

LIDEMBURGO BLUES: A MÚSICA E A IDENTIDADE, NUMA SINFONIA POÉTICA

Luís Claudio de Sant'Anna Maffei (UFRJ)

Lidemburgo blues é musical e identitário a partir mesmo de seu título: se blues é um ritmo musical, Lidemburgo é o nome da rua onde nasceu o próprio Luís Carlos Patraquim. Portanto, essa poesia faz-se de memória e de uma evocação em princípio melancólica, já que o blues representa, por característica, tristeza ou perda. E a escolha do blues como a música desses poemas realça o caráter identitário da obra, pois esse gênero musical, historicamente, é uma marca cultural distintiva de um grupo; do mesmo modo, um dos aspectos mais notáveis da poesia (em língua portuguesa) de Patraquim é justamente o uso constante de expressões de outros idiomas, como o macua e o africander, contaminando o canto em português não só de um outro sabor mas também de uma marca de origem, que é o fato de esse canto ser africano. E a poesia de Patraquim é, de fato, uma sinfonia pois, além de presença do blues e das marcas culturais, explora o universalismo no aproveitamento também de línguas como o inglês e o alemão, construindo uma legítima harmonia de sons de origens várias.

No princípio está a viagem:

*É onde a Ilha regressa por uma estrada de boieiros,
a casa de caniço escorando-se, frágil e tão dúctil,
na osteoporose de uma coluna que chia, tchaia
entre occipital e cóccix; um rumor – bloody river! –
e as rodas do grande trek.¹*

O primeiro poema do livro, antropomorfizando a própria Ilha de Moçambique, mítica por ter figurado na poesia portuguesa desde Camões, fá-la regressar à sua real condição de lugar,

¹ PATRAQUIM, Luís Carlos. *Lidemburgo blues*. Lisboa: Caminho, 1997. p. 13.

ainda que mágico, pois capaz de uma trajetória autônoma, onde se encontram a insuficiência mais profunda, retratada na fragilidade e na doença do próprio osso, e o mais instigante rumor, pré-musical mas condição de sofrida música: um chiado e “tchaia”, verbo que significa “bater” ou “golpear”. A abertura do blues de Lidemburgo é um canto que, a exemplo do entoado pelos trabalhadores do sul estadunidense no fim do século XIX, musicaliza o trabalho e a própria condição dolorosa desse labor:

*e no lá longe – não disto que sangra –
o Amêjoée!... dolente, agora com um grito cego,
capitel de vento onde inscrever o silêncio.*²

Não se pode perder de vista o papel ocupado pelo próprio autor nesses poemas, já que, ao lhes dar o nome da rua onde nasceu, põe-se, biograficamente, na própria obra. Assim sendo, e sendo Patraquim um emigrado, pois reside em Lisboa, o som das vendedoras de amêijoa remete a uma memória fundamental, de origem, e o homem do exílio tem de volta, “no lá longe”, um canto que lhe traz, de maneira aguda, a própria condição em que se constituiu sua formação como cantor, poeta.

E se o sentimento do homem exilado é de partição, é com a completude que se canta um idioma novo, cuja essência não é, e nem pode ser, unívoca:

*Mpurukuma, Língua, corpo quase,
o que sou de sobrepostas vozes,
Bayete!*³

Mpurukuma, vocábulo macua, significa íntegro. Vozes várias, várias línguas dando corpo a um idioma poético e, portanto, inaugural, compositor do compositor de poemas. A sobreposição

² Idem.

³ Idem, p. 23.

de vozes, de elementos a poetizar, cujas origens são diversas, mais uma vez revela o caráter sinfônico da obra de Patraquim. No blues, o canto feito por mais de uma voz está entre as marcas de origem:

*Inúmeros testemunhos atestam a onipresença desses cantos de fazendeiros negros às voltas com seus trabalhos agrícolas no fim do século. Às vezes, um som longo e tenso chamava o arrendatário do campo vizinho que lhe respondia em contracanto.*⁴

Como música originária sobretudo de trabalhadores rurais do sul estadunidense, o blues tem o trabalho na terra bastante presente em seus cenários de nascimento. Na poesia de Patraquim, a terra surge como ordenadora do canto, no poema mais musical de *Lidemburgo blues*:

*É o cante da terra, um
pictograma extático, habitado
por um rio de dentro, a voz
que indaga as colinas, uma
estrada até ao desmundo*⁵

A comunicação espontânea entre os arrendatários estadunidenses pode ser uma resposta à ordem da terra para que se cante; ademais, esse tipo de canto, fundado no improviso e no privilégio da música em detrimento do texto cantado, funciona como uma possibilidade de êxtase sem que existam necessariamente significados lingüísticos. Por isso pode-se inventar, via arte, um antimundo, já que o mundo que se mostra ao redor não é suficiente, tanto por sua opressão social como por sua falta de subjetividade. O canto, não só na música mas também na poesia, é

⁴ HERZHAFT, Gérard. *Blues*. Campinas: Papirus, 1989. p. 22.

⁵ PATRAQUIM, Luís Carlos. Op. cit. p. 39

essa “estrada até ao desmundo” pois, além de travar uma relação com a terra, lugar original (não casualmente o nome do planeta) e final do homem, pode desamarrá-lo do império dos significados estanques.

A poesia ambiciona, por excelência, a fundação. E a palavra poética, gênese que é, distancia-se do caráter fascista da língua apontado por Barthes e, efetivamente, inaugura um mundo novo:

*Quando a palavra surge, inteira, das águas
e os espíritos batem a respiração do batuque,
Ele tateia os nomes nas abóbadas de sangue
e entra pelo silêncio, ...*⁶

Robert Duncan, em seu poema “De: Raízes e Ramos”, revela um ente semelhante ao “Ele” do poema de Patraquim:

*Só existe o tempo único.
Só existe o deus único.
Só existe a promessa única.*

*e da sua chama
e das margens da página todos se incendeiam.
Só existe a página única,*⁷

“Ele”, ou “a página única”, é o que permite a fundação e a própria poesia, pois aponta para uma espécie nova de igualdade entre os homens que não se limita às reivindicações de ordem social, mas chega à ambição de uma sensibilidade nova e congregacional. A “respiração

⁶ Idem, p. 23.

⁷ DUNCAN, Robert. Apud: HELDER, Herberto. *As Magias*. In: *Poesia toda*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996. p. 463.

do batuque”, sendo executada pelos “espíritos”, é a transcendência que musicaliza a palavra, surgida em sua mais absoluta integridade, “mpurukuma”. O blues, música de integração que é, só prescindiu do batuque por razões de caráter meramente histórico e circunstancial:

O Black Code aplicado pelos plantadores do Sul estipula que os escravos não têm o direito de tocar tambores ou flautas que “poderiam ser usados, tal qual na África, como meios de linguagem e de comunicação... e poderiam incitar à revolta”.⁸

A música, portanto, assemelha-se à “palavra” do poema de Patraquim e à “página única” do poema de Robert Duncan, pois permite um tipo de comunicação que extrapola o caráter do significado. Proibir o batuque é proibir a música de origem africana que dialoga diretamente com os espíritos e pode incitar à revolta, à prática de libertação. Se o imaginário africano está enormemente presente na poesia de Patraquim, também está no blues, que logrou prescindir do batuque sem prescindir da africaníssima vocação para os cantos de liberdade e libertação. E, do mesmo modo que o blues canta a dor como um modo de pungente exercício do ser livre, ainda que só para o canto, portanto para a invenção de um outro mundo, a poesia muitas vezes dolente de Patraquim traz em seu seio o canto iluminado:

*Ela canta a sumptuosa luz
por um dia múltiplo,
a manhã entreaberta dos lábios,
gerundiva,⁹*

⁸ HERZHAFT, Gérard. Op. cit. p. 18.

⁹ PATRAQUIM, Luís Carlos. Op. cit. p. 39.

Estar-se por fazer, ser futura, é ser “gerundiva”. A “manhã entreaberta”, aposta na vinda da plena abertura, é como que o canto de esperança e repleto de religiosidade dos negros que se viam como personagens bíblicos:

*...os relatos dos sofrimentos e penas do povo judeu no Antigo Testamento tiveram uma ressonância muito profunda entre os escravos, que se identificaram sensivelmente com os hebreus fugindo do cativeiro no Egito para a Terra Prometida.*¹⁰

Cantar “por um dia múltiplo” é um bom modo de metaforizar a ambição dos negros escravizados do Sul dos Estados Unidos, e também de manifestar um dos mais eternos desejos do fazer poético.

Quanto ao corpo em liberdade, a música suscita a dança: é o que faz a mesma Lidemburgo, a partir de um som que pode ser o da própria poesia em estado de música, de canto:

Bicho da terra, coração animal, argila negra!
a rua dança e a Casa
recebe-nos, cincunviagem do vestido largo
por onde sobes e contigo Nós, orfindade
*extática, puro Espírito.*¹¹

Mais uma vez ocorre uma situação sinfônica, agora formada por elementos pertencentes à terra (argila, animal), e completada pelo eu lírico, que compõe um quadro de absoluta harmonia com os outros componentes, revelada pelo uso comunitário da primeira pessoa do plural. A Casa maiúscula, com todo o aspecto de transcendência que guarda essa maiusculização, recebe os sinfonistas após a dança da rua, com o necessário pulsar rítmico que uma dança tem. O Espírito

¹⁰HERZHAFT, Gérard. Op. cit. p. 19.

¹¹PATRAQUIM, Luís Carlos. Op. cit. p. 18.

só pode ser puro dadas as condições de êxtase transcendente que têm tanto os elementos da sinfonia como a dança da rua, certamente Lidemburgo. De igual forma, na pré-história do blues, uma das únicas possibilidades de redenção para o negro escravizado era a dança:

*Ainda uma vez, a mistura das danças tradicionais africanas trazidas pelos negros com as danças européias que os escravos tinham ocasião de ver e ouvir iam resultar nessa “dança das plantações” (plantation dance) na qual é preciso ver o ancestral direto de numerosas danças surgidas na América nos séculos XIX e XX, ...*¹²

Canta-se, dança-se: nessa imediata relação de consequência, o espírito pode purificar-se e estar em condições de êxtase. E a dança é mesmo transcendente como o canto, ou a Palavra, que a produz:

*Ele vinha de dizer os nomes e encontrou
a Máscara. Nyau tirribil, demorando o rio.*¹³

Nyau é, ao mesmo tempo, uma dança masculina e uma máscara ritual; rio é água, o primeiro elemento: “dizer os nomes” sem que se lhes retire o valor de fundação é encontrar a dança e, por condição de dança, a música. As *plantation dance* dos escravos estadunidenses resgatava-lhes uma liberdade não encontrável em seu cotidiano, funcionando mesmo como um caminho redentor: nessas ocasiões, os nomes eram ditos e a Máscara encontrada.

Ao intitular seu livro de *Lidemburgo blues*, Patraquim como que aproxima esses poemas das canções de blues a partir mesmo do nome, pois boa parte das canções desse gênero leva no título o nome do próprio gênero. E ao trazer esse tipo de música para compor sua sinfonia,

¹² HERZHAFT, Gérard. Op. cit. p. 20.

¹³ PATRAQUIM, Luís Carlos. Op. cit. p. 19.

Patraquim introduz no cânone um gênero popular. Como ele mesmo diz, acerca de Lidemburgo blues,

*eu podia chamar aquilo, no sentido da tradição literária, (...) elegia, há ali um bocado de elegia (...). Mas acho que blues tem mais a ver com meu ritmo, com minha forma, (...), se calhar o cânone fica muito mais bonito ...*¹⁴

Esta é a elegia sinfônica de Luís Carlos Patraquim: popular, identitária e em ritmo de blues. A libertação pelo canto dá-se, e pode-se, então, tocar o que de mais humano há no homem:

*Ela canta a voz e a perdida luz dita,
Mahalia ensombrando a quietude de deus,
não devíamos dizer o teu nome,
até ao mistério da nossa morte, ontem
e para sempre,
Ámen.*¹⁵

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARTHES, Roland. *Aula*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

HELDER, Herberto. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996

¹⁴ *Revista Crimidéia*. Ano III. N 5. p. 9. edição independente.

¹⁵ PATRAQUIM, Luís Carlos. Op. cit. p. 40.

HERZHAFT, Gérard. *Blues*. Campinas: Papirus, 1989

PATRAQUIM, Luís Carlos. *Lidemburgo blues*. Lisboa: Caminho, 1997

Revista Crimidéia. Ano III. N 5. p. 9. edição independente