

Lidemburgo blues, a palavra para o ausente

Wagner Moreira*

Resumo

Este texto tem por objetivo trabalhar com o livro de poesias **Lidemburgo blues**, de Luís Carlos Patraquim, publicado em 1997 na cidade de Lisboa. A partir dessa obra, procurar-se-á se refletir sobre a produção poética do autor, destacando-se a sua condição de exercício imaginário que perpetra certa crise da representação. Ao verificar-se a vizinhança estabelecida pelos poemas com a temática da morte, percebe-se a ênfase no aspecto de falência que contamina a imagem poética, o que se revela como um estado de fendimento da escrita.

Palavras-chave: Poesia contemporânea; Poesia de língua portuguesa; Poesia moçambicana; Ruína; Representação.

Falar sobre **Lidemburgo blues** (1997), de Luís Carlos Patraquim, é algo restritivo, pois tal poesia pede de seu leitor uma atitude comum aos textos da segunda metade do século XX: a de interagir com a escrita criativamente, recompondo-a à sua maneira. O que a faz girar sobre si mesma, assim como ao próprio leitor, ambos deslocados pelo exercício de comungar as imagens poéticas emergentes de tal ação. Em outras palavras, fala-se com a poesia e não sobre ela.

Isso traz à tona uma postura lúdica elucidada pelo contato com o texto, uma vez que, por um lado, o leitor pode-se deixar guiar por ele, o que valoriza uma leitura intuitiva e também política, buscando uma identificação com as imagens poéticas. Dessa maneira, haveria uma coincidência entre a linguagem artística e qualquer outra expressão linguística, pois tal leitura geraria uma sensação de se poder criar verdades ao se relacionar com os fatos. Assim, a linguagem poética se apresentaria como uma forma de expressão que lê o mundo de maneira singular e, simultaneamente, aglutinadora de desejos múltiplos.

* Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG.

Por outro lado, a valorização do olhar do outro aponta para um lugar onde se pode construir uma condição poética diferente dos desejos, das opiniões e dos modos de sentir que, por serem impostos pela tradição aos indivíduos de uma determinada época, local ou grupo social, são geralmente aceitos de modo acrítico como verdades e comportamentos naturalmente próprios. Esse estado criativo tem por fundamento a vertigem, já que se dá no aberto das possibilidades. Um horizonte feito sob medida para a percepção humana se inventar nos espaços descerrados e múltiplos da tessitura artística.

Entre o processo de identificação e a reescrita elaborada pelo ato de ler está a tarefa de dizer algo em relação a essa poesia. Mais do que nunca, é preciso reconhecer a potência do poético e a vontade de potência do crítico. Ambas as forças devem buscar lugares nos quais possam ver-se mutuamente para que uma sequência de estados se estabeleça. Essa é uma vontade deste texto, falar com a poesia de **Lidemburgo blues**, um discurso sistematizado sob o signo das metamorfoses contemporâneas.

De versificação livre, **Lidemburgo blues** apresenta-se em quatorze poemas, distribuídos em duas partes: “Lidemburgo blues” – sete poemas enumerados por algarismos arábicos – e “O osso côncavo” – uma série de três textos sem título e mais seis poemas nomeados. A parte homônima do livro parece formar uma série livre, na qual se podem vislumbrar diálogos múltiplos entre as poesias. A segunda parte apresenta uma série que se estabelece em três tessituras poéticas que interagem entre si, complementarmente; além dos outros seis textos.

O tema que percorre todo o livro está anunciado pela imagem poética dada na epígrafe, a morte, tomada a T. S. Eliot: “This is land which ye/ Shall divide by lot. And neither division nor unity/ Matters. This is the land. We have our inheritance”. [“Esta é a terra que tu/ Partilharás em lotes. E nem divisão nem unidade/ Importam. Esta é a terra. Recebemos a nossa herança.”]. (ELIOT, 1958)

A poesia de Patraquim se coloca justaposta ao texto eliotiano, assimilando e percorrendo os traços desenvolvidos por este. Também, deve-se destacar a tradução elaborada e divulgada por Rui Knopfli, no **Caliban**, número 1. Esse poeta moçambicano residiu e estudou na África do Sul, o que permitiu que reafirmasse o diálogo entre a poesia de língua inglesa e a de expressão portuguesa. Por meio dos fluxos sociais, Eliot e outros escritores de língua inglesa ganharam força expressiva no imaginário da poética moçambicana.

Sendo assim, o excerto de T. S. Eliot, de **Quarta-feira de cinzas** (1998), fala de um lugar ímpar que, possivelmente, guardaria as tradições dessa voz poética que se faz coletiva. Esse entrecruzamento do plano geográfico com o cultural

parece apontar para uma dimensão poética que se constitui fora do espaço-tempo, no qual se encontra o eu criador dessas imagens. Isso é reforçado pelo fato de as vozes eliotianas serem as dos ossos do eu poético morto. Veja-se o extrato final do segundo poema que compõe essa escrita:

Under a juniper-tree the bones sang, scattered and shining
We are glad to be scattered, we did little good to each other,
Under a tree in the cool of the day, with the blessing of sand,
Forgetting themselves and each other, united
In the quiet of the desert. This is the land which ye
Shall divide by lot. And neither division nor unity
Matters. This is the land. We have our inheritance.

Debaixo de um zimbro os ossos cantavam, dispersos e brilhantes
Regozijamo-nos por estar dispersos, pouco bem fazíamos uns aos
outros
Debaixo de uma árvore à friagem do dia, com a bênção da areia
Esquecidos de si próprios e uns dos outros, unidos
Na quietude do deserto. Esta é a terra que tu
Partilharás em lotes. E nem divisão nem unidade
Importam. Esta é a terra. Recebemos a nossa herança.
(KNOPFLI, 1998)

Aqui, a morte não está posta pela sua magnitude, mas sim pelos restos que ainda falam-na ironicamente. A herança que cabe aos “ossos” é a dispersão de seu sistema original que já não constitui um todo nem uma orquestração funcional. Há um apagamento de si mesmo e do outro engendrado por essa fala.

A poesia toma para si o poder do esquecimento para instaurar um paradoxo: silenciar a existência do ser desbaratando-o dele mesmo e do outro no qual ele possa se constituir como persona e, concomitantemente, projetar toda a potência de “vir-a-ser” no nada. Esse silêncio implica uma transformação do ser em “não-ser” e, por sua vez, esse fazer convergir coloca o não-ser como um ser, um ponto de fuga que risca a existência.

O processo de apagamento anunciado aqui conduzirá a poética de Patraquim. Há um entrelugar revelado por esse paradoxo, onde é possível a coabitação desse mutante no qual se metamorfoseou o ser. A poesia está aqui realizando o rito do *religare*, criando a possibilidade de vida em um espaço em que tudo consiste pela e na linguagem poética. Isto estabelece a predominância de um processo de escrita que se utiliza do procedimento expressivo como prova da distância dada entre o mundo ficcional e o da realidade. Em outras palavras, a escrita instaura-se em um “não-lugar” onde predomina a influência do imaginário sobre suas realizações,

seus percursos. O *relegare* tanto diz respeito à citação de Eliot quanto ao diálogo com a poesia de **Lidemburgo blues** e a sua tessitura metalinguística.

Pode-se dizer, também, que essa poesia valoriza de maneira semelhante a voz dos vivos e a voz dos mortos. Verifica-se uma equivalência entre as perspectivas faladas pelos que são e pelos que “não-são”, pois os “ossos” dizem sobre a própria sorte e agem como a multiplicidade de um ser espelhando o porvir. Sendo assim, tem-se uma escrita que percebe a experiência de existir como um atualizar em translação entre as vozes corporificadas e as não corporificadas.

Disso se pode inferir um deslocamento constante na relação dual dada em um espaço de convergências de mesmo valor. A poesia olha o ser e o não-ser com a mesma força significativa: o mundo se faz em dobras, tendo a escrita por instauradora dos planos de expressão das imagens poéticas. O corpo se faz pela fala e não pela presença ou ausência de matéria. A poesia é o corpo das falas presentificado no ato enunciativo. Essa é a postura do tecido **Lidemburgo blues**: um dizer a si mesmo que afirma a condição poética desse ato criativo.

Há uma face cosmogônica que se evidencia nesse movimento poético, porque a poesia tem a autoridade para estabelecer um mundo no qual vivos e mortos habitam o mesmo plano e conectam-se, revelando uma relação mútua. Então, a criação artística provoca um estado ambivalente no qual ambas as linhas de forças terrenas e celestiais devem operar o movimento dos seres que resultam de suas falas.

Aparece uma diferença entre a criação poética e a divina, caracterizando um traçado tênue e abissal. Ao colocar-se em um movimento justaposto ao da criação divina, a criação poética arrasta, com uma força contígua, os limites entre o mundo humano e o sobre-humano para um estado de apagamento. Isso redimensiona a percepção da existência e da própria poesia, uma vez que ambas passam a se constituir a partir das potências interativas dos habitantes desse novo universo. Por potência, estou entendendo não só os valores positivos e negativos dessas relações; sobretudo, deve-se atentar para a crise sofrida por esses valores ao terem seus limites abolidos. Esse olhar humano sobre o transcendente e sobre si mesmo pode ser verificado na poesia de Patraquim, assim como em **Quarta-feira de cinzas** (1998), de Eliot. A poesia exercita sua condição de moto-perpétuo de instabilidades erógenas, de energia motriz dos instintos de vida e de morte como possibilidades diferentes de ser. A força dessa poesia dá-se através de suas imagens presentificadas dessa nova maneira de existir, fragilizando sua expressão mimética. Isto feito por meio da impossibilidade de representação dos seres sobrenaturais. Essa dimensão irrealizável apresenta-se com um valor positivo,

uma vez que procede a uma confluência que se caracteriza pelo aumento das vozes poéticas e não pela subtração de seres.

A escrita passa a construir suas imagens para e na linguagem poética, o que remete o signo ao *status* de sujeito, objeto e interpretante (PEIRCE, 1990, p. 45) de si mesmo, em um deslizar infinito sobre os discursos constituídos pelo texto artístico. A presença, a relação com o outro e a consciência desse processo estabelecem o novo paradigma sugerido pela epígrafe eliotiana. Esse modelo flexível exige um conhecimento de mundo que está fundamentado no movimento sugerido pelas conexões das imagens poéticas. A linguagem mostra-se em um trânsito no qual se deve constituir a consciência relativa à poesia.

Esse pôr em circulação as imagens e as personas constituídas pela escrita trazem à tona a face dramática da poesia de Eliot, reverberada na de Patraquim. Ao introduzir a ligação entre essas categorias, pode-se vislumbrar uma diferença de potencial entre os campos desse circuito poético, que, fazendo vibrar seus elementos, revela a intensidade da força atuante nesta superfície. Nesse lugar, tem-se uma duração denunciadora do tempo de produção dos efeitos artísticos sonoros, gráficos, semânticos e, também, expositora da sucessão dos estados subjetivos resultantes dos contatos entre as saliências e as reentrâncias desse fazer textual.

Neste texto, se destacará o apagamento dos limites, como conduta criadora de uma leitura singular, que privilegia o exercício do imaginário como um entrelugar em **Lidemburgo blues**, como se poderá constatar a seguir na leitura de seus poemas. O fragmento de **Quarta-feira de cinzas** ainda deixa entrever a liberdade na composição dos versos, marcados por uma cadência variada, onde o ritmo aproxima-se do fazer contínuo da prosa, aspectos incorporados pelos poemas de Patraquim.

A escolha desse fragmento indica uma postura consciente, implicando uma construção poética racionalizada e, justamente, porque se instaura privilegiando procedimentos que tendem para o ambíguo, o instável, o inapreensível. Assim, parece haver uma potência de vontade direcionada para, deliberadamente, provocar uma escrita em **Lidemburgo blues** que seja problemática quanto à sua propriedade referencial.

O apagamento dos limites

Observando a série homônima do livro **Lidemburgo blues**, o primeiro índice que se pode perceber está na própria apresentação gráfica dos poemas: não há qualquer explicitação quanto à forma destes ou alguma referência sobre

um encadeamento lógico que os ordene – a não ser os números romanos que antecedem os textos e, ainda, a sequência na qual foram publicados. Apesar dessas marcas ordenadoras, cada poema pode ser lido individualmente, o que subverte essa linearidade aparente, uma vez que o ato de decifração e/ou interação com os textos prescinde dessa racionalização primeira.

Também, deve se considerar a liberdade expressada na elaboração formal dos mesmos: cada um está dado de maneira singular, evidenciando a particularidade estrutural, isto é, a versificação apropriada para o estar aí da poesia.

Tecendo esse exprimir poético estão as frases e os vocábulos das línguas: macua, alemã, francesa, inglesa. Sob o predomínio lógico e vocabular da língua portuguesa, pode-se verificar que esta escrita errante faz-se tensa em sua natureza, uma vez que estabelece um plano no qual o diálogo desses produtos culturais – a saber: a língua – evidencia uma duração transitória para a percepção dessa poesia.

O texto ganha em densidade e torna possível uma mobilidade na abordagem referencial. Em outras palavras, a poesia se movimenta em um espaço que permite sua associação com mais de um ambiente, revelando seu distanciamento da expressão do verdadeiro, do unitário.

Ao dar-se como plural, a escrita deixa de apontar para um sentido preferencial e instaura a percepção sobre si como uma massa na qual se pode flunar em busca de um procedimento discursivo que nunca se revela e sempre se deixa entrever em seu estado de sedução. Essa escrita faz-se como o ato deliberado do esquecimento, uma necessidade posta em ação para constituir-se como transbordamento que restitua a sua possibilidade de existir sem amarras conceituais, ideológicas ou culturais.

7

Mpurukuma, Língua, corpo quase,
o que sou de sobrepostas vozes,
Bayete!
E tu, pássaro da alma, Mpipi adejando
sobre o losango tumultuante de cores,
Templo onde me cerco,
não me abandones, cão inflando para o rio
uma escarninha balada que nos enforca.
Esfumou-se a Torre na praia nocturna,
a preposição que olfactava o nervo
e Ele dorme ainda e expulso.
Quando a palavra surge, inteira, das águas
e os espíritos batem a respiração do batuque,
Ele tacteia os nomes nas abóbadas de sangue

e entra pelo silêncio, dobrando-se
em número.
Leva-o nas tuas asas, ó sombra
que as patas de cinza espargiram no vento,
soluço de Leonor
em sainhos sete de capulanas mil,
Ilha mineral, Mpipi hilare no azul
onde me cego.
Que sinais sobre que mar do exílio ou
som de algas lavando-te o rosto se inscreveram
em ti, mulher larga no Índico,
língua por dentro dos lábios cavando, obscuro,
um reino por achar?
Língua, Mpurukuma quase.
(PATRAQUIM, 1997)

Nesse sentido, o poema 7, voz múltipla que se faz semi-corpórea, parece estabelecer um espaço habitado pelo desejo que aponta para a vontade de existir; de se deixar encantar pelo transcendente em si – pássaro da alma, Mpipi –; pelo fundar de um sistema semiótico que permitisse a presença de uma língua de dentro. Também pela sedução que resvala para a sinalização da morte, esse lugar de ausência absoluta; para o excesso de luminosidade que priva o sentido da visão, seja através do deslumbrar, do fascinar, seja por meio do iludir, do enganar; e a perda de referência quanto à localização possível para a manifestação dessa língua, quase voz, quase dada.

Desse modo, percebe-se que o desejo, por mais que edificado com clareza, sucumbe a uma força que o arrasta para um estado intermediário, uma condição transitória que desestabiliza a vontade de realização referencial da voz poética e, assim, da própria escrita. O que a lança para um espaço de experimentação, onde a palavra se constitui por si e para si mesma, deixando em segundo plano qualquer possibilidade de representação, de vontade de possuir uma terra firme. Esse desapossamento tecido pela poesia desvela sua condição de operador que reverte toda e qualquer função que esteja para além da sua própria realidade.

Tudo isso porque a poesia é quase. Digo melhor, ela não é, mas está. E este *modus operandi* coloca-a em trânsito permanente. Essa escrita está em movimento, porque ritmo, ruído, duração exposta por subtração de certezas, de objetividades, de racionalidades. Essa poesia quase tangencia as coisas, entretanto, não as toca. Ela está voltada para um grau acentuado de subjetivação que se realiza nessa busca incansável por algo ou alguém a que possa se contatar. Isto sem perder a perspectiva da impossibilidade dessa interação, a não ser pelo seu próprio corpo,

esse corpo quase, que é o tecido verbal.

Objecto último vivo
Ao Chissano, escultor
O que iluminado ascende
à solidão das raízes
e se degola;
Ngingiritane outra vez à solta,
o que se escultura vivo
último objecto,
carne elegíaca,
transepto.
(PATRAQUIM, 1997)

“Objecto último vivo”, dedicado a Alberto Chissano, escultor moçambicano de expressão internacional, traz à baila o atenuar-se entre a vida e a morte. Ao anunciar um elevar-se de um eu cuja inteligência se torna capaz de atingir um conhecimento verdadeiro, o poema cunha uma imagem de um mergulho na subjetividade através do qual expõe o ser à sua condição singular, única e, por conseguinte, intensamente solitário. Esse movimento parece transbordar de luz a consciência que o construiu e desencadeia uma ação derradeira para colocar fim à própria existência.

Aqui, pode-se perceber o grau de ambiguidade que esse ato guarda. Pense-se com Blanchot (1987) que o eu está na plenitude de sua ação e de sua decisão, agindo sobre si soberanamente, prestes a atingir-se e, no entanto, aquele atingido é sempre outro. Assim, o eu, ao se dar à morte, não a recebe, e tampouco é a desejada morte – aquela que fora dada –na qual cumpre morrer, mas a recusada, a negligenciada, sendo essa negligência um estado de fuga e de ociosidade perpétuas.

Essa morte apresentada pela poesia está relativizada pela intervenção do agente que a quer como sua propriedade para dispor-se dela ao seu gosto. Isto implica o esmorecimento do vigor da imagem de morte, projetando-a como uma apresentação plástica do que se realiza enquanto impossibilidade de um futuro, transformando-a em um golpe do agora, porque espetáculo que desloca a imagem do eu.

Contudo, esse mesmo momento, retira do aspecto temporal e insere no caráter espacial essa ação, criando um adiamento infinito sobre a imagem do ser suicida. Tudo passa a girar em torno desse simulado clímax que esvazia o passado e o futuro desse eu que se quis de um só momento. A suspensão impera sobre essa cena poética do viver e morrer.

O poema, em sua última parte, enfatiza a transformação do ser em “carne elegíaca”, “último objeto”, o corpo poético. Assim, procura-se extenuar a linha entre obra e vida em um *happening* transcendente, pois que resulta na imagem da cruz. Mas, associada à imagem do pássaro “Ngingiritane”, que insinua a libertação da presença, tem-se outra questão de limite. Como esta presença pode se libertar através do ato de suicídio e aludir, ao mesmo tempo à religiosidade cristã? Há uma tensão imposta pela poesia que gera o ato do esquecimento.

Propositadamente, deve-se relevar que a morte foi dada por si mesmo, deve-se desconsiderar a gravidade que pesa sobre o suicídio para o universo cristão, ou, ainda, deve-se abrir uma linha de pensamento, promovida pelo poético que, não enxergando bordas conceituais, instaure um lugar possível para uma ascensão livre desta presença.

A poesia ganha em força e agilidade ao não fechar suas imagens, lançando mais uma abertura para o campo semântico que constitui o título. Este se deixa à deriva entre o corpo físico, o corpo matéria prima a esculpir, o corpo matéria prima escultural, o espírito. Uma impossibilidade de certeza se coloca como o operador de leitura do texto que se dá enquanto trânsito permanente que se põe a refletir e a refratar a emotividade que possa indiciar. “A linguagem não é só meio de sedução, é o próprio lugar da sedução. Nela, o processo de sedução tem seu começo, meio e fim” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 13). A poesia mergulha no evento para colocá-lo na palavra. A palavra, ambígua por natureza, empresta sua força motriz às imagens que dançam no imaginário.

Abstract

This text has for objective to work with the poetry book **Lidemburgo blues**, of Luis Carlos Patraquim, published in 1997 in the city of Lisbon. From this work, it will look for to reflect on the poetical production, being distinguished its condition of imaginary exercise that perpetrates certain crisis of the representation. To if verifying the approach established for poems with the thematic one of the death, it is perceived emphasis in the ruin aspect that contaminates the poetical image, what it shows as a state of cleaving of this writing.

Key words: Poetry contemporary; Poetry of Portuguese language; African poetry; Ruin; Representation.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- ELIOT, T. S. **Quarta-feira de cinzas**. Tradução de Rui Knopfli. Lisboa: Relógio D'água, 1998.
- ELIOT, T. S. **Poesia**. São Paulo: Arx, 2004.
- PATRAQUIM, Luís Carlos. **Lidemburgo blues**. Lisboa: Caminho, 1997.
- PATRAQUIM, Luís Carlos. **O osso côncavo e outros poemas**. Lisboa: Caminho, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1990.