

E se o meu nome for Valesca? Funk carioca
em *O meu nome é Legião*, de António Lobo Antunes

What if my name is Valesca? Brazilian funk in
***O meu nome é Legião*, by António Lobo Antunes**

André Corrêa de Sá

Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, São Paulo, Brasil

andredcsa@hotmail.com

Resumo: Na esteira dos diálogos entre literatura e música, este artigo propõe uma leitura de *O Meu Nome é Legião*, romance do autor português António Lobo Antunes, ao som do funk de Valesca Popozuda. O jazz e a música clássica já foram invocados com sucesso pela crítica antuniana. Façamos agora por estender este diálogo a um ponto limite, pondo-o lado a lado com o *funk* carioca. A linguagem musical, apercebida pela qualidade intrínseca da expressão e das técnicas que pratica, já não prevalece. Enquanto movimento de resistência e etnocêntrico em prol da autoafirmação dos que estão nas margens, o *funk* reporta-se ao radicalismo da dança erotizada e à compulsão estridente pela essência de protesto contra as esferas privilegiadas. Interessa-nos desencadear um dueto entre as vozes de António Lobo Antunes e a performance de Valesca Popozuda. O que está em causa, nas hipóteses que lançamos, não é a dependência do ritmo musical, mas, sobretudo, compreender o modo como a sintaxe de Lobo Antunes ganha a natureza da dança.

Palavras-chave: António Lobo Antunes; *O meu nome é Legião*; Valesca Popozuda; funk.

Abstract: In the context of the dialogue between literature and music, this article proposes a reading of *O Meu Nome é Legião*, novel by portuguese author Antonio Lobo Antunes, through the funk of Valesca Popozuda. Jazz and classical music have already been successfully invoked by criticism. Let us now extend this dialogue to a tipping point, putting it side by side with brazilian funk. Musical language, perceived by the intrinsic quality of expression and techniques practiced, no longer prevails. While ethnocentric and resistance movement in favor of self-assertion of those on the margins, funk refers to the radicalism of the eroticized dance and raucous compulsion by the essence of protest against the privileged spheres. We are interested in unleashing a duet between the voices of António Lobo Antunes and the performance of Valesca Popozuda. What is at issue in our conjectures, it's not the presence of musical rhythm in tge text, but, above all, to understand how the syntax Lobo Antunes wins the nature of dance.

Keywords: António Lobo Antunes; *O meu nome é Legião*; Valesca Popozuda; funk.

Recebido em 25 de fevereiro de 2015

Aprovado em 15 de março de 2015

Can I get control?
Do you like me vulnerable?
I'm armed and I'm equal
More fun for the people

M.I.A – *Bucky Done Gun (DJ Marlboro Funk Carioca Remix)*

Será de facto António Lobo Antunes um eremita numa cisterna de palavras, plenamente desacreditado do mundo em que hoje vivemos? Do ponto de vista do marketing editorial, essa imagem torna-se atrativa, sobretudo quando é o próprio autor a doutrinar-nos acerca da relação entre o silêncio e a criação literária. O *trailer* com que há uns anos se publicitou *O Arquipélago da Insónia*, provavelmente para aumentar o volume de vendas do escritor português, tentou tirar partido dessa ansiedade. Essa experiência acabou, aliás, por ser de má sorte, satirizada pelos não-iniciados da escola antuniana. Mas será que a imagem monástica do

escritor constituída nesse trailer nos ajuda a conceber melhor o silêncio dos mundos possíveis que evoca?

Ainda que a ideia de um legado pessimista das ficções antunianas seja manuseada por críticos importantes e mesmo que os romances sejam aquecidos num banho-maria de ambientes contemplativos e claustrofóbicos, o António Lobo Antunes realista que os redige não está laconicamente cansado da vida – e ao querer conhecê-la muito de perto e ao dotar as suas obras do espetáculo da intimidade não vai apenas expor-nos ao tom vencido das existências banais ou ao ódio ressentido das vidas de miséria. Esse suporte psíquico é difundido como música de fundo e não como penhor do único mundo tangível. Os efeitos desejados na economia afetiva de quem lê têm um alcance surpreendentemente mais vasto. Nivelando as suas paisagens acústicas de uma ponta à outra da sociedade e tornando essa sociedade cristalina, Lobo Antunes vai espacializando a esperança.

Como vai ele gerar tais abismos da interioridade humana? Uma parte da resposta tem a ver com as particularidades da técnica romanesca, isso já se sabe, e a dicção de Lobo Antunes tira amplo partido da possibilidade de manipular os tempos da ação e da narração, instaurando uma *performance* da voz, entre a evocação e o esquecimento. Mas tendo em conta que esse tempo romanesco (diz-nos o autor ele próprio) aspira a um presente contínuo, basal, e que a composição é essencialmente polifónica, com vozes cumulativas, esta solução obriga-nos a uma inversão da hegemonia dada à referência temporal, uma vez que a situação analógica é então máxima numa dialética do espaço.

Deste modo, a perspetiva temporal torna-se secundária e o tema dominante passa a ser o da ontogénese do espaço: a do espaço em que os seres estão contidos e interagem entre si. O facto de muitas vezes não haver nomes próprios parece um paradoxo, mas é apenas uma das técnicas com as quais se aprofunda a descoberta do íntimo. O autor quer aprender a conjugá-lo e não o pode conjugar senão no presente.

Onde é que nós estamos? parece, por isso, ser a pergunta mais audível.

Tal objetivo requer um projeto minucioso, articulado numa lógica própria, mesmo que a estrutura de um romance seja procurada precisamente porque o autor não a procura. Necessita-se, primeiro que tudo, de um grupo de pessoas, todas com falta de colo, de algumas casas mitificadas, de um dia-a-dia depressivo, de um sentimento de desproteção.

Aceitam-se estas vozes, muitas vezes estranhas, e a sua propensão considerável para o desastre: é obrigatório que a hereditariedade pese, que haja justaposição dos sentidos transferidos do passado, que as censuras estejam abertas ao inconsciente. Nada disto é gratuito. Por um lado, as suas retrospectivas têm delimitações concretas: ocorrem num espaço e num tempo reais, que, embora não se contenham neles em exclusivo nem sejam sempre factuais, estão em conformidade geral com os retratos de Portugal e dos portugueses dos anos cinquenta do século XX para cá.

Estas personagens definem grupos operativos; não se tome, por isso mesmo, a representação à letra: sendo absolutamente indiscutível que a consciência do detrito e a evocação do colapso do sentido do mundo são substanciais em todo o currículo literário de Lobo Antunes (numa afirmação da catástrofe que vai das vozes aos objetos), também me parece indiscutível que o plano narrativo não está totalmente inclinado por esse mal-estar apocalítico. O tropo da empatia é fulcral em todo este sistema projetivo, pelo que a configuração final da esfera do íntimo é espacial. É através da empatia que se descortina o mundo. Para isso, vai articular níveis múltiplos de tempo em torno do espetador. Para isso vai acomodá-lo num sincretismo de estímulos, referências, recordações. Para isso vai abrindo homologias das personagens até às coisas, no sem-fim de um rasto humano que as submete a uma tónica antropomórfica.

Nos seus grupos as pessoas e as coisas têm de trabalhar coletivamente num tecido contínuo onde, sílaba após sílaba, saberemos encontrar a pulsação da vida. Se analisarmos o seu modelo rítmico, talvez fiquemos próximos de o classificar enquanto *performance coletiva*, nos termos de um canto coral, como o define Paul Zumthor, em que os cantores são os seus próprios ouvintes e se animam coletivamente dessa força expressiva.¹ Estilisticamente torna-se algo cansativa. Contar episódios nostálgicos, da forma comunitária como isso é feito nos seus romances, torna-se num modo de enfrentar o presente – nem de o esquecer, nem de a ele se submeter, mas de tentar fazer alguma coisa para que os desastres não se repitam. Essa será uma das ações a realizar. A denegação do passado é superada pelo trabalho feito sobre o transitório, no seio de um grupo de vozes, sobre o material da experiência humana que não tenha ainda poiso certo.

¹ ZUMTHOR, 2005 p. 73.

Como os escutaremos melhor? Supondo uma política comunitária, a reciprocidade, uma ética de benefícios mútuos? Em certos aspetos, a paisagem interior, afetiva, relacional transita para uma dimensão independente do narrador, constituída pela matriz de ressonâncias. Nessas zonas vale o silêncio, um silêncio analítico que sirva para dar vazão às memórias estagnadas, extraindo-as, e que, assim, as vai lavar e manipular e fundir, depois, na unidade de sentido que se quer atribuir a alguém. A nostalgia, no seu traço de idealização, torna-se então uma falácia, destinada a aparelhar os conteúdos ficcionais e dinamizá-los sobre o mundo do leitor. Sem este pano de fundo, nem sempre é possível apercebermo-nos da essência contemporânea de uma frase que basicamente serve para processar a resolução de um dilema (mesmo que nunca formule uma resposta) e não para o representar em si mesmo.

Os aspetos experimentais da sua intervenção sobre o tempo narrativo são, a este respeito, como dissemos, superados pela preocupação pelo espaço – a do espaço frágil, quase ininteligível, de que se constitui qualquer conceito de intimidade. Como afirma Peter Sloterdijk, os filósofos (categoria que eu substituo livremente por escritores) não são emissários de nenhum absoluto, têm é de estar atentos às detonações do próprio tempo.² Grande parte do que importa na circunstância ficcional de António Lobo Antunes parece-me, aliás, estar vinculado aos termos do realismo que daí resulta, um *realismo* que não bajula ideologias políticas, mas está radialmente entrançado com as suas responsabilidades terapêuticas como psiquiatra. Esse objetivo é tão literal quanto a ansiedade que julgamos ter sido vital para gerá-lo – a de tomar consciência de que o conhecimento que temos do mundo é deficitário e de esse mundo, sendo essencialmente imprevisível, estar inundado pela incerteza, pela insegurança, pelo medo da desproteção.

O Meu Nome é Legião é um caso muito específico destes mundos derrocados. O autor quis documentá-lo como prova de um inferno que nunca conheceu. A hostilidade é total; nele atinge-se um limite, ou até uma caricatura, do ponto a que a exclusão pode chegar: tudo nele vai alastrar através da ameaça, das cicatrizes, do ensurdecimento atroz a que todos são consagrados, todos, seja qual for o seu lado da barricada. Os jardins de harmonia bucólica onde a mitologia antuniana geralmente resguarda

² SLOTERDIJK, et al., 2007 p. 14.

a infância são substituídos, num engenho autodestrutivo, pelas ruelas precárias de um bairro clandestino e por uma erupção de armas e crimes.

Como dizer uma realidade tão tempestiva, tão dilacerada por quem não a vive do interior? Os limites da representação deste mundo só podem ser transpostos se ninguém nele for obrigado a calar-se. Mas forjar um espírito comunitário a partir de um grupo de vozes que experimentam o horror é também forjar o silêncio que as torna indizíveis, até porque quem ouve tem que assumir uma neutralidade moral. Som e silêncio são igualmente tácteis e tornam-se faces da mesma moeda. Este título, *O Meu Nome é Legião*, foi extraído de um episódio bíblico que narra um exorcismo executado por Jesus a um homem possuído por vários demónios, que tinha abandonado a cidade e os hábitos civilizados, refugiando-se na periferia. Quando Jesus lhe pergunta o nome, é assim que o homem atormentado se identifica – *legião*, “porque somos muitos”. Mas não havia desafio algum nesta explicação, até porque a forma divina atormentava os demónios indefesos.

Quem estará possesso em *O Meu Nome é Legião*? Que exorcismos se executam? O romance empurra-nos, sem pé que nos valha, para o interior de um submundo dominado por distopias. O núcleo da ação decorre num enclave da periferia da capital, um bairro social imaginário, o bairro 1º de maio, povoado maioritariamente por negros ou mestiços, as vítimas de um processo histórico que os deixou sem raízes na realidade: se já não são africanos, também não se sentem ainda portugueses. “Que tens a ver comigo?”, pergunta o homem possuído a Jesus. E, de facto, que tem Lobo Antunes a ver com o universo que narra, de aglomerados de habitação tortuosos, de crianças que cometem crimes violentíssimos, de existências dominadas pela miséria? Será testemunha, uma testemunha sobre pressão, que quer provocar choques emocionais para tornar o livro mais eficaz, como descreve George Steiner, ou este romance continua, aceso como uma lâmpada na noite, a vontade de representar o mundo total, de lhe dar presença real, ambição que Lobo Antunes herdou dos grandes artífices do romance realista?

A cor da pele não é nele uma barreira fixa, no sentido em que se é branco ou se é preto. Este romance, muito em particular, vai persuadir-nos a metamorfoses intensas, pondo em causa quaisquer tendências segregacionistas ou preconceitos contra aqueles considerados socialmente inferiores. Os brancos que chegam ao bairro também se transformam em negros, como se dá conta na voz da prostituta que o Gordo levava para

morar com ele no Bairro: “acredito que me olhem como os do Bairro me olhavam cuidando-me branca eu que não era branca nem mestiça nem preta, era escarlate e lilás”.³

Atraindo-nos com a força de um íman, o enredo leva-nos ao espaço íntimo partilhado entre um bando de meninos-criminosos, responsável por uma onda de barbárie criminosa, e os polícias que os vigiam e montam uma operação para os interceptar. Os méritos da manutenção da ordem são explícitos: prevenir, intervir, reparar. De um lado, os criminosos, a raça negra, a propensão para a violência que os brancos pressentem, de outro lado, os polícias, a autoridade, o direito a usar livremente as armas de fogo. Mas quem lidera a operação é um agente cansado, amesquinhado, desvalorizado pelos superiores, a quem esse discurso do poder não serve de maneira nenhuma, pelo que o que fica à mostra, como uma consciência desfolhada, é a impossibilidade que integra todos estes indivíduos e os insere num abismo moral sem soluções. As personagens transitam ambigualmente entre duplos de si: um, sem nada, grita por colo, o outro, também sem nada, clama pela posse, pelo território. Têm medo infantil das cobras, não têm medo adulto da polícia:

A gente saía do Bairro sozinhos derivado à Polícia, um pelo parque de campismo, outro pelas figueiras bravas, outro pelo lado de Sintra, juntávamo-nos no telheiro e eu chegava sempre depois porque atravessava o palacete onde a erva mais alta e demorava que tempos a vasculhar os arbustos com a espingarda por medo das cobras que assobiam no escuro de mistura com o vento, o vento, asma e as cobras asma e guizos a sacudirem seixos.⁴

Em *O Meu Nome é Legião* a assinatura do contexto social é radical, mais intensa e decisiva do que em qualquer outro dos seus romances. O tema particular é o da sujeição e a partir de representações do sentimento pós-colonial conjugam-se reflexões a propósito dos efeitos da globalização na economia portuguesa, do alcance dos programas de integração social, da indiferenciação do mundo rural, da vivência da exclusão que a imigração acentuou, da dispersão das hierarquias sociais. O Bairro serve de para-raios para essa ambiência psicossocial. Começa-

³ ANTUNES, 2007 [2007] p. 11.

⁴ ANTUNES, 2007 [2007] p. 281.

se com um relatório policial. A primeira frase é intensamente declarativa do ambiente romanesco que a partir daí se documenta: a suspeição, a degradação física e moral, a experiência do crime. 8 suspeitos, dos 12 aos 19 anos, um branco, um preto, os outros mestiços, designados pelas alcunhas: Capitão, Miúdo, Ruço, Galã, Guerrilheiro, Cão, Gordo, Hiena. O signatário do relatório (que é investigador na polícia) tem a opinião de que os mestiços e os negros são mais propensos à violência gratuita, são selvagens, portanto.

Podia tratar-se apenas de um punhado de crianças desfavorecidas, contingentemente nascidas e criadas nas ruelas miseráveis de um bairro *social*, para quem a perda é o nível ontológico por excelência. Mas são, ao mesmo tempo, criminosos em plena posse dos seus poderes, sádicos para quem a semântica da morte nada tem de ambíguo. Lobo Antunes resume deste modo a sua disponibilidade para a agressão: “Estão de tal maneira abandonados que matar pessoas é a única maneira que têm de pedir colo”. Consideremos, momentaneamente, a desobediência às autoridades convencionais. Tem praticamente a força de um automatismo: não acatar regras que não sejam as da nossa prole, do Bairro. Mas não pode ser desarticulada do traço de desamparo. Relata o polícia:

verificámos com surpresa tratar-se na sua maioria, excepto um preto carregado de pulseiras e anéis, não de adolescentes saudáveis mas de crianças de dez ou onze anos que não se desenvolveram como as nossas, definhadas, com casacos demasiado largos e chapéus ridículos que se reuniam um pouco antes da noite sob os corvos de um renquezito de faias tão definhadas quanto eles, corvos que se nos afiguravam construídos de farrapos e arame por um aleijado de muleta que os desprendia no ar e lá seguiam eles em baldios aflitos.⁵

Explicar a potência mutiladora destas crianças não é tarefa simples. Não acreditamos ser possível que as crianças estejam a cometer aqueles crimes e, ao mesmo tempo, temos a sensação de que a condenação é muito anterior à madrugada em que começam os crimes. A mulher que os presenciou presente que há nesses crimes um grau latente de irrealidade; o polícia que os investiga não consegue redigir o relatório

⁵ ANTUNES, 2007 [2007], p. 321-322.

– talvez ache, também, que são crimes irrealis. Não tem nada a ver com a plenitude do horror em si, com o planejamento e a execução de uma violência inexplicável e intolerável, mas com o sentido de uma exclusão, ela sim, desesperadamente totalitária e, intimamente ligada a isto, à esperança num diálogo que nunca existiu. “Escuto um oco de gruta no interior de mim ou seja pingos vagarosos e raros”.⁶ O primeiro condão do relatório é, por isso, ao fazer com o leitor de imediato hesite acerca da sua validade. Ajuíza, aliás, em favor do seu caráter racista, gratuito, ignorante. Por outro lado, rapidamente o relatório é interrompido, para o polícia confessar a sua necessidade de afeto, de espaço partilhado, de uma voz que procure a sua. As estações de serviço⁷ são o que mais próximo sente da sensação de felicidade, da noção (e isto é fundamental) de que se tem um lugar próprio, específico, na ressonância de que o mundo humano é feito. Até que ponto, voltando um pouco atrás, é que a violência contra a raça negra não deriva, ela também, da sua falta de integração no mundo. Até que ponto que não está a projetar, sobre eles, o seu medo de ser estrangeiro em toda a parte?

Os estereótipos racistas são uma constante ao longo das suas páginas; a cor negra, no seu veio simbólico, é corrosiva: associa-se ao vício, à infantilidade, à desonestidade, em suma, à decadência e à destruição da dignidade humana. Opera, inevitavelmente, como vetor para problemas sociais universalizáveis, que se sobrepõem à pura discriminação racial que o relato enquadra. Muitas das consciências que ouvem estas vozes, para quem a marginalização racial não faz qualquer sentido, terão provavelmente a tendência para as integrarem na representação de uma sociedade globalizada na qual o verniz do capitalismo liberal, e as suas receitas para o bem-estar progressivo, estão estalados. Talvez isso contribua para que o tema do recomeço perpétuo ganhe, ao longo do romance, proporções específicas (o próprio polícia, como relator principal, do seu depoimento ou dos de outras testemunhas, reitera a vontade instintiva de voltar ao início do relatório) e, por isso, não estranhemos quando a certa altura ouvimos “Não somos senhores somos pretos”,⁸ ou “teremos alma nós pretos?”.⁹

⁶ ANTUNES, 2007 [2007] p. 35.

⁷ ANTUNES, 2007 [2007] p. 15.

⁸ ANTUNES, 2007 [2007] p. 22.

⁹ ANTUNES, 2007 [2007] p. 190.

E o que é isto, que aviso é este, ou que apelo?

Todos são vulneráveis: os negros e os mestiços desejam-se brancos, os brancos sentem-se pretos, apelando, tão simplesmente, à condição precária de todos. As distâncias da ironia e o impulso empático marcam o passo na percepção destas vozes. António Lobo Antunes, conjugando uma poderosa gramática da solidão, estende sobre todos o mesmo manto de humanidade e esse parece-me ser o sentido essencial dos seus inventários humanos e das suas denúncias. Ler-se-á, aí, a aventura de uma redenção, por hipótese? Ou seja, um anel de culpa e a sua revogação?

De acordo com estas premissas, para quê analisarmos Valesca Popozuda, *funkeira*, enquanto objeto de *design* sonoro e gráfico de uma intuição comparatista? E como faremos com que assome, sem mais nem menos, no útero polifónico de um romance como *O Meu Nome é Legião*? Em termos simples, dar-lhe-ei, em passos sucessivos, os direitos de uma poética do espaço, mobilizada a partir das condições acústicas em que os dois campos criativos se desenvolvem. A verdade é que qualquer interdisciplinaridade com o *funk* dá azo a preconceitos académicos. Mesmo depois de Lyotard e outros autores do mesmo calibre terem insinuado que o caldo pós-moderno pôs em desuso os consensos em relação ao que possa constituir o saber ou a verdade, a academia ainda teme a imprevisibilidade das análises e o descontrolo que desate um saber que “aguça a nossa sensibilidade para as diferenças” e encontra o seu tónus na “paralogia dos inventores”.¹⁰

O diálogo com a música tem objetivamente beneficiado os comentários à obra antuniana, sobretudo no que toca à caracterização do ritmo da frase e das cambiantes temáticas. O jazz e os cânones clássicos foram invocados, e com muito sucesso, diga-se de passagem. Façamos agora por estender este diálogo a um ponto limite, pondo-o lado a lado com o *funk* carioca. A linguagem musical, apercebida pela qualidade intrínseca da expressão e das técnicas que pratica, já não prevalece. Enquanto movimento de resistência e etnocêntrico em prol da autoafirmação dos que estão nas margens, o *funk* reporta-se ao radicalismo da dança erotizada e à compulsão estridente pela essência de protesto contra as esferas privilegiadas. Zero complexos de culpa, zero lacerações masoquistas. A linguagem sexual, praticada bem nos domínios

¹⁰ LYOTARD, 1993, p. Xvii.

da pornografia, tem o valor facial de um gesto de agressão, e a apologia do crime, emblema dos estilos *gangsta* de imitação norte-americana, também. O que está em causa, deste modo, não é a dependência do ritmo musical simplista e precário, mas a consistência de dança imanente de que a sintaxe de Lobo Antunes, em *O Meu Nome é Legião*, tacitamente se apossa.

Mantendo-se estes perigos liberais na nossa crítica, qual a utilidade desta empresa, para mais com um ponto de partida tão inusitado, curvado até se desequilibrar sobre a condição tecnológica de uma *funkeira*? Será que a comparência de Valesca ensina o leitor de *O Meu Nome é Legião* a controlar mais eficazmente a sua leitura? Temos sérias dúvidas disso, até porque tais efeitos seriam acidentais e enquanto leitor faço gala em não dar tréguas à ganga ideológica que apenas dá valor às respetivas contextualizações culturais. Num ponto de vista politizado, o *funk* foi uma convulsão que impôs as comunidades das mais de mil favelas do Rio de Janeiro às praias chiques da zona Sul. Em 1989, ano em que Fernando Luís Mattos da Matta, o pioneiro DJ Marlboro, compôs o disco *Funk Brasil 1*, o alcance efetivo da sua voz era ainda limitado: brotando espontâneo no seio das comunidades mais pobres, em festa, em alegria, o *funk* formava-se, numa maturação talvez acidental, como um instrumento de imunização, configurando como um novo código cultural. Nos primórdios, os DJ's passavam sobretudo faixas norte-americanas. Mas quando Hermano Vianna, antropólogo que começara a subir aos morros para investigar esse mundo novo, decidiu interferir na história e ofereceu uma bateria eletrônica ao DJ Marlboro,¹¹ o movimento começou a autonomizar-se, com versões próprias e letras em português. Nos bailes que os admiradores do *funk* iam organizando para se divertirem, foi-se gerando uma fábula para cariar os condomínios caros com anticorpos profundos: inveja, ressentimento, angústia em estado puro. Mas isso foram os primórdios: nos últimos anos os produtores descobriram novos méritos aos ecos que provinham dos morros e apossaram-se do papel de *player* no mercado global da música, insuflaram o seu estatuto rebaixado e essa discussão perdeu coerência: o *funk*, como se imagina, dá muito dinheiro a ganhar.

Grande parte dos estigmas associados ao *funk* foi aniquilada pelos mercados especulativos. A sua historiografia transformou-se,

¹¹ VIANNA, 1987, p. 2.

agora, numa história trivial de um objeto de consumo, com convenções linguísticas e vocabulário especializado. Tanto os *proibições* (as versões hardcore dos *funks*, gravadas especialmente para as comunidades, mas disponibilizadas de forma gratuita em vários sites de música) como os *funkeiros* de sucesso e deslocaram para condomínios de renda elevada, mais ou menos próximos das favelas onde cresceram para o mundo. Em São Paulo, por exemplo, tem-se propagado uma modalidade conhecida como *funk ostentação*, totalmente norte-americanizada, que faz a apologia do dinheiro e do luxo. Observarmos Valesca enquanto projeção articulada de um desenho industrial tem, por isso, razão de ser; veja-se: a seriação, a justaposição entre forma e função, a idealização de um sistema são os compromissos do *designer*. Para o conservadorismo repressivo das classes altas, os refrões do *funk* são símbolos de linguagem obscena, sem exigências psíquicas ou sociais: literais, sem duplos sentidos e sem analogias.

Adiante veremos como o espaço simbólico, de facto, se delimita às funções sexualizadas do corpo. “Agora eu sou piranha e ninguém vai me segurar”, ressoa um dos refrões de Valesca, inoculando o veneno adstringente do feminismo nos sistemas venosos do patriarcado. O objeto deste *design* é o corpo, e as suas intensidades expansivas (assinaladas pelos volumes hipertrofiados de um hedonismo específico) limitam o seu plano dialético. Ao corpo, ao *design* aperfeiçoado para o consumo sexual, o objetivo é idolatrá-lo – mesmo que o ídolo tenha pés de barro. Valesca deixou de ser um corpo estranho – olhe-se com atenção para alterações graduais que introduziu nos seus *shows*, polindo os arsenais do palavrão e da pornografia, cujo valor de mercado foi reduzido para os tornar coincidentes com as festas em colégios privados da zona Sul para as quais a Popozuda é contratada. “On ne naît pas femme: on le devient” – de certa maneira estamos perante uma modalidade simplificada da incitação clássica de Simone de Beauvoir. Para além de Valesca, claro que há outras *funkeiras* a partilhar o panteão da especialidade *porno-funk*. Tati Quebra-Barraco (que declarou à revista *Veja* que Britney Spears era a sua influência icónica) ou Deize Tigrona são produto da mesmíssima lógica, mas a imanência de Valesca introduz mais fatores ao jogo. O sinistro Mr. Catra, um dos expoentes do submundo funkeiro, com quem Valesca fez duetos, explica: *existem as poderosas, mas Valesca é o poder*.

Nada nesta versão do *funk* se mantém *state of the art*: nas comunidades pobres do Rio de Janeiro, o *funk* carioca clássico foi

preterido pela modalidade que apelidam de *dança do passinho*. Sinal dos tempos resultante da prosperidade econômica do Brasil? Que notável paráfrase assim se exprime de um mundo global e interligado, em que o único postulado é o da execução instantânea. Cosmopolita, multirracial, ecumênico, pacifista, o passinho é uma contorção de estilos de *street dance*, um encontro frenético de ritmos afro e brasileiros: *funk*, *break*, frevo, samba, *kuduro*, *popping* (aquela técnica de contrair e relaxar rapidamente os músculos, simulando espasmos), sem esquecer os tambores espirituais da umbanda e do candomblé. Sobre os passos memorizados e exercitados com desenvoltura, o passinho encoraja o improvisado, a interação fluída entre os corpos, a hipótese do começo. A jornalista Alexandra Lucas Coelho, que assistiu à sua detonação no Rio de Janeiro, escreveu que estes novos bailes “são umas mil pessoas com a coluna de som dentro da caixa torácica”. Mais do que um *pós-funk*, define-o como um novo samba, aproximação que faz todo o sentido, pelo menos se tivermos em atenção a espacialização que constitui. O *passinho* é só dança e o espaço-tempo da sua performance eletrizante parece vibrar e revolver o corpo no desejo de um ruído branco, relaxado, imaterial, pacificador; não tem o timbre de contestação que persiste como uma das tentações do *funk*.

O passinho ganhou fama como uma *performance* majoritariamente masculina, um modo de ter destaque (respeitabilidade, poder de atração de mulheres, etc.) no ambiente dos bailes. É uma contra-afirmação à conotação sexual, ao crime e ao tráfico da atual ecologia *funqueira*. A instantaneidade de Valesca não se combina com essas inspirações cerimoniais nem com essa relação respiratória com um corpo que prescinde tão voluntariamente de energia vocal. Se quisermos descrever a sua identidade artística, teremos que começar por dizer que Valesca é uma artista minimalista, sem quaisquer *nuanças* e despojada de todas as características de uma cantora de topo; chegaremos também à conclusão que dificilmente poderia despontar num meio regulado por outras exigências de qualidade. O meu enfoque está precisamente no grau elementar dos seus recursos expressivos e em que medida (melhor: em que paradoxo) isso ganha uma espécie de consistência artística. E por isso tais analogias serão derivadas, em primeira mão, de um tributo ao seu temperamento artístico, que simbolizo como uma síntese de carências.

Não podemos deixar de ter presente que o *funk* se constitui como um ritmo híbrido, cujo centro de força está inscrito nas favelas do

Rio de Janeiro. Em linguagem agora mais em voga, essa topografia é referenciada como comunidade e essa pragmática comunitária significa, em desnecessária ironia, que as pessoas não têm oportunidades nem são senhores das suas escolhas. São essas, então, zonas pobres, onde em termos materiais falta praticamente tudo. O IBGE designa-as por aglomerados subnormais. São faixas que não fazem parte da economia inclusiva e estão raiadas por densos silêncios, fazendo de todos os seus habitantes, de uma forma ou de outra, sobreviventes do colapso. O aviso não é vão: “Quem não tem dinheiro não tem alma”. Nestas condições, o dito popular espalha raízes e o legado da privação e do vexame transforma-se cada vez mais numa onda de ferocidade e violência, prestes a destituir o bem-estar das populações abastadas.

Essa é uma das razões para a sua eloquência: fazem com que os que estão do outro lado se apercebam de que os efeitos da exclusão podem ser medonhos. Nos primeiros tempos, o *funk*, com os seus hinos, teve o condão de despertar instintos tribais, mas o estilo rítmico que reconhecemos como o *funk* contemporâneo do Brasil já pouco tem a ver com o seu património genealógico, o tal movimento liderado pelo DJ Marlboro, perceptível essencialmente pelo despojamento dos que o cultivavam e pela voz de autonomia territorial. Tendo ou não espessura, tornou-se um produto cultural para as populações da classe média.

A imagem iconográfica de Valesca obedece a uma retórica poderosa, que se exporta para o exterior do subúrbio e nele ganha direitos de presença. Não é mais o baile popular, informal e amador. Tem que ser comercializável e um dos seus slogans caraterísticos é o canónico “o poder está em mim”. Será provavelmente por isso que persegue as políticas mediáticas do *power feminism* advogado por Naomi Wolf. Qual a função desta retórica? Obedecerá a uma lógica de expansão, envolvida no universo portátil da favela? Será apenas um dispositivo de sobrevivência no espaço mediático, ou qualquer coisa mais que isso?

É preciso explicar que nela tudo é literal. Embora a sua morfologia só subsista enquanto processo e que aquilo que Valesca é se subordina à manipulação do seu aspeto físico, também não restam dúvidas de que essas linhas foram inchadas e desbastadas em função daquele estado que para os produtores musicais caracteriza uma energia do desejo. Nesta espécie de estilo musical e nesta espécie de dança está tudo muito bem definido à partida. A literalidade desta construção, que tudo nomeia,

impede-nos de percebermos quaisquer vislumbres de uma tensão dialética ou de planos polissêmicos.

O assunto tornou-se entretanto mais complexo e quase totalmente afastado da esfera musical. Na psicodinâmica do *funk* carioca mais recente, a vitalidade tem vindo integralmente a confundir-se com o impulso sexual, de modo que o *power feminism* está muitas vezes lado a lado com a indulgência prestada ao *macho provedor* de outras eras. O objetivo é provocar uma endosfera quente e húmida. São talvez três os elementos que mais concorrem para esse meio: o ritmo é uma síncope de campânula, as peças de roupa possuem dimensões reduzidíssimas e as coreografias roçam-se em nós, de tão elíticas, tão abismais. Que é como quem diz: querendo ser tão elíticas, tão abismais. Aqui, o poder supremo da sugestão erótica que a dança sabe traduzir transforma-se num friso sem graça de mulheres semidespidas dançando de cócoras. Observe-se, como exemplo, o vórtice de atração que Mr. Catra e as suas letras explícitas têm reclamado, muito à custa do ativismo poligâmico (com origens numa disciplina que designa como judaísmo salomônico) e da infância de classe média-alta, floreada com as salas de aula e os recreios do colégio Pedro II. Mais do que para aniquilar as reservas morais de uma sociedade conservadora já debilitada, os palavrões avulsos representam corretamente as simetrias que a indústria cultural seleciona para comercializar. Valesca Popozuda foi agenciada para essa mesma exaltação, mas num lance de maiores proporções. Atualizou essa exaltação e levou-a ao extremo, assumindo os bordões supostamente feministas a partir dos quais germinam as suas letras e as suas atuações.

Mas a perversão tem contrapartidas. Ao destruir o caráter subtil do campo da atração, transpondo-o para o plano da pura pornografia, o seu corpo converteu-se num mero suporte, numa eloquência de carne sem sugestões metafóricas. Os efeitos não deixam de se expressar: a sedução, mediada pelo erotismo, pressupõe um campo analógico, mas os protocolos deliberadamente sexualizados puseram de lado qualquer ação humana, dissolveram os anéis do imaginário e são neste momento apenas autodescritivos. A *bunda* aditivada, por exemplo, ou os peitos, as lentes de contato azuis ou o cabelo tingido não correspondem a processos de simbolização: são projeções objetivas, realistas, nulas de opacidades.

Apesar da radicalização extrema da sua figura, o espaço que Valesca ocupa acaba por ser mínimo, de modo que faz prova da sua portabilidade. O *design*, levado a um ponto limite, nunca consegue

abandonar o seu canal ontológico. E por isso não encontro sentidos profundos nas suas performances; são apenas o que lá está, uma performance convencional, geralmente medíocre, que não alimenta qualquer traço de ilusão. A *funkeira* começou por atuar num trio de mulheres que acompanhavam bailes *funk* dançando numa gaiola. Essa gaiola não era mais que uma gaiola; esgotava-se totalmente nela própria, sem uma estrutura semântica que complementasse o espetáculo de superfície.

Nunca seríamos convincentes se quiséssemos expor tais grades na dialética da exclusão entre a zona sul dos ricos e o morro dos desfavorecidos, ambas contidas em forças opressivas. A ideia de comunidade, radicada nos primórdios do *funk* carioca, está afastada dessas manifestações. Tanto que quando Valesca se lançou a solo, no carnaval, aí já cantando, a gaiola se desvaneceu. A fórmula de atração do público transferiu-se integralmente para a energia de Valesca descendo sem pudores até ao chão e para as letras agressivas das suas canções.

Valesca saiu da gaiola e ganhou consciência de que tinha que passar a receber *cachet* como cantora, senão os contratos e a carreira iriam por água abaixo. Cantora, portanto. A voz, de qualquer maneira, continua sem qualquer característica importante, as batidas continuam no registo mais banal do *funk* carioca, e nem os ângulos do corpo ao dançar são especialmente voluptuosos. E depois há a questão séria do grotesco, associado, claro está, a um estranho magnetismo. Chamar-lhe-ei aura? Este é um corpo deformado. Valesca, querendo provar que é tão *gostosa* quanto isso possa ser, mandou instalar uma prótese de silicone na *bunda* (a que tem neste momento *em uso*, em abono da verdade, é a segunda – depois da primeira, como confidenciou Valesca a Marília Gabriela, não a ter deixado *empinadinha* como queria). Grande e explícita, a prótese é, no mínimo, auto-hipnótica, sobretudo a partir do momento em que a cantora publicitou que tinha contratado um seguro no valor de cinco milhões de reais. Este ano o seguro não foi renovado. Ficava caro demais.

Em todo o caso, Valesca produz acontecimentos centrífugos e a sua imagem projeta-se hoje em dia sobre uma cultura contemporânea que se originou nas favelas do Brasil mas se exportou turística e comercialmente para todo o mundo, qualificando-se, com preconceitos cada vez menores, na generalidade das camadas sociais. Descreve-se, muito a propósito (*Valesca por Valesca*, propõe Marília Gabriela para finalizar a entrevista), como uma guerreira. A mobilidade define a sua determinação. A palavra

de ordem é desestabilizar, refutando os mecanismos de exploração social. Valesca tornou-se invasiva e onnipresente: *paparazzi*, ensaios para a playboy, uma grande entrevista com Marília Gabriela em 2012, *shows* televisivos sobre famosos, presença diária nas redes sociais, etc. Esteve até com Lula da Silva e em mais que uma ocasião. O mesmo Lula, não por acaso o líder da revolução econômica do Brasil, que a cantora surpreendeu a apreciar o seu *popozão* e a quem dedicou uma letra. Essa interpelação faz todo o sentido nesta análise:

Conheci o Lula no Complexo do Alemão,
E ele não tirou o olho do meu popozão
Com todo respeito, senhor presidente,
O senhor gostou de mim, e o seu olhar não mente
Mas, senhor presidente, meu papo é outro
Sou popozuda e represento a voz do morro
Luis Inácio é do povo, e escuta o que ele diz
A favela tem muita gente, que só quer é ser feliz

Neste momento, Valesca tem para mim as especificações de um protótipo e assimilo o seu êxito ao êxito do *funk* carioca. Os seus meios artísticos são facilmente desacreditados, monológicos, embrutecidos, reproduzindo a estandardização que acompanhou a extroversão deste estilo musical dos anos mais recentes. O consenso atual em relação ao *funk* tem, de resto, um certo travo agridoce. A semântica do *funk* começou por lhe dar uma presença importante na tapeçaria sonora das periferias, nos códigos próprios de cada comunidade. Hoje isso é um elemento apenas mitológico, tão mitológico quanto a filiação africana das raízes. Nas décadas de 1980 e 1990, o *batidão* mantinha-se espontaneamente recolhido nas margens de onde provinha, no entanto, a massificação expandiu-o por zonas cada vez mais heterogêneas. É consequência direta de ter sido absorvido e moldado pela indústria de entretenimento, que lhe deu uma portabilidade que anteriormente não era aceite de forma nenhuma.

O primado da dança torna-se o primeiro condicionalismo que formulamos e as suas fronteiras, como referi, são frequentemente absorvidas pelo abismo do embrutecimento. Enquanto *performer* Valesca é uma nativa da dança e não será lícito, portanto, classificá-la como cantora. Essa designação apenas lhe tem servido como alibi para ocupar uma posição nos meios mediáticos, ou seja, só tem servido para que lhe

possam gerir uma carreira, agora a solo, com espetáculos e gravação de temas e videoclips. Toda a sua genealogia é, sem dúvida, a de uma dançarina de *funk*, dimensão infinitamente mais útil para validar os aspetos icónicos da sua figura.

Isto porque os valores que a criaram são igualmente as suas atenuantes. “Eu vou viver onde eu sei que dá” – clarifica num momento da entrevista a Marília Gabriela, alegação que sustenta todos os planos contraditórios da sua presença: quer ser *funkeira* hard-core, quer ser rainha de bateria de carnaval, quer ser “a Diva que você quer copiar”, quer ser a mãe responsável que o filho adolescente precisa. Qualquer das suas performances está cheia de contradições e ironias subtis: ao mesmo tempo que é um mergulho num masoquismo grosseiro, é também uma mão-cheia de efeitos tecnológicos e de estética de edições, que acabam por ficar ocultos se os ouvirmos em repetições sucessivas. Ouvi falar há dias de uma arma de fogo integralmente composta de polímero plástico, que se obtém numa impressora apropriada; como não tem resistência à pressão da explosão, foi concebida para um disparo único. Embora tenha atingido meia-dúzia de ouvintes imprevisíveis (eu sou um deles), encontro analogias entre esta arma descartável e a vocalista: mesmo que os milhões de visualizações se multiplicassem entre si, Valesca nunca deixará de pertencer a um submundo musical de qualidade altamente suspeita. Que é popular lá isso é. Não me parece que a pastoral para-pornográfica, neofeminista, seja, em todo o caso, fundamento exclusivo para tanta popularidade – está decerto também envolvida uma questão agonística, de agressão pulsional à sociedade, que transforma o imaginário *funk* num produto inflamável e tóxico, e decerto precisaríamos de esclarecer essa fisiologia psíquica com outra profundidade. Valesca é uma *funkeira* espontânea, do filão da baixada fluminense, um dos enclaves mais violentos do Brasil. Veio de zonas onde se vive com muito pouco, mas sem os acessórios de *design* de silicone (a começar pelo *popozão*) não haveria veracidade que a acudisse. Sem as obscenidades provavelmente também não. E a conclusão é imediata: o som, as letras e a performance agregados à artista Valesca Popozuda, irremediavelmente primitivos e imperfeitos enquanto substância estética, mantêm funções mais ou menos claras ao nível da orgânica da narrativa e da difusão perante um público cultural determinado.

“Nunca pus em dúvida o facto de que os homens têm de empreender o caminho que os leva a escrever a página seguinte da sua vida”, escreveu em tempos o filósofo alemão Peter Sloterdijk. Em

específicas condições de leitura, as obras de Lobo Antunes constituem uma imensa paráfrase desse misto de advertência e estímulo. Provam-nos os dois autores que o imperativo da escrita é estar atento às detonações do próprio tempo. Sempre notável prescrição a que eu acrescento, como observação de leitor, a importância de saber dosear a encenação, sendo precisamente deste modo (dispondo pessoas reais numa campânula de realismos vários) que o escritor acaba por se tornar o emissário das vozes que se apossam da mão que escreve.

A ética literária de Lobo Antunes tem-nos mostrado que a simples presença da vida basta como reagente para a reação anímica que se quer alastrar ao leitor. Uso essa ignição. Os objetivos desta iniciativa comparatista são módicos e a única veneração que presto é aos valores humanistas que fluem a partir do romance: se for bem-sucedida, Valesca, bem no meio deles, fará com que os pobres miúdos do bairro 1º de Maio falem mais alto aos que estão de fora. Não com as espingardas, nem com o instinto de inverter aquilo que são as relações de soberania, mas fará com que se façam uma legião pacífica. Sem equívocos, enfatiza-se assim a autoproclamação da periferia: que estes miúdos falem mais alto do que a economia do mercado liberal os autoriza. Que, estando da banda dos eternos excluídos, ponham em xeque o rei, símbolo desse medo, como prevê Tony Judt, que “está a ressurgir como ingrediente activo na vida política das democracias ocidentais”:

Medo do terrorismo, decerto; mas medo também e talvez da forma mais insidiosa, medo da rapidez incontrolável da mudança, medo da perda de emprego, medo de perder terreno para os outros numa distribuição de recursos cada vez mais desigual, medo de perder o controlo das circunstâncias e das rotinas da vida quotidiana. E, talvez, acima de tudo, medo que não sejamos só nós já que não conseguimos moldar as nossas vidas, mas também as autoridades tenham perdido o controlo, para forças fora do seu alcance.¹²

Talvez se possa inferir que dois pontos, ou dois temas, se quisermos, podem ser previstos ainda antes de começarmos a analisar qualquer dos romances de Lobo Antunes. São como um extenso tema de

¹² JUDT, 2009 p. 31.

que o autor se tornou refém e participam das chaves de leitura que podemos encontrar em qualquer deles. Em muitos aspetos, a complexidade da ficção antuniana leva a que a enfaixemos sob a designação de vanguarda. Os seus vários realismos apelam a uma técnica romanesca que possibilite a configuração de espaços literários essencialmente caracterizados pela eficiência com que se transformam num eco do presente em que todos vivemos.

Nenhum leitor irá opor-se à afirmação de que o jogo com a memória é a premissa básica destas narrativas e a fonte da sua estrutura. Ora, a memória é quase sempre vinculada a uma função temporal, que, sem as abstrair, credita constantemente ao seu jugo as referências de lugar. Essa é a matriz do fluxo de consciência: com a instantaneidade, a associação de estímulos, a dissociação da retórica. Mesmo que o termo eco pareça presunçoso, mesmo assim não está suficientemente próximo, se ao eco quisermos chamar repetição. Escolhi-o, em todo o caso, pela sua dimensão acústica, e pela razão de que tenho para mim evidente que o eixo retrospectivo não é a única roda motriz deste maquinismo verbal. Há uma arquitetura do som nestes romances, responsável pela representação minuciosa das relações humanas e é nesse projeto *espacial* que Lobo Antunes posiciona as suas vozes.

O primeiro dos princípios de leitura de Harold Bloom exortamos a livrar a mente da presunção. Daí não limitarmos as influências musicais de Lobo Antunes às referências eruditas da música sinfónica e do jazz associadas ao seu universo criativo. O brilho de uns é tão forte que pode, sem querer, ofuscar os outros. A música aqui é outra, e, pelo menos a que Valesca protagoniza, muitíssimo mais fraca: fraquíssima. Liguemos, então, a caixa de ritmos Roland TR-808 (o instrumento aclamado do passado Miami Bass do passado do *funk* do Rio de Janeiro) e organizemos um dueto entre a voz do escritor e a dança da *funkeira*. No momento em que escrevo, o novo videoclip de Valesca Popozuda atingiu em menos de três meses 15 milhões de visualizações no *youtube*. São números razoáveis, tendo em conta as contingências do seu estilo e da população alvo.

Que ilações podem extrair-se?

De modos totalmente distintos, há um carácter visionário comum (mesmo que em Valesca tenhamos dificuldade em dizer que é deliberado): tanto ela como ele são opositores de uma quantidade de ordens sociais extáticas e mesmo sem os apanágios dos estudos culturais este dueto

levará a cabo várias denúncias da realidade. No texto antuniano, esse sentido de denúncia transfere-nos para uma esfera psicodinâmica. Ao afirmar que ler romances é uma forma de aliviar a inveja, “cuja expressão mais virulenta é o crime de natureza sexual”,¹³ Harold Bloom oferece-nos uma síntese da matriz comparativa que aqui queremos elaborar, uma vez que a inveja e o egoísmo são temas essenciais à busca de Lobo Antunes e ao ímpeto *funkeiro* de Valesca.

Ver-se-ão como uma introdução às opções ontológicas da escrita antuniana? Parto do princípio que a tensão anímica mais acentuada nos seus romances se desloca da reflexão sobre a experiência da vida e da morte para uma compreensão pragmática de como poderemos tornar-nos mais resilientes às dificuldades da vida. Muito mais otimistas e alegremente muito mais felizes. Se pensarmos nestes romances enquanto esfera terapêutica, Peter Sloterdijk dá-nos, também aqui, uma boa descrição da sua *praxis*:

Se o objectivo da cura fosse provocar interrupções ou introduzir mudanças anímicas? Então poderíamos passar da depressão para a iniciativa, da autocompaixão para a curiosidade por si mesmo, das rotinas miseráveis para a experiência da felicidade.¹⁴

No bairro 1º de Maio que serve de referência ao enredo de *O Meu Nome é Legião*, a possível versão portuguesa dos morros do Rio de Janeiro, residem espíritos que bastem para simbolizar as nossas próprias hierarquias da angústia, que despontam nas periferias das cidades, nos depósitos de lixo humano que a modernidade tem produzido em grande escala, graças ao axioma do progresso contínuo e da segregação da matéria-prima humana incapaz de pertencer à ordem da civilização ocidental.¹⁵ Se o virmos como alegoria, o Bairro descreve com precisão as condições contemporâneas de existência, delimitadas acima de tudo (sobretudo no que diz respeito aos meios de subsistência) pela incerteza e pelo espectro do precário. Como diz Bauman, o impacto da lógica de controlo de circulação sente-se, mais ou menos intenso, na maioria das metrópoles:

¹³ BLOOM, 2001, p. 177.

¹⁴ SLOTERDIJK, et al., 2007, p. 222.

¹⁵ BAUMAN, 2003, p. 154.

A incerteza em relação ao futuro, a fragilidade da posição social e a insegurança existencial – ubíquos acessórios da vida na “líquida modernidade” de um mundo notoriamente enraizado em lugares remotos e retirados do controlo individual – tendem a concentrar-se nos alvos mais próximos e a serem canalizadas para as preocupações com a segurança individual. Os tipos de preocupação que se condensam em impulsos segregacionistas/exclusivistas levam, inexoravelmente, a guerras pelo espaço urbano.¹⁶

O Bairro da imaginação de Lobo Antunes não é senão uma metáfora para a guerra e é perfeitamente viável que nele tendamos a projetar os nossos sentimentos pessoais de exclusão, a culpabilidade face à compreensão dos espaços comunitários. Um dos sinais é o do polícia, que vai morar para o Bairro com uma mulata, com o pretexto de que isso acelera a investigação e, cheio de escrúpulos raciais, acaba por tomar consciência de que é a única pessoa que o fez sentir, senão amado, pelo menos, amparado:

a mestiça a interessar-se

– É o teu pai aquele?

uma presença mesmo sendo mestiça que eu pudesse chamar em segredo e tomasse conta de mim quando espio para dentro e renuncio às palavras como tantas vezes sucede

(vide agora que escrevo isto embora não pareça)

porque sinto mais que elas, qualquer coisa que não tem a ver com a morte

(não tem a ver com a morte?)¹⁷

A questão da insuficiência das palavras para representar a totalidade de uma realidade crítica é um ponto importante neste romance, e este polícia reitera-o ao longo de todo o depoimento. George Steiner, num ensaio a propósito das metamorfoses contemporâneas do género romanesco, conclui que sempre que se “tenta ultrapassar os limites de uma forma expressiva, a literatura toca as raias do silêncio”. Alguns modos de comportamento tornam-se inexprimíveis. Quando o livro mesmo assim continua e o seu braço se abraça a essas fronteiras do silêncio e da morte, é porque assim se constrói matéria de subversão. No ambiente

¹⁶ BAUMAN, 2003, p. 138.

¹⁷ ANTUNES, 2007 [2007], p. 330.

ficcional, isso geralmente corresponde uma mudança na personalidade do indivíduo, que dinamite os focos neuróticos do universo psíquico. Não se volta as costas ao conflito, nem aos traumas desenterrados, nem se poupa na razão de coragem necessária para amestrar o passado. Com toda a violência que assim se expande, essa é a bênção da memória, através da qual a senda do romance se repercute, em última análise, no alcance de uma metáfora terapêutica. Como clama Valesca em *Beijinho no Ombro*, o seu *hit* mais publicitado:

Não sou covarde, já tô pronta pro combate
Keep calm e deixa de recalque
O meu sensor de piriguete explodiu
Pega a sua inveja e vai pra...

As dinâmicas de grupo são incontornáveis, introduzem graus aumentados de complexidade nessa materialização de experiência e permitem, com uma força extraordinária, tirar partido das técnicas romanescas do fluxo de consciência. Em Lobo Antunes chegaremos possivelmente a um momento, seja qual for o romance, em que se identifica nessa cultura de grupo uma textura de reconciliação, a reconciliação do homem com as suas relações, com as pessoas, com as coisas, com o mundo, afinal de contas, em que existe, em que está contido. Em *O Meu Nome é Legião* o desespero é imenso. As máscaras do crime são imprescindíveis para drenar a revolta, como são as máscaras com que Valesca transfigurou o seu brilho. E só na compreensão desse universo particular se pode constituir o estímulo suficiente para aceitar as potencialidades da macroestrutura romanesca de Lobo Antunes, no que diz respeito à sua opção realista. No fundo, estamos aqui profundamente devedores das teorias esferológicas de Peter Sloterdijk.

O grau com que Valesca o faz é em grande medida involuntário, mas estou certo que o dueto não funcionaria se em vez de Valesca optássemos por uma digressão à melodiosa dança do ventre de Shakira, que é basicamente um somatório de heranças étnicas e de estratégias da música *pop*. Shakira não contém os teores mínimos de poluição sonora para dar a sentir ao leitor a potência da enfermidade. O erotismo é o seu grande tema e Shakira busca um momento de prazer dentro do tempo individual da música. Claro que se a vanglória é comparável, a diferença entre elas é abissal. A taticidade que as duas despertam em nós, para

trazer um outro conceito de Zumthor,¹⁸ é absolutamente distinta. Escuta-se essa diferença nas diferenças de percussão que há entre elas. Há um traço de transcendência na busca da cantora colombiana, ou um senso de paraíso, o que explica as centenas de milhões de visualizações no *youtube*. Uma trata da fé, a outra trata da perda dela. O sentimento de etnia não faz assim tanto sentido em comunidades fragmentadas, empobrecidas. Valesca não tem qualquer semelhança com Shakira, nem sequer é sensual: a sua posição é implacável e abarca-nos num mundo sinistro, viveiro com telhados de chapa ondulada e balas perdidas pelas esquinas.

Recordando a genealogia médica do escritor português e as opiniões de quem vê no *funk* um dos sintomas da sociedade doente, este dueto compõe-se talvez como uma anamnese e pede-se muito simplesmente ao leitor que daí consiga fortalecer um conhecimento que, sendo manifestamente literário, é por isso mesmo um conhecimento do mundo. *O Meu Nome é Legião* e Valesca Popozuda. Desta configuração obteremos, por um lado, a notícia de um universo patológico, fragilizado, ineficiente, e, por outro, obteremos também um modo fresco de refletir sobre os seus estereótipos. Juntos, na roda, talvez nos tornem leitores mais contundentes.

Na sua dimensão analógica há dois objetivos. O primeiro objetivo passa por ratificar a conceção de que a prosódia de António Lobo Antunes se abastece, na fonte, não só de tempo mas de um alinhamento específico de espaços – geodésicos, psicológicos, económicos, históricos, etc. – com ampla expressão na representação da intimidade das vozes. O outro objetivo quer expor a interdiscursividade patente entre a frase antuniana e a cremalheira rítmica do *funk* carioca, interpretado, ao que nos interessa, por Valesca Popozuda. Podemos, com uma obstinação nem por isso infundada, fundamentar a extensíssima obra de Lobo Antunes como uma grande narrativa sobre o mundo em que vivemos. E isso conduz-nos, uma e outra vez, aos mundos que estamos continuamente a perder. Mundos de que os morros são uma simbolização possível.

Valesca Popozuda é uma figura que a tecnologia da produção musical esculpiu para o mercado livre e globalizado em que o *funk* brasileiro quer deslocar-se. Valesca não é, literalmente, Anitta, uma *pós-funkeira* em contrafé que reivindica o tropo da periferia para alavancar os seus investimentos no mercado global dos *tours* musicais. Anitta

¹⁸ ZUMTHOR, 2005 p. 96.

foi escolhida a dedo e a sua figura foi composta por encomenda num laboratório. A *Popozuda* é outra coisa. Em qualquer dos seus estilos, a identidade da *funkeira* do bairro de Irajá tem que ser desenraizada (e viver enfurecida e ser insultuosa) e, num incitamento pragmático, tem que ser débil, tolerante, multicultural. Senão não sobreviveria à sufocante pressão da indústria cultural. Já vi referências às supostas tentativas de Anitta para clarear a pele (tendo em conta que o videoclip do seu lançamento é a preto e branco essas alegações são surpreendentes) mas foi Valesca a tingir o cabelo de loiro, a exibir as íris azuis, a afinar as linhas do rosto, ao mesmo tempo que injetava silicone em qualquer das muitas curvas com que quer empolgar os admiradores. Eles querem vê-la e compram muitos bilhetes para as suas atuações. Tem sido Valesca, num registo estrategicamente comercial, a optar por uma estética europeizada num volumoso corpo negro.

E por essa razão também é verdade que Valesca dos Santos poderia, em traços realistas, estar nalgum dos parágrafos antunianos. Se das engrenagens antunianas se projetam propostas para novas morfologias da comunidade, afastando o mundo da corrosão, do *funk* de Valesca projetam-se novas representações e novos significados das franjas dessa comunidade que Lobo Antunes quer acolher. O *funk* de raiz estava sobrealimentado por um reservatório de ressentimentos de ordem vária, com as suturas já expostas. Em contrapartida, o som de Valesca, amenizado pelo *pop mainstream*, modificou-se e tornou-se nos últimos tempos uma flexão sincrética de estilos comercializáveis.

Qualquer intervenção polifônica assenta, literalmente, numa ação sobre os espaços de simbiose com os outros. Ao termos em consideração as teorias literárias do fluxo de consciência, música e tempo tornam-se domínios justapostos, de modo que existe nestes conceitos uma proximidade deliberada para com a crítica antuniana. As influências musicais neste universo romanesco têm sido estudadas com prosperidade, nos termos dos seus diálogos com as estruturas sinfónicas clássicas e, em menor monta, com as relações rítmicas do jazz. O meu entusiasmo está agora em parâmetros mais extremos, que tentam transcender as hipóteses avançadas e a uma emancipação relativamente a esta invetiva do tempo.

Em termos objetivos, imagino que os seus romances também possam expor uma teoria do espaço íntimo. A posição a que me proponho é tonalmente afastada dos temas ou do estilo de Lobo Antunes e uma

coisa é certa: não encontramos nos seus livros qualquer referência ao *funk* ou a ritmos irmanados e o que eu procurei determinar, por isso mesmo, foram unicamente os trâmites de uma morfologia comum entre as duas dinâmicas artísticas. Isto significa que me guio através de um plano altamente especulativo e avesso tanto às ações judicativas como aos solipsismos faciosos, que desejam que as minorias se estudem a elas próprias. Nem a presença pública de Valesca está confinada a um gueto nem os criminosos em botão do romance de Lobo Antunes estão condenados a ficar por lá para sempre.

O humanismo de Lobo Antunes apela constantemente a uma democratização das condições de vida de cada indivíduo. A sua literatura não se cansa de conjurar um universo em que a revisitação do passado nos ajude a conceber as perguntas essenciais para o futuro. Isso subentende que todas as criaturas se tornem audíveis, mesmo que aquilo que comunicam transborde de violência. Este movimento está em contracorrente com um mundo que tem vindo a ser decretado pela doutrina no esquecimento. Vivemos tempos de presunção desmedida e reflexões sofríveis, que desvalorizam o peso da palavra, remetendo-a para zonas de sombras. Tony Judt traça-nos essa incapacidade de darmos sentido ao que passou e aplicarmos esses ensinamentos nos problemas do presente. O passado deixa de ter importância ativa na morfologia do presente e isso é insuficiente para rebater tantas ameaças como as que hoje nos aterrorizam:

Não se trata apenas de não termos conseguido aprender grande coisa com o passado – isso dificilmente seria para admirar. Mas é que reiterámos com estridência – nos nossos cálculos económicos, nas práticas políticas, nas estratégias internacionais e até nas prioridades educativas – que o passado nada tem de interessante para nos interessar. O nosso mundo, insistimos, é novo; os seus riscos e oportunidades não têm precedente.¹⁹

Valesca Santos (o avatar civil de Valesca Popozuda) podia perfeitamente habitar num dos muitos quartos precários do Bairro 1º de maio, podia, sem esforços agravados, tornar-se numa das suas personagens e a sua canção “Larguei meu marido virei puta” advir, nua e crua, ressoando em vozes misturadas, nos seus mundos imaginativos.

¹⁹ JUDT, 2009, p. 14.

Como antecipar a dinâmica social num momento em que o sentimento de desigualdade se propaga descontrolado em todo o mundo? Porque havíamos de censurar a mulher que decidiu corrigir com as próprias mãos a infelicidade conjugal? Por ter um léxico um tudo nada pornográfico, uma sintaxe restrita, um senso ideológico pouco sofisticado? Já se sabe que qualquer forma de rito emana fórmulas imperativas, palavras sagradas. Ao recusá-lo cairemos com toda a probabilidade num ermo de intolerâncias. A escrita de Lobo Antunes, que é o romancista, é uma escrita de representações e a mimese tem limites implícitos: falar *como se fosse* não é o mesmo que conseguir decalcar palavra por palavra aquilo que o indivíduo diria.

Prefiro, nestas circunstâncias, ter o papel de uma injunção: a que tem o desejo de compreender os meandros destas transferências e que tenta integrá-las, enquanto sintomas e abertura terapêutica, num diagnóstico possível para a era assustadora e ruidosa em que vivemos. A poética antuniana articula-se em função de memórias, numa lógica de constituição de narrativas comunitárias, facto que, tendo em conta a exortação democrática que destaquei, é motivo para um sinal de alarme. Para um sinal de alarme e o subsequente compromisso que rompa os silêncios e motive o ímpeto procriador da dança. A arte de que se trata não matura longamente nas cascas do silêncio – ela acusa o silêncio, envolve-o nas membranas do corpo e com o corpo entretece o ar em torno dos outros. Tal revelação é da ordem do físico, do instintivo. O frémito do *funk* satura o silêncio com a vibração da dança para de algum modo exigir a libertação, mais que não seja a libertação do corpo que serve como palco da inscrição da história.

Não obstante a presença autoritária de um espírito elitista para quem o Bairro 1º de Maio e os seus habitantes mestiços são, sem margem para dúvida, um foco endémico que deve ser repellido, sobrevive ainda nele uma legião de pessoas que transformam a dança num instrumento de inclusão. *Valesca*, com a avidez de canário que a caracteriza, é um dos nomes possíveis para o enigma do nome próprio que chega quase a ser uma obsessão histórica na metafísica de Lobo Antunes e que a lírica de Hiena, a mais desfigurada das crianças de *O Meu Nome é Legião*, quase transforma em verso: “(e esta espécie de rodopio interior que o silêncio do mundo traz consigo, a eterna pergunta quem sou que me torna uma

semente a entrar-nos pela janela numa flutuação demorada, vocês que nada percebem não me abandonem agora”.²⁰

Vejo-a, por isso, como exemplo elucidativo: querendo que a vida pudesse ser integralmente reescrita sobre esse presente vazio em que o seu filho crescia, apropriou-se responsabilmente do seu lugar de trevas e vendeu-o às elites dos condomínios do Leblon. E vendeu-o com etiqueta de luxo às zonas interditas onde antes não teria permissão para transitar. Recusou tanto a inércia como o pacto de agressão dos excluídos. Valesca, com ou sem *popozão*, é um dos nomes que ouvimos por detrás das sombras dos apelidos. A essência do futuro é amanhã. E à inveja das *inimigas* responde com o desdém de um ruidoso *beijinho no ombro*. O desdém subscreve uma opinião pejorativa e uma ação de distanciamento sobre algo que se despreza. É um prazer sádico, que inspira a ira e a vingança, ou inspirado pela ira e pelo desejo de executar a vingança. Aristóteles ensina-nos que a cólera é provocada pela amargura que se sente quando alguém se opõe aos nossos desejos ou as expectativas são defraudadas.²¹ Esse estado de espírito inflamável (de quem se sente ultrajado, vexado, desprezado) está, penso que posso dizê-lo assim, à mão de semear nas condições precárias das zonas rebaixadas das cidades, onde a infraestrutura é sempre insuficiente e a miséria, o desemprego e o crime se tornaram endêmicas.

Jogando o som e brandindo o quadril de cara lavada, lubrificando-o com ou sem palavrões, Valesca tornou-se um vento que sopra através das ruínas esventradas do Bairro. E o Bairro, como o seria o morro, símbolo extremo, é uma metáfora para toda uma civilização demente e para a magnitude dos silêncios que sustenta. É uma metáfora para um direito à infância que tem de ser reimplantado nas memórias coletivas. Mas há também uma evidência: tudo isto tem limites. A oratória de Valesca não tem músculo que baste para excitar a ira nos seus ouvintes e inspirar neles as ânsias da vingança, de acordo com o que Aristóteles instrui. De qualquer modo, em *O Meu Nome é Legião*, o aviso que Valesca endereça às suas *inimigas* é encenado em contornos de ofensiva séria: “Bateu de frente é só tiro, porrada e bomba/Aqui dois papos não se cria e nem faz história”. Tal retaliação tem que ser devidamente explicada. Traduz-se num modelo de educação para a sobrevivência, com os instrumentos próprios para erguer um legado de referências reconhecíveis e coerentes

²⁰ ANTUNES, 2007 [2007], p. 378.

²¹ ARISTÓTELES, 2005, p. 163-166.

com a sensibilidade comunitária. Num aspeto não haveria muito a fazer: tendo em conta o processo histórico que se vivencia, nomeadamente com as contradições de uma sociedade que é obrigada a lidar com a oposição entre versões dicotómicas de um império colapsado, o realismo do medo do Outro é inevitável. Muito deste Bairro escatológico que Lobo Antunes inventou e acidificou (sem qualquer trabalho de campo, saliente-se e, portanto, resumindo-o através de imagens em segunda mão) terá provavelmente a ver com uma reação de repulsa a uma sociedade de moralidade viciada e estéril que convive sem culpas com a injustiça, com o desespero, com o esquecimento. Se tomarmos à letra certas entrevistas em que Lobo Antunes expõe uma orgânica romanesca subordinada aos termos de um sonho, esta visão torna-se uma exultação sombria, de satisfação do desejo compulsivo de destruição.

Com os mosaicos polifónicos, o que Lobo Antunes faz é montar uma emboscada ao leitor desprevenido. Qualquer referência à ambiência onírica dos romances que escreve, com os seus depósitos de memórias profundas, lança-nos, graciosamente, numa pista decerto equivocada. O romance *não é* sobre o inferno do Bairro 1º de Maio, um lugar específico situado a noroeste da capital; *não é* sobre as memórias infernais dos protagonistas. O romance *é* sobre o inferno que a “modernidade líquida” instaurou nos círculos de confiança da civilização global. Esse é o senso tanto do esquecimento como da infância e o problema de fundo que motiva a convicção com que estes retratos foram entrelaçados. As crianças Hiena, Gordo, Cão, Guerrilheiro, Galã, Ruço, Miúdo, Capitão não são os únicos criminosos no campo de batalha, espasmódico e pulsional, pelo qual a cidade foi sequestrada. Devemos recordar Cidinho e Doca, *funkeiros* lá bem de trás, mas nem por isso anacrónicos, enquanto entoavam o sentido duplo da ameaça e da repressão em *Não me bate doutor*: “Violência só gera violência irmão/Quero paz quero festa funk é do povão”. Em larga medida, nestes termos, a devastação e a nudez são recíprocas, num rótulo que não é de modo nenhum exclusivo de Lobo Antunes. *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, só para dar um exemplo, proporciona-nos um exame semelhante destes espaços compartilhados com o universo psicológico dos criminosos.

Aí desemboca, suponho, o impulso autodestrutivo, mas também a assimilação de uma cultura homogénea entre vozes apreensivas, ou seja, uma cultura onde o sentido de comunidade pode incubar. Numa cidade lotada demais, o *funk* compele-nos, de um modo, no mínimo, inesperado, a superar o nervosismo mixofóbico, para empregar a

terminologia de Bauman. O último capítulo de *O Meu Nome é Legião* dilacera no mesmo gume as vozes de Hiena e do professor do instituto de correção onde o menino-criminoso foi internado. O que traz consigo não é a enunciação apocalíptica à prova de bala mas o sentido de uma transfusão, isto é, o sentido de uma terapia de choque que pressupõe um momento de compatibilidade entre um dador e um recetor. Será irresponsável falarmos em simbiose, uma vez que a oposição binária não é revogável por inteiro, mas torna-se excepcionalmente representativo de um momento de difusão entre extremos similarmente hostis de um mundo que nunca deixou de ser o mesmo. Muito ténue, mas, ainda assim, uma espécie de comunidade. O ponto de vista é o do espaço entre os dois, e pondo-os sincreticamente debaixo de fogo cruzado, persegue-se o repto esperançoso de Ernest Bloch: “ainda não é noite o dia todo, ainda há uma manhã para cada noite”:

(retomámos o ditado é o último parágrafo)
o mestiço a levantar um tacho vírgula a abrir um saco
de lona
(eu uma sementinha que sai pela janela e
definitivamente perco)
a abrir um saco de lona não sei se vírgula e a retirar
do saco uma espingarda vírgula cartuchos vírgula
(não consigo dizer isto devagar perdoem têm de
correr ao meu lado)
cartuchos vírgula uma pistola pequena vírgula
e um sininho furtado de um minimercado em Almada
escorrendo vírgula sobre a porta vírgula os seus pinguinhos
de som vírgula o mestiço a agitar o sininho e a alegrar-se
com o tinir do badalo contra a campânula de cobre vírgula
a guardar de novo a espingarda e a pistola vírgula a fechar
o saco com um nó vírgula a recolocar o tacho no lugar onde
estava, a abandonar a vivenda
(acabaram-se as vírgulas é só correr senhores)
como a semente me abandonou a mim ou seja
me abandonei a mim mesmo, vos abandonou a vocês e
desapareceu no silêncio de que o mundo é feito, acabou-se
a minha mulher, acabou-se o instituto, acabaram-se as aulas
(mais rápido).²²

²² ANTUNES, 2007 [2007], p. 379

Dados os termos desta aproximação, quaisquer conclusões são efêmeras e superficiais. O dueto entre António Lobo Antunes e Valesca Popozuda desenvolve-se numa tensão de contrastes, entre concisão e exuberância, entre o literal e a indecibilidade. Falássemos em nostalgia de comunidade, tópico caro à poética antuniana, seríamos comparavelmente irresponsáveis. O exorcismo que se torna explícito em *O Meu Nome é Legião* trata de desintegrar os demónios daqueles membros de uma legião que, tão de fora, assistem ao romance como se fosse uma experiência de laboratório sobre a abstração do mal e aos meninos do bairro fosse exigida a condição da cobaia. Em termos estéticos, a *funkeira* Valesca Popozuda é uma ficção: não é uma vanguarda, não é uma rutura crítica ou uma antítese ao discurso das soberanias; não me parece nem sequer uma manifestação convicta do que se possa dizer identidade brasileira. Mas o seu rosto versátil traduz uma surpreendente responsabilidade social e inspira, sabe-se lá porquê, uma simpatia espontânea numa faixa extensa da sociedade. Evocando um trecho de Walter Benjamin, chamar-lhe-íamos *primeiros socorros*, uma ação para exportar a manufatura industrial das favelas, com etiquetas competentes, até aos extremos opostos da cidade? Nome possível, transformou-se num nome possível para isso. Uns e outros participamos no mesmo fluxo vital. Se os nomes não podem ser purificados, talvez possam, com o rito da dança, ser, alto e a bom som, verbalizados.

Obras Citadas

ANTUNES, António Lobo. *O Meu Nome é Legião*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007 [2007].

ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa : Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido*. Traduzido por Carlos Alberto Medeiros. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Traduzido por José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JUDT, Tony. *O Século XX Esquecido*. Lisboa: Edições 70, 2009.

LYOTARD, François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

SLOTERDIJK, Peter; HEINRICHS, Hans-Jurgen. *O Sol e a Morte - Investigações Dialógicas*. Traduzido por Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.

STEINER, George. O gênero pitagórico. In: STEINER, George. *Linguagem e silêncio. Ensaios sobre a literatura, a linguagem e o inumano*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Gradiva, 2014. p. 134-155.

VIANNA, Hermano. *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*. 1987. Tese (Mestrado) – UFRJ, Rio de Janeiro, 1987.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Traduzido por Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.