ao canto-ritual, a passagem em que ambos Ogundana e Judith incorporam Orixás a dinâmica cênica se estabelece:

Firmamos os assentamentos na porteira, lavando, com azeite das oliveiras, todos os elementos captadores das energias.

Queimamos, nos quatro cantos da casa, o milagroso incenso.

Com perfumes, ungimos as ervas, as pedras e as guias. Entoamos, com fervor, cânticos às divindades. Invoquei, com o ronco do tambor, os deuses do Panteão sagrado que, atendendo ao nosso chamado, vieram.

Incorporou, em Judith, a dona das ventanias. Em todos os cômodos da casa, lansã trabalhou na magia, dançou a brava guerreira na terra das oliveiras, no corpo da mais amável e bela mulher judia. Xangô me veio em seguida, acendeu o candelabro judaico com sua faísca. Lavou nossas cabeças com as águas de João Batista, semeou pedras de raio em torno da nossa morada e retornou ao Orum, deixando uma sentinela de Ogum na porta da nossa casa. (VELOSO, 2020, p. 262-263)

No trecho destacado, música e canto funcionam como portais para trazer as divindades à terra, ao mesmo tempo em que também é mostrada a preparação do cenário para que elas possam atuar de maneira apropriada. Assim, canto, ação sobre os corpos, ambientação e ritualística se integram marcando o evento descrito ao mesmo tempo em que mostra ao leitor como esse fato se deu, convidando-o a reconstituir cada aspecto em conjunto com a obra e visualizar o que foi narrado.

Assim, as ideias de Martins (2017) sobre oralidade, griotismo e performance dialogam com as reflexões de Spina (2002) sobre a poesia em suas origens. Spina destaca a importância da performance, que se manifestava na interação entre o poeta e a comunidade, na improvisação e na gestualidade, assim como o griot, o poeta primitivo era um mestre da palavra e da performance, que utilizava a poesia como instrumento. Teixeira, Oliveira e Martins (2016) também ecoam a interação entre tradição oral e erudita, e na revalorização da figura do griot sob a ótica dos Estudos Culturais. Teixeira, Oliveira e Martins (2016) discutem o conceito de griotismo, sua importância na preservação da memória e da tradição oral afro-brasileira, e como essa figura se manifesta nas versões da obra em questão. Numa sociedade em que os conhecimentos eram tradicionalmente transmitidos pela palavra, o griot tinha uma

posição de destaque, pois lhe cabia transmitir a tradição histórica: era o cronista, o arauto, aquele que dominava a palavra, sendo, por vezes, excelente poeta; mais tarde passou também a ser músico e a percorrer grandes distâncias, visitando povoações onde tocava e falava do passado. (NIANE *apud* TEIXEIRA, OLIVEIRA E MARTINS, 2016, p. 5). Os autores argumentam que a obra de Veloso, em suas três versões (livro, peça e DVD), promove um encontro entre a tradição popular e o conhecimento erudito, evidenciando a riqueza e a complexidade da cultura afro-brasileira.

Teixeira, Oliveira e Martins (2016) destacam a importância do griot como contador de histórias, músico e guardião da tradição oral, e como essa figura se recria na obra de Veloso, através do personagem Ogundana, que, como um griot moderno, utiliza a palavra para transmitir a matéria que conecta diferentes culturas e religiões. É interessante apontar também que o termo “griot” é diretamente citado quando Ogundana fala sobre seu avô, trazendo, também essa visão de herança e aprendizado com o mais velho, que se antes havia sido seu avô, no momento da narrativa, passa a ser o Alabê. No capítulo 8, "A Cidade das Sete Colinas", durante uma de suas viagens no tempo, Ogundana relembra a morte de seu avô:

– Vem pra dentro, vem menino! –, lembro de mãe me chamando, parece que foi inda agora, não mais que alguns minutos.

A tribo estava de luto, morrera o meu avô, velho sábio, homem culto de grande estatura e vulto, um renomado *Griot*. Os barcos se amontoavam nas margens do nosso rio. Lembro-me bem de pai, homem esguio; passou a tarde inteira na beira da corredeira, recebendo os visitantes. Vovó com o olhar distante, nunca a tinha visto daquele jeito... Vez em quando, as mãos cansadas, cruzadas, apertavam o peito como se abraçasse alguém. Eu fazia assim também... (VELOSO, 2020, p. 65, grifo nosso)

Essa breve menção ao avô como um "renomado Griot" revela as dimensões de legado e tradição que permeiam a identidade do protagonista e se manifestam em sua habilidade como contador de histórias, que ao capítulo final se revela como um espírito que segue retornando à Terra trazendo seus relatos⁷. Nesse sentido, o Alabê tornou-se um guardião de narrativas que versam desde sua origem e sobre aqueles dos quais descende, até sobre as figuras com as quais conviveu ao longo da sua trajetória.

– Devo dizer que não sou mais Ogundana. Na fé de Umbanda, meu nome é Alabê de Jerusalém. Assim, voltarei outras vezes quando sentir saudade desta terra que acolheu meus desejos e quando for chamado por essa tão atenciosa irmandade.

7 Na Umbanda, em que o centro do rito está no contato com entidades, entende-se que o espírito que consegue transitar entre os planos terreno e astral só o faz por ter algo a contribuir com a comunidade com a qual se vincula. Ou seja, o Alabê de Jerusalém tem características e feitos que o destacam e ele pode seguir circulando entre esferas para que aquilo que ele aprendeu seja compartilhado com mais pessoas.

Mas assisto, com muita tristeza, à pena da aspereza dilacerando a beleza de uma linda sinfonia, à aguarrás de juízes ciumentos, inflexíveis, descolorando os matizes de uma linda pintura, só porque não gostam da assinatura.

E, vai como uma bailarina, com a inocência de menina, dançando em volta do sol, a grande Mãe Terra, enquanto muitas nações, governos, religiões, ensaiam a dança da guerra. Na verdade, a bola azul quase nunca foi amada, é sempre penalizada. Tem um trabalho enorme, dedicação e talento pra preparar a mistura, juntar os elementos pra dar forma às criaturas e elas, depois de paridas, desconsideram a matriarca, dizendo, mal-agraçadas, a carne é fraca.

Quando o planeta gera um Iluminado, um Avatar como o Nazareno, tem logo quem se apresente com um conhecimento profundo e diz: – Não é desse mundo, só pode ser extraterreno. É difícil entender por que o homem, até hoje, cospe no prato em que come. (VELOSO, 2020, p. 300)

O artigo, portanto, analisa a obra de Veloso como um exemplo da "revalorização da sabedoria ancestral", apontando para importância da oralidade na literatura brasileira contemporânea. Os autores concluem que a obra de Veloso, ao recriar a figura do griot e exaltar diálogos, contribui para a construção de uma sociedade mais democrática. Assim, a performance se constitui tanto como recurso narrativo, a própria forma de contar sua jornada, e também se coloca como artifício para que o que está sendo contado gere impacto para além dos limites materiais da obra.

Seguindo na direção de enlaces entre poesia e performance, Glauco Mattoso (2010) traça uma análise da versificação presente na poesia popular de língua portuguesa, com foco na métrica, rima e estrutura estrófica. O autor busca desmistificar a ideia de que a poesia popular é "simples" ou "inferior" à poesia erudita, demonstrando a complexidade da versificação popular. Mattoso (2010) aponta que a poesia popular, muitas vezes anônima e exclusivamente oral, possui uma estrutura formal elaborada, com padrões específicos de métrica e rima. O autor examina diferentes tipos dessa poesia, como o cordel, a trova, o repente e a cantiga de roda, analisando os padrões métricos e rítmicos de cada forma, "a poesia popular, em qualquer de suas modalidades, não é um 'gênero literário', mas um modo de composição poética" (MATTOSO, 2010, p. 11). Mattoso também discute a relação entre a poesia popular e a música, mostrando como melodia e ritmo influenciam a estrutura de verso e estrofe. O autor destaca a importância da oralidade na poesia popular, também manifestada por meio da improvisação, na performance e na interação entre o performer e a audiência.

Ainda tratando de poesia como performance, ou seja, elemento que abrange todo o corpo daquele que entra em contato com ela, é importante recuperar Paul Zumthor (1993). Esse viés se torna relevante aqui, pois, performance e poesia estariam a um passo muito menor da encenação do que se presumiria. A lógica proposta pelo medievalista segue o percurso de que a leitura é um ato físico que *nunca prescindiu a voz* e é ela quem recupera o *status* primordial da poética, sendo, portanto, essencialmente teatral quando feita em voz alta. O corpo na performance torna a leitura um gesto corporal e não apenas uma atividade intelectual. O corpo do leitor se manifesta na entonação, no ritmo, na expressividade, na gestualidade, conferindo uma dimensão performática à leitura.

No texto pronunciado, não só pelo fato de lê-lo, atuam pulsões das quais provém para o ouvinte uma mensagem específica, informando e formalizando à sua maneira aquela do texto – o que Fonagy, num livro recente, chama, no sentido mais forte do termo “estilo vocal”. No momento em que ela o enuncia, transforma em “ícone” o signo simbólico, libertado pela linguagem: tende a despojar esse signo do que ele comporta de arbitrário; motiva-o da presença desse corpo do qual ela emana; ou então, por um efeito contrário, mas análogo, com duplicidade desvia do corpo real a atenção; dissimula sua própria organicidade sob a ficção da máscara, sob a mímica do ator a quem por uma hora empresta a vida. À exposição prosódica e à temporalidade da linguagem a voz impõe assim, até apagá-las, sua espessura e a verticalidade de seu espaço. (ZUMTHOR, 1993, p.20)

Assim, Zumthor posiciona a voz como elemento central da poesia, pois argumenta que ela é um fator constituinte de toda obra poética, influenciando tanto transmissão, quanto produção. A leitura em voz alta, portanto, explicita essa presença da voz na materialidade vocal da obra escrita (1993, p. 9). Mais ainda, a partir da voz que se dá a relação com o público, mesmo que este seja imaginário. O leitor, portanto, torna-se um intérprete que modula a obra de acordo com o contexto e com a resposta que busca provocar nos ouvintes, tendo em vista que performance é postulada da seguinte maneira:

No interior de uma sociedade que conhece a escritura, todo texto poético, na medida em que visa a ser transmitido a um público, é forçosamente submetido à condição seguinte: cada uma das cinco operações que constituem sua história (a produção, a comunicação, a recepção, a conservação e a repetição) realiza-se seja por via sensorial, oral-auditiva, seja por uma inscrição oferecida à percepção visual, seja — mais raramente — por esses dois procedimentos conjuntamente. O número das combinações possíveis se eleva, e a problemática então se diversifica. *Quando a comunicação e a recepção* (assim como, de maneira excepcional, a produção) *coincidem no tempo, temos uma situação de performance*. (ZUMTHOR, 1993, p. 19, grifo nosso)

Unindo os argumentos têm-se, então, o caráter de teatralidade da leitura, já que Zumthor aproxima a leitura em voz alta da performance teatral, destacando a

presença do corpo, a entonação da voz e a criação de um evento único e irrepetível. Em suma, a leitura como performance, segundo o autor, é um evento em que a voz, o corpo e a relação com o público se unem para dar vida à obra poética, transcendendo a mera decodificação do texto escrito.

Diante do percurso desenvolvido até então, é possível inferir que a distância entre texto escrito e encenação de **Ogundana** (2020) se revela menos como uma ruptura e mais como uma continuidade. A leitura, compreendida aqui como ato performativo, já ativa desde o plano textual uma série de procedimentos que antecipam e até sustentam a posterior materialidade cênica da obra. Elementos como ritmo, oralidade, musicalidade e o entrelaçamento entre mito e narrativa operam, desde a escritura, como traços de uma poética performática. Assim, a encenação não representa um deslocamento do texto, mas a reafirmação de uma expressividade já pulsante na palavra escrita. Seria um desdobramento, portanto, que reafirma a potência dramática, ritualística e coletiva que o texto carrega em sua própria tessitura.

2.6 CANÇÕES

Observando as pontas que compõem **Ogundana** (2020) e as direções para fora de si para onde se voltam, é compreensível como o texto saiu de seu suporte original, o livro, para ganhar outras formas de adaptação – pois todas elas, em algum nível, já habitavam a obra. A adaptação musical oferece um campo fértil para explorar as ideias de performance e oralidade citadas. Zumthor lembra que a voz é um elemento central na obra poética, moldando sua perpetuação. A música, por sua vez, é a manifestação da voz em sua forma mais plena, unindo letra e melodia em uma performance que ecoa as origens da poesia na oralidade. Pensando então na segunda adaptação após a publicação, o conjunto de 32 músicas⁸, têm-se o seguinte panorama: mais de 40 intérpretes das canções, sendo o próprio Altay Veloso como a principal voz, mais uma vez interpretando o personagem-título. Conta também com mais de 150 músicos na sua produção. Todas as canções estão disponíveis em diversas plataformas de *stream* de áudio, em alta qualidade e com suas respectivas fichas técnicas. Também é possível ter acesso a uma longa produção audiovisual que mescla cenas de Altay Veloso caracterizado cantando as canções com imagens da

⁸ Ficha técnica disponível em: immub.org/album/alabe-de-jerusalem-de-altay-veloso. Acesso em: 09 mar. 2025.

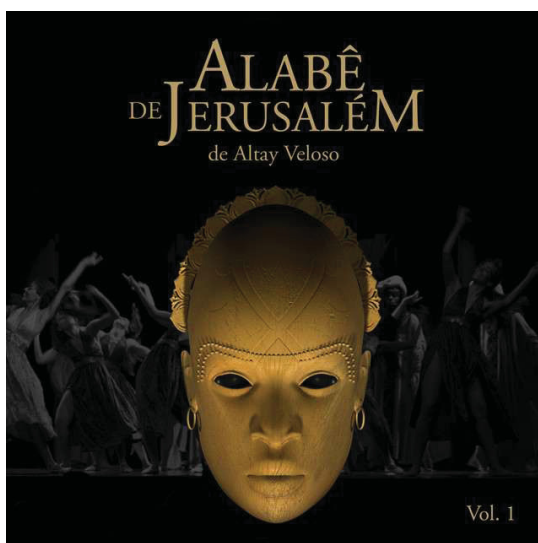
produção em estúdio dos álbuns com seus mais variados intérpretes⁹. As capas dos álbuns, figuras 7 e 8 disponíveis a seguir, seguem a identidade visual do livro originalmente publicado (figura 6, também mostrada em seguida), tendo uma máscara em destaque e as imagens de fundo sendo fotografias da encenação da ópera.

Figura 6 - Capa original do livro impresso



Disponível em: <https://livrosdeumbanda.com.br/wp-content/uploads/2020/09/capa-alabe-altay-veloso.png>. Acesso em: 01 mar. 2025

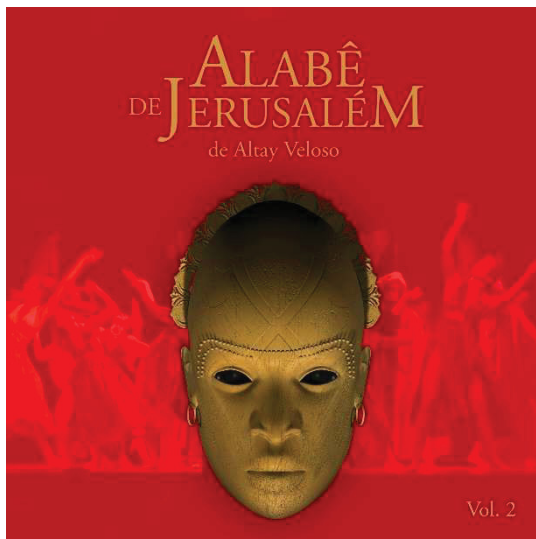
Figura 7 - Capa do volume 1 do álbum “Alabê de Jerusalém”, de Altay Veloso



9 Disponível em: www.youtube.com/watch?v=WMMdQebu-Wc. Acesso em: 09 marc. 2025.

Disponível em: i.scdn.co/image/ab67616d0000b273f8bf1ee7b31659a99d25981f. Acesso em: 01 mar. 2025

Figura 8 - Capa do volume 2 do álbum “Alabê de Jerusalém”, de Altay Veloso



Disponível em: cdn-images.dzcdn.net/images/cover/9a9ab52e03dee09ebd685eb8bb04d558/0x1900-000000-80-0-0.jpg. Acesso em: 01 mar. 2025

Interessa neste estudo cotejar texto escrito e as canções. Em primeiro lugar, faz-se uma observação de que enquanto o texto está quase que integralmente, com exceção do último capítulo, narrado em primeira pessoa pelo ponto de vista do personagem principal, nas canções essa perspectiva oscila. Muitas vezes a canção é intitulada pelo personagem que assumirá a voz daquelas estrofes, como em “Jesus Menino”, “Judith” e “Apóstolos”. De partida já aparece um indicativo do movimento que ocorre ao transportar a narrativa para um público mais amplo por meio da musicalização: o livro inicia com a descrição do rio que banha a aldeia de Ogundana e conta sobre o início de sua infância, apresenta os orixás que guiarão a sua vida e, por fim, faz um apanhado geral do que foi sua jornada pela Terra. Esse primeiro contato com a narração do personagem conduz o leitor a uma incursão sobre a ancestralidade do alabê, que sempre lhe deu forças para seguir a travessia pelo mundo:

Até hoje, uso a orientação dos búzios para manter, no meu refúgio a vibração das divindades, para saber qual a mistura de ervas que traz cura e atenua amarguras dos espíritos inquietos, ou para saudar a candura de alguns que, só por ternura, me visitam, me procuram no coração do deserto.

Foi dura a minha viagem, mas o que conheci às margens do velho rio da infância me é de grande importância, deu-me total segurança, orgulho, confiança, intuição e coragem. Aprendi que o poder das folhas, das raízes,

transforma em cicatrizes feridas, mordeduras de escorpiões, serpente, que com banhos quentes de algumas ervas, sementes, cura-se até doentes de alma, traumas desaparecem com rezas, cânticos, preces e, que quando um Orixá desce na cabeça de um iniciado, todo o mal é neutralizado e até as feras obedecem.

Nunca mais pisei nas terras da minha África querida... A savana de erva rasteira, os baobás em campo aberto... Essas imagens estão em minha memória, nunca mais as vi de perto e só não posso tocá-las... Posso, aqui no deserto, contemplá-las: são miragens amigas, companheiras. O leopardo, o búfalo selvagem, flamingos, pelicanos, tudo o que verdadeiramente amo, todos do solo africano estão aqui juntos de mim, até o meu velho rio que sabe da minha estima aceita o desafio e viaja à Palestina. Quando, em meditação, abro a cortina do sonho, sinto suas águas cristalinas escorrendo em minhas mãos.

Posso tocá-las, sim! As flores desse jardim que tenho em meu coração também esbarram em mim; chego a ouvir, além de tocar, de sentir, a respiração...

Esses são meus grandes amores, são eles que me transportam, levam-me à porta do tempo em que fui criança e, recomeço a vida, como agora... A noite já foi embora, estou cruzando a aurora de um período da minha infância. (VELOSO, 2020, p. 15-16)

Também falando sobre seu panteão e trajetória, o álbum é iniciado, porém, na primeira faixa as saudações aos orixás são entremeadas com elogios à história bíblica de Jesus Cristo, ao mesmo tempo em que tocam instrumentos tradicionais da música ocidental, como instrumentos de corda, acompanhados de sons de tambores e pelo tradicional grupo Ébano Inclusive a primeira estrofe cantada pelo coro é “Ó Zambi¹⁰ olhai por nós, amém” (ABERTURA, 2020), indicando essa mescla mais intrincada entre “o panteão de Ifá”, como canta a música, e a mitologia cristã¹¹.

Ó Zambi, olhai por nós, amém.

Omolu
Obatalá
Xangô
Ô Babá ê, ô Zambi
Ogum, Nanã, Iemanjá
Oxóssi, Exu, Oxum, Obá
Deuses do panteão de Ifá.

Velho negro de Xangô
O terreiro, o tambor te chamam
Mensageiro de Daomé,
Fale do filho de Javé,
Do sol, da luz, de Nazaré.

Boa noite!

10 Zambi é a divindade suprema nas tradições afro-brasileiras de matriz bantu, especialmente no candomblé de nação Angola e Umbanda. É considerado o criador do universo, a força original que rege todas as coisas.

11 Canção disponível para escuta em: <https://www.youtube.com/watch?v=ehxBnM3kJs8>. Acesso em 20 out 2025.

Faz muito tempo que eu não venho
Por esta terra generosa que hospedou os meus desejos.
Tô de volta nesse mundo
Pouco tempo,
Por um dia,
Tudo que eu lembrar eu conto
Sobre o filho de Maria,
Êta mulher de coragem,
Oxum da estrela-guia.

Meu nome é Alabê de Jerusalém!
Chamado pela irmandade, ah
Cheguei pra matar saudade!

Kaô Kabecile,
Salve as almas!
Kaô Kabecile!

Elebará
Eu vi os seus olhos brilhando na noite
Quando atravessei a cancela,
Laroyê, Exu!
Meu bom sentinela.

Ogum, guerreiro
Obrigado pelo seu Agadá na porta do meu terreiro
Seu Agadá no meu terreiro e a flecha de Oxóssi me correm
E os raios sagrados de Xangô,
Clareia!
Clareia, meu terreiro, Omolu.

Minha mãe Oxum,
Nanã
Iansã
Iemanjá.

Clareia, nesta noite dedicada a Oxalá. (ABERTURA, 2020)

Acima, identifica-se rapidamente aproximações entre as mitologias: Maria é ligada a Oxum, enquanto Jesus Cristo é relacionado a Oxalá – aproximações essas que não são exclusividade da perspectiva de Altay Veloso, mas sim bastante correntes em muitos terreiros pelo Brasil, nos quais o sincretismo entre tradição afro-brasileira e católica seguem inerentemente entrelaçadas. Percebe-se também que o personagem se apresenta com nome e já deixa clara a sua vinculação a linha de entidades de pretos-velhos, enquanto na obra literária, tal informação só é transmitida ao leitor no último capítulo.

A segunda faixa segue a mesma lógica, em “Era uma vez” (2020) os passos de Jesus são contados, sendo um grande elogio a esse personagem, ao invés de enveredar pela história de Ogundana, como acontece no texto escrito. Falando ainda sobre esse contraste, é notável que a presença de figuras bíblicas só inicia de fato no quinto capítulo, quando em “O Portal dos Videntes”, o alabê sonha com Zambi

indicando a chegada de um mago africano e com ele a vinda de grandes mudanças no mundo:

No sonho, um rei altivo, carinhoso, passeando em suas terras ao me vir sentado sob uma árvore que havia plantado no seu tempo de menino. Sentou-se ao meu lado, desenhou com seu cajado, no chão, uma pequena estrela e, com amabilidade, perguntou a minha idade, quis saber em que cidade eu havia nascido. Sentindo-me à vontade diante do soberano, falei do panteão yorubá, da minha terra natal, do cordão umbilical, do rio da minha aldeia. Pondo, em minha mão direita, um punhado de areia, ele disse:

– Esse chão ainda é solo africano, guarda um pouco dessa terra dentro do teu alforje e, antes que acordes, deixe-me mostrar-te um pouco do futuro à tua espera.

O tempo da primavera, depois do inverno frio que fez congelar o rio que te enche de esperança, já veio, floresce num jovem, filho de uma mulher que tem no dedo a aliança de Deus. É um menino nobre, que cresce com a proteção das preces e com a luz da sabedoria. É o maior dos soberanos, que nasceu no mesmo ano em que, em solo africano, nasceste.

Que os deuses yorubanos te iluminem a caminhada. Mantenha sempre respeito pela estrada que te leva a esse encontro. É um caminho estreito, todos estamos sujeitos às armadilhas da tristeza. Não perca a delicadeza, só ela traz a clareza quando a estrada é sombria. Mantenha-te em vigília! (VELOSO, 2020, p. 39-40)

Mesmo ao falar de personagens da teogonia cristã, o texto é tomado pela cosmovisão do personagem, cujo referencial são os orixás e a ritualística que trouxe consigo desde sua aldeia. Continuando o mesmo capítulo descrito acima, Ogundana é conduzido em tal sonho para dentro da alma de Baltazar. Isto é, mesmo a figura bíblica retratada é africana, e assim consegue se ver, de alguma forma, naquele personagem. Mais ainda, tomado pela atmosfera do sobrenatural, as energias com as quais ele entra em contato são as de seus deuses, que o protegem e aconselham.

Depois, me levou a um templo, uma luz de brilho intenso derramava-se no altar onde, sobre um lenço, ouro, mirra e incenso. Então, me olhou sorrindo e disse:

– Filho, seja bem-vindo! Esse é o lugar mais lindo da alma de Baltazar. Fique aqui por um instante, procure pensar em nada. À tua alma aprisionada, permita a liberdade. Deixe-a matar saudade do amor, seu esposo e amante. Ela carece de seus calores, pois o gélido poder sedutor da tristeza quase lhe arranca a beleza, mantendo-a durante tanto tempo presa na mansão dos desertores.

Despediu-se com o carinho de um beijo em minha fronte e desapareceu... Ainda vi seu adeus quando se perdeu no horizonte.

Ali, solitário, em silêncio por longo tempo diante do santuário do templo do mago Baltazar, senti, vindo do altar, um sopro de lã arrepiando-me os pelos do corpo. Operando dentro de mim o milagre, devolvia-me a saudade do povo da minha aldeia.

Restaurava a altivez, o destemor, a dignidade. A irradiação de calor da faísca de Xangô no sangue de minhas veias. Das mãos de Oxum, senti águas do Orum nas tranças do meu cabelo. A lança de Exu e o Agadá de Ogum cruzaram-se no azul do meu céu e recebi o anel e o colar dos guerreiros. Sal do oceano espalhou-se sobre o chão, desenhando uma linda concha do mar. E ouvi a voz de Iemanjá, revelando-me seus segredos. Senti as mãos de Omulú e Nanã sobre minha cabeça, dizendo:

– Meu neto, jamais esqueça que te amam teus ancestrais, te querem capaz de vencer as dificuldades da estrada. Xangô te deu seu machado, Exu lhe depositou confiança, dando-lhe, com Ogum, a lança, o anel, o colar e a espada. De Oxóssi, tens a chave que abre o portal oculto das florestas. Com ela, entrarás na sala secreta da medicina africana. As deusas yorubanas, tua mãe Oxum, Iemanjá, Iansã, confiam que teu amanhã as deixe cheias de orgulho. (VELOSO, 2020, p. 42-43)

No trecho destacado têm-se o seguinte trajeto: uma figura bíblica é apresentada, Baltazar, que por ser um homem mais parecido com ele o leva a outras figuras familiares, encabeçadas por Iansã. Parte-se do que Ihe é menos conhecido para buscar refúgio no que ele compreende e carrega como herança e memória – procedimento que se repete ao longo da narrativa, em que Ogundana busca continuamente seus referenciais primeiros. Nessa direção, cada orixá lhe concede um atributo fundamental para ter forças e seguir com a jornada, numa louvação a seus deuses que culmina no desejo de dar orgulho às iabás. Assim, pode-se compreender também que na perspectiva que acompanha o personagem, os orixás masculinos são responsáveis pelas ferramentas necessárias ao Alabê, mas cabe a ele agradar e honrar as orixás femininas, pois são elas que carregam tanto a potência do futuro, quanto o legado ancestral que chegou a ele. A experiência transcendental do personagem marca uma virada importante, pois a partir dela, ele recorrentemente irá encontrar forças para seguir retomando o desejo de honrar suas raízes.

A fé me foi restaurada, nunca mais em minha vida os temores me afastaram do caminho, nunca mais andei sozinho. Ainda estou na estrada, a alma enamorada pelo eterno segue em frente, mas sempre retorna a esse coração cansado, trazendo sopro de vida...

Ela é grata à acolhida que recebeu nesse corpo, grata pelo sangue africano em minhas veias, grata pela infância nas margens do velho rio, grata pela herança dos deuses da minha aldeia. (VELOSO, 2020, p. 44)

Naquele ponto cronológico, ainda início do seu percurso pelo mundo, estava colocado um conflito em que havia a dicotomia da alma *versus* o corpo. Com o ânimo restaurado, ele passa a compreender que há uma retroalimentação entre corpo e alma, em que quando um começa a esmorecer, é o outro que dá sustentação para seguir, apoiados no amparo de sua fé e bagagem ancestral.

A presença da figura de João Batista também passa por um movimento interessante ao ser transportada do livro para as canções e, em sequência, para a ópera. Esse personagem é cantado por Alexandre Lucas, cujo canto carrega traços de *R&B* e *Soul Music*, bastante diferentes dos de Altay Veloso, marcado pelo canto popular de suas composições, aproximando sonoramente de uma forma de cantar geralmente encontrada em discos de música gospel. Já essa diferença nos registros dos cantores marca as origens distintas dos dois personagens. Assumindo o *eu-lírico* da letra, João Batista canta as seguintes estrofes na canção que leva o seu nome:

Eis que é chegada a hora: A espada irá surgir
Incandescente como o raio, alucinante como o raio
Brilhante como a luz do sol
Vem pra unir as pontas dos anéis partidos
Eu lavro a terra e Ele semeia o trigo

Vem depois de mim, mas é antes de mim
Ele é o raio e eu sou o trovão

Tem poder sobre as matas e os rios
Sobre o mar e as marés
Ele é o sol do meio-dia
Tem a sombra debaixo dos seus pés
Ele é um como a chuva que desce
Ele é um como o vento que vai
Ele é um como o universo
Ele é um como o meu Pai
Eu batizo com as águas do rio
E Ele batiza com o Espírito Santo

Vem depois de mim, mas é antes de mim
Ele é o raio e eu sou o trovão (JOÃO BATISTA, 2020)

Na canção acima, o personagem surge para se apresentar ao mesmo tempo em que apresenta seu primo, Jesus Cristo. Importante notar como as duas figuras são aproximadas a elementos da natureza, metáforas frequentemente utilizadas por Ogundana em suas descrições. “A Faísca de Platina” (capítulo 13) também o apresenta, pela perspectiva do alabê descrito da seguinte forma:

João era que nem um berro, condor com unhas de ferro. Se para muitos um anarquista, para mim, não! Yokanan, o Batista vai ficar eterno em meu coração como um verdadeiro Xangô, aquele que ama a justiça e infunde integridade. Yokanan era um tambor roncando sua verdade, um punhal aceso como uma tocha a golpear a dura rocha no intuito de fecundá-la com sêmen real, para que, um dia, ela grávida, se visse pronta a receber a luz de um homem chamado Jesus, o mais brilhante cristal.

Eu via, então, à minha frente, o homem mais valente que até aquele instante havia conhecido.

– Yokanan, o Xangô manifestado que, empunhando seu machado, dança sobre o rochedo, água que brota do lajedo no deserto, chave do santuário secreto. Yokanan, faísca de platina, Xangô da Palestina, raio que ilumina a

madrugada, irmão do Oxalá da estrela azulada. Yokanan, que soa como o coração da terra, trovão que descerra a cortina do templo e abre a primeira página do Livro Sagrado onde está sacramentado o último testamento.

E o ungido pelas estrelas do deserto iluminou-se qual centelha, sua voz incandescente caiu no chão daquela casa feito brasa viva.

No livro, João Batista é comparado com a referência divina que Ogundana carrega, o orixá Xangô e as forças da natureza que estão sob sua regência. Xangô é uma divindade proveniente de cultos iorubás, cultuado como o soberano da justiça, do trovão e do fogo¹², tradicionalmente é saudado pela expressão “Kaô Kabecilê” – reiterada no livro e nas versões musicais e samba-enredo. Em **Ogundana** (2020) essa figura divina é usada como paralelo para João Batista, que também é descrito como uma figura de poder. Ambos os personagens compartilham características como força, liderança e uma ligação com as forças da natureza. O parâmetro, portanto, é aquele carregado consigo desde o Daomé, não sendo suplementado pelo personagem bíblico, mas sim sendo este comparado àquele que é modelo de justiça e de conduta. Em contraste com essa posição adotada na narrativa escrita, a canção não faz menção ao orixá e incide o foco sobre a relação entre João Batista e Jesus Cristo, atuando como anúncio daquele que ainda aparecerá na história – considerando que as canções estão encadeadas de forma a conduzir o enredo quando encenado na ópera.

Por outro lado, a canção “Mãe Terra” se constrói num impressionante fôlego de retomar quase que integralmente o capítulo “Tambor da Nova Era”, em que Ogundana chega a uma série de conclusões após já ter contado toda sua história como uma entidade num terreiro umbandista. No referido capítulo, Ogundana compartilha suas reflexões sobre a importância da ecologia e da preservação do planeta, temas que ele considera como a verdadeira face da religiosidade. A canção, por sua vez, ecoa essa mensagem, utilizando uma trilha que guia a fala do alabê e se desenrola como um longo poema recitado. Nessa performance, o protagonista defende a importância da conexão com a natureza, a necessidade de cuidar do planeta e a urgência de ações para garantir a sobrevivência das espécies.

Que pena, as religiões terem nos afastado tanto dela... Deve ser muito triste, nessa viagem de tantas armadilhas, não ter podido ainda contar com a cumplicidade de sua mais querida filha, a humanidade.

12 Cf. PRANDI (2001).

Vou lhes dizer de coração, na minha simples observação dia após dia: – Perdoem-me a liberdade, mas, religião de verdade, mais parecido com o que Jesus queria, talvez seja a Ecologia... Pra ela, não há fronteira e só reza um mandamento: preservação das espécies com urgência, sem adiamento. (VELOSO, 2020, p. 301-302)

É possível olhar para a interface entre poema e canção mais uma vez, agora sob a ótica de *Oralitura*, conceito cunhado por Leda Maria Martins. Esse recorte é pertinente no sentido de compreender como esse poema cantado/canção dita se apresenta. Martins (2003) discute a importância da oralidade e do corpo como lugares de memória, em contraste com a tradição escrita ocidental. A autora argumenta que a textualidade dos povos africanos e indígenas foi deixada à margem da literatura brasileira escrita. Martins propõe o conceito de "oralitura" para descrever as inscrições culturais presentes na voz e no corpo, que se manifestam em performances rituais.

O significante oralitura; da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo. (MARTINS, 2003, p. 77)

A oralitura seria uma forma de conhecimento transmitida através de gestos, movimentos, dança, música e voz, presente em rituais e cerimônias. A autora utiliza exemplos de rituais afro-brasileiros, como os Congados, para ilustrar como a oralitura se manifesta na prática. Ou seja, Leda Maria Martins pontua como a poética da oralidade está no corpo de quem a performa e que, historicamente, essa poética foi preterida em relação a outras. Assim, a presença de um monólogo musicado sendo interpretado por *preto-velho* carrega significados específicos nos planos poético, simbólico, físico e ideológico. Para a perspectiva umbandista, de modo geral, os pretos-velhos são entidades basilares da religião, pois carregam os conhecimentos do povo que foi escravizado e a partir do qual vieram boa parte dos ritos, crenças e divindades. Já no texto, Altay Veloso situa o Alabê como pertencente a tal vertente de espíritos:

Levantou-se, cumprimentou e agradeceu aos outros pretos velhos que, manifestados, cuidavam da firmeza. Bateu cabeça na mesa da protetora do templo, Vovó Cipriana. Disse que tinha escolhido a linhagem dos Pretos-Velhos pra vir à terra, por conta da doçura que essa corrente possui, pela forma gentil e caridosa com que trata todos que por ela procuram. (VELOSO, 2020, p. 296)

São símbolo de paciência, sabedoria, amorosidade, ancestralidade africana, cura e muitas vezes oferecem consolo e esperança a quem os busca. Já a cisão promovida pelo monólogo musicado, que abre espaço para a fala do Alabê, retoma pontos mais expressamente ativistas vistos na matéria escrita e que, por vezes, são amenizados no discurso presente nas canções.

Por fim, a canção “defesa do Alabê”¹³ se faz presente ao falar sobre um esforço por tolerância e respeito às diversas religiões, ao mesmo tempo em que prioriza a defesa de si e de suas crenças.

Já que você deu licença pra esse nego falar
Não duvide da cabeça que tem coroa ou cocar
Nenhuma auréola resiste ao tempo sem se apagar
Se não tiver a serviço de Deus ou de um Orixá.

Nego veio vem de longe, minha crença tem estrada
Moço, exijo respeito, a sua voz é má criada
Não seja tão leviano, respeite minha Aruanda
Tem quase cinco mil anos de existência a minha banda.

Às vezes, corações que creem em Deus
São mais duros que os ateus
Jogam pedras sobre as catedrais
Dos meus deuses iorubás.

Não sabem que a nossa Terra é uma casa na aldeia
Religiões na Terra são archotes que clareia
Ah, essa nossa Terra é uma casa na aldeia
Religiões na Terra são archotes que clareia

Num canto da casa, quem com fervor procura ajuda
Tem um archote de Buda
Pra iluminar sua fé.
Lá onde a terra pouco verdeia,
Pra não se perder na areia,
Tem que ter lá na candeia,
A chama de Maomé.

Ah, essa nossa Terra é uma casa na aldeia
Religiões na Terra são archotes que clareia
Ah, essa nossa Terra é uma casa na aldeia
Religiões na Terra são archotes que clareia (DEFESA DO ALABÊ, 2020)

Na letra da canção é possível verificar que Ogundana advoga em razão dos seus preceitos religiosos: “respeite minha Aruanda/Tem quase cinco mil anos de existência a minha banda”, buscando reconhecimento ao explicar quão longínquas são as suas convicções. Já quanto ao falar do personagem, nessa canção as marcas de falta de concordância ao plural ou ao gênero da palavra, em “Religiões na Terra

13 É possível assistir à encenação da música em questão na ópera em: <https://www.youtube.com/watch?v=JucMzjzkywI>

são archotes que clareia” e “Moço, exijo respeito, a sua voz é má criada”, são indicações de que se trata de um preto-velho falando. Há um consenso entre os praticantes da Umbanda de que tais espíritos se expressam com marcas linguísticas específicas, que refletem, dentre muitos fatores, a base linguística anterior ao português que essas pessoas já tinham. Mais ainda, ao assistir à montagem da cena, percebe-se o uso de instrumentos e ritmo típicos de manifestações afro-brasileiras, com uso de atabaques, por exemplo, e se vê o bailar dos dançarinos no palco, que emulam as danças rituais dos orixás, apresentados no nível mais alto do palco. Importante notar que a melodia é aberta com um ritmo bastante semelhante ao toque Nagô, frequente em liturgias em que a linha de entidades é a de pretos-velhos. Trata-se de um toque que privilegia um andamento mais cadenciado dos atabaques, numa emulação dos passos mais lentos desses espíritos quando incorporados em médiuns girantes de um terreiro.

Retomando o plano verbal da canção, argumento bastante semelhante aparece no livro, quando em contato com o personagem com “olhos de breu”, o seguinte diálogo surge:

O rosto do homem dos olhos adormecidos brilhou com um doce sorriso. Por um instante, ficou pensativo, partiu pro desconhecido. Mostrou-se contemplativo no mundo da espiritualidade, porém, retornou impulsivo e não fez um bom juízo sobre as minhas divindades. Com certa indiferença, comentou que crença em deuses, mensageiros, são ofensas à santa onipotência do Deus único, verdadeiro.

Compreendi o momentâneo destempero do amigo, poderia me calar, mas Judith, com receio de que me sentisse ofendido, achou por bem que eu falasse um pouco mais a respeito dos ancestrais, costumes e rituais de minha tribo. Coloquei a mão no ombro do meu anfitrião, precisava que ele visse, com os olhos do coração, que o que lhe parecia credence, blasfêmia, eram verdades supremas de um povo, uma nação, e lhe disse:

– Essas tradições têm alma, não foram inventadas por mim. Esses deuses são cultuados, amam e são amados no lugar de onde vim. Meu povo é um povo antigo, os segredos das entidades vêm sendo transmitidos por quem tem autoridade, geração por geração. Fique certo, meu amigo, só escapei dos perigos porque vieram comigo deuses da minha nação. (VELOSO, 2020, p. 114-115)

Na passagem em destaque, Ogundana também usa a noção de se tratar de uma fé antiga e bem estabelecida para que o interlocutor entenda a profundidade de sua espiritualidade. Na ocasião da conversa, a esposa do homem o auxilia ao descrever para o marido as ideias do personagem-título, usando uma explicação metafórica:

Sua companheira também ouvia com atenção e curiosidade, principalmente quando eu falava do Africano Panteão e suas divindades. Vez em quando, ela me interrompia para detalhar pro seu homem coisas que ele não

conhecia. Quase sempre tinha a linguagem correta, para dar ao marido a imagem precisa, concreta, às coisas que ele não via.

[...]

O céu de Ogundana é diferente: é um céu de lua, estrelas...Você só não pode vê-las, mas vou tentar descrevê-las da mesma forma que fiz com a luz que, em nosso país, brilha no firmamento. A lua é, no céu africano, uma rainha, mas não governa sozinha, é cercada de princesas, donas de igual grandeza, são altezas, sentam-se à mesma mesa. Na pátria de Ogundana, essas luzes, essas chamas, têm cetros de majestade. Posso parecer profana, mas é um céu que me encanta. São mais que soberanas, na África de Ogundana, essas celestiais damas têm posto de divindades. (VELOSO, 2020, p. 113-114)

O contraste entre encantamento do homem em questão com a nova perspectiva oferecida, ao mesmo tempo em que tenta desqualificá-la é característico da fricção causada nos contatos que Ogundana experencia. No encontro acima, vê-se a tentativa de uma aproximação mais sutil e pacificadora, pois se trata de um casal de amigos que hospedara Ogundana e Judith durante a trajetória até Jerusalém. Assim, importa a eles que a fé do Alabê – que também passou a ser, em grande medida, a de Judith – seja acolhida e de fato respeitada, enquanto na canção o personagem está advogando com veemência por si e pelos seus, como diz o título da música “Defesa do Alabê”. Ou seja, a tensão em relação a ser desacreditado por suas crenças surgem, ora no livro, ora na versão musicada, mas em ambos os casos o protagonista busca marcar a validade de tudo aquilo em que crê, seja via uma ponderação mais sutil, como no segundo caso, ou com veemência, como no caso da canção detalhada, preferindo os corações dos ateus a de alguns tementes a deus.

Outro contraste perceptível é que no texto as marcas linguísticas da oralidade acabam por ser mais sutis, no uso de “pro” ao invés de “para o”. Para além disso, a cadência da fala é nítida, pois é rimada do início ao fim do livro como em: “o céu de Ogundana é diferente: é um céu de lua, **estrelas**...Você só não pode **vê-las**”, mas vou tentar descrevê-**las**...”. No esquema rítmico explicitado, é possível perceber um passo assemelhado a uma redondilha maior:

É um/ céu/ de/ lu/ a,/ es/ **tre**/ las... – 7 sílabas

Vo/ cê/ só/ não/ po/ de/ **vê**-/ las, – 7 sílabas

Mas/ vou/ ten/ tar/ des/ cre/ **vê**-/ las – 7 sílabas

Como se sabe, a redondilha maior é historicamente associada a canções populares, literatura de cordel e cantigas de roda, por conta de seu ritmo fluido e sonoridade, que propiciam tanto o canto, quanto a memorização. Nesse sentido, é importante ressaltar o trabalho de longa data de Altay Veloso como compositor de canções de ritmos bastante populares, samba e pagode. Assim, pode-se entender que

no que havia sido escrito já continha um importante eixo sonoro favorecedor da posterior musicalização. Seguindo no caminho da tentativa de diálogo entre crenças e forte musicalidade da obra literária de Veloso, surge a Viradouro.

2.7 É CARNAVAL

Enfim, as alas se abrem para o desfile de 2016 da Unidos do Viradouro¹⁴. Encabeçado pelo carnavalesco Max Lopes, a escola que tentava retornar da série A para o Grupo Especial elegeu a saga de Ogundana como enredo daquele ano, tendo como seus autores os próprios Altay Veloso (que desfilou com a escola) e Max Lopes e ainda Marco Beja. Como um dos compositores do samba, premiado com estandarte de ouro, está Paulo César Feital, que já havia assumido a montagem da ópera anos antes. Portanto, nomes intrinsecamente ligados ao universo de **Ogundana** (2020) estavam envolvidos de forma direta no desfile. Já na sinopse do enredo apresentada pela escola, é ressaltado o viés apaziguador de embates que pode ser interpretado a partir da obra:

Motivado, sobretudo, pelos dramáticos conflitos étnicos e religiosos que assolam o ventre da Mãe Terra, o G.R.E.S. Unidos do Viradouro propõe como enredo para o carnaval de 2016 a saga de Ogundana, o Alabê de Jerusalém, cujo principal objetivo é a união entre os povos através do que há em comum entre eles, independente de suas diversidades. (UNIDOS DO VIRADOURO, 2016)

Ou seja, no referido desfile, cenas que incentivam a tolerância e o diálogo entre religiões tomaram a Sapucaí, tendo ganhado grande destaque pela escola, sendo possível encontrar destaques como o visto na figura a seguir.

Figura 9 - Mensagem da comissão de frente da Unidos da Viradouro, 2016

14 É possível assistir ao desfile completo em: Desfile completo: <https://www.youtube.com/watch?v=ltGWT4cfeM&t=989s>.



Disponível em: <https://www.carnevalerio.com/viradouro-carnaval-2016/>. Acesso em: 08 mar. 2025.

Em relação ao samba-enredo e ao desfile e distribuição de alas, houve grande interesse em retratar tanto o elogio ao diálogo e respeito, quanto a jornada de Ogundana. Na comissão de frente acima é possível identificar a figura de Oxum (à esquerda) e de Xangô (à direita), protetores espirituais do protagonista. O alabê também vem representado logo na abertura do desfile por seu próprio criador, Altay Veloso. Ao longo do desfile se vê componentes da escola que representam as andanças do personagem, com caracterizações de egípcios, romanos (que conta inclusive com um carro alegórico), e de orixás, tendo uma ala inteira representando Oxalá – figura central no sincretismo religioso entre culturas de terreiro e teologia católica, pois alia a tal orixá a figura de Jesus Cristo. O desfile inclusive é encerrado com um carro alegórico que ilustra a Mãe Terra, como mencionado na obra, sendo abraçada por diversas mãos, simbolizando diferentes crenças religiosas.

O samba-enredo tem papel central para observar como a escola procurou retratar Ogundana, sua letra diz o seguinte:

Viradouro no couro do tambor
 Pediu a Oxum e Xangô (Ora Yê, Yê, Kawô)
 E a Olodumaré, no Ifê
 Que o africano caminheiro
 Desça em solo brasileiro
 Pra falar da Luz de Nazaré
 O porta-voz da harmonia e da paz
 O mensageiro dos Orixás
 Enfim, já baixou na aldeia
 Que Aparecida clareia
 Com a benção do Cristo Redentor
 E a Sapucaí incendeia
 Na chama da sua candeia... Incorporou

Meu nome é Alabê de Jerusalém
Voltei a Terra pra matar saudade
Vim falar de amor, de tolerância e igualdade

Cruzei Egito, Roma e Judeia
Amei Judith, a flor de Cesareia
O Rei dos reis que conheci se espanta
E chora com essa guerra santa
Que sangra esse planeta azul
Ó meu Brasil, cuidado com a intolerância
Tu és a pátria da esperança
À luz do Cruzeiro do Sul
Um país que tem coroa assim tão forte
Não pode abusar da sorte
Que lhe dedicou Olorum

Kawó Kabiesilé Xangô
Ora Yê Yê, Mamãe Oxum do ouro
São João Batista que me batizou
É o protetor da minha Viradouro (SAMBA-ENREDO UNIDOS DO VIRADOURO, 2016)

Na letra é possível reconhecer o percurso do personagem, ao mesmo tempo em que são recuperados temas do imaginário católico, enquanto é permeado por recados ao país e saúda os orixás em iorubá, como é costume em diversas tradições de terreiro no Brasil. Ou seja vê-se a tentativa de amalgamar as diferenças, tentando fazer do samba uma representação poética da mensagem de coexistência. Mais um exemplo, agora bastante concreto, dessa busca de comunhão é a caracterização dos ritmistas da bateria como alabês de Jerusalém – seguindo a indumentária de Altay Veloso na ópera – enquanto o principal intérprete do samba estava caracterizado de João Batista.

Figura 10 - Intérprete Zé Paulo caracterizado como João Batista



Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2016/noticia/2016/02/viradouro-e-porto-de-pedra-brilham-no-1-dia-de-desfiles-da-serie-no-rio.html>. Acesso em: 07 mar. 2025

Assim, bateria e intérprete lado a lado formam a imagem da convivência pacífica promovida pela Viradouro, que deseja “Que os tambores ronquem por essa doce entidade que, com delicadeza, respeito e alegria, vem nos falar sobre solidariedade, tolerância, união e harmonia” (UNIDOS DO VIRADOURO, 2016). Retornando ao livro, a presença dos tambores marca a materialização da herança de Ogundana, juntamente com suas tranças, como suplica sua mãe: “por favor, mantenha as tranças de Xangô no teu cabelo, trate com muito zelo os colares de Nanã” (VELOSO, 2020, p. 10). Tendo aprendido desde pequeno a dominar a arte dos mais diversos toques e seus propósitos, o Alabê compreende toda a força que traz à superfície por meio de seu atabaque, ao mesmo tempo em que aprende com ele sobre o mundo ao seu redor. Como já mencionado, nessa perspectiva, tudo tem essência, tudo é vivo:

a “cultura” africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou melhor dizendo, uma presença particular no mundo – um mundo conectado com um Todo onde todas as coisas se religam e interagem (HAMPATÉ BÂ, In: KI-ZERBO, 2010, p. 175).

Luiz Antonio Simas (2019) explora a ideia de idioma dos tambores, conceito que ressalta a importância do ouvido que percebe o axé em tudo que o cerca, não

apenas em outras pessoas, incluindo em instrumentos musicais cheios de potência, como é o caso do atabaque, ligação entre mundo material e espiritual.

Há no idioma dos tambores um potencial educativo vigoroso de elucidação dos mundos e interpretação da vida. É sempre tempo de reconhecer e estudar as possibilidades didáticas que os atabaques tiveram na formação das crianças de terreiro (...) Os tambores formaram mais gente do que os nossos olhares e ouvidos, acostumados apenas aos saberes normativos que se cristalizam nas pedagogias oficiais, imaginam (SIMAS, 2019, p. 25).

A experimentação rítmica está, dessa forma, reforçando o tom de oralidade que atravessa o relato memorialístico conduzido por Ogundana. O personagem fala, portanto, a partir do que ele é, conforme expõe Antonio Candido (2000, p. 54) “enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”. Como anunciava a escola de samba, de fato, os tambores se fizeram presentes, pois diversas vezes ao longo do desfile havia alternância dos sons da bateria, com todos os seus instrumentos típicos das escolas de samba, com atabaques¹⁵ que tocavam e, valha a brincadeira da Unidos da Viradouro, com todos os ritmistas trajados de alabês.

Observando os movimentos de diálogo a partir da exaltação do sincretismo religioso e convivência pacífica na diferença, que surgem no e através de **Ogundana – o Alabê de Jerusalém (2020)**, chega-se ao conceito de *Endereçamento*. Presente também no **Indicionário do Contemporâneo**, esse verbete reflete sobre a postura ao se dispor em direção ao outro, reiteradamente cultivada pelo personagem-título. Por essa via, há a possibilidade de incorporar um *procedimento* artístico da contemporaneidade à leitura do desenvolvimento de um personagem da literatura contemporânea brasileira, centrando-se na *saída de si*. Em primeiro lugar, é importante pontuar quais pontos relativos ao conceito de endereçamento se fazem imprescindíveis para a leitura proposta. Nesta análise, interessa principalmente a perspectiva desenvolvida pelos autores no subtópico “Algumas derivações políticas e filosóficas”, em que mais do que a marca textual de endereçar a escritura a alguém, os teóricos desenvolvem a noção de movimento em direção ao outro – tão recorrente na arte contemporânea conforme já apresentado aqui.

Comentando os escritos de Luciana di Leone, os autores de “Endereçamento” pontuam logo de início que na contemporaneidade a questão do viver em comunidade passou a ter certa centralidade e, da mesma forma, a crítica acompanhou tal

15 É possível ver o andamento da bateria com a presença dos atabaques em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=arPerOy5a7E>.

movimento (CÂMARA *et al*, 2018, p. 101). Partindo da ideia da incompletude do *eu* (lírico ou não) que é atravessado por constantes trânsitos, as formas literárias também foram gradativamente modificadas no sentido de uma diluição de suas barreiras formais:

Se apresenta como um entrecruzamento plural de formas, entre o ensaio e a poesia, entre a poesia e a autobiografia e assim por diante. O empenho performático serve igualmente a um questionamento da dicotomia entre “lírico” e “antilírico”, que opõe o eu ao coletivo para enfatizar um ao outro, sempre concebidos a partir de parâmetros representativos. (CÂMARA *et al*, 2018, p. 103)

Nesse sentido, essa tendência de interpretação de formas e linguagens também pode ser vista em *como* Ogundana se comunica, conferindo à prosa do seu relato uma melodia poética ao dar ritmo e rima a suas memórias.

Para iniciar o cotejo entre discurso e manifestações do diálogo via expressões artísticas, é trazida a reflexão sobre endereçamento nas artes, não apenas na poesia. Referenciando Nicolas Bourriaud, as ramificações produzidas pelas artes em espaços tão controlados *surtem como fissuras em que realidades apartadas podem ser colocadas em relação* (CÂMARA *et al*, 2018, p. 108). A perspectiva de caminhada em direção ao outro é tida, portanto, como uma possibilidade de se confrontar com diferentes formas de estar e ser, ao mesmo tempo em que representa uma fuga da visão de relações pautadas pelo consumo, como pontuam os autores ao relembrar o conceito foucaultiano de heterotopia. No sentido em que “as obras são apresentadas a nós como uma duração que é necessária experimentar e como uma abertura possível para um intercâmbio inesperado” (CÂMARA *et al*, 2018, p. 110), a jornada de Ogundana se faz possível pelo entendimento de que há algo para se descobrir para além de si mesmo que muitas vezes é profundamente diverso do que conhece. Quando do primeiro contato com um estrangeiro, o personagem-título adquire as primeiras noções sobre *o outro*:

O homem viera de longe, não tinha sequer no corpo o bronze da nossa pele, nem era como os que vão perdendo a cor assim, pouco a pouco. Não tinha lábios carnudos, era estranho em tudo. Esses mesmos detalhes que constroem nossa face, o nariz, a boca, os olhos, nele eram diferentes...Juro, mas, inocente, pensei até em disfarce.
Havia um estranho por perto, falando uma outra língua, nem yorubá, fulani, nem mandinga, nenhum idioma conhecido pelos sábios da cidade, nenhuma afinidade. (VELOSO, 2020, p.19)

O então menino de 12 anos é confrontado com a diferença em tudo que lhe parece primordial: cor de pele, traços e língua. É nesse momento em que a percepção de Ogundana de que a subjetividade precisa de alteridade começa a se formar -

percepção essa que não será interrompida nem mesmo com a morte física do personagem.

A partir do encontro inesperado, Ogundana passa a transformar seu espanto inicial em uma curiosidade que se tornaria constante em suas peregrinações, de Ifé a Judeia. A contínua travessia em direção ao outro se dá à princípio pelo relato do outro e pelo breve vislumbre de que haveria um mundo muito maior a ser experienciado, como se vê no seguinte trecho:

O estrangeiro é, sem nenhum exagero, uma das melhores lembranças do meu tempo de menino; sua narrativa sobre outros povos, outros deuses, cidades, aguçou a curiosidade dos meninos da aldeia. O mundo era tão pequeno, nada havia além dos montes, nada além do horizonte onde dorme a lua cheia.

E o mundo ficou grande depois de aquele forasteiro falar do Reino de Zambi com tantos outros terreiros, rios, oceanos, além do solo yorubano. O território africano depois de ouvirmos o viajante com suas histórias excitantes era quase infinito. Falou-nos dos núbios, das pirâmides do Egito e seduziu minha alma com tanto lugar bonito. (VELOSO, 2020, p. 22)

Nota-se ainda que além de despertar o interesse de Ogundana no que havia para além do conhecido, o estrangeiro também ajuda a formar um senso de orgulho no menino em relação à sua terra natal que o acompanhará por toda a jornada. *A maneira* de lidar com o outro vem como bagagem dos aprendizados de sua origem:

Acho que ele [o estrangeiro] também nunca mais esqueceu da gente, pois ele comentava que nossa hospitalidade era coisa muito rara, muito além da medida; que a arte da convivência em nós era tão bem desenvolvida. (VELOSO, 2020, p. 22)

Para esse personagem, portanto, a busca pelo outro revoluciona, mas não destrói sua identidade.

Nas passagens que serão exploradas a seguir, o que se coloca em questão é a diferença entre cosmovisões: a que Ogundana traz consigo de sua aldeia e a do povo judeu, que encontra em Jerusalém.

Na África, em todo canto, também existe esse fato, alguém fez um primeiro contato com Deus, assim como aqui, entre os judeus, o patriarca, Abraão. Mas compreendo suas dúvidas, as minhas também me provocam: a fé que outros povos praticam, quase sempre, *nos choca*.

[...]

O moço dos olhos vendados sorriu novamente, era um homem inteligente, com posição divergente, mas muito bem-humorado. Achei ser prudente não mais falar dos meus deuses, além de ser inconveniente, indelicado. (VELOSO, 2020, p. 115)

A passagem trata do encontro com o “homem dos olhos de breu” (citado anteriormente neste trabalho), que ora está curioso para compreender a fé de Ogundana, ora repele o relato apresentado, chamando de blasfêmia. O desconforto gerado no

tensionamento de perspectivas é explicitado, pois o personagem finaliza seu relato sobre o encontro com receio de ser indelicado e inconveniente. Aqui, cabe retomar a noção de Rancière de que o desentendimento e o mal-entendido são partes fundamentais na constituição da comunidade e, portanto, na formação da alteridade (CÂMARA *et al*, 2018, p.117). Cabe também o já referenciado momento em que Ogundana contesta a falta de deusas femininas no judaísmo, tendo apenas um único deus, que é masculino, e fora respondido por um poeta cirineu com:

Lembro-me bem de um poeta amigo, africano do Norte, homem que tem o respeito dos escribas, participa da vida íntima dos sacerdotes, homem de muitos dotes. Esse poeta cirineu, que conheci em Cesareia e hoje vive em Bethânia, é seguidor dedicado, observa com cuidado o que lhe foi ensinado sobre o Deus único dos judeus. Inadvertidamente, um dia, lhe perguntei:

– Por que não existe uma deusa nos céus da Palestina, uma divindade de natureza feminina?

Ogundana, seu Daomé tem água que não termina, é terra farta, não é como a terra ingrata, estéril da Palestina. Talvez por isso, seu panteão tenha deusas com vários nomes. Mas aqui é diferente: pra botar o pão na mesa não cabe a delicadeza, por isso o Deus é homem. (VELOSO, 2020, p. 115-116)

Aqui, o embate surge tanto a nível religioso, quanto social. Ogundana está questionando sobre a falta de uma deusa feminina, enquanto também contesta o papel culturalmente atribuído às mulheres naquela sociedade, que para ele é problemático. Em ambos os trechos o contato se dá sem suprimir o choque de cosmovisões, ao mesmo tempo em que para tentar compreender o outro tal tensão é fundamental. De maneira semelhante, Ogundana também discorda da noção da carne como inferior ao espírito, muito presente em tradições judaico-cristãs.

Não comungo com o conceito de que a carne é fraca, débil, de princípios pobres...O espírito é que, às vezes, não nobre em essência, não a trata com a decência que merece, como sua companheira, e, assim, perdem os dois a alvissareira oferta da existência, o sonho do inacessível.

Amei sim, muitas vezes, nas terras do Nilo...N'algumas, em sigilo; noutras, sem nenhum cuidado e, em nenhum momento, foi pecado meu impulso. Amei como quem vive, como quem se sente livre e pronto pra celebrar os encontros, todos inesquecíveis. (VELOSO, 2020, p. 54)

O personagem partilha com o leitor suas inquietações ao se deparar com dogmas e preceitos que não parecem fazer sentido para ele, especialmente se confrontado com aquilo em que acredita e segue. A questão acerca do corpo como falência da alma é um dos pontos de maior discordância, seja no trecho acima, seja em outras ocasiões. Em uma das suas últimas falas, contesta a visão de que a morte,

portanto, dissolução do casamento entre corpo e alma, seria o único momento de salvação dos seres humanos:

Algumas correntes religiosas, não sei por qual motivo, dizem que a terra é território com vocação pra purgatório, não passa de sanatório; que só seremos felizes longe dela, bem distante, lá onde, delirantes, chamam de paraíso.

Quantos bilhões de anos pra que a Terra se tornasse tão rara, na beleza, na elegância? Quanto de disciplina pra manter-se em curso no perigoso Universo? Quanto de energia emite pra manter a atmosfera como escudo a encouraçá-la a alma?

Quanto de vigor desprende no espaço pra ter, na lua, um espelho, a iluminá-la às costas, quando ela, coração e ventre, é exposta ao incandescente? Quanta força emitida pra que o espelho não despenque?

Quanto ela terá de sobra pra que aguente até que a gente se aquiete?

Que pena, as religiões terem nos afastado tanto dela... Deve ser muito triste, nessa viagem de tantas armadilhas, não ter podido ainda contar com a cumplicidade de sua mais querida filha, a humanidade. (VELOSO, 2020, p. 301)

Acima a dupla crítica que o Alabê tece sobre a visão da vida como fardo fica clara, pois ele despreza a falta de cuidado com a Terra, que tanto é promovedora da vida, como berço de uma natureza rica e cada vez mais agredida pela humanidade. Assim, o que Ogundana procura deixar como mensagem a seus ouvintes – já que se trata de um trecho de seu monólogo final para os frequentadores do terreiro em que ele atua como entidade – é a de preservação do planeta para manutenção dele mesmo, como grande gerador da vida, e da espécie humana e, portanto, da vida enquanto corpo no mundo.

É importante ressaltar que para ser confrontado com os diferentes pontos de vista mencionados, Ogundana precisou, em primeiro lugar, distanciar-se do que era conhecido (inclusive fisicamente), entrar em contato com tais pressupostos e cotejar com o que conhecia para só então formular seu próprio olhar crítico perante o mundo que o cercava. Ao mesmo tempo em que refletia sobre o outro, refletia sobre si, colocando as tensões em jogo de maneira a se confrontar com sua incompletude enquanto surgiam novas formas de alteridade.

Ainda a respeito das tensões que aparecem a partir do contato com o outro, no subtópico citado, “Algumas derivações políticas e filosóficas”, a visão de Silviano Santiago a respeito de antropofagia é elucidada. É possível recuperá-la parcialmente em:

Oswald de Andrade, dentro do movimento de 22, era o único que falava da influência como autonomia do influenciado, dos débitos sem dívida na conta corrente do autor e dos créditos que embaralham as colunas no livro de contas. A visão oswaldiana do passado visa a colocá-lo em condição de força para a criação dependente, e é por isso que a sua teoria não pode ser compreendida por certos historiadores da literatura brasileira que ainda primam pela busca da "objetividade" a todo preço, sem se preocupar em saber para quem ela trabalha. Oswald embaralha os dados cronológicos, propondo antecedenças liberadoras e procedências castradoras. Liberação e castração se dão num idêntico compasso, significando a realidade de uma situação de "dependência", a própria razão da sua existência precária, que, descrita de outra forma, apenas falsearia os dados que estão em jogo. (SANTIAGO, 2002, p. 98)

A antropofagia como pensada por Oswald de Andrade e destacada por Santiago postula uma relação radicalmente nova com a influência cultural estrangeira, rejeitando a submissão e o sentimento de dívida para transformá-los em um ato de exaltação da cultura brasileira. Segundo essa lógica, o Brasil não deve pagar pelo débito da herança cultural europeia. Em vez disso, ele o *devora* simbolicamente, absorvendo a influência sem o peso da subordinação. Essa prática resulta na ideia de *Débitos sem Dívida*: o que é recebido e devido é prontamente transformado em matéria-prima para a criação original. Ao devorar criticamente a cultura alheia, haveria libertação de uma posição devedora e inversão do sistema de valores. Para Oswald e Santiago, obras originais surgem desse processo, desorganizando a contabilidade cultural tradicional, que posicionava a Europa como centro e o Brasil como periferia devedora. Esse movimento culmina no conceito de *Criação Dependente*, um paradoxo fundamental na estética oswaldiana. Reconhecendo sua condição histórica de dependência e realidade precária, a arte brasileira autêntica não nega essa situação para simular uma originalidade europeia, mas, ao contrário, a reconhece, aceita e digere. A teoria antropofágica, então, opera refletindo a realidade dialética da situação brasileira. A libertação criativa, ou a devoração, é inerente à existência da castração, que é a dominação cultural. A teoria de Oswald se torna, assim, um espelho da condição da cultura nacional, que só encontra sua força criativa ao transformar sua dependência histórica em autonomia estética.

Tendo em vista o contexto teórico acima, vale ressaltar o caráter duplo da antropofagia. Para se apropriar do que é externo, é preciso primeiramente a consciência de seus próprios limites para então partir em direção ao que, à princípio, era impessoal: "A devoração representa ao menos um duplo movimento: em primeiro lugar, o caráter de incompletude de todo sujeito, condição básica para sair de um

pensamento da propriedade” (CÂMARA *et al*, 2018, p.121). Outro aspecto constitutivo da antropofagia, seu segundo movimento, seria a transformação de si a partir do contato no momento em que uma nova alteridade se funda ao internalizar o que outrora era externo, ao mesmo tempo que respeita a incompreensibilidade intrínseca desse processo. A compreensão de Ogundana de que só seria possível se conhecer ao conhecer o que lhe era estranho parece, portanto, apontar para a consciência de que “a devoração admite a incompletude e a alteridade como condições constitutivas da subjetividade” (CÂMARA *et al*, 2018, p.121). Assim, é trazido aqui o relato de Ogundana sobre como suas origens o conduziram através da jornada:

Eu sou assim como um galho que foi abrindo caminho, fui ao quintal do vizinho com permissão da raiz. A África me deu o berço, Oranian, agradeço. O que vi na infância, com meus olhinhos de criança, é que iluminou o que estava à minha volta; eu vi a luz da semente que brota na árida Palestina. (VELOSO, 20201, p.11)

Para pensar a literatura como forma de reflexão a respeito de comunidade, Santiago pontua que é preciso conceber a implicação do outro sem recorrer à pasteurização:

Que seria do poema se todos (a fraternidade dos leitores) endossássemos uma única leitura para sempre? Haverá forma mais profunda e radical de pensamento fascista? É este o problema capital que todo poema coloca emblematicamente: como compor com o singular e anônimo o coletivo, sem se recorrer à uniformização, sem se valer da indiferenciação? Como constituir uma comunidade onde reine a justiça sem amassá-la? Para tal é preciso que apenas a imaginação fique no lugar singular e anônimo do poder. (SANTIAGO, 2002, p. 67)

Mais ainda, “a linguagem em perpétua travessia que é o poema permite pensar numa comunidade de semelhantes, não de iguais” (CÂMARA *et al*, 2018, p.117). Assim, o confronto com diferentes cosmovisões mais uma vez narrado pode mostrar como a partir da arte é possível articular ideias contrastantes e, apesar disso, coexistentes, sem se valer de uma uniformização acerca da experiência humana. No capítulo “O Solar do Vale de Cedron”, Ogundana narra como diferentes visões religiosas e filosóficas se encontravam em sua casa, inclusive para saudar, cada um à sua maneira, os lugares de onde vieram. É então que surge uma reflexão sobre a diversidade que ali convivia.

Não há como unificar os homens, agrupá-los numa única fé, nem tampouco o porquê. É bem mais bonito saber que Deus manifesta-se de muitas formas diferentes e que, em nenhum lugar, é ausente. No Egito, os que adoravam Ísis não eram menos felizes que nenhum de nós. Quando estive em suas terras, rezei também a ela. Não tenho nenhuma dúvida de que a divindade do Nilo veio sempre em meu auxílio quando ouviu a minha voz.

E como eu poderia querer que reverenciavam, aqui na Judeia, a divindade das florestas, se aqui as florestas não existem? A entidade do rio, se aqui os rios são poucos? Como poderiam acreditar que Yemanjá é rainha do mar, se aqui o mar é Mar Morto? (VELOSO, 2020, p. 152)

Assim, o movimento em direção ao outro é visto também nas reflexões do personagem, que explicita a profunda necessidade de não se utilizar da indiferenciação ao compor o coletivo.

Desse modo, é possível perceber que as novas formas de viver com as quais ele foi confrontado ao mesmo tempo em que enriqueceram sua vida, também o fizeram ter mais estima por suas origens. A transformação advinda da travessia pode ser vista, assim, como um processo que modifica o personagem em seu desenvolvimento ao longo da narrativa, bem como nas relações com outros personagens, mas também como agente modificador de sua percepção em relação a si mesmo e ao que já era conhecido, intimamente pessoal.

Pensando o *Endereçamento* como uma postura estético-filosófica presente na produção artística contemporânea, é possível pensar nele como produtor de movimentos e correspondências, a partir do qual encontros inesperados e comunidades até então impensadas podem surgir. Esse é o caso simbolicamente retratado no fragmento em que toda a trajetória de vida do personagem é condensada pelo lavar diversas vezes a guia que ele carrega em diversos corpos d'água pelo mundo:

Recebo a grande honraria: ser portador de um colar, uma guia por Oxum batizada, pertencer à hierarquia dos que vivem em sintonia com o raio que Xangô envia rumo ao Palácio das Águas.
Tenho a guia até hoje, nela, todos os registros, desde a saída da aldeia até o encontro com Cristo. Ela se molhou no Níger, banhou-se no leito do Eufrates, deitada nas águas do Nilo ouviu meus atabaques, cruzou o Mediterrâneo e, no rio de João Batista, quando umedecer suas contas, uma estrela de seis pontas, vinda dos céus da Judeia, uniu sua força à dela e, juntas, estrela e guia, buscaram a sabedoria nas ondas de poesia das águas do Mar da Galileia. (VELOSO, 2021, p.13)

No trecho citado, vê-se tanto a linguagem atuando como propiciadora de encontros, unindo pela fala poética grupos semânticos não necessariamente próximos, quanto a *postura* em direção a alteridade, que atravessa por completo um personagem profundamente esculpido pelas trocas.

Por fim, destaca-se ainda um aspecto fundamental sobre a busca de Ogundana pelo outro: ela se torna tão contínua e radical que não termina nem mesmo com a morte do personagem. Ao final de sua saga, o leitor é confrontado com o entendimento

de que o que lera era o relato de um espírito contando sua história em um terreiro de Umbanda no Brasil. A partir desse ponto, a linguagem do texto é cindida, ora uma prosa menos ornamentada, ora retorna à prosa poética quando o agora nomeado *Alabê de Jerusalém* (seu nome como guia espiritual) retoma sua fala. É nesse ponto da narrativa que questões acerca das dificuldades de sobrevivência das religiões de matriz africana no país e a hostilidade em relação à natureza e o planeta Terra são encaradas:

E vai, como uma bailarina, com a inocência de menina, dançando em volta do sol, a grande Mãe Terra, enquanto muitas nações, governos, religiões, ensaiam a dança da guerra. Na verdade, a bola azul quase nunca foi amada, é sempre penalizada.

(...)

A intolerância, eu repito, é a mais triste das doenças: não tem dó, não tem clemência, deixa tantas cicatrizes nas pessoas, nos países. Até as religiões, guardiãs da luz celeste, abandonam seus archotes pra empunhar cassetetes. (VELOSO, 2020, p. 300)

Aqui é pertinente trazer a noção de vida em comunidade que motiva a ideia de *viver juntos* articulada neste trabalho. Florencia Garramuño pontua como práticas artísticas que não possuem morada específica encontram lugar na contemporaneidade, tendo, inclusive, um papel político-social de suma importância, “Práticas do não pertencimento (...) fazem de uma área importante da arte contemporânea um laboratório de ideias e de inspirações para pensarmos e imaginarmos *como viver juntos*” (GARRAMUÑO, 2014. p. 103, grifo da autora). Tanto as celebrações de encontros relatadas por Ogundana, quanto as tensões evidenciadas por ele fazem parte da construção do personagem que apesar de ficcional, carrega discursos e cosmovisões presentes fora da literatura e, justamente por meio da linguagem poética, são inseridos nela como forma de debate e questionamento. O *endereço* enquanto postura artístico-social, portanto, atua “como um conceito estético que ilumina problemáticas atuais em torno da pergunta pela convivência e pela comunidade, pela subjetividade e pela alteridade” (CÂMARA *et al*, 2018, p.121), não como promotor de reuniões entre perfeitos iguais, mas sim como agente de encontros com o diverso, explicitador de fissuras e tensões presentes na arte e, consequentemente, fora dela.

É principalmente a partir dessa construção acerca da diferença, da necessidade do diálogo e da tolerância que a escola de samba busca a essência do desfile. Relembrando a perspectiva do consagrado carnavalesco Joãozinho Trinta, de que o carnaval é a ópera do povo, é interessante traçar paralelos que vão desde a

escritura de **Ogundana** (2020), até a manifestação na Sapucaí da mesma narrativa. Escolhas acerca de onde colocar ênfase foram feitas, e interessou a Unidos do Viradouro ressaltar o aspecto fraterno pulsante no texto de Altay Veloso, como mensagem do desfile. Ao mesmo tempo em que sonoramente exaltou os atributos afro-brasileiros tão caros ao texto.

Este capítulo traçou, portanto, um panorama acerca das diversas versões que **Ogundana – o Alabê de Jerusalém** (2020) tomou desde sua primeira publicação, no início dos anos 2000. A obra de Altay Veloso demonstra uma notável capacidade de transitar entre diferentes suportes: livro, ópera, músicas, *e-book* e desfile de carnaval e aponta justamente para o que vem sendo trilhado neste estudo, de que produções artísticas que se movimentam para fora de si mantêm, dentro delas mesmas, aquilo que está fora e ao mesmo tempo, escapa-lhes. Performance, oralidade, extravasamento de fronteiras artísticas e constante fluxo em direção ao outro permeiam essas manifestações, de maneira não apenas a enriquecer a experiência artística, mas também de preservar tais produções, para que elas possam ter ainda mais sobrevida.

5 ENCONTRO DAS ÁGUAS – TRAVESSIA

Este quinto capítulo retoma a indicação de rota inicial, tendo em vista questões acerca do *homo viator* em cotejo com alguns aspectos de **Ogundana - o Alabê de Jerusalém** (2020). É possível entrever o legado de textos épicos no objeto tratado, em especial pela centralidade conferida ao deslocamento em relação ao protagonista. Ogundana não é apenas um personagem que se move geograficamente; ele é, sobretudo, um viajante que atravessa territórios físicos, espirituais e simbólicos, acionando diferentes camadas de sentido ao longo de sua trajetória. Essa dimensão do caminhar contínuo, ou da *travessia*, constitui um eixo interpretativo central para a presente análise, na medida em que aproxima a obra de tradições literárias, ao mesmo tempo em que a inscreve em um diálogo com a contemporaneidade. A figura do herói que atravessa espaços em busca de conhecimento, justiça ou reconexão com uma origem mítica é um elemento estruturante de narrativas épicas ocidentais e não ocidentais. De Ulisses a Gilgamesh, os viajantes míticos são atravessados pela *tensão entre o pertencimento e o exílio*, entre o passado e o porvir. Em **Ogundana** (2020), essa tradição se reinscreve com uma virada, pois é a partir de um protagonista afrocentrado, cuja trajetória se desenha em movimento, quase sempre tangenciando ou sendo guiada por corpos d'água, especialmente rios, que evocam tanto o plano material quanto o espiritual. A água, nesse sentido, não apenas viabiliza a travessia, mas simboliza também um campo de mediação entre mundos: entre o visível e o invisível, entre a memória ancestral e a experiência presente.

Tendo em vista tal procedimento, a narrativa se articula como um percurso de reconexão. Ogundana parte de um lugar marcado pela cisão com sua cultura, com sua origem, com seu nome (pois até mesmo o nome é repensado ao se apresentar como entidade) e caminha em direção a uma recomposição identitária. A cada passo, o personagem atravessa fronteiras históricas, culturais e religiosas, que se apresentam ora como obstáculos, ora como portais. Sua movimentação constante inscreve o texto em uma poética da errância que se nutre do trânsito e da incerteza, mas que também reivindica o direito ao pertencimento plural ao mesmo tempo em que finca os pés em sua ancestralidade. Diferentemente do herói épico da antiguidade, que se afirma por conquistas e pela imposição de sua vontade sobre o mundo, Ogundana afirma-se pela troca, pelo canto, pela reinterpretação dos sinais que os elementos da natureza lhe oferecem. Seu *percurso é menos uma conquista de*

territórios e mais uma imersão nos sentidos possíveis de uma existência marcada pela diáspora, pelo sincretismo e pela transcendência. A travessia aqui é tão geográfica quanto ontológica: o que está em jogo é a construção de uma subjetividade que se funda no entre-lugar, no cruzamento de matrizes religiosas e culturais.

A imagem do protagonista-viajante em Veloso pode representar uma alegoria da própria experiência negra nas Américas, marcada pela violência do deslocamento forçado, mas também pela profunda reinvenção de si. Ogundana atravessa rios, desertos, aldeias e impérios; cruza tempos históricos e reconfigura códigos religiosos. Seu corpo em movimento é também um corpo que carrega, em síntese, traços de uma linhagem que não se dispersa de maneira imposta, mas que, ao contrário, transforma o percurso em potência narrativa. Ao assumir a travessia como estrutura, **Ogundana** (2020) se inscreve em torno da tradição das grandes histórias de deslocamento, mas o faz a partir de uma perspectiva outra, em que movimento significa re-encantamento do mundo. Essa proposta de leitura permite compreender a obra como um palimpsesto em que se sobrepõem mitos, memórias e geografias plurais, sempre guiados pelo fluxo das águas.

Conforme discutido por Antonio Candido (2002), a água, em particular os rios, simboliza a continuidade e a transformação, aspectos que reverberam na narrativa de Veloso. A análise da simbologia do rio permite uma reflexão sobre as tradições culturais e as suas ressignificações ao longo da obra, revelando como esses elementos se entrelaçam com a experiência do protagonista e sua jornada. Segundo Candido, o sujeito em viagem projeta e produz a geografia do seu entorno, fazendo com que a cartografia íntima do personagem inaugure uma paisagem própria e subjetiva. Ao longo da narrativa, o leitor é levado para certos pontos geograficamente localizáveis, porém tanto a paisagem quanto detalhes geográficos são ficcionalizados. É possível compreender essa operação ao resgatar a visão de Antonio Candido sobre a geografia de Guimarães Rosa em **Grande Sertão: Veredas**:

Premido pela curiosidade o mapa se desarticula e foge. Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares; mais longe uma rota misteriosa, nomes irrealis. E certos pontos decisivos só parecem existir como invenções. Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidades da composição; *que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos*. Aos poucos vemos surgir um universo fictício, à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional. (CANDIDO, 2002, p.124. grifo nosso).

Ao se mover, então, direcionado por cursos d'água, Ogundana atravessa espaços reinventando os sentidos desses lugares a partir de sua própria experiência. A paisagem que o cerca, nesse sentido, deixa de ser um espaço neutro ou dado e passa a ser um reflexo da sua jornada interior, um território afetivo e narrativo que se forma à medida que ele caminha. Da mesma forma que a geografia ajuda a construir os cenários, ela também expressa aquilo que representa, sente e constitui os personagens. “Assim, o sertão faz o homem” (CANDIDO, 2002, p.128) pode ser parafraseado para *assim, a aldeia fez Ogundana*, pois é para lá que ele continuamente retorna emocional e espiritualmente. Já os corpos d'água configuram um elemento natural de familiaridade e afeto, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, são força que o conduz sempre adiante. Dessa maneira, o rio, como dito por Candido, deixa de ser apenas elemento geográfico e passa a expressar uma poética da transformação subjetiva, acompanhando o movimento do personagem.

A partir dessa concepção de paisagem como projeção subjetiva, proposta por Candido, é possível mencionar as reflexões de Michel Collot. Segundo o autor,

A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado. Todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos – se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto interior quanto exterior. (COLLOT, 2013, p. 26-27).

Essa perspectiva amplia a compreensão da paisagem, permitindo reconhecê-la como espaço sensível, construído tanto pelo olhar quanto pela memória. Os cenários atravessados pelo personagem, especialmente os corpos d'água e os espaços ligados à ancestralidade e à religiosidade, condensam significados íntimos enquanto constroem os espaços geográficos. O rio e a aldeia operam como marcos de uma geografia subjetiva que acompanha a trajetória de recomposição identitária do protagonista, fundindo o mundo externo à sua vivência interior.

No contexto da obra, torna-se necessário observar que os rios operam também como manifestações de uma cosmologia presente ao longo de toda a narrativa. A água, que conduz Ogundana em sua jornada, carrega significados que extrapolam, como já dito, o plano físico: ela é força viva, princípio de fertilidade, memória e espiritualidade. Por isso, os deslocamentos do protagonista não podem ser

dissociados da divindade que rege esses elementos. Destaca-se a figura da *yabá* associada às águas doces: Oxum, enquanto representação da fertilidade e da vida¹⁶.

Minha Mãe Oxum deixou seus colares junto do meu travesseiro e sussurrou em meu ouvido: – Ah! Meu querido andarilho, adiante! Vá, meu filho, eu caminho consigo, segue em frente meu menino...E não se assuste, compreenda, aprenda que o desconhecido só arruína aqueles que vendam os olhos, tapam os ouvidos. Filho, não há perigo. Os homens são diferentes, mas, por dentro, parecidos, como nós os deuses, em mundos distantes, mas semelhantes, de uma mesma tribo. Oxalá vai estar consigo! (VELOSO, 2020, p. 137-138).

Na passagem acima e em outras em que ela é centralidade, Oxum pode ser interpretada como um fio condutor que liga as experiências do personagem às dimensões mais amplas da existência e da espiritualidade, sendo referência religiosa e presença simbólica que orienta afetos, decisões e reconfigurações subjetivas ao longo de sua trajetória. Mais ainda, enquanto divindade associada ao fértil feminino e, consequentemente, ao útero¹⁷, Oxum pode metaforicamente ser colocada como o útero que acolhe e nutre Ogundana nos seus primeiros anos formadores e, quando compreende que está pronto para a jornada, começa seu movimento de expulsão para fora do corpo – ou seja, para o mundo. Assim, as águas de Oxum que haviam sido morada e acolhimento, tornam-se as águas com força suficiente para impulsioná-lo e voltar a fazê-lo tantas vezes quanto forem precisas, lembrando a ideia já citada neste trabalho de que é para as Yabás que Ogundana deve dar orgulho, especialmente sua mãe espiritual.

Para Collot, “é deste intercâmbio entre o espírito e as coisas, na confluência destes dois fluxos de energia cósmica e psíquica, intimamente mescladas, que nasce o poema que faz ouvir um canto que é tanto o do mundo quanto o do homem” (COLLOT, 2013, p. 92). Essa perspectiva se aplica de forma direta à narrativa de Altay Veloso, sobretudo nos momentos em que o rio deixa de ser apenas uma paisagem externa e se confunde com a voz interior do personagem. Quando Oxum, divindade das águas doces, segura suas mãos na travessia entre os mundos — “Senti as mãos de Oxum segurando as minhas...” (VELOSO, 2020, p. 219) —, é a água que guia não apenas o corpo, mas também o sentido da experiência. Em outro momento, o rio se transforma em rito de iniciação: “sou levado em cortejo à beira do rio [...] recebo a grande honraria: ser portador de um colar, uma guia por Oxum batizada” (VELOSO, 2020, p. 14). Nesses episódios, o ambiente natural não é passivo: ele interage, acolhe,

16 Cf. PRANDI (2001).

17 Cf. QUEIROZ; OLIVEIRA (2019).

responde e transforma. A paisagem deixa de ser cenário e passa a ser extensão da interioridade do protagonista, expressão de uma espiritualidade em trânsito, onde o canto da natureza se entrelaça ao da narrativa, dissolvendo os limites entre fora e dentro, matéria e espírito.

O itinerário poético e simbólico representado pela viagem, conforme se mencionou, constitui-se como operador de sentido. Desde o início, no capítulo “Nascente”, o rio é apresentado como entidade viva, com ritmo, voz e memória. É nesse fluxo inicial que se inicia também o movimento do próprio texto, que se deixa conduzir pela cadência da água, estabelecendo uma equivalência entre curso fluvial e percurso narrativo. Ogundana percorre diferentes territórios em que rios específicos são evocados. Um dos mais destacados é o rio Nilo, que se torna central na fase em que o personagem permanece no Egito: “Cheguei às margens do mais generoso rio do mundo, o Nilo” (VELOSO, 2020, p. 49). Esse rio é descrito como confidente de sua jornada, lugar de acolhimento e aprendizado. Nas palavras do personagem: “O Nilo me deu ternura, amor e o carinho que depura o sentimento, o Nilo me deu entendimento” (VELOSO, 2020, p. 49). Nesse trecho, o fluxo de água coincide com o fluxo de vida: o rio ativa a memória e catalisa transformações espirituais e afetivas no personagem, marcando o ápice de uma fase fecunda e harmônica da jornada.

A conexão entre narrativa e água continua com menções a mares e chuvas, mas sempre com predomínio das águas doces como metáfora de continuidade, fluidez e afetividade. A presença de Oxum nas cenas em que Ogundana oferece cantos e tambores às margens dos rios (VELOSO, 2020, p. 50) reforçam esse entrelaçamento entre natureza e rito, corpo e texto, sugerindo que enquanto há água, há voz, ritmo e narração. No entanto, há uma mudança abrupta quando Ogundana passa a viver no deserto. Nesse momento, tanto o ambiente físico, quanto o ritmo da narrativa se alteram drasticamente. “O deserto é rude, selvagem [...] A água escassa, alimento insuficiente e o futuro, incerto” (VELOSO, 2020, p. 46). A travessia agora é árida, o silêncio impera, e o fluxo da escrita se torna mais reflexivo, pausado e, por vezes, rarefeito. “O silêncio segreda ensinamentos, a quietude poupa energia” (VELOSO, 2020, p. 48). O esgotamento da água simboliza um esgotamento da fala e da linearidade, deslocando o personagem para uma experiência de recolhimento e interiorização. Mesmo assim, o deserto não é apenas interrupção ou perda. Ele também se converte em espaço de lapidação espiritual: “Dentro do seu coração, imerso em sua vastidão, fui por ele batizado” (VELOSO, 2020, p. 48). Ainda que o

fluxo hídrico esteja ausente, permanece um fluxo simbólico, menos descritivo de eventos narrativos, mais meditativo. A poética da travessia se ressignifica: o deslocamento já não depende do movimento visível, mas da escuta interior, da quietude e da reinvenção do tempo.

No capítulo final, intitulado “O Tambor da Nova Era”, ocorre uma virada metalinguística decisiva: é revelado ao leitor que toda a narrativa foi, na verdade, o relato de uma entidade espiritual, preto-velho, em um terreiro de Umbanda. “Meu nome é Gabriel dos Santos, sou um ogã, músico, um alabê, um cantador de terreiro. [...] Registre essa narrativa tão comovente” (VELOSO, 2020, p. 296-297). O discurso de Ogundana se encerra no plano da incorporação ritual, mostrando que a história narrada não pertence apenas ao indivíduo, mas à coletividade ancestral e espiritual. A circularidade se completa: o rio da infância desemboca na voz coletiva do presente, e o fluxo simbólico das águas retorna como canto no espaço sagrado da oralidade.

Essa revelação final reconfigura a leitura retrospectiva da obra. A paisagem atravessada por Ogundana, feita de rios, mares, desertos e memórias, torna-se agora o próprio território da memória coletiva. O corpo do personagem e o corpo do texto se alinham à tradição da referida oralitura, em que as experiências da travessia se depositam não apenas na escrita, mas também na voz (e no tambor). A viagem não termina, ela ecoa e a água, ainda que ausente no deserto, ressurgiu como vibração sonora e espiritual na casa religiosa. É nesse retorno simbólico à origem que se consolida a poética do fluxo e da escuta.

6 FOZ – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente incursão teve como objetivo analisar a obra “Ogundana, o Alabê de Jerusalém”, de Altay Veloso, à luz da noção de travessia como princípio estrutural e simbólico. Partindo da observação da narrativa como percurso em constante deslocamento, espacial, subjetivo, espiritual e estético, buscou-se compreender de que modo a obra reconfigura tradições épicas e místicas tendo em vista um referencial afro-brasileiro, plural e contemporânea. A travessia foi aqui entendida como operação de sentido, estrutura poética e ato político, conectando a trajetória do protagonista à forma do texto e à cosmovisão que o sustenta.

Ao longo da análise, ficou evidente que o deslocamento do personagem-título não se restringe ao plano narrativo, mas atua como operador simbólico de recomposição identitária, re-encantamento do mundo e reintegração a uma ancestralidade interrompida. Ogundana atravessa territórios, culturas e temporalidades, instaurando um movimento de reconexão com sua origem e espiritualidade, sem, no entanto, ceder à lógica da linearidade heroica. Sua jornada difere da estrutura épica clássica ao recusar a conquista como finalidade; em seu lugar, emerge a escuta, o canto, o rito e a troca como valores centrais da travessia. Isso tudo numa perspectiva que compreende que a morte não interrompe o legado.

A própria noção de legado, reiterada pelas mensagens finais do Alabê de Jerusalém destinadas aos seus interlocutores, carrega uma lógica outra. Essa visão está profundamente associada à noção de ancestralidade, continuidade e reintegração espiritual e cultural. Não se trata de um legado pautado pela conquista ou pela acumulação de feitos heroicos — como nas epopeias clássicas, com Aquiles sendo um dos maiores representantes desse desejo —, mas de um legado imaterial, comunitário e simbólico, transmitido através da memória sobre aquilo que não é próprio a ele, mas existe em prol de outras memórias suprimidas. Ogundana não busca deixar marcas no mundo por meio da glória individual; seu percurso o conduz a reconectar-se com seus ancestrais, com os orixás, com a aldeia, com a terra e com a natureza. O que ele busca transmitir, desde sua vida, mas principalmente como espírito, são valores como respeito às tradições, escuta às entidades, cuidado com o planeta, acolhimento das diferenças religiosas e entrega à musicalidade sagrada. Em vez de impor uma narrativa de dominação, Ogundana privilegia uma narrativa de reformulação – de si e de tudo que está em volta.

Isso se torna evidente, por exemplo, quando ele afirma que a verdadeira religião pode ser a ecologia, pois é universal, não impõe fronteiras e visa à preservação da vida. Seu legado, nesse sentido, é o de um mensageiro que transmite ensinamentos que transcendem dogmas e convergem para o cuidado e o equilíbrio entre os mundos visível e invisível. Ao final da narrativa, quando é revelado que ele é uma entidade que se manifesta num terreiro de umbanda para contar sua história, o legado se completa: Ogundana não é só um personagem, mas uma voz ancestral que continua atuando no presente, ensinando, cantando e orientando através do corpo de um ogã, de um alabê. Seu legado é o de manter viva a memória e a espiritualidade por meio da performance, da palavra, do tambor e da escuta coletiva.

A presença dos corpos d'água ao longo da narrativa, nesse sentido, constituiu um dos principais eixos simbólicos da obra, sendo fio unificador de todo esse mosaico de experiências. Sempre enfatizando a relação do personagem com Oxum e suas águas doces. Como analisado com base em Antonio Candido e Michel Collot, a água atua como elemento paisagístico e poético que permite tanto a fluidez narrativa, quanto o senso de coesão e unidade, e expressa o entrelaçamento entre mundo exterior e experiência subjetiva. À medida que o personagem segue o fluxo das águas, o próprio texto se move com ele, produzindo uma cartografia sensível que combina o que é físico e o que é anímico. Nesse sentido, a interrupção do fluxo hídrico também à suspensão do fluxo narrativo. A aridez do ambiente repercute formalmente na rarefação do discurso e no recolhimento interior do protagonista, revelando uma mudança de ritmo e de densidade textual. Tal correspondência entre forma e conteúdo reforça a hipótese de que a paisagem em **Ogundana** (2020) não atua como simples pano de fundo, mas como extensão de corpo e voz do personagem. A escrita se mostra, assim, permeável às variações do ambiente e à presença ou ausência da água como eixo vital.

Outro aspecto central da pesquisa foi a análise da forma da obra, que encontrou suporte teórico em Rancière, Garramuño, e outros teóricos que compreendem a tessitura híbrida das artes contemporâneas não como uma corrupção, mas como expressão da dissolução de fronteiras e desestabilização de modelos fixos de leitura, o que pode suscitar, idealmente, numa aproximação ativa e sensível do público-leitor em relação a obra. Essa conformação plural da obra não é apenas formal, conforme elencado ao longo deste estudo, mas carrega implicações epistemológicas e gestos políticos. Já a dimensão performática da obra, articulada aos conceitos de Leda Maria

Martins, Paul Zumthor e Segismundo Spina, foi fundamental para compreender o modo como o texto mobiliza a voz, o corpo e o canto como dispositivos de memória e ferramenta do fazer literário.

A escolha de analisar uma obra ainda pouco debatida no meio acadêmico exigiu, como se mostrou ao longo do trabalho, uma atenção especial à forma e ao contexto de produção, sem a mediação de um repertório teórico específico consolidado. No entanto, essa ausência abriu espaço para uma leitura comprometida com a percepção da singularidade da obra, com sua potência simbólica e com os atravessamentos culturais que a constituem. **Ogundana** (2020) se mostrou um terreno fértil para pensar literatura como travessia, rito e permanência, deslocando as fronteiras do cânone e instaurando outras possibilidades de leitura e de pertencimento.

Por fim, este trabalho propôs uma leitura de **Ogundana – o Alabê de Jerusalém** (2020) como um palimpsesto, em que se sobrepõem camadas, narrativas múltiplas, como percepção de que é possível conjugar o que parece dissonante. A travessia de Ogundana ecoa para além do texto: ela convida o leitor a atravessar, também, seus próprios regimes de percepção, a escutar o que foi silenciado e a reconhecer, nas águas do texto, as vozes que nele ainda continuam a cantar. Que essa escuta permaneça como gesto de abertura — não apenas para a literatura, mas para o mundo.

REFERÊNCIAS

ALABÊ DE JERUSALÉM – DE ALTAY VELOSO. **IMMuB**, 2017. Instituto Memória Musical Brasileira. Disponível em: <https://immub.org/album/alabe-de-jerusalem-de-altay-veloso>. Acesso: 09 mar. 2025.

ALABÊ de jerusalém, Vol. 1. Altay Veloso. São Paulo: **Radar Records**, 2020. Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/5TjQfIWc33AGn2eSOM4yQw>. Acesso em: 09 mar. 2025 (16 músicas).

ALABÊ de jerusalém, Vol. 2. Altay Veloso. São Paulo: **Radar Records**, 2020. Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/6ngvbC5BARBht8ndj1E5VP>. Acesso em: 09 mar. 2025 (16 músicas).

AZEVEDO, Carlito. **Monodrama**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

CÂMARA, Mário; KLINGER, Diana; PEDROSA, Célia; WOLFF, Jorge. (Org.) Endereçamento. *In*: **Indicionário do Contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.

CANDIDO, Antonio. **Tese e Síntese: Ensaio**. São Paulo: T.A. Queiroz. 2002.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Emílio Sales. **A personagem da ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A. 2000.

CANDIDO, Wesley; SILVESTRE, Nelci. O discurso da antropofagia como estratégia de construção da identidade cultural brasileira. **Acta Scientiarum**, Maringá, v.38, p. 243, 2016.

CAVALCANTI, Diogo de Hollanda. O deslocamento como lugar de enunciação na literatura hispano-americana contemporânea. **Cadernos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v.1, p. 78-90, 2016.

CHARTIER, Roger. Post Scriptum. Do códex à tela: As trajetórias do escrito. *In*: CHARTIER, Roger. **A Ordem dos Livros**. Brasília: UNB, 1994. p. 95-111.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras: (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras, 2002.

COLLOT, Michel. **Poética e Filosofia da Paisagem**. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COLLOT, Michel; COUTINHO, Fernanda. POESIA, PAISAGEM E SENSÇÃO. **Revista de Letras**, v. 1, n. 34, 2016. DOI: 10.36517/2525-3468.

Disponível em: <https://periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2401>. Acesso em: 4 abr. 2025.

COTA, Débora. A fragmentação na narrativa contemporânea: um passo mais além do literário. In: **V Colóquio Internacional Sul de Literatura Comparada: Fazeres indisciplinados**, 2012, Porto Alegre. V Colóquio Internacional Sul de Literatura Comparada: Fazeres Indisciplinados. Porto Alegre: Editora do Instituto de Letras UFRGS, 2012. v. 1.

CULTNE. **CULTNE - Alabê de Jerusalém - DVD Completo - Altay Veloso**. YouTube, 29 jun. 2021. 2hrs08min03s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WMMdQebu-Wc>. Acesso em: 09 mar. 2025.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura Brasileira Contemporânea**: um território Contestado. Rio de Janeiro: Editora, 2012.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**: a Essência da Religião. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FARIA, André Luiz de. O gênero relato de viagem e a construção dos sujeitos: impressões e distorções a partir do olhar. **Revista Qorpus**, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 11, n. 2, p. 147-162, 2021. ISSN: 2237-0617.

FONSECA DE CASTRO, JÚLIA. O testemunho de viagem: entre referências desgastadas e influência do mercado turístico. **Ateliê Geográfico**, Goiânia, v. 10, n. 3, p. 248–268, 2017. DOI: 10.5216/10i3.29647. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/atelie/article/view/29647>. Acesso em: 4 abr. 2025.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos Estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. 2ª ed. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-212.

KAMENSZAIN, Tamara. **La Novela de La Poesía**. Obra reunida. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.

MARTINS, Leda Maria. Performances da Oralitura: Corpo, Lugar da Memória. **Letras**, n. 26, p. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881.

MARTINS, Rosimeri Duda. **Do Daomé à Palestina**: griotismo, encontros e profanações – uma leitura do *Alabê de Jesuralém*, de Altay Veloso. Dissertação

(Mestrado em Humanidades, Culturas e Artes) – Universidade do Grande Rio “Professor José de Souza Herdy”. Duque de Caxias, 2017.

MATTOSO, Glauco. **Tratado de versificação**. São Paulo: Annablume, 2010.

OLIVEIRA, Joaquim; TEIXEIRA, Vanessa; MARTINS, Rosimeri. Alabê de Jerusalém, de Altay Veloso: O enlace poético entre o erudito e o popular. **Semioses**, Rio de Janeiro, v.10, p. 90-95, 2016.

OLIVEIRA, Juliana Letícia da Silva; QUEIROZ, Isabela Saraiva de. Maternidade a partir da mitologia iorubá: Nanã, Iemanjá, Oxum e Iansã. **Revista África e Africanidades**, Rio de Janeiro, ano XII, n. 32, nov. 2019. Disponível em: <https://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/0270112019.pdf>. Acesso em: 24 out. 2025.

PAZ, Octavio. **A Outra Voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.

PERES, Francisco Serpa. **O Corpo Tecnológico**: Intersecções entre Performer e Mídias. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PERLOFF, Marjorie. **O Gênio Não-Original**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2013.

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

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. A noção de "poema" em Dominique Combe: revisitando o poema longo e o poema narrativo. (2018). **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, v. 28, n.1, p. 99-115. DOI:10.17851/2317-2096.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Editora Rocco. 2002.

SIMAS, Luiz Antonio. **O Corpo Encantado das Ruas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Flecha no Tempo**. Rio de Janeiro: Editora Mórula. 2019.

SPALDING, Marcelo. **Manifesto Literatura Digital**, 2018. Disponível em: www.literaturadigital.com.br/?pg=25012. Acesso em: 08 mar. 2025.

SPINA, Segismundo. **Na Madrugada das Formas Poéticas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

UNIDOS do Viradouro. Galeria do Samba, 2016. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-do-viradouro/2016/>. Acesso em: 05 mar. 2025.

VELOSO, Altay. **Ogundana**O Alabê de Jerusalém. Santo André: Instituto Cultural Umbanda Eu Curto, 2020.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**: a literatura “medieval”. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.