

Universidade Federal Fluminense  
Instituto de letras  
Pós-graduação Strictu Senso/ Mestrado

**Em jogo de memórias, os “caminhos” de João Maimona**

Por: Otavio Henrique Meloni

Niterói, abril de 2008

## **Em jogo de memórias, os “caminhos” de João Maimona**

Por

Otávio Henrique Rodrigues Meloni

Dissertação de mestrado em letras vernáculas – área de literatura portuguesa e literaturas africanas de língua portuguesa. Pós-graduação strictu-sensu da faculdade de letras da Universidade Federal Fluminense. Orientadora: Professora Doutora Laura Cavalcante Padilha.

UFF – Niterói, abril de 2008

## **BANCA EXAMINADORA**

Professora doutora Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco – UFRJ

Professor doutor Silvio Renato Jorge – UFF

Professora doutora Laura Cavalcante Padilha – UFF (orientadora)

Professor Doutor Mário César Lugarinho – USP (suplente)

Professora Doutora Ida Maria Alves - UFF (suplente)

Exame realizado no dia 31 de março de 2008

Trabalho aprovado com 10,0 (dez) e indicado para publicação.

## **RESUMO**

Este trabalho tem a intenção de traçar um caminho sólido pela obra de João Maimona, analisando sua importância dentro do cenário cultural da Angola pós-independência. Para isso, direcionamos nossa análise para o que consideramos alguns pontos de força da poética deste poeta angolano: a memória e suas vertentes, a construção da paisagem do poema, a constituição do sujeito-lírico e a depuração da linguagem. Acreditamos que sua poesia se faz um diferencial dentro das letras de seu país, tanto pelo trabalho com a palavra poética, quanto pelos temas sociais e literários recuperados pelo autor. A poesia de João Maimona é uma verdadeira tela de acontecimentos que está em constante formação.

**PALAVRAS-CHAVES:** Poesia; Angola; João Maimona

## **ABSTRACT**

This work has intention of mapping out a path for the solid work of João Maimona, analyzing their importance in the cultural scene of post-independence Angola. For this, directing our analysis to what we consider some points of strength of this poetic Angolan poet: a memory in its tracks, construction the landscape of the poem, constitution the poetic subject and depuration of language. We believe that his poetry is a spread in the letters of your country, either by working with the word poetic, as the social and literary themes recovered by the author. The poetry of João Maimona is a genuine display of events that is constantly formation.

**KEYWORDS:** Poetry; Angola; João Maimona

## AGRADECIMENTOS

Este mestrado, antes de uma conquista, foi uma história. E por essa história passaram alguns personagens fundamentais para que todo acontecesse como foi. Algumas pessoas que, de maneiras distintas, deram sua contribuição para que tudo se tornasse mais simples, ou mesmo para resgatar a força perdida, o ânimo descontraído. É a essas pessoas que agradeço.

Aos meus pais, pilares de força e amizade, que durante esses 27 anos me mostraram que nem sempre as coisas são o que parecem. Aos meus pais com quem enfrentei cada adversidade nessa vida, desde muito novo, sempre compartilhando nossas alegrias e nossos deslizes. Ao amor que nutrimos um pelo outro, aos almoços de domingo, às brincadeiras inusitadas e às repetidas, que durante anos nos acompanham e só nós três entendemos. Obrigado.

Ao núcleo de literatura portuguesa e literaturas africanas em língua portuguesa da UFF, tão presente em minha formação acadêmica e tão sólido em suas convicções. Tenho orgulho de ter feito parte desta família ao longo desses sete anos. Fica, ainda, uma menção especial ao professor José Carlos Barcelos, que nos deixou recentemente, e me mostrou que eu podia sim escrever trabalhos acadêmicos com um estilo diferente.

Ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) pelo fomento que possibilitou minha dedicação ao mestrado neste último ano. Sei o quanto foi importante contar com esse auxílio já que não o tive nos primeiros 12 meses de curso.

À professora Laura Cavalcante Padilha, pelo aprendizado e pelo fortalecimento dos laços que nos unem, tanto nas broncas como nos momentos de alegria. Por todo nosso “caminho” desde as pesquisas de iniciação científica na graduação, das roupas rasgadas, dos longos abraços, dos momentos em que compreender a vida se fez mais importante do que a própria vida. Pelo carinho que nos une antes mesmo das letras se unirem ao papel.

Aos amigos do “Quarteto fantástico”, cada uma com seus poréns. Diego Marques e as verdades da vida que tanto alegraram nossas tardes e cafezinhos. Grande amigo sempre. Roberta Guimarães Franco de Assis e seus corretivos verbais e físicos. Grande irmã, pessoa a quem confio minhas palavras mais sérias. Ivan Takashi Kano, que além de irmão e revisor, é um ótimo auxiliar técnico de WE9, em todas as incansáveis corridas pelo “caneco”. Vocês são eternos.

Aos amigos do “Conversando Literaturas”, por todos os livros que já lemos, por todos os bares que conhecemos e por todos os ciclos que ainda virão. Nosso escape para fazer e pensar literatura por prazer.

À Universidade Federal Fluminense, extensão de minha casa e a todas as pessoas que me fazem sentir assim quando estou por lá: Nelma, “seu” Adenir, as “Tias” dos corredores, etc.

Não só este trabalho, mas estes dois anos de mestrado são dedicados aos amigos e professores Silvio e Ana Paula, por tudo o que por mim fizeram e pelo constante carinho que me dedicaram durante essa jornada. Vocês ajudaram a tornar tudo mais fácil.

Antes, defini a função essencial das palavras como uma espécie de magia na qual o longo vazio gasto à espera do absoluto é progressivamente consumido a escrever, um pouco como um bordado cobre lentamente o puro branco de um longo tecido. O espírito porém – truncado em pedaços pelas palavras que rompem a continuidade da vida – é incapaz de distinguir um verdadeiro fim, e assim nunca conhece qualquer espécie de fim.

Yukio Mishima

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: TRAÇO DE UNIÃO: PONTOS DE UMA POÉTICA EM CONSTRUÇÃO .....	5
1.1 União pelo traço .....	13
1.2 Campos semânticos e locais de força .....	16
1.3 A captura das imagens em uma linguagem tradutora .....	30
2. NO ÚTERO DA NOITE: O ESPAÇO E A PAISAGEM DA ESCRITA .....	38
2.1 A gestação de novas paisagens .....	40
2.1.1 Paisagens na escrita .....	44
2.1.2 Paisagens da escrita .....	51
3. FESTA DE TEMPOS, VOZES E MONARQUIAS .....	59
3.1 “Retrato das mãos” em várias poses .....	63
3.1.1 A presença da escrita em “Escrita presença” .....	66
3.1.2 Sementes da uma escrita futura .....	71
3.2 A epilepsia dos sentidos .....	76
4. CONCLUSÃO: A PALAVRA EM ESTADO DE VER .....	85
4.1 A escrita das telas na pintura do poema .....	92
4.2 Considerações finais em forma de recomeço .....	103
BIBLIOGRAFIA .....	106

## 1. TRAÇO DE UNIÃO: PONTOS DE UMA POÉTICA EM CONSTRUÇÃO

A folha em branco estende-se sobre a superfície entrecortada da madeira. Seu aspecto vazio questiona e desafia. No entanto, a possibilidade do risco afasta a tinta do tempo, e deixa o tempo escorregadio, metáfora impossível do instante. Mas o que condiciona tal gesto? O que transforma a experiência em olhar e palavra? Devagar palavras se unem em perspectivas, recriam-se ao redor de si mesmas, produzem novos enunciados e novas maneiras de dizer. Salta na folha um estridente cansaço. A gota de suor antiga reverte-se em margem invisível da escrita. O que existe agora é a espera. A contundente espera de um outro olhar que possa transformar a escrita recente em matéria, martírio e memória. Um olhar além da própria alma-palavra traduzida. O outro. Sobre a superfície memorial da linguagem, uma nova tentativa de perpetuar-se na palavra. O sentir e o lembrar.



A poesia, em seu estado primeiro, é ainda uma abstração sem registro até que pela fala humana encontra a voz e/ou a letra. O estado de poesia das coisas está relativamente ligado ao olhar e à percepção de quem ousa ultrapassar seu caráter meramente contemplativo. Estabelece-se, portanto, o contato entre o homem e a coisa e tal contato estreita-se através do fio da voz ou do rastro alegre da palavra escrita. Conceber o poema é um gesto tradutor e interpretativo de uma realidade que nos cerca e que, de certa forma, nos impele a tal trabalho. A poesia, então, se inaugura em forma permanente como o retrato de um instante em seu desejo de perdurar. Por isso o poema simula aspectos do real e as ações do homem. O poeta assume a responsabilidade incurável de semear sentimentos, reflexões e projeções em um espaço curto de escrita e, por vezes, demais significativo:

Esse incessante morrer  
que nos teus versos encontro  
é tua vida, poeta,  
e por ele te comunicas  
com o mundo em que te esvais.

Debruço-me em teus poemas  
e neles percebo as ilhas  
em que nem tu nem nós habitamos  
(ou jamais habitaremos)  
e nessas ilhas me banho  
num sol que não é dos trópicos,  
numa água que não é das fontes  
mas que ambos refletem a imagem  
de um mundo amoroso e patético.

(...)

Certamente não sabias  
que nos fazes sofrer.

É difícil explicar  
esse sofrimento seco,  
sem qualquer lágrima de amor,  
sentimento de homens juntos,  
que se comunicam sem gesto  
e sem palavras se invadem,  
se aproximam, se compreendem  
e se calam sem orgulho.

(...)

(DRUMMOND, 2002, p. 78-79)

O poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade, em poema em que homenageia o cinquentenário de Manuel Bandeira, nos dá uma importante demonstração da capacidade poética de imitar/simular o real. Tal capacidade de “imitação”, segundo Aristóteles em seu texto clássico sobre a arte poética, é inerente ao homem desde sempre. Para ele, “a tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação.”(ARISTÓTELES, 2006, p.30). No texto de Drummond, atrás citado, o poeta elabora uma lista das mais marcantes imagens criadas e estabelecidas por Bandeira, aproveitando para enfatizar que o trabalho poético do recifense foi tão intenso que fez com que seus leitores – e Drummond se incluiu nesta categoria – experimentassem junto com ele todas as suas vivências, desde as físicas até as emocionais. Assim o poeta de Itabira constrói outro campo significativo dentro do poema em que homenageia Bandeira. Trata-se da formação do “estado poético”, que se inicia na abstração da poesia existente na natureza, passa por sua materialização na escrita do poema e só se conclui quando atinge, de maneira definitiva, seu leitor.

Na obra *O poético* (1969), Mikel Dufrenne discute a formação do poético e os mecanismos que contribuem para a realização do processo. Em texto muito bem organizado, o francês investiga todas as categorias que, para ele, formam o fenômeno poético, focando seu olhar não apenas na questão estética, mas também no que cerca a sua elaboração; na realidade que a manifesta e no seu papel de “libertar” a linguagem. Para Dufrenne, a poesia, como momento abstrato, quer-se materializar em poética, quer ser escrita, lida e/ou declamada. Neste caminho, o ensaísta apresenta a figura do poeta e sua intenção ao decidir fazer, ou melhor, exercer a poesia. Dufrenne enfatiza que, apesar de existirem modelos clássicos e consagrados de se realizar o poético, cada um o faz de acordo com as necessidades que o cercam e com as “exigências” que o mobilizam. Ele diz:

A poesia é uma exigência, mas essa exigência é apelo e não pressão, define uma vocação e não uma opressão; o poeta é estimulado pelos outros – pela poesia, por intermédio de outros poetas – a produzir, por sua vez, uma obra singular. A idéia da

poesia que o inspira não é a idéia coisificada, um produto inerte de uma atividade indefinidamente repetida. (DUFRENNE, 1969, p.9-10)

Assim, cada poeta sai em busca de seu objeto estético, respondendo à necessidade ou à exigência interior que o move. Mas para realizar o estado poético, ainda será preciso encontrar a melhor maneira de transformar em escrita suas formas de olhar e suas considerações sobre o objeto do olhar. Voltamos, novamente, à teoria aristotélica e sua concepção de *mimesis*. Dufrenne, porém, prefere não utilizar, de maneira tão categórica, o termo imitação para não gerar um possível conflito semântico. Ao invés do “imitar”, o francês prende-se mais a termos como “produzir” e “emular”, que, de uma certa forma, abolem, em sua essência, a idéia de “cópia” e caracterizam o trabalho da escrita como reprodução do objeto estético, atravessado pelo olhar do poeta: “o objeto estético é esse objeto fabricado no qual o artifício não imita a natureza, mas produz a natureza. E a natureza que esta necessidade atesta, é crescimento e transparência, emulação e ao mesmo tempo manifestação de uma essência singular”(DUFRENNE, p. 50). O que ocorre, então, não é uma cópia do real, mas, sim, uma simulação desse real. Portanto, a criação poética, ainda que baseada em algum aspecto existente, se consolida como algo único, não pelo que diz, mas pela maneira como o diz.

O objeto estético é o responsável por evocar um mundo eleito pelo poeta, pois é nesse mundo que suas percepções e seu trabalho, de fato, se realizam. O leitor, que completa o processo do estado poético, só consegue alcançar, de maneira palpável, as palavras do poeta se chega a esse mundo e o compartilha em seu convívio e experiência. Segundo o francês: “ser no mundo não é simplesmente estar no mundo, é ser capaz de mundo, abrir-se para essa terceira dimensão segundo a qual objeto e conceito por vezes deixam de ser vulgares, e propagam seus sentidos em todas as direções” (IDEM, p.96). O teórico ainda assinala que

penetrar no mundo de um poeta, não é descobrir certas imagens obsessivas, é aprofundar um sentido. Não há dúvidas que o sentido prende-se às imagens. Todavia as transcende. (...) o sentido é uma

experiência em que se insere profundamente uma existência, e o mundo é a ilustração dessa experiência.”(DUFRENNE, op. cit. p. 97).

A construção desse “mundo” pelo poeta se realiza através de seu trabalho com a linguagem e de seu esforço para encontrar uma palavra poética que lhe baste, que faça cessar sua busca, isto é, que consiga representar sua necessidade. A constituição de tal mundo é imprescindível para compreendermos os impulsos e os detalhes da criação poética de um determinado autor, já que ele se consolida sobre as tensões que perpassam momentos históricos, instantes da vida e da sociedade em que ele se insere. O crítico e poeta mexicano Octavio Paz nos diz que “a linguagem é uma condição da existência humana e não um objeto” (PAZ, 1982, p.38). Acrescenta ainda que “a palavra é um símbolo que emite símbolos” (Idem, p.41). Pelas palavras de Octavio Paz, notamos como o trabalho poético com a linguagem se torna mais complexo do que o trabalho efetuado por outras formas de expressão artística, por ter, como matéria prima, um elemento vivo, conhecido e utilizado por toda a comunidade. O poeta brasileiro Mário Quintana chama a atenção para isto em seu poema “Bem-aventurados”:

Bem-aventurados os pintores escorrendo luz  
Que se expressam em verde  
Azul  
Ocre  
Cinza  
Zarcão!  
Bem-aventurados os músicos...  
E os bailarinos  
E os mímicos  
E os matemáticos...  
Cada qual na sua expressão!

Só o poeta é que tem de lidar com a ingrata linguagem alheia...

A impura linguagem dos homens!  
(QUINTANA, 1976, p.29)

Quintana nos mostra, através da expressão “bem-aventurados”, que outras expressões artísticas se constroem com mais facilidade do que as artes da linguagem, por terem objetos quase exclusivos para explorar, enquanto o poeta tem que utilizar a “linguagem alheia”, “ingrata” e “impura dos homens”. A imagem criada pelo gaúcho mostra a linguagem como algo desgastado pelo uso contínuo e que recebe pouca atenção artística por já exercer um forte papel comunicativo na sociedade. Mas a dificuldade do poeta em transformar a linguagem, passando-a de seu estado comunicativo para seu estado poético, torna seu trabalho mais instigante e provocador. Afinal, o poeta depende dessa palavra “renovada” para materializar o seu mundo e os sentidos e experiências que o constituem. Trata-se de um verdadeiro trabalho de tradução.

Sabemos que o processo de tradução se sustenta na suposta possibilidade de dissociar o sentido da palavra e buscar um equivalente, no outro código lingüístico pretendido pelo tradutor. Assim, a tradução se transforma em uma recriação ou em uma emulação do que foi dito e precisa ser decodificado, considerando o percurso transitório de uma língua para outra e suas adaptabilidades semânticas. Mas como se estabelece tal ação dentro da poesia em si? Entendemos que o poeta, em sua necessidade, precisa traduzir em palavra as imagens que vê, sente e elege para seu mundo.

Encontramos respaldo para nossas considerações em artigo do crítico e poeta brasileiro Haroldo de Campos. O ensaio trata dos problemas que sofrem os tradutores ao transpor, de uma língua para outra, determinada produção em versos. Campos assinala que, na poesia, “não se traduz o que é linguagem, mas o que é não-linguagem.” (CAMPOS, 1967, P.21). Sua idéia, ainda que voltada para a tradução idiomática, dialoga com nossa intenção de mostrar como o trabalho do poeta, em busca de uma linguagem capaz de emular a realidade, compreende uma tradução de imagens em palavras e de palavras em imagens. A poesia, por excelência, é a criação e a representação de imagens que pressupõem uma comunhão entre a palavra e seus diversos sentidos. Para Octavio Paz:

Convém advertir, pois, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e

que, unidas, compõem um poema. (...) cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. (PAZ, op. cit. , p.119)

Desse modo, a idéia de imagem se confunde com a própria idéia de poema, daí vemos no espaço do poema um espaço tradutor. Na verdade, o que o poeta faz ao construir seu mundo e consolidar sua poesia, nada mais é do que uma transposição de duas vias: primeiro, ele transforma ou traduz os sentimentos, percepções e ações em imagens que se aproximam do real ou, pelo menos, o representam; depois, sedimenta essas imagens em palavras. Em uma caminhada semelhante, o leitor traduz as palavras do poema para si e, aliado às imagens criadas pelo poeta, acrescenta as suas, forjando um novo espaço de representação.

O trajeto a percorrer entre a poesia e sua realidade poética demanda uma série de discussões e necessidades para se traduzir, de fato, em forma de poema. O estado poético, que seria a realização completa deste trabalho, só se faz possível pela intersecção dos elementos que formam o processo como um todo. Para Octavio Paz, “o poema é recriação; poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente”(PAZ, 1982, p.17). Mas, para que o momento da poesia se transforme e atinja o instante do poema, é necessário o trabalho do poeta sobre a linguagem e suas reinvenções semânticas e estéticas. Convocamos novamente Mikel Dufrenne em suas considerações finais sobre a formação do estado poético:

Toda arte poética nada mais é do que um sistema de meios para produzir essa necessidade: não por um golpe de força, mas seguindo a inclinação da linguagem. Exige que nos confiemos à linguagem para fazer aparecer as possibilidades que essa encobre quando deixamos de trata-la como um utensílio diferente. O gosto deixa a iniciativa para a linguagem para que se manifeste essa necessidade que consagra o poema. É essa necessidade que o gosto do leitor por vez experimenta com sucesso (...); ao prazer de saborear a música do verbo se une, sem mesmo distinguir-se, o prazer de entender, isto é, de explorar o mundo singular manifesto pelo poeta. Tal é o estado poético, suscitado pelo leitor na poesia. (DUFRENNE, op. cit, p.99)

O poético é singular e incomparável. Por mais que entendamos a arte de fazer versos como atividade mimética, devemos sempre lembrar que não se trata de copiar, mas, sim, de simular ações, emoções e sentimentos reais no campo da escrita. O efeito que a poesia, consolidada em poema, exerce na composição do poeta e sobre a compreensão do leitor só se torna possível graças ao convívio de ambos com a linguagem e sua ressignificação. Parafrazeando Paz, o poema é o lugar de encontro da poesia com o homem. Com isso, entendemos que o estado poético e a consolidação de um mundo “paralelo” pelo poeta, na verdade, são formas de outrar-se, de repensar o lugar do mundo e o seu lugar nesse mundo. O poeta não é o soberano do espaço que cria. Habita-o. Por isso está sempre a construí-lo, a aperfeiçoá-lo e a redizê-lo.

Ao lermos a obra de João Maimona, percebemos um amadurecimento natural, desde sua primeira publicação *Trajectória Obliterada* (1985) até seu livro mais recente *O sentido do regresso e a alma do barco* (2007). Porém, para nosso propósito acadêmico, fez-se necessário encontrar um recorte específico, para uma obra composta, até agora por dez livros<sup>1</sup> de poemas. Desse modo elegemos quatro deles para compor nosso corpus literário: *Traço de união* (1987), *No útero da noite* (2001), *Festa de monarquia* (2001), *Lugar e origem da beleza* (2003). A escolha se baseou na necessidade que sentimos de percorrer os caminhos iniciais da construção poética de João Maimona, para, em seguida, analisar três de suas mais recentes produções, enfatizando, em cada uma delas, um dos pontos levantados pela análise inicial.

Nesse sentido, tomamos como ponto de partida para nossas reflexões o livro de 1987, *Traço de união*. Nele percebemos um Maimona preocupado com o contexto social angolano e com as mazelas que sobre ele – e ainda sobre a própria natureza em si – recaem e que tanto são heranças da já finda guerra de libertação nacional quanto, e principalmente, da guerra civil, então em pleno desenvolvimento. O poeta reconfigura, nos textos, a situação social e política de seu país, recriando-a em um universo poético que recebe os estilhaços de um real fracionado pela violência e pela

---

<sup>1</sup> A obra poética de João Maimona é composta por um grupo de dez livros, sendo eles: *Trajectória Obliterada* (1985); *Lês Roses perdues de Cunene* (1985); *Traço de União* (1987); *As abelhas do dia* (1988); *Quando se ouvir o sino das sementes* (1993); *Idade das palavras* (1997); *No útero da noite* (2001); *Festa de Monarquia* (2001); *Lugar e origem da beleza* (2003); e *O sentido do regresso e a alma do barco* (2007).

pobreza, e que é transformado em fraturas textuais e temáticas, para além de se desenhar na própria depuração da linguagem. Para Dufrenne, “o poetizável, com efeito, é o que, num mundo poético, pela virtude da linguagem poética, se presta a ser ilimitado”(DUFRENNE, op. cit, p.94). Assim o mundo poético de João Maimona se constrói sobre os alicerces de uma linguagem em constante ebulição de sentidos. Ela é pensada e utilizada como instrumento tradutor de uma realidade paradoxal de ruínas e esperanças, o que torna a escrita poética ilimitada, como adverte Dufrenne.

Após tais considerações sobre o livro *Traço de união*, de 1987, iremos até o ano de 2001 para, em *No útero da noite*, investigarmos as representações da relação espaço/paisagem e sua importância na formação do “mundo poético” de Maimona. No instante seguinte, voltaremos nossa atenção para o livro *Festa de monarquia*, também de 2001, no qual a constituição do sujeito poético e seus diálogos receberão um enfoque maior de nossa parte. Aqui investigaremos como a força da memória, o impacto da realidade circundante e a necessidade de apontar para um porvir de esperança contribuem para criar uma subjetividade repleta de fraturas, porque o sujeito se mostra em conflito com suas próprias convicções. Já no livro de 2003, *Lugar e origem da beleza*, voltaremos à questão da palavra poética e do diálogo que esta estabelece com outras formas de representação artística, no caso, as artes plásticas. Tal diálogo envolverá os poemas e as telas do artista plástico Francisco Van-Dúnm que compõem este livro de 2003. Aqui tentaremos demonstrar como a palavra assume um estado quase cristalino de depuração, transformando o poema em tela de letras, sentidos e sonoridades. Indicaremos também como o inverso acontece, pois percebemos que as telas de Van-Dúnm representam poemas em traços coloridos, que funcionam como entrelinhas semânticas de um texto em construção. Assim seguiremos, apesar de qualquer possível engano, buscando rasgar os caminhos de um caminho maior... a poesia.

### 1.1 A UNIÃO PELO TRAÇO

É em *Traço de união* que Maimona esboça temáticas e questões que o vão acompanhar em todo seu trajeto literário, seja quanto à força representativa de imagens constantemente reiteradas ou quanto à reconfiguração de toda a paisagem da



escrita. São essas imagens reiteradas os verdadeiros núcleos semânticos de sua poética. Podemos assinalar, como exemplos iniciais, imagens como a do “caminho”, da “sombra”, das “aves” e do “sonho”. Tais representações serão fundamentais para que possamos entrar no “mundo poético” de Maimona, pois é através desses pontos de força que o produtor apresentará sua poesia. Também nesse livro de 1987 encontramos os traços mais significativos de um João Maimona leitor e de sua experiência literária como tal. Destacamos, nessa leitura, a constante referência ao brasileiro Carlos Drummond de Andrade, assim como a exploração do social imbricada ao estético, o que nos remete ao angolano Agostinho Neto.

O livro reserva algumas surpresas ao leitor que acompanha os poemas por uma ordenação em números romanos e se surpreende ao encontrar, em um índice localizado na última página do volume, seus respectivos títulos – o que, certamente, demanda a necessidade de uma nova leitura. A organização efetuada por Maimona deixa clara sua intenção de dar seqüência à recepção dos poemas sem subordiná-los uns aos outros ou provocar as interrupções da leitura do todo pela inserção dos títulos. Assim, o poeta abdica da nomeação direta dos textos como forma de interligar ou promover um traço de união – pelo que tais textos dizem e pelo diálogo que produzem entre si. O próprio título do livro já nos mostra que Maimona busca um momento poético de conciliação entre o homem e o mundo; a palavra e os sentidos e entre o real e o possível. *Traço de união* pode, portanto, possibilitar várias interpretações como, por exemplo, a união através e pela escrita, a união do povo angolano que vive um momento de guerra civil, e/ou a união literária de suas grandes referências com a geração atual.

Eleger *Traço de união* como mote para nossas reflexões sobre a escrita de João Maimona é assinalar que seu universo poético se encontra em constante formação e que, através do olhar do poeta, se traduz a realidade por meio de campos paradoxais, formados pela constatação de uma realidade em ruínas – físicas, geográficas, psicológicas e morais – e pela possibilidade de mudança do quadro por ele vivido, naquele momento. Sobre isso, o próprio escritor nos fala em entrevista concedida a Aguinaldo Cristóvão:

O testemunho da degradação ou de ruína reencontra seu lugar na linguagem do olhar. As outras linguagens (a dos valores, da acção, do espírito e do desejo) dispõem de imagens para tonificar a *démarche* susceptível de debelar o estado de degradação e de ruína. (MAIMONA, 2007, 91)

A resposta de Maimona atende à pergunta feita pelo entrevistador sobre um ensaio da pesquisadora brasileira Maria Nazareth Fonseca<sup>2</sup> acerca de sua obra, vista por ela como espaço de ruína, assinalando a impotência da poesia perante a realidade angolana. Cito a ensaísta:

Já no primeiro livro Maimona deixa transparecer sua visão sobre a impotência da poesia diante da realidade angolana em ruínas. Seus versos constroem um perfil do poeta, do artista da palavra, como aquele que se vale da literatura para expressar um modo particular de refletir sobre o mundo em que vive. (FONSECA, 2000, p158).

Mesmo considerando válida a análise da pesquisadora, Maimona revela, em sua resposta, que vê o mesmo livro como “um conjunto de sinais de esperança”, o que se reforça – inclusive no ensaio de Maria Nazareth Fonseca – na percepção de que o poema se faz um espaço em constante transformação. Essa teia de sentidos, palavra e realidade, transforma o espaço poético deste angolano, dele fazendo um verdadeiro campo de batalha de significados no qual não lemos o todo e, sim, o cada.

Portanto, iniciar por *Traço de união* representa, antes de tentar estabelecer uma ordem cronológica, demarcar os locais de força e os principais campos semânticos da poesia de João Maimona, para, posteriormente, transitar pelas e aprofundar suas variações.

## 1.2 CAMPOS SEMÂNTICOS E LOCAIS DE FORÇA

Iniciando nossas reflexões sobre *Traço de união*, percebemos que na obra já se evidencia a força que o poeta confere à palavra dentro de seu universo de criação.

Nesse sentido, vale convocar a voz de Octavio Paz, que nos ensina:

Mal o homem adquiriu consciência de si, separou-se do mundo natural e construiu outro no interior de si mesmo. A palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque entre o homem e as coisas – e, mais

---

<sup>2</sup> O ensaio em questão é: “João Maimona: uma poética em desassossego” In: *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro, ed. Atlântica, 2000, pp.157 – 174.

profundamente, entre o homem e seu ser – se interpõe a consciência de si mesmo. A palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior. (PAZ, op. cit, p.43)

A relação homem/palavra/mundo talvez seja o grande cerne de todo e qualquer grande poeta. Porém, o que salta aos olhos na escrita de Maimona é como articula esses três elementos para criar um espaço fraturado e ao mesmo tempo conciliador. Dizemos conciliador, pois o trabalho com a linguagem em Maimona pretende restaurar uma ordem que possa equilibrar as tensões e desenganos do homem no mundo, através de uma tênue, mas indelével esperança. Neste contexto, a linguagem poética e, nela, a força atribuída à palavra assumem papel central, pois é a partir delas que o poeta pode e vai estruturar seu “mundo poético”, ainda dizendo com Dufrenne. Já agora, pensando com Paz, podemos afirmar que a construção desse mundo paralelo ao “mundo natural” surge e se realiza a partir dos anseios do indivíduo que o recria. As palavras, então, constituem uma ligação entre os dois mundos: o natural e o criado pelo poeta. Surgem, desse modo, os campos semânticos e os locais de força pelos quais ganham densidade as imagens recorrentes dos poemas e sua forte carga de sentido. Vejamos o poema I:

Hei-de perder o meu sonho  
nos sonhos da sombra

onde as lágrimas d’árvore  
espreitam a minha pele

Hei-de juntar o meu passo  
aos passos do mar

que apenas inspira os aromas  
da dor e do frio da memória

Hei-de desenhar o meu perfil  
nos perfis do céu

onde sou a folha do mundo  
que o mundo prometeu par’árvore da sombra.  
(MAIMONA, 1987, p.11)

Notamos, neste texto, alguns indícios que já apontam para os principais campos semânticos da poesia de Maimona, como “os passos”, que representam a forte

metáfora do caminho e da trajetória a serem seguidos; e a sombra que assume – na relação feita por ele entre dia/noite, luz/sombra – importante papel na constituição da paisagem da escrita. O poema nos mostra, ainda, um jogo entre singular e plural que já aponta para um sujeito poético dividido entre o pessoal e o coletivo, entre o seu ser íntimo e a realidade social. No campo do social, percebemos, soterrado no texto acima, o poema “Havemos de voltar” de Agostinho Neto e explicamos o porquê. Eis o poema de Neto:

Às casas, às nossas lavras  
às praias, aos nossos campos  
havemos de voltar

Às nossas terras  
vermelhas do café  
brancas do algodão  
verdes dos milheirais

havemos de voltar

Às nossas minas de diamantes  
ouro, cobre, de petróleo  
havemos de voltar

Aos nossos rios, nossos lagos  
às montanhas, às florestas  
havemos de voltar

À frescura da mulemba  
às nossas tradições  
aos ritmos e às fogueiras  
havemos de voltar

À marimba e ao quissange  
ao nosso carnaval  
havemos de voltar

Havemos de voltar  
à Angola libertada  
Angola independente.  
(NETO, 1976, p128)

O título do poema serve de guia para as estrofes em que se expressa o desejo de retornar para Angola e, principalmente, para um momento de felicidade. No texto do líder do MPLA (Movimento Pela Libertação de Angola) e do futuro presidente da

Angola liberta, ainda percebemos uma idéia temporal muito interessante, pois notamos um encontro de tempos na deliberação do sujeito de regressar a algo que ainda não havia acontecido. Em sua última estrofe, Agostinho Neto diz: “havemos de voltar / à Angola libertada / Angola independente”(NETO, 1972, p.128). Neto promove, assim, um encontro entre o presente da escrita, o passado da memória e o futuro representado no desejo de liberdade, tudo isso dito por uma voz plural, mas de que o sujeito nunca se exclui, pois que nunca abdica de sua condição de ser “aquele por quem se espera”<sup>3</sup>. Já no poema I, que abre *Traço de União* e no índice é chamado de “O que há-de ser meu”, Maimona cria uma estrutura estrófica toda composta por dísticos, em que reveza a visão intimista do sujeito poético com a sua vivência em um ambiente coletivo. Dessa maneira, as intenções do sujeito acabam por se integrar às imagens plurais que cria. Por isso o seu “sonho” se perde nos ‘sonhos da sombra’, de uma sombra na qual “lágrimas espreitam a pele”. No segundo bloco de dísticos o movimento é parecido, porém, no terceiro, o plural vai sendo abolido até restar somente o sujeito em sua unidade: “onde sou a folha do mundo / que o mundo prometeu par’árvore da sombra”. Nesse momento Maimona se aproxima mais uma vez das palavras de Agostinho Neto em “Adeus à hora da largada”, quando se anuncia como a “folha do mundo que o mundo prometeu par’árvore da sombra”. Aqui, o poeta de *Traço de união* se coloca como metonímia do mundo, isto é, do coletivo que se constrói durante todo o poema. Com isso, o sujeito poético assume sua responsabilidade perante a comunidade em que se insere, dizendo-se aquele que vem para restaurar (“folha”) a realidade social (“árvore de sombra”). Encontramos o mesmo tom, por exemplo, no sujeito poético que fala no poema XIX, posteriormente intitulado de “voto II”: “Eu quero inspiração imensa / que traga às pétalas do caminho / versos de cor verde” (MAIMONA, 1987, p.32). Notamos que o mesmo sujeito que se anuncia como a “folha do mundo”, mais tarde quer uma inspiração que o faça produzir, dentro de seu caminho, “versos de cor verde”. É o próprio sentimento de recriação, de renovação da vida, da presença de um caminho que metaforiza não só o trajeto pessoal do poeta, mas a necessidade de, como cidadão, continuar a escrever, a acreditar e a ter esperanças. Maimona assinala que sua poética pretende, sim, trazer o

---

<sup>3</sup> Conhecido verso do poema “Adeus à hora da largada”.

real para o poema, mas deixa claro que o poema está em constante formação, sempre aberto a mudanças e transformações.

Esse “espaço aberto” é o ponto de partida para começarmos a pensar no outro forte campo semântico da poesia de João Maimona: o do caminho. Antes, será necessário considerar algumas questões pertinentes à eleição de tal imagem para representar o fazer poético e o instante de materialização da poesia em poema. Convocamos, outra vez, a figura de Carlos Drummond de Andrade, que tem fundamental importância na formação literária do produtor angolano. Em entrevista ao suplemento literário do *Jornal de Angola*, em 1986, João Maimona fala dessa importância:

Das leituras de Carlos Drummond de Andrade, pude extrair um caudal de idéias que me leva a privilegiar no conjunto dos meus poemas a qualidade e o valor da existência humana. Quando leio Drummond, sinto-me participante de uma autêntica festa espiritual. Drummond influenciou bastante a minha obra. A sua poesia é para mim uma escola. Com ela apaixonei-me pelos traços lingüísticos tais como o *enjambement*, a repetição, a enumeração, o estrangulamento. Com Drummond cheguei a conclusão de que para se fazer poesia era necessário agrupar num cesto três coisas fundamentais: o ritmo, a metáfora/metonímia e a mensagem. E o meu poema “Poema para Carlos Drummond de Andrade” surge como a única forma, singela e amiga, de homenagear o maior Poeta brasileiro da atualidade. (MAIMONA, 1986)

Como vemos, Maimona é enfático ao dizer que foi através das leituras que fez de Drummond que se descobriu poeta. Palavras como “influenciou”, “homenagem” e “maior poeta”, demonstram bem a devoção que o angolano tem para com o brasileiro. Além disso, a breve análise que faz da poética drummondiana nos mostra algumas de suas próprias características estéticas e temáticas, o que acentua a sua admiração pelo outro que, em um segundo estágio, é transformada em matéria poética pelo angolano em seu poema VIII:

No meio do caminho tinha uma pedra.  
C.D.A.

É útil redizer as coisas  
as coisas que tu não viste  
no caminho das coisas

no meio do teu caminho.

Fechaste os teus dois olhos  
ao *bouquet* de palavras  
que estava a arder na ponta do caminho  
o caminho que esplende os teus dois olhos.

Anuviaste a linguagem de teus olhos  
diante da gramática da esperança  
escrita com as manchas de teus pés descalços  
ao percorrer o caminho das coisas.

Fechaste os teus dois olhos  
aos ombros do corpo do caminho  
e apenas viste uma pedra  
no meio do caminho.

No caminho doloroso das coisas.  
(MAIMONA, 1987, p.19)

Como referência para o momento da análise vale lembrar os versos de Drummond:

No meio do caminho tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
tinha uma pedra  
no meio do caminho tinha uma pedra.

nunca me esquecerei desse acontecimento  
na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
Nunca me esquecerei que no meio do caminho  
tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
no meio do caminho tinha uma pedra.  
(DRUMMOND, 2002, p.16)

Ao recuperar o poema “No meio do caminho”, Maimona promove uma recriação do espaço elaborado pelo poeta brasileiro, transpondo, para seu universo literário, a imagem da pedra, imortalizada por Drummond. Pensando ainda sobre a importância que a imagem da pedra adquire para o poeta brasileiro, Marlene de Castro Correia fala que “o verso-núcleo de ‘No meio do caminho’ extrapolou o poema e penetrou nos mais variados tipos de discurso (político, jornalístico, esportivo etc.), adquirindo vida autônoma e transformando-se em propriedade coletiva” (CORREIA, 2002, p.39). Para ela, tal utilização indiscriminada do verso em questão

deixou em Drummond uma profunda mágoa, revelada posteriormente em outros poemas do autor, em declarações e testemunhos (Idem). Porém, em Maimona o movimento é inverso ao drummondiano, já que a imagem da pedra como metáfora dos obstáculos e dos percalços da vida perde seu protagonismo para a imagem do caminho. Com isso, o poeta angolano se propõe a “redizer as coisas” que não foram vistas no percorrer do caminho. A pedra, que aparece sete vezes no poema de Drummond, tem uma única ocorrência no texto de Maimona e serve como referência para que o leitor lembre, mais uma vez, o do brasileiro. Isso demonstra que para este a ação principal é assinalar a presença de um obstáculo, enquanto para o angolano a importância está na necessidade de percorrer o caminho, independente dos percalços que o mesmo apresente. Será à imagem do caminho que o sujeito poético de Maimona relacionará suas idéias principais, como: “a linguagem de teus olhos”; “gramática da esperança”; “pés descalços”; e *‘bouquet* de palavras”. Por isso, ao invés de apenas reavivar o poema “No meio do caminho” e seu verso-núcleo, Maimona promove um salto e extrapola a idéia drummondiana de estar no meio do caminho, sempre a esbarrar nos obstáculos, propondo um “caminho doloroso das coisas”<sup>4</sup> que precisa ser trilhado. Com isso, estabelece-se um contraponto à proposta de Drummond, tal como bem analisado por Carmen Tindó Secco:

Tanto em Carlos Drummond de Andrade como em João Maimona, a pedra alegoriza as dificuldades da vida, mas o poeta angolano ressignifica o uso dessa alegoria, propondo que os obstáculos e os sofrimentos não impeçam o caminhar. Das entrelinhas de seu poema, depreendemos que o redizer poeticamente o “caminho doloroso das coisas” é uma forma de resistir às tragédias do cotidiano de Angola. (SECCO, 2006, p.150)

Concordando com a ensaísta brasileira, reiteramos que tal ressignificação justifica o enfoque maior na imagem do caminho do que no da pedra. Por outro lado, não é apenas na recriação do poema de Drummond que o caminho assume seu protagonismo. Esta é uma imagem que se tornará recorrente na poesia do produtor angolano e servirá de metáfora de seu próprio processo de escrita, em constante

---

<sup>4</sup> O verso final do poema VIII, posteriormente intitulado de “Poema para Carlos Drummond de Andrade, recebe grande atenção da crítica e da comunidade literária angolana. Lopito Feijoó, ao organizar sua antologia de jovens poetas angolanos a intitula de “No caminho doloroso das coisas” (1988).



formação. Outro poema de *Traço de união* que trabalha tal metáfora de maneira incisiva é o poema VII, que antecede o referente a Drummond e que será posteriormente chamado de “Luz”:

Não atirem para o meu peito  
palavras sórdidas palavras velhas  
para o meu peito não atirem  
palavras velhas palavras sórdidas

inventarei as minhas  
no piso da cidade  
no chão do campo  
na escuridão da solidão.

Para o meu caminho não atirem  
palavras velhas palavras sórdidas  
irei à busca da palavra  
onde os homens desconhecem o grito  
irei à busca da palavra  
onde os homens cultivam no peito  
as palavras que hão de ser ditas:  
ditas à janela da cidade  
irei à busca da palavra  
e direi o que se diz entre as paredes  
para que da palavra nasça a luz.

Não me atirem palavras sórdidas  
palavras velhas  
inventarei as minhas  
e serei um pedaço de palavra.  
(MAIMONA, 1987; p.17)

A grande preocupação do poeta está em não contaminar seu caminho com “palavras velhas” nem com “palavras sórdidas”. Tal preocupação se intensifica quando demonstra o desejo de encontrar uma nova forma de elaboração para o modo como percebe a realidade e a tentativa de transpô-la para o espaço do poema. A imagem do caminho se associa diretamente à escrita do poeta, que prossegue, através do sujeito lírico, dizendo que irá “à busca da palavra”, de “palavras que hão de ser ditas”, isto é, há um forte indício de que ele busca um caminho renovado, no qual as palavras possam adquirir a liberdade de seus sentidos originais. O poema se encerra com uma afirmação reveladora, feita pelo mesmo sujeito lírico, ao dizer que será, ele

mesmo, “um pedaço de palavra”. Tal afirmativa nos remete, novamente, às formulações de Octavio Paz:

O poeta não escolhe suas palavras. Quando se diz que um poeta procura sua linguagem, não se quer dizer que ande por bibliotecas ou mercados recolhendo termos antigos e novos, mas sim que, indeciso, vacila entre as palavras que realmente lhe pertencem, que estão nele desde o início, e as outras aprendidas nos livros ou na rua. Quando um poeta encontra sua palavra, reconhece-a: já estava nele. E ele já estava nela. A palavra do poeta se confunde com ele próprio. Ele é sua palavra. (PAZ, op. cit, p.55)

Tal reconhecimento do poeta em sua própria palavra poética demonstra o comprometimento com seu projeto literário. Buscar os vocábulos capazes de “dizer” as imagens de seu mundo poético é reconhecer que há uma linguagem que precisa ser reconstruída. Este trabalho, tão comum aos grandes poetas, se apresenta de maneira diferente, de acordo com a necessidade de cada um. No caso presente, vemos que João Maimona instaura seu momento de criação nos alicerces de uma realidade social em ruínas e/ou estilhaçada. Quando diz querer ser ele mesmo um pedaço de palavra, o que almeja é encontrar/ser uma palavra poética que consiga representar os conflitos de um sujeito poético e civil fracionado pelo agravamento da miséria humana, da guerra entre os próprios angolanos e da falência do projeto de independência. “Caminho” e “sombra” retornam para afirmar as palavras de Octavio Paz. O caminho, apresentado como doloroso, faz parte do poeta e do homem Maimona, pois metaforiza a necessidade de prosseguir, ainda que em meio a tantas tragédias. E a sombra, por ser representação de um encobrimento da luz, se faz a metáfora daquele momento em que algo se interpõe entre o homem e sua esperança, causando o sentimento de ansiedade e incompletude. Outra vez convocamos Marlene de Castro Correia: “se a apreensão do mundo se realiza pela linguagem, o poeta – como operador que é da linguagem – maneja a poesia como instrumento de uma percepção mais aguda do real e como matriz instauradora de ‘uma ordem nova’ ou ‘uma nova desordem’”(CORREIA, 2002, p.13). Mesmo falando diretamente do universo poético de Drummond, as considerações da ensaísta tocam no cerne da poesia de uma maneira geral. A “apreensão do mundo” e a “percepção mais aguda do real” nos

mostram que o trabalho do poeta, mesmo em seus momentos mais intimistas, não se afasta tanto do coletivo. Segundo Octavio Paz “as palavras do poeta são também as palavras de sua comunidade. Do contrário não seriam palavras. Toda palavra implica dois elementos: o que fala e o que ouve.” (PAZ, op.cit , p.55). Maimona tem a consciência de tal processo comunicativo inerente à palavra poética, apesar de ser rotulado por alguns críticos como “hermético demais”. Podemos perceber a sua preocupação com essa questão quando institui seu sujeito poético, o que se dá, muitas vezes, quando convoca a presença de um interlocutor a quem ele se dirige, responde, indaga ou a partir de quem reflete sobre determinada situação:

Acordaste como os primeiros passos do comboio.  
Pelo vidro do muro viste o medo da madrugada.  
Mijaste no limiar do primeiro passo.  
E quiseste dar passos rápidos.

(Os homens quando acordam passam em revista  
os sonhos da noite.)

Quiseste ser o dia em vez de estar no dia.  
E não viste a fala dos sonhos.  
Nem sequer a memória da noite.  
Num minuto só viste o vazio dos sonhos.  
Nas gavetas da tua cabeça só existe  
O vazio do tambor vazio. Só. Agora.

Este teu sonho é a tela de dores  
que se infiltram nas tuas pernas.  
- não deixa crescer os teus lamentos –  
No limiar do primeiro passo  
faltou passar a mão esquerda  
pela paisagem do cabelo.

Assim vias o corpo dos teus sonhos.  
- não deixa crescer os teus lamentos –  
Pela próxima noite talvez. As noites  
passam como a urina na bexiga.  
(MAIMONA, 1987, pp.24-25)

O uso da segunda pessoa do singular convoca o interlocutor, presentificando-o. No entanto, apesar de ser responsável por todos os movimentos do texto, não assume a voz no poema em nenhuma ocasião. O sujeito poético fala para e desse interlocutor de maneira imperativa, direcionando os sentidos do que quer dizer, sempre de acordo

com as ações realizadas pelo “persona gem”. Atrás desta máscara textual, o sujeito poético questiona suas próprias atitudes, sua maneira de agir, sempre em tom de reprovação, deflagrando a idéia de que algo poderia ter sido, mas não foi. Assim, percebemos uma voz principal que se mascara muitas vezes dentro dos versos, já que não quer ou não pode ser reconhecida diretamente. A discussão sobre o existencial e a constituição do sujeito em uma sociedade fraturada pela guerra fratricida que se abate sobre uma nação só recentemente desvinculada do colonizador transporta, para o poema, suas tensões e o desejo coletivo de denunciá-las e contra elas lutar.

O João Maimona poeta é, ao mesmo tempo, o homem público que participa dos quadros do governo na câmara dos deputados e o cidadão crítico que observa os rumos da sociedade e os problematiza em sua produção literária. Talvez assim comecemos a entender a necessidade da presença dos imaginários interlocutores, que funcionam como vozes de apoio, se assim podemos dizer, que o poeta convoca para seus textos. Ao estabelecer um diálogo com outras vozes, o poeta demonstra que há uma necessidade de não fechar o poema em uma monologia qualquer. Por isso, cria um sujeito poético que insiste em intensificar o trânsito entre o singular e o plural, o eu e o tu e, assim sendo, estabelece pontes entre ele e os outros que também sofrem com a situação adversa do país.

Alguns versos e indícios do poema VII nos levam a pensar que a figura soterrada sob o tu seja a do místico poeta Agostinho Neto. Tal constatação nos permite intuir que Maimona, neste texto, esteja relendo o “sonho” da independência, tal como projetado e construído por Neto, e que se afasta da euforia do primeiro instante da libertação. Não são poucos os contatos entre este poema de Maimona e a poesia e o ideário de Agostinho Neto. Logo no início, no primeiro verso, Maimona convoca a imagem do comboio, dizendo que o interlocutor “acordou com os primeiros passos do comboio”. Podemos remeter aos de “Comboio africano”: “Um comboio / subindo de difícil vale africano / chia que chia / lento e caricato // grita e grita // quem esforçou não perdeu / mas ainda não ganhou” (NETO, 1975, p.48). O diálogo prossegue nos versos seguintes da mesma estrofe. Quando Maimona diz: “Mijaste no limiar do primeiro passo. / E quiseste dar passos rápidos.”, podemos remeter ao poema “Depressa” de Agostinho Neto: “ Impaciento-me nesta mornez

histórica / de esperas e de lentidão.” (NETO, 1975, p.124). Notamos que se trata de um processo de releitura crítica, já que os versos de Maimona revêem os de Neto apontando o que de “impossível” havia neles. Devemos reiterar, no entanto, que Maimona não está preocupado em culpar ninguém, mas, sim, em repensar um processo histórico e social que acabou contribuindo para a situação vivida no momento em que escreve, quando não há como fazer da literatura um veículo político-ideológico.

Saltamos para a terceira estrofe na qual encontramos o verso inicial “Quiseste ser o dia em vez de estar no dia.”, que ecoa o talvez mais conhecido e impactante dístico de Agostinho Neto, que se encontra no poema “Adeus à hora da largada”: “Eu já não espero / sou aquele por quem se espera” (NETO, 1975, p.35), já por nós em parte citado. Ainda na mesma estrofe, o poeta da geração de oitenta chama o poema “Na pele do tambor” para a discussão, ao dizer que “Nas gavetas da tua cabeça só existe / o vazio do tambor vazio. Só. Agora.” Assim, João Maimona transforma o sentido da imagem do tambor tal como trabalhada por Neto e por outros poetas. Ela deixa de ser convocação para a luta para fazer-se canto solitário e vazio. Aliás, o termo “vazio” será posteriormente título do poema XIII de *Traço de união*. Enquanto os versos de Agostinho Neto dizem: “mas não tão longe / nem tão pervertido / quanto as vibrações / da pele do meu cérebro / esticada no tambor das minhas mãos / pela África humana” (NETO, 1975, p. 89), Maimona demonstra que as “vibrações cerebrais” ficaram guardadas nas gavetas da cabeça, como um som surdo e sem grande significado diante da situação angolana. Por fim, podemos ainda pensar na imagem da “noite”, muito recorrente nas páginas de *Sagrada esperança* (1975) e que se faz presente em poemas como: “Sábado nos musseques”; “Crueldade”; “Noite”; “Desfile de sombras”, dentre tantos outros. Nesse caso, o que temos é um Maimona preocupado em não marcar a “noite” pelo viés negativo como faz Neto nos poemas de seu livro de 1975, mas, sim, colocá-la como espaço de renovação e esperança, o que faz através da imagem do sonho e da necessidade de sonhar. Vemos, com isso, que a renovação e a ligação do poeta João Maimona com a história literária e política de seu país são pontos fundamentais para compreendermos a sua maneira de olhar e a própria constituição de seu sujeito poético. Este diálogo, elaborado por ele com os

poemas e a figura histórica de Agostinho Neto, revela ser ele um sujeito que se afirma para além de si mesmo e a partir do dizer e do agir do outro, deixando para o leitor um rastro de citações e o convívio de vozes dentro do espaço do poema.

Outra forma utilizada pelo poeta de *Traço de união* para anunciar essas “vozes” é o encontro de tempos distintos dentro do poema. O crítico brasileiro Alfredo Bosi nos diz que “a poesia dá voz à existência simultânea aos tempos do tempo, que ela invoca, evoca e provoca” (BOSI, 1997, p.121). O “encontro de tempos” proposto por Bosi é parte de uma reflexão sobre o momento da escrita, a época que ela retrata e as lacunas que só poderão ser preenchidas em um passo adiante, isto é, na reescrita ou na leitura. Pensar que os desdobramentos temporais assumem importante papel na constituição do poema é considerar a memória como articuladora de imagens e vozes e potencializadora da palavra poética. Já vimos que o instante da poesia é um momento abstrato que espera pelo labor do poeta para transformar-se em poema, isto é, materializar-se. Essa poesia, inerente ao homem, segue com ele até o presente da escrita. Podemos ver isso na voz de Drummond:

Gastei uma hora pensando um verso  
que a pena não quer escrever.  
No entanto ele está cá dentro  
inquieto, vivo.  
Ele está cá dentro  
e não quer sair.  
Mas a poesia deste momento  
inunda minha vida inteira.  
(DRUMMOND, 2002, p.21)

Ao se tornar poema, a poesia se torna autônoma e realizadora de sentidos, como bem já nos falou Octavio Paz. Portanto, a memória, o presente da escrita e as lacunas deixadas entre versos se unem e passam a constituir um sujeito poético dividido entre o voltar ao passado, o olhar para o presente e o pensar no futuro:

I  
Diz o que pensas do meu aroma.  
Azul, verde, branco, estranho:  
é o aroma d' árvore  
que alumia o teu campo.

II  
Sou mais uma árvore do campo

que cresce à tua volta. E penetra o teu coração.  
Nele brilha o meu olhar.  
Nos meus olhos que os teus olhos não querem atravessar  
nos meus ouvidos que os teus ouvidos não querem cruzar  
sinto as dores da distância  
que vais criando na noite dos teus vãos.

### III

Queria tanto ver o sol da tua pele penetrar  
os meus pés. Os meus braços. Os meus olhos.  
Queria tanto ouvir a tua tempestade bater  
à janela dos meus desejos. Dos meus sentimentos.  
Queria. Queria ver o teu corpo sentado  
nas minhas mãos. Ver a tua frente na minha trajetória.  
E abraçar os pontos de vista do teu sangue.

### IV

Olha, quando passares pela boca da multidão  
deita tua mão nos gritos d'ervas.  
(MAIMONA, 1987, pp. 26-27)

O poema XIV, posteriormente intitulado “Se as nossas almas juntassem seus vértices” vem com uma dedicatória muito importante: “a todas as vozes de minha geração”. Vemos, por ela, que o mesmo Maimona que se mostrara disposto a dialogar com grandes referências literárias como Drummond e Neto, quer também falar com as “vozes de sua geração”, isto é, com os que escrevem e atuam na sociedade no mesmo instante que ele. Encontramos novamente o estabelecimento de uma relação entre o sujeito poético e seu (s) interlocutor (es), relação marcada pelos pronomes pessoais e possessivos de primeira e segunda pessoas, respectivamente (“meu aroma... teu campo” ; “sou mais uma árvore do campo / que cresce à tua volta” ; penetra o teu coração. Nele brilha o meu olhar”)<sup>5</sup>. O jogo ainda revela o encontro do presente da escrita, tempo em que se faz o poema, e um porvir que só se realiza no plano dos desejos do sujeito poético empenhado em estabelecer um “traço de união” entre as vozes de sua geração. A intenção do poeta de convocar as vozes dessa geração reforça a importância da metáfora do caminho e a necessidade de prosseguirem juntos, em vértice – para utilizar o termo do próprio poeta –, em um único trajeto, mesmo que este seja doloroso: “queria ver o teu corpo sentado / nas minhas mãos. Ver a tua frente na minha trajetória. / E abraçar os pontos de vista do teu sangue.” Não há como não

---

<sup>5</sup> Grifo nosso.

lembrar novamente o brasileiro Carlos Drummond de Andrade: “Estou preso à vida e olho meus companheiros. / Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças. / entre eles, considero a enorme realidade. / o presente é tão grande, não nos afastemos. / Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.” (DRUMMOND, 2002, p.80). Com isso, o desejo expresso no poema XIV se alia ao texto drummondiano para demonstrar e ressaltar a necessidade de caminhar junto com os outros, unindo as vozes de todos, para que se instaurem novos espaços, novas maneiras de olhar, enfim, uma nova realidade.

### 1.3 A CAPTURA DAS IMAGENS EM UMA LINGUAGEM TRADUTORA

Cada vez que nos servimos das palavras, as mutilamos . O poeta, porém, não se serve das palavras. É seu servo. Ao servi-las, devolve-as à sua plena natureza, fá-las recuperar seu ser. Graças à poesia, a linguagem reconquista seu estado original. Primeiramente, seus valores plásticos e sonoros, em geral desdenhados pelo pensamento; em seguida os afetivos; por fim, os significativos. Purificar a linguagem, tarefa do poeta, significa devolver-lhe sua natureza original.  
(Octavio Paz)

A epígrafe do ensaísta mexicano aponta diretamente para o trabalho do poeta com a linguagem e nos mostra como essa relação se estabelece através do labor com a palavra, como tantas vezes já aqui afirmado. Porém, a linguagem poética exige algo além disso, já que o poeta busca, através da linguagem, construir ou representar as imagens que captura imaginariamente. Com isso, o processo de depuração da linguagem a que se propõe todo bom poeta exerce um papel de simulação do real e das ações que compõem essa realidade. Mas o poeta se encontra diante de um dilema: como capturar e “desenhar” no verso as imagens e ações que deseja? Para responder tal questão, faz-se necessário observar com atenção os elementos que constituem e formam o universo de criação de cada autor, examinar a realidade que o cerca e a língua em que escreve.



Pensar essa questão e sua importância na formação do universo poético de João Maimona é perceber como sua proposta de escrita se realiza através de um jogo inverso ao que costumamos encontrar. Em suas produções, notamos uma reelaboração das relações usuais entre imagem, sentido e palavra, já que, ao invés de somente representar imagens e sentidos através das palavras, o autor utiliza as imagens para recriar os sentidos das palavras. Assim, entendemos que se trata de um autêntico processo de tradução, aqui dialogando com as idéias do brasileiro Haroldo de Campos em artigo de 1967, já citado por nós na primeira parte desse capítulo. Campos utiliza esse conceito para falar das dificuldades de tradução literária de uma língua para outra, analisando, não só os aspectos lingüísticos, mas também a necessidade de tornar possível uma adequação dos distintos locais de escrita. Logo, a imagem formada dentro do poema de Maimona é um emaranhado de significados que necessita, para sua decodificação, de uma série de conhecimentos lingüísticos, históricos e literários como seus pressupostos. Por isso, o que se traduz é o sentido e o contexto em que ele se insere e não a palavra em si. No caso do angolano, trata-se de um processo de reinvenção da realidade através de imagens textuais que traduzem o seu sentir e o seu olhar não de modo direto, mas transpondo-os para realidades às vezes complexas e paradoxais. Só desse modo ele consegue se aproximar do que pretende retratar. Podemos observar como tal processo se realiza na poesia de Maimona, por exemplo, no poema XV, no índice “O pobre que estende a sua pobreza”:

Quando em mim procuro identificar  
as veias dilaceradas  
o sangue deixa o lúmen  
entricheira-se na parede das veias.

Quando em redor de mim procuro ver  
o quadro sombrio da última avenida  
debaixo da sombra vejo corpos cegos  
pedirem esmolas mudas.

Para enriquecer o bolso esburacado.  
(MAIMONA, 1987, p.28)

Dá-se no poema o encontro de duas diferentes “apresentações” do sujeito poético. Na primeira estrofe percebemos o tom intimista pelo qual questiona o seu próprio interior, suas próprias dores e desilusões. Ao lançar o olhar para dentro de si, tal sujeito percebe que o sangue que corre em suas veias corre sem “lúmen”, isto é, sem a luminosidade caracterizadora de seu fluxo. Ao criar esta imagem, o poeta transforma as propriedades “anatômicas” da palavra lúmen<sup>6</sup>, a ela conferindo o significado que lhe interessa dentro do contexto do poema. Assim, entendemos o sangue sem lúmen como o momento sem esperança de uma vida dilacerada. Na segunda estrofe, como que para apontar o porquê deste momento desesperançoso, o sujeito poético lança seu olhar ao redor e transmite ao seu receptor um triste relato da realidade. Novamente, o poeta realiza uma inusitada criação de imagens pelas quais se ressignificam as palavras utilizadas para conseguir traduzir o que vê. Temos, nessa estrofe, dois grandes exemplos de tal exercício: “corpos cegos” e “esmolas mudas”. Ambas as imagens podem ser lidas de muitas formas, tamanha a carga significativa que Maimona atribui às expressões que as criam. Para nós, os corpos – que habitam “o quadro sombrio da última avenida” – são cegos por não conseguirem perceber o tamanho das injustiças que os cercam. Desse modo, sobrevivem através de “esmolas” que não acrescentam nada e muito menos modificam tal situação. Assim, as palavras “cegos” e “mudas”, ao adjetivarem, respectivamente, os vocábulos “corpos” e “esmolas”, adquirem novos significados, ampliando as possibilidades de leitura. O poema se encerra com uma imagem que reafirma seu pacto com a denúncia da chaga social: “Para enriquecer o bolso esburacado.” É a partir desse desfecho – que aparece no poema em uma única estrofe e depois de um ponto final – que percebemos tratar-se de uma seqüência lógica de acontecimentos, pelos quais se cria um círculo vicioso em que se movem as mesmas e insaciáveis pessoas (“bolso esburacado”) que vivem do fomento de uma “indústria de miséria”, que leva à cegueira dos corpos e à mudez das esmolos.

Por fim, gostaríamos de nos debruçar sobre “Canto Vernacular”, o segundo e último bloco do livro *Traço de União*, no qual a terra angolana se apresenta

---

<sup>6</sup> Segundo o dicionário Houaiss, a primeira inscrição do vocábulo *lúmen* se insere na rubrica de anatomia geral.

sem subterfúgios e densos jogos imagísticos. Tal bloco aparenta ser independente do primeiro, porém, após uma cuidadosa leitura, percebemos que há um diálogo direto com os poemas que compõem a primeira parte da coletânea. Versos como: “irei à busca da palavra” (p.17) ; “serei um pedaço de palavra” (p.18) ; “ – Escutai e cantai comigo / os olhos de amanhã” (p.30) ; e “ Eu quero a inspiração imensa / que traga às pétalas do caminho / versos da cor verde.” (p.32) anunciam, ainda na primeira parte do livro, as intenções que serão diretamente representadas no segundo segmento. “Canto Vernacular” é constituído por apenas dois poemas, mas é extremamente significativo para o desfecho da leitura que propomos de *Traço de União*.

Já no título desse último bloco de poemas, percebemos uma tendência por elaborar uma escrita voltada para a formação de uma nova língua, de novos e possíveis vernáculos que possam povoar o canto. Reinventar e/ou buscar uma nova possibilidade de dizer é uma obsessão do poeta, como já apontamos, porém o que percebemos, nesses dois poemas, é um compromisso abertamente declarado não apenas com o trabalho lingüístico, mas com a realidade concreta em que ele se insere, daí o resgate das tradições e a necessidade de projetar-se como um homem angolano.

É nesse universo de anunciação, no qual o poeta insiste em assumir seus compromissos de cidadão angolano, que João Maimona escreve o poema I, depois “Esperança dos passos”, no índice, poema que abre “Canto Vernacular”. Encontramos aqui um sujeito poético ligado à terra angolana e preocupado com a realidade social que reflete um passado recente de dominação e um presente desanimador. Porém, esse mesmo sujeito poético demonstra que só é possível resgatar essa realidade e denunciar a desilusão e o desengano, se ele apresentar a própria terra angolana através de uma palavra nova, reconfigurada. A palavra, portanto, se torna a única capaz de realizar a mudança, a transfiguração de sentidos e realidades, pois é a ela que o poeta atribui a potência necessária para tanto:

Ó Angola meu berço do Infinito  
meu rio da aurora  
minha fonte do crepúsculo  
Aprendi a angolar  
pelas terras obedientes de Maquela  
(onde nasci)  
pela árvores negras de Samba-Caju

pelos jardins perdidos de Ndalatandu  
 pelos cajueiros ardentes do Catete  
 pelos caminhos sinuosos de Sambizanga  
 pelos eucaliptos das Cacilhas  
 Angolei contigo nas sendas do incêndio  
 onde os teus filhos comeram balas  
 e  
 regurgitaram sangue torturado  
 onde teus filhos transformaram a epiderme  
 [em cinzas  
 onde das lágrimas de crianças crucificadas  
 nasceram raças de cantos de vitória  
 raças de perfumes de alegria  
 E hoje pelos ruídos das armas  
 que ainda não se calaram pergunto-me:  
 Eras tu que subias montanhas de exploração?  
 que a miséria aterrorizava?  
 que a ignorância acompanhava?  
 que inventariavas os mortos  
 nos campos e aldeias arruinados  
 hoje reconstituídos nos escombros?  
 A resposta está no meu olhar  
 e  
 nos meus braços cheios de sentidos  
 (Angola meu fragmento de esperança)  
 deixa-me beber nas minhas mãos  
 a esperança dos teus passos  
 nos caminhos de amanhã  
 e  
 na sombra d'árvore esplendorosa.)  
 (MAIMONA, 1987, p.35)

Percebemos que o poeta diz ter “aprendido a angolar”. Com a utilização desse verbo, associado diretamente ao exercício da linguagem e do dizer, vemos que nas impressões do autor sobre a terra angolana, suas regiões e paisagens naturais vão surgindo seqüencialmente por intermédio de tal descoberta. Ao contrário dos poemas do primeiro bloco de *Traço de união*, “Esperança dos passos” apresenta um Maimona mais direto em suas considerações, versos mais limpos e lineares. Dessa forma, o poeta faz uma espécie de tradução dos sentimentos que permeiam toda a produção da primeira parte, convertendo-os em sentenças limpas e diretas. Com isso, João Maimona nos mostra seu olhar sobre sua terra natal através da exaltação de seus locais (“pelas terras obedientes de Maquela (onde nasci)/ pelos caminhos sinuosos do Sambizanga / pelos eucaliptos das Cacilhas”), seguido de um discurso de denúncia

dos desdobramentos do ambiente de guerra (“onde teus filhos comeram balas / e / regurgitaram sangue torturado / onde teus filhos transformaram a epiderme em cinzas”) e complementado por um desfecho de esperança (“(Angola meu fragmento de esperança) / deixa-me beber nas minhas mãos / a esperança dos teus passos / nos caminhos de amanhã / e / na sombra d’árvore esplendorosa.”). Tal estrutura faz desse poema uma grande tela do “mundo poético” do escritor e reafirma o espaço que a esperança tem na sua escrita poética. Aqui, Maimona nos mostra que Angola é seu “fragmento de esperança” e que seus passos – dele e de Angola – se confundem no percorrer de “caminhos de amanhã”. Tal percurso – ancorado na sombra d’árvore esplendorosa – não ignora as mazelas sociais e políticas, nem esquece as belezas naturais e as tradições angolanas. Com isso, o poeta equaciona as duas realidades em um canto de esperança em que se reconhece como matéria e voz. Ele aprendeu a “angolar”.

Seguindo o rastro deixado pelo poema I desse segmento, o sujeito poético continua a desenvolver a idéia deixada nos últimos versos do texto anterior. Assumindo um caráter anunciatório, carregado de “previsões” e olhares futuros, o produtor põe em diálogo elementos tradicionais da cultura angolana para (re)desenhar o espaço do poema. Por intermédio de metáforas e metonímias da terra, Maimona constrói um sujeito poético que se predestina ao novo, sempre apresentado em contraponto às imagens de um passado inseminador do presente.

### I

Nascer nas linhas velhas de meu horizonte iluminado  
crescer nas areias de formigas nas florestas  
nos montes aquecidos por incêndios...  
ver a alma (tenra) que enche as nuvens do horizonte  
das chamas dos dedos da voz da tempestade

### II

Ver junto ao mar nas montanhas  
nos jardins dentre as rochas esquecidas  
nos desertos nas savanas nos campos  
ver esta alma (tenra) vestida de esperança  
que sofre e canta a guerra  
apagando a luz das lágrimas  
dos que vivem gritando pelo pão

### III

Tudo vejo nas fronteiras de meu corpo:  
esta voz (verde) que me traz seu suor  
seu sangue a sua pele sua face dolorida  
e pelas minhas veias desfilam palavras  
que encham o meu quintal das folhagens de alegria

IV

Bem queria estar junto dos teus passos  
Bem queria perder-me nos teus sonhos  
e sonhar vitórias que vais beijando  
nos universos dos teus braços  
Bem queria abraçar contigo em dia de esperança  
perfis longínquos murmúrios obscuros  
ondas trágicas e nos rumores  
da tua infinita dor  
transformar-me em símbolo coroado

V

Que as minhas mãos perdidas  
nos restos dos teus desejos  
sejam as palavras soltas dos teus lábios  
nos dias que respiram o silêncio do espaço

VI

O caminho é longo. Nele vejo uma árvore tenra.  
Erguem-se os passos que queria respirar.  
Abrem-se os braços ensangüentados. Nas veias do espaço.  
Rasgando caminhos e caminhos.  
Soprando o ar que espalha a luz, a sombra, a água.

VII

Árvore tenra, sentinela do muro, lenha das fábricas.  
Dou-te as minhas asas, o meu tronco, a minha língua.  
(MAIMONA, 1987, p. 37-38)

O poema, posteriormente chamado “A juventude... esta árvore tenra de meu horizonte”, faz uma espécie de síntese das questões que perpassam a escrita de *Traço de união*. Aqui encontramos os principais conflitos do “mundo poético” criado por João Maimona. Logo na primeira estrofe, o poeta promove o encontro entre o passado ligado à história e à ancestralidade e o presente de sua vida e escrita, demonstrando que seu sujeito poético é uma criação desse encontro e cresce em meio ao cenário de ruínas. Porém, é com a esperança de uma “alma (tenra)” que seu horizonte se forma entre “incêndios” e “tempestades”. É, mais uma vez, o paradoxo que aparece no contexto do poema, mostrando ao leitor a necessidade de apontar as mazelas da realidade social, mas sem assumir um caráter pessimista. Por isso mesmo, o sujeito

poético se projeta como unido às representações da natureza e ao seu próprio discurso, elementos de que se vale para renovar seu horizonte. Isso fica mais claro na segunda estrofe, quando a “alma (terra)” passeia por elementos da paisagem natural (“mar”, “savanas”, “campos”, “montanha”, “rochas”, “desertos”) até se mostrar “vestida de esperança”. O poeta arremata a estrofe, indicando como e quanto seu olhar não se desprende, em momento algum, dos acontecimentos político-sociais naquela Angola dos anos 80. Ele diz: “ (esta alma) que sofre e canta a guerra / apagando a luz das lágrimas / dos que vivem gritando pelo pão”.

Assim, com o compromisso do poema já traçado, o sujeito lírico, na estrofe seguinte, já se pode colocar como o “centro” do texto. Passeando pelos pontos que julga primordiais, este sujeito estabelece os limites do seu corpo como fronteiras da escrita. A “voz (verde)”, o “sangue”, a “pele”, a “face dolorida” e as “veias” se transformam em pontos de contato que o definem como poeta e cidadão e o colocam frente a frente com a realidade e com o mundo que o cerca. Além disso, a voz, adjetivada de “verde” por Maimona, mostra uma palavra poética em construção, dentro de um discurso que se confunde com a própria existência do homem: “e pelas minhas veias desfilam palavras / que enchem o meu quintal das folhagens de alegria”. Devemos levar em consideração, ainda pensando a mesma estrofe, o contraponto entre as imagens da “alma (terra)” e a “voz (verde)” que o sujeito poético define para si. Tal observação provoca, na seqüência do poema, um diálogo subentendido com um interlocutor portador de um sonho que não se realizou. O sujeito poético almeja ser como tal pessoa para assim se transformar “em símbolo coroadado”. Sua vontade extrapola a pura imagem para querer escrever o silêncio que se instaurou após a falência do sonho: “que as minhas mãos perdidas / nos restos dos teus desejos / sejam palavras soltas dos teus lábios / nos dias que respiram o silêncio do espaço”. Chegamos então à sexta estrofe na qual se desenha o “mundo poético” que João Maimona concebe para si. Textualmente o poeta fala do “caminho”, do “espaço”, da realidade através dos “braços ensangüentados”, da necessidade de, mesmo com todos os problemas, percorrer o caminho (“rasgando caminhos e caminhos”) e ainda de três elementos profundamente representativos de sua poesia: “luz”, “sombra” e “água”. Tais elementos fazem parte do primeiro bloco de poemas de *Traço de união* e aqui

reaparecem, não apenas pela reiteração das imagens, mas de maneira organizada, o que nos leva a crer que o poeta, em “Canto vernacular”, realiza uma escrita mais “limpa”, como se traduzisse, aqui, os textos da primeira parte. Tal reflexão nos mostra que, nesta estrofe, Maimona realiza, talvez, a mais gramaticalmente “correta” pontuação de seus poemas. cremos que tal fato se deve à necessidade de ser objetivo e claro, para transmitir o que deseja. Com isso, ele se mostra inclinado a percorrer esse caminho, ainda que doloroso, para amadurecer a voz e torná-la capaz de traduzir o que vê e sente. O desfecho do poema II, em dístico de alto tom, demonstra a necessidade de se entranhar na comunidade como um todo, servindo, com palavras, à sua sociedade e dizendo que as vozes que falam dentro de seus poemas são vozes de todos. Vozes de Angola.



## 2. NO ÚTERO DA NOITE: O ESPAÇO E A PAISAGEM DA ESCRITA

O lugar onde estamos, o nosso redor, até onde nossos olhos podem alcançar. O direto contato da imagem com a retina. Defrontar e construir percepções e realidades. A maneira como se aguça o olhar. O movimento de captação das imagens e a forma que elas passam a representar. Em contato com determinado espaço, personalizamo-lo, trazemos para próximo de nós não só as noções de limites que o transformam em nosso, mas a certeza de que há algo para além, ainda a se descobrir. Conquistamos a terra, o mar, as coisas invisíveis que nos parecem tão próprias daquele ambiente. Fechamos os olhos para encontrar novamente aquele gosto de conhecido, para lembrar minúcias de relva e bruma. De braços abertos para um céu inalcançável, onde voam pássaros sempre de passagem, sempre de retorno. O lugar se transforma, por nossas mãos, pelas mãos de outros, pela sua essência de ser vivo e passível de mudança. Conheço paisagens, interfiro em espaços que se amontoam nas costas de um mesmo instante marítimo, ou ainda no achar de pedras, árvores e folhas numa mesma rua, noutra coração.

A questão do espaço é importante para que o leitor possa compreender melhor a obra literária de qualquer autor, pois é através dele, espaço, que podemos refletir sobre diversos pontos e aspectos do tema desenvolvido; o porquê daquele lugar ter sido o escolhido para tal ação ou base de percepção de mundo, ou ainda, dimensionar a função sócio política que ele muitas vezes representa em determinado contexto. A literatura já nos mostrou, muitas vezes, que o espaço se faz mesmo o grande personagem e principal agenciador de um texto, tamanha a importância que adquirem suas imagens no corpo desse mesmo texto. Para começar estas reflexões sobre a questão apontada, tal como se projeta na obra de João Maimona, queremos-nos debruçar um pouco sobre o traço da diferença entre espaço e paisagem.

Segundo o geógrafo brasileiro Milton Santos: “a paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre o homem e a natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima”(SANTOS, 1996). Percebemos, então, que, para este autor, a grande diferença reside na maneira de atuação do homem. Entendemos que a paisagem se configura a partir das mudanças naturais e das pequenas intervenções do homem que vive e convive com ela. Já o espaço é resultado de uma série de modificações produzidas pela mão humana, pela intensa alteração da paisagem e por uma relação de exploração e não mais de convivência. Milton Santos considera ainda todo o conjunto de leis que ‘organiza’ determinado território, demonstrando que a constituição do espaço depende da sociedade que o habita, de suas formas de organização culturais e econômicas. Tais pressupostos são fundamentais para estabelecermos alguns parâmetros em nossa análise, pois, por tal diferenciação, perceberemos como João Maimona trabalha, em seus poemas, com a representação do espaço e a formação da paisagem de sua própria escrita.

Aqui o ponto de olhar terá como objeto o livro *No útero da noite*, publicação de 2001. Neste livro, analisaremos como João Maimona utiliza sua escrita poética para reorganizar a paisagem do texto, recuperando a paisagem natural e o espaço angolano, com as suas formas e “a vida que as anima”. Assim, Maimona refaz a

paisagem do poema, aproveitando os elementos da paisagem natural e conciliando-os com os do espaço, principalmente o urbano.

## 2.1 A GESTAÇÃO DE NOVAS PAISAGENS

O livro surge diante de nossos olhos com um título provocador: *No útero da noite*. Tal título sugere diversas interpretações e possibilidades de leitura, pois já aponta para os signos fundacionais que, em combinação intencional e profundamente dialógica, indicam a relação espaço/paisagem. Pensando isoladamente em cada um dos elementos que o compõem, encontramos, primeiramente, a palavra “útero”, metáfora de um local de gestação da vida, da produção de algo novo. Igualmente o útero, que surge para gerar, precisa ser inseminado anteriormente, precisa ser preenchido. Depois, encontramos o significante “noite” que representa um momento mediador na transição dos dias. Um caminho pelo qual se precisa passar para que surja novamente a luz do sol, o amanhecer. É ainda na idéia da “noite” que encontramos o espaço dos sonhos, a expectativa e a espera pela nova aurora. Não sendo suficiente o gesto de conciliar os dois vocábulos tão repletos de significados conjuntos, Maimona acrescenta a preposição *no*, criando uma perspectiva pela qual podemos pensar que o livro, que pelo título se apresenta, está “no útero da noite”, ou seja, está em um momento de gestação dupla: criando-se como ser independente e, ao mesmo tempo, surgindo como luz de um novo dia.

A imagem da noite será uma constante nos poemas desta coletânea. Maimona a utilizará, relacionando-a com a imagem da sombra e com seus parentes antitéticos tradicionais: luz e dia. O crítico galego Xosé Lois Garcia fala sobre a importância de tal relação na composição deste livro:

Outra de suas constantes, neste livro, é a repetição que faz sobre a noite: símbolo da escuridão e do irracional. A noite aparece, noutros poemas de Maimona, como a fonte de germinação e da gestação. Mas nesta poesia há também, vestígios de que é nas trevas da noite onde se prepara o dia, e que a noite engendra a vida, tal como diz o poeta. O dualismo simbólico e metafórico que Maimona emprega sobre a noite e o dia é que muitas vezes é a

sombra a que substitui a noite. A sombra não é mais que uma oposição ao dia e o poeta apresenta diferentes gradações entre a noite e a sombra. (GARCIA, 2001, p. 38-39)

Percebemos, na leitura de García e dos poemas, que a relação antitética luz/escuridão e/ou noite/dia será uma constante e representará momentos de gestação e de nova vida. A noite se estabelece como ambiente fertilizado, apenas à espera do surgimento final de uma nova realidade. É a noite que prepara o dia, isto é, nela, a escuridão antecede e provoca o surgimento da luz. Quando Maimona utiliza a imagem da sombra, o que ele faz, para nós, é inserir o escuro e o claro na mesma imagem, já que a sombra – representação da escuridão – só se percebe ou se faz perceber com a presença da luz. Por isso, talvez, Xosé Lois García nos diga que o poeta apresenta diferentes gradações entre a noite e a sombra. Ao vermos a noite nos poemas de *No útero da noite*, estamos diante de um espaço definido como criador de novas possibilidades, capaz de produzir novas perspectivas de olhar. Acreditamos que tal aceção da noite se dê pelo fato de que é nesse tempo noturno que surge o sonho, espaço em que os desejos e as ambições podem ser realizados, ainda que não de maneira concreta. Porém, quando o que se faz presente é a sombra, surge um convívio entre luz e escuridão que nos leva a pensar em uma realidade dúbia e inconstante, pois a sombra, mesmo em momentos de claridade, acaba por encobrir o todo ou apenas parte do que por ela se esconde..

Encontramos esta relação em alguns poemas da obra. Um desses casos é “Se com a sombra não estivesse a anunciada catástrofe”. Vale ressaltar que se trata de um poema longo e de complicada leitura devido à quantidade de imagens que se vão somando e se repetindo ao longo de sua escrita. Porém, o que nos interessa neste momento é enfatizar a relação noite/sombra e suas respectivas interpretações. Dessa forma, neste poema, as imagens da noite e da sombra reforçam nossa idéia de que a diferença entre as duas imagens reside nas perspectivas que assumem dentro do texto. Logo no título, já encontramos a sombra como anunciadora de uma catástrofe e é assim que suas imagens se vão adensando: “na tarde da morte aproximei-me e cuspi na sombra do quintal.” (MAIMONA, 2001, p.69) . Já a noite surge como ambiente de fertilidade (“a noite fora fértil.”), capaz de “devolver as cores à ilha dos tempos”. Esse diálogo persiste em outros pontos do livro, seja quando se estabelece a relação direta

entre os dois termos em um mesmo poema, seja em aparições isoladas, mas que mantêm a coerência semântica proposta pelo poeta.

Desse modo, e pela força da constituição do título, percebemos a atenção que o poeta angolano dedica à recriação e/ou relocação da questão espacial, já que é significativo o fato de ele colocar seus poemas em um momento de transformação/inauguração, propício ao sonho e muito próximo da realidade. O livro passa, desde então, a se mostrar como um espaço de escrita que se quer consolidar e que se encontra dentro de um espaço maior, de gênese. Ao inserir os poemas dentro desse útero da noite, Maimona aponta para um momento de criação, ou, melhor dizendo, de formação, no qual o processo de feitura do texto tenta estabelecer novos limites, fronteiras entre as palavras, os sentidos e os locais que descrevem ou representam.

Assim, encontramos, já propondo uma análise da estrutura do livro, quatro partes que se apresentam como blocos independentes, mas que, para nós, representam uma escala crescente dentro do contexto criado pelo autor. Primeiro, a obra se abre com um “Prelúdio” intitulado “Alegria dos sentidos”, espécie de prosa poética elaborada pelo autor e que já aponta para os momentos de força do livro. O que logo nos chama a atenção é o plano parentético com que o poema se inscreve no papel. O isolamento do texto o desloca de qualquer seqüência lógica e já nos faz pensar por que motivo o “Prelúdio” nos é apresentado desta forma. Vejamos:

(não são estranhas estas sementes soprando sobre chuvas solitárias.

luzes embaladas que conservam celas palpitantes. saberei as imagens perversas como os mistérios de uma refrescada história. harmoniosa angústia: o que dizem as mensagens que nascem como

perfume colossal: que imagens ou símbolos indiferentes quando brilha o levantar de raios de signos?

se a música da noite pudesse poisar em minhas mãos: tranqüilas e eternas. visíveis e ardentes as mãos que não cultivam palavras silvestres. lexemas caseosos. trevas e calçadas purulentas. saberei recriar as palavras do dia anterior para a alegria dos sentidos. tão interior e coberta de árvore estável. Antes da festa d'água se despedir de meu penetrável discurso)

(MAIMONA, 2001, p.45)

A leitura do poema nos mostra que o espaço do autor é o espaço da escrita. É nele, por exemplo, que as “não estranhas sementes” encontram condições favoráveis para se tornarem “árvores estáveis”. No segundo segmento, Maimona nos revela, através de um período condicional, que precisa da “música da noite” para “recriar as palavras do dia anterior” e chegar à “alegria dos sentidos”. O poeta acrescenta, ainda, que isto deve ser feito antes que as águas se despeçam de seu “penetrável discurso”.

Após esta breve e, admitimos, parafrásica leitura do poema “alegria dos sentidos”, gostaríamos de demonstrar que, em tal texto, João Maimona pensa a questão espaço/paisagem por dois caminhos diferentes. No primeiro, o autor se aproveita de elementos formadores da paisagem como “árvore”, “semente” e “água”, ressignificando-os e ampliando seu sentido. Com isso, tais elementos, quando relocados territorialmente, modificam seu lugar de origem. Isto é, a “árvore estável” conserva sua essência de árvore, porém já adquiriu uma característica que a modifica e, por conseqüência, modifica a paisagem. Cabe ressaltar que a alegria se sustenta ancestralmente através da imagem da árvore – reconhecida na África como símbolo de uma tradição e como o local em que, acredita-se, vivem e habitam os mortos da comunidade – equilibrando o cenário do poema. No segundo caminho por ele indicado, encontramos um Maimona que se esmera em ser um reorganizador da paisagem da escrita. Isso fica claro, por exemplo, no plano parentético em que se apresenta gráfica e semanticamente o texto, ou, ainda, em indicações do autor sobre seu trabalho poético que encontramos em expressões como: “imagens e símbolos indiferentes”, “raios de signos”, “música da noite”, “mãos que não cultivam palavras silvestres”, “saberei recriar as palavras”, e, por fim, “penetrável discurso”. Ao assumir que seu discurso se faz “penetrável”, o sujeito poético nos mostra que sua prática está em constante formação e transformação, além de representar um terreno repleto de frestas por onde entram fochos de luz, de memória e de vida renovável. Por tudo isso, o poema que serve de prelúdio ao livro *No útero da noite*, inaugura dois lugares de força que o autor explorará nas páginas seguintes desta coletânea, quase sempre

demarcados por sua percepção do espaço angolano: a paisagem na escrita e a paisagem da escrita.

A seqüência estrutural do livro nos apresenta três blocos de poemas: “Metáfora do amanhã”; “Descendo os elos da cidade” e “Posfácio plural: celebrando os meus edifícios”. Este último é um pequeno conjunto de poemas que amarra a coletânea. Percebemos uma relação natural entre as partes e uma profunda comunhão de sentidos, interligando-as. Explicando: há uma caminhada do autor em direção ao espaço urbano e às representações mais próximas do real de seu tempo, o que começa na gestação de um possível amanhã, tempo no qual o autor irá trabalhar as imagens naturais justapondo-as à questão da memória e seu poder de recriação. Passa, a seguir, por um rápido olhar para o ambiente mais urbanizado, mais “tocado” pelo homem, até chegar à projeção da percepção muito própria do poeta com relação ao espaço que o cerca. Todo este percurso feito pela palavra instaura um pacto com a dimensão artística que ela recebe e que, de certa forma, penetra no leitor, sendo por este penetrada no ato de recepção.

### 2.1.1 PAISAGENS NA ESCRITA

Seguindo o pensamento de Milton Santos, o que encontraremos nos poemas de *No útero da noite* será uma combinação de elementos formadores da paisagem com espaços construídos e validados pelo homem angolano. Porém, a apresentação de cada uma dessas projeções, dentro do poema, será feita de maneira distinta. Os elementos naturais formadores da paisagem (pedra, água, terra, árvore, mar, aves) se inscreverão no texto como agentes transformadores de um real já existente, enquanto os espaços já atravessados pela presença do homem (cidade, países, edifícios, ruas) quase sempre se farão indicadores de uma realidade triste e desigual. João Maimona, portanto, trabalha a relação paisagem/espaço por vias diferentes, mas que no final atingem um ponto em comum, já que os elementos da paisagem se ressignificam a fim de reorganizar o espaço, mesmo que pela via do imaginário.

O poeta inscreve paisagens na escrita que, na verdade, revelam a metáfora de um processo poético elaborado e ancorado na necessidade de encontrar o ponto de equilíbrio certo entre os sentidos e as letras, os tempos e o tempo, as imagens e suas representações. No poema “Testemunho”, percebemos como Maimona aguça seu olhar para esta realidade e cria, assim, um verdadeiro mosaico de imagens que funciona como uma espécie de “paisagem” escrita:

novamente madrugada.  
uma mão infantil pinta  
mil catedrais.  
outra adulta contempla o desfile  
nocturno. imenso. buscando  
as vítimas da gota  
que terra sobre terra  
lágrimas desperta:  
sobre a palma da primeira  
sobram pétalas d’alegria.  
parcelas de cinzas sobram  
sobre a palma da segunda.

é madrugada novamente.  
(MAIMONA, 2001,p.50)

Percebemos que o poema cria um encontro imagético entre um adulto e uma criança. Para estabelecer tal encontro dentro do texto, Maimona localiza, cada uma das figuras em paisagens que traduzem a maneira como percebem e interagem com a realidade. Por isso, a mão da criança “pinta mil catedrais” e nela caem “pétalas d’alegria”, enquanto a mão adulta apenas observa as “vítimas da gota” e, no final, recebe “parcelas de cinzas”. Assim, adulto e criança se encontram no imaginário poético, cada um com sua realidade interior e sua capacidade/incapacidade de acreditar no futuro e, conseqüentemente, sonhar e/ou não poder mais sonhar. Além disso, a tela, “pintada” em letras por Maimona, ocorre num espaço de tempo definido e norteador do texto que é a madrugada. Vemos, então, que o poeta utiliza a madrugada como representação de um momento de transição entre o dia e a noite, entre a luz e a escuridão e a povoa com dois personagens que, de certa maneira, formam pares opostos: criança/adulto (esperança/desilusão). Nesse contexto, as



paisagens e os espaços se representam para realçar os sentidos que o poeta deseja alcançar. Por isso, a mão da criança desenha catedrais, espaço de fé, de transformação e de esperança; enquanto as mãos adultas não desenharam nada, só observam o desfile de vítimas que “terra sobre terra” desperta lágrimas, adensando, com isso, cada vez mais a dor. À criança, o poeta reserva um espaço de esperança, enquanto ao adulto resta uma paisagem triste e adoecida.

Tal jogo que perpassa o real e o imaginário será uma constante em alguns poemas da coletânea aqui analisada. Uma prova disso são as imagens relacionadas à questão espaço/paisagem que Maimona irá eleger como símbolos em *No útero da noite*. Este é o caso, por exemplo, da palavra “cidade” que aparece em dez poemas do livro, e em alguns deles mais de uma vez. Além disso, o vocábulo, que representa e nomeia o ambiente urbano e seus conflitos, faz parte ainda do título do segundo bloco de poemas “Descendo os elos da cidade”. O poeta apresenta a imagem da cidade, geralmente, relacionando-a com situações de perplexidade ou mesmo de desconforto: “mas o que escuta as escadas crivadas / de sombras e janelas / está no alto de uma cidade sombria.” (p. 54); e “sou o silêncio da rua das angústias / ... / deixo as mãos da cidade dos episódios” (p.58). Porém, o ambiente urbano também aparece como cenário, ou como elemento convocado para aumentar o nível de fruição semântica do texto: “meus versos são línguas do mar:/ estendem-se no rio da cidade: / vigiam os partos da miséria contagiosa.” (p.67) e “cansei-me de espalhar tuas sementes pela cidade” (p.75). Notamos, com isso, que a imagem da cidade acaba exercendo dois papéis importantes dentro dos poemas de *No útero da noite*. O primeiro engloba a questão social e a percepção do olhar poético de Maimona, revelando-nos a cidade como sinônimo e/ou metáfora de um ambiente miserável, não apenas do ponto de vista econômico, mas também como espaço vazio – ou quase – de significados: “deixo as misérias clandestinas / deixo as mãos da cidade dos episódios” (MAIMONA, p.58). Já o segundo revela a cidade como elemento de uma paisagem que está sendo (re) construída e é quase sempre por aí que passam as questões e as temáticas que reforçam o processo de sua escrita: “pela dor que flutuava sobre a mão esquerda / cansei-me de espalhar tuas sementes pela cidade” (Idem, p.75).

Maimona ainda faz referência ao ambiente citadino, aludindo a imagens como “ruas”, “calçadas” e “edifícios”. Porém, o foco se altera, pois há um direcionamento do olhar, o que conduz às propostas éticas e estéticas do autor. Entendemos que Maimona, quando fala diretamente da cidade, parte de uma perspectiva geral, que engloba todo o conjunto de elementos que constituem tal ambiente. Já ao falar diretamente desses elementos, o autor angolano mantém a carga semântica proveniente de sua percepção do urbano, mas, e ao mesmo tempo, utiliza-os como pontos de ressignificação. É o que detectamos no poema não inocentemente intitulado “Meus edifícios”:

estão os meus edifícios a chegar  
na última noite do século.  
são aldeias com crianças.  
semeiam flores junto à chama  
efêmera. e são aldeias  
com crianças e à chegada  
tudo se despede da chama.  
aproximam-se os meus edifícios  
da árvore da terra.  
e os homens calçam as botas.  
e as cadeiras se afastam.  
e os meus edifícios de ferro  
trazem os meus edifícios.  
eu vi um sonho em meus edifícios.  
(MAIMONA, 2001, p.60)

Logo no início do poema, Maimona afirma que seus edifícios estão a chegar “na última noite do século”. Aqui já vemos que seus edifícios sofrerão uma transformação no decorrer do texto já que se encontram num momento de transição temporal. O terceiro verso anuncia que seus edifícios “são aldeias com crianças”. A partir daí o autor elabora um interessante jogo vocabular no qual a imagem do edifício age e sofre ações que transformam os sentidos do vocábulo dentro do contexto do poema. Isso fica claro se notarmos que a palavra “edifícios” aparece cinco vezes sendo que nos três últimos versos perceberemos que o poeta busca uma ressignificação do vocábulo colocando-o a cada momento numa condição diferente dentro do discurso. Vejamos: primeiro os edifícios chegam como “aldeias com crianças”. Esta imagem criada pelo

autor nos mostra um momento de alegria e de esperança (criança), que se aproxima de uma realidade mais simples, rural e ligada à tradição (aldeias). Porém, nos versos seguintes, projeta-se a idéia de que a aproximação dos edifícios causa o apagamento da chama e a despedida de tudo que povoa o ambiente. O mesmo movimento acontece quando os edifícios se aproximam da “árvore da terra”. Vemos, novamente, a idéia de afastamento nos versos: “e os homens calçam as botas. / e as cadeiras se afastam.” Depois disso, os três últimos versos revelam a relação esperança/desilusão tão presente nos poemas de Maimona. Notemos que os edifícios que, no início, eram aldeias com crianças, depois são de ferro (desilusão), já ao fim, vemos que neles ainda existem os sonhos, ou seja, são habitados pela esperança: “eu vi um sonho em meus edifícios.”

O poema, como um todo, nos mostra como Maimona cria seus campos paradoxais e deixa claro como tais campos são eficazes na tentativa do autor de traduzir para o verso sua visão de mundo. O jogo semântico proposto pelo poeta com o vocábulo “edifícios” nos permite, como leitores, ter pelo menos dois possíveis entendimentos do poema. No primeiro, entendemos que os edifícios representam um construto feito pelo autor, baseado na esperança, na memória e em seu processo de escrita, porém, ao aproximar-se do real, os edifícios perdem tais características até se tornarem apenas “edifícios de ferro”. Outra possibilidade pensada por nós seria compreender que a imagem dos edifícios, como metonímia do ambiente urbano, desorganiza e descaracteriza um outro espaço social, também já formado e estabelecido em Angola e que é representado pela “árvore da terra” e pela própria existência das “aldeias” habitadas por crianças, mostradas como os sujeitos que semeiam as flores e que transformam a efemeridade da chama. Com isso, notamos que Maimona nos apresenta um contexto que se abre para uma ampla interpretação, não só pela ressignificação vocabular, mas pela questão espacial, quando nos leva à dúvida, por não ficar explícito se são os edifícios que desequilibram uma paisagem já existente, ou se a realidade desta paisagem é que faz com que os alegóricos edifícios criados pelo autor quase percam sua capacidade de sonhar. Não é demais lembrar que os “edifícios” de Maimona dialogam com a “pedra” de Drummond, talvez por uma evolução natural na percepção do espaço e por uma maior amplitude do caminho, ou,

ainda, por serem as duas imagens portadoras da idéia de “obstáculo” e de dificuldade que se impõem na escrita.

Não são só a cidade e seus componentes que aparecem como imagem recorrente da representação de espaços em *No útero da noite*. Há um outro relevante conjunto semântico que perpassa vários poemas do livro. Trata-se do conjunto “porto/mar/navio/naufrágio”. Percebemos que Maimona resgata, com estes elementos, uma temática muito comum à poesia angolana e africana, de uma maneira geral: o mar e a chegada dos colonizadores. Muito embora o faça de modo muito rápido, o que sobressai é o fato de em *No útero da noite*, Maimona utilizar a imagem do barco como instrumento portador de potência, isto é, como local de realização: “associam-se os verbos/ que os navios libertam.” (p. 81.). E as imagens de “mar” e “porto” cumprem funções de representação espacial e metafórica, sempre tentando revitalizar os sentidos que os vocábulos podem despertar: “o peninsular barco me levou / até ao porto / da noite colectiva.” (p.51) e “a carne, a flor, o sal, o / sangue e a água se misturam para / soprar felicidade ao mar e às/ janelas. Temos que conhecer o mar.” (p.72). O “naufrágio”, então, complementa o grupo semântico como o principal antagonista da realização da escrita poética plena, pretendida pelo autor, e da possibilidade de reorganizar a paisagem sem fraturas: “paraste o vento aberto ao peito da multidão estéril. / regressaste ao silêncio sangrento dos naufrágios. / e cantaste as cores do céu e o desespero das pontes.” (p.68) e “quem poderá olhar para a luz imaginária / quando mortos olharmos para as crianças / deixadas atrás do muro do naufrágio?” (p.73). No primeiro fragmento acima, vemos a imagem do naufrágio como um regresso indesejável a uma realidade já vivida e que o sujeito poético tenta superar; na segunda, o naufrágio aparece como um impedimento que, além de impossibilitar a realização de algo, ainda obstrui a percepção do olhar, fato que interfere não só na cena criada pelo autor, mas serve de metáfora para a produção do escritor, deixando a idéia da impossibilidade de escrever sobre o que ele, poeta, ainda não é capaz de vislumbrar. Com isso percebemos que a paisagem “marítima” visitada por Maimona em *No útero da noite* dialoga diretamente com seu processo de escrita e de construção metafórica.

No poema “generosidade”, o produtor resgata, em um mesmo espaço de escrita, quase todos os elementos e paisagens abordados até então por esta análise:

delírio de tumultos. abismos magros.  
em calçadas inextinguíveis cresce  
o lugar de ruínas. com passos solenes  
ostentam turbulenta saudação.

e folhas fazem campanha  
em torno de uma coleção de epopéias  
vegetais. rústicas descem ladeiras.  
a passos com ímpetos de músicas  
desqualificadas na grandíssima festa  
de monarquia. e nasce vistosa  
temporada acima das plantações.  
um grão espesso: um continente  
que é lugar de carícia. enebado  
espaço preservando deslumbrante  
perdão de quem por todas as epopéias  
assinou tumultos e magros abismos.

em imensa eternidade da generosidade  
como o oráculo do sol a fadiga do barco  
falava da véspera da cicatriz.  
(MAIMONA, 2001, p.82)

A questão espaço/paisagem atravessa toda a extensão do poema, como podemos ver desde a primeira estrofe através de imagens como “abismos magros”, “calçadas inextinguíveis” e “lugar de ruínas”. Na segunda estrofe, Maimona começa a apresentar uma série de elementos formadores da paisagem natural: “folhas”, “vegetais”, “plantações” e “grão”. E logo põe em diálogo tais elementos com uma noção de espaço estabelecida pelo homem: “continente”. Além disso, encontramos a própria palavra “espaço” relacionada com a palavra “continente”, o que revela o cuidado do autor em alinhar os campos semânticos dentro do texto para que sua reorganização possa suscitar novos significados. Assim, ele nos apresenta um ambiente de ruínas metaforizado em um elemento tipicamente urbano (“calçada”) e realçado pelo termo “lugar”. Na seqüência, a inicial tela de ruína e destruição dá lugar a um ambiente de renascimento, representado pelo percurso da folha que chega à temporada de plantações, levando-nos ao grão espesso (“continente”) que é lugar de

carícias. Tal lugar nos é apresentado agora como um “espaço que preserva deslumbrante perdão”.

Vemos, por outro lado, que há dois cenários distintos dentro do texto: um representado na primeira estrofe e outro na segunda. No primeiro, a marca é a ruína, o esfacelamento, e o espaço é o da cidade, assim o lemos, com suas calçadas sempre iguais, pois, inextinguíveis. No segundo, a memória vem recuperar a história de um continente – que pode ser o africano – com tudo que o “desqualificou” no que foi escrito e pensado sobre ele (“epopéias”) por quem nunca conseguiu, verdadeiramente, ver a sua face. Maimona, então, encerra o poema com uma estrofe curta, mas decisiva para a formação do contexto. Ele traz as imagens do barco e da cicatriz, porém trata-se de um barco “fatigado”, cansado, incapaz de exercer a função de realizar novos feitos. Por isso, é ele quem anuncia a “véspera da cicatriz”, isto é, o remediar das fraturas que deixam marcas e que se revela sinal de uma ação falha. O autor ainda remete para dois elementos que julgamos interessantes e significativos. Trata-se, em primeiro lugar, da expressão “festa de monarquia”, que mais tarde será o título de um de seus livros, como sabemos. Nesta festa, não há harmonia, já que as músicas nos são mostradas como “desqualificadas”. O poeta ainda diz que tal festa é “dissonante”, e superlativiza a imagem pelo adjetivo “grandíssima”. A outra imagem chave é a “epopéia”, que pode ser lida como a saga responsável pela transformação da paisagem e pela interseção dos dois espaços apresentados no poema. “Generosidade” é uma boa mostra de como João Maimona inscreve, em seus textos, as imagens relativas ao espaço e à paisagem e de como as flexiona dentro do verso, recriando sentidos para o olhar.

### 2.1.2 PAISAGENS DA ESCRITA

Outra maneira utilizada por João Maimona para repensar a questão espaço/paisagem é o trabalho que o poeta faz, ao organizar o texto. Após vermos como o poeta angolano insere as paisagens e os espaços dentro do poema, vamos

perceber agora de que modo a estrutura do verso, a busca por uma palavra poética plena e as fissuras sintáticas do texto funcionam na criação da paisagem da escrita. Ler Maimona é buscar, em cada detalhe, uma ponte entre palavra, imagem e significado. Portanto, sua escrita se transforma numa comunhão desses aspectos, de maneira que quanto mais se percebe tal relação nos poemas do autor, mais próximo se chega a um entendimento.

Um dos principais caminhos da produção poética do autor é a busca pela palavra que seja capaz de dizer e/ou representar o que o poeta deseja. Em *No útero da noite* não é diferente. Maimona, além de demonstrar tal característica no processo de ressignificação dos vocábulos, apresenta nesta obra alguns textos de caráter metapoético que discutem a importância da palavra e do trabalho que o autor realiza na recriação dos sentidos. É o caso, por exemplo, do poema “Meus versos. No universo que nasce”:

os meus versos são línguas do mar:  
cantam os dedos que dormem com a brisa da rua:  
falam tão bem das espadas que dissecam a noite  
e tão felizmente versificados  
os meus versos são línguas do mar:  
estendem-se no rio da cidade:  
vigiam os partos da miséria contagiosa.

os meus versos são lagoas de flores  
pintadas com a luz d’aurora. são  
janelas do campo que cresce em meus olhos.

e na minha língua ansiosa são o lugar  
onde o rebanho de palavras  
nesses dias de cansaço do mar  
vem sugar os dias do homem  
atirado ao incêndio do mar.

os meus versos são línguas do mar.  
(MAIMONA, 2001,p.67)

O título do poema e a expressão que serve de mote para as outras imagens e ações criadas pelo poeta (“meus versos são...”) já demonstram sua intenção de refletir, dentro do próprio texto, como se organiza esse “universo que nasce”. Entendemos a

assertiva do poeta “meus versos são línguas do mar” como uma referência à principal ‘herança’ deixada pelos colonizadores portugueses: a língua portuguesa. Com isso, percebemos a necessidade de João Maimona em reiterar que escreve em língua portuguesa, mesmo estando num local onde existem várias outras línguas nacionais – utilizadas por outros poetas angolanos – e mesmo tendo grande parte de seu convívio acadêmico e lingüístico vivido em francês, graças ao exílio de sua família no Congo Leopoldville. A partir daí, o poeta começa a tecer considerações sobre a natureza de seus versos, enfatizando a sua intenção de transpor para o texto imagens do real (“cantam os dedos que dormem com a brisa da rua/.../ estendem-se no rio da cidade: / vigiam os partos da miséria contagiosa.”), e seu processo de criação metafórico (“falam bem das espadas que dissecam a noite”). A segunda estrofe nos mostra a relação cidade/campo que discutimos no ponto anterior. Vemos a cidade relacionada à “miséria contagiosa” e à noite, enquanto o campo vem relacionado à “luz da aurora”, “à lagoa de flores” que crescem nos olhos do poeta. Mas é na terceira estrofe que o produtor angolano parte para uma discussão direta sobre sua escrita. Maimona, então, nos diz que seus versos “são o lugar onde o rebanho de palavras vem sugar os dias do homem”. Aí o poeta reflete diretamente sobre sua relação com as palavras e a necessidade de redescobrir os sentidos que guardam. A idéia de ser um “pastor das palavras” demonstra o cuidado que o autor tem na escolha e no tratamento dos vocábulos que eleger para seus textos e ainda mostra que tais vocábulos, cuidados por ele, absorvem a realidade e as misérias humanas, tentando assim estabelecer novos vínculos entre o real e o possível. O sujeito poético encerra esta estrofe dizendo que há um cansaço do mar e que este homem está atirado ao incêndio do mesmo mar. Podemos entender que o “cansaço do mar” seja o desgaste da língua para dizer e representar os anseios do poeta, se seguirmos nossa análise do que seriam as línguas do mar. Porém, o paradoxo do “mar em incêndio” nos aponta também para o homem angolano e sua condição de vida em um ambiente ainda arruinado pelas décadas de guerra e pela condição socioeconômica da maioria da população.

O autor, debruçando-se sobre seu processo de escrita, vai revelando ao leitor as tensões existentes em sua produção. É o que acontece, ainda e talvez mais explicitamente, em outro texto da mesma coletânea. Trata-se do poema “Impulsos.



Em noite sutil”, no qual ele desenha um belo inventário de seu fazer poético, conciliando escrita, temática e efeito. Encontramos, aqui, um Maimona articulador da sintaxe e dos sentidos, porém ainda preocupado com a função social que seu trabalho pode e deve exercer. Notamos como tenta viabilizar a busca de uma escrita recriadora e que se reorganiza através de um constante diálogo entre o real e o possível, tanto na literatura quanto na realidade social que o cerca:

inquinados eram os verbos por solidificar:  
veio a idade das inundações. junta as  
sílabas partilham telhas distantes.

renasce uma súbita respiração:  
é o instante de saudar fatias  
de esperança: associam-se os verbos  
que os navios libertam.

posso reanimar palavras extintas  
na doçura do caminho. e escrever  
a lucidez dos limites. obsessiva cresce  
a conviência onde adormecem  
a flexível interrogação e o espaço corrente.

e regressam estilhaços sem chancela.

que fronteiras poderei inventariar  
por franquear sacrifícios  
e oferecê-los ao céu?  
a cidade não sabia onde encontrar  
a inesperada flor. à face da catedral  
multiplicam-se estilhaços que regressam  
com chancela: eram favas contadas  
os impulsos da noite sutil.  
(MAIMONA, 2001, p. 81)

Reencontramos, nesse texto, a imagem do caminho, já apontado como elemento básico formador de um dos campos semânticos criados por Maimona para metaforizar a trajetória literária e o processo de escrita, mas gostaríamos de enfatizar outros pontos pelos quais o poeta insiste em demarcar seu trabalho poético, como as

metáforas relativas à linguagem, metáforas por ele criadas e que se espalham pelo texto: “eram verbos por solidificar”; “juntas as / sílabas partilham telhas distantes”; “verbos / que os navios libertam”; “posso reanimar palavras extintas / na doçura do caminho. e escrever / a lucidez dos limites.”; “a flexível interrogação e o espaço corrente.”. Aqui percebemos que os significantes referentes à linguagem estão sempre por realizar uma ação, isto é, estão em constante atividade para reforçar a consolidação do “caminho”, muito embora o autor nos alerte para o fato de que, em meio a este trabalho, “regressam estilhaços sem chancela”. São esses estilhaços que permeiam a escrita de Maimona, atuando como fraturas textuais que passam não só pela constituição dos sentidos, mas também pela própria forma de organizar o poema na folha em branco. Isso também é dito pelo autor nos versos: “escrever a lucidez dos limites” e em “que fronteiras poderei inventariar / por franquear sacrifícios / e oferecê-los ao céu?”.

A questão dos limites e das fronteiras dialoga diretamente com o processo de escrita do autor, sobretudo se pensarmos na não-utilização de letras maiúsculas e na pontuação que fragmenta o texto nem sempre elaborado em sua ordem sintática tradicional. O verso em forma de interrogação ainda nos lança a idéia do sujeito poético a questionar que esferas seu poema poderá atingir através deste árduo trabalho (“sacrifício”) que nasce nele/dele, mas é franqueado aos interlocutores. A cidade, então, regressa como local desacreditado que “não sabia onde encontrar a flor” e, através da imagem da catedral, retornam novamente os estilhaços que agora têm permissão para ganhar seu lugar, pois “regressam com chancela”. Reparemos que os estilhaços referentes ao caminho surgem “sem chancela”, enquanto os estilhaços referentes à catedral aparecem “com chancela”. Ao “aceitar” os “estilhaços multiplicados”, o poeta assume sua escrita como local de fragmentação que assim espelha o ambiente estilhaçado em que se anuncia. Aceitar ou não aceitar esta realidade pode ser uma escolha do poeta, porém Maimona absorve os estilhaços na escrita, promovendo, assim, uma poética de fraturas semânticas e textuais. Este é mais um sinal da importância que a linguagem poética ganha na produção deste angolano, pois ela surge como instrumento de renovação/transformação (“renasce uma súbita

respiração / é o instante de saudar fatias / de esperança”) que tem a difícil tarefa de reorganizar a paisagem da escrita, a partir da visão de mundo do sujeito poético.

A pontuação é um elemento de ruptura e de instauração de novos sentidos tanto imagéticos quanto gramaticais. A preferência por minúsculas e a quebra do verso se fazem as grandes ferramentas utilizadas por Maimona para reorganizar o espaço do poema. Entendemos que a abdicação de letras maiúsculas representa uma visão de igualdade entre todos os vocábulos do texto, não se estabelecendo, entre eles, nenhuma relação de subordinação ou mesmo de destaque. As únicas aparições de letras maiúsculas ocorrem quando o sujeito poético refere-se a lugares específicos, como se dá nos poemas “Prostitutas misérias entre mar e janelas”: “(...)os peitos do gado / com o qual havemos de alimentar os / silêncios da África. as Américas” e em “Nos passos. Na fenda da Tundavala”: “e povoou os olhos de quem pisou Tundavala”. Já a quebra do verso, o enjambement e a pontuação ajudam a construir as fissuras semânticas e a fragmentar a escrita do autor. Em alguns casos, tais ações interferem também no processo de criação dos espaços dentro do poema e em suas relocações. Um excelente exemplo disso nos é dado por “As fontes e as cidades. Os rios e os países”:

fontes. cidades. rios. países.  
à volta de letras  
por escrever no livro de letras  
e  
as ruas na noite do dia  
rasgam a noite por branquear  
e  
as cidades trazem nas pontes  
o pó da colina  
e  
as árvores passam as horas  
adorando os sonhos da cabra  
e  
da ovelha de papel  
que romperam o património  
da ilha  
e  
do barco por adormecer.  
eis as fontes. as cidades.  
nos rios dos países.

(MAIMONA, 2001; p.57)

Após a leitura do texto, percebemos a grande importância que a pontuação assume na escrita de Maimona. Lembramos que, gramaticalmente, é a pontuação a responsável por delimitar os espaços físicos e semânticos de um texto. É ela que nomeia a expectativa e que conduz a leitura. Em análise anterior ao poema “Feliz reencontro”, apontamos para a pontuação como um demonstrativo das fissuras semânticas e das fraturas textuais, no que diz respeito à construção do espaço da escrita. Aqui, porém, entendemos que os pontos têm como principal função estabelecer pequenas fronteiras – ressaltando sua origem inicial – que, por fim, se encontrarão ao decorrer do poema. É interessante perceber como Maimona utiliza dois pares (“cidades/fontes”; “rios/ países”) e joga com eles durante todo o texto, criando uma perspectiva de leitura sempre renovada. Assim o poeta angolano usa dois espaços estabelecidos culturalmente e transformados/criados pelo homem – “cidades” e “países” – intercalados com dois espaços naturais de aceção criadora, de renovação e pureza – “rios” e “fontes”. Notemos que João Maimona marca os espaços iniciais e, no desdobramento do texto, apresenta novos elementos que contribuem para que se estabeleça a idéia de união entre tais ambientes: pontes e barco. O primeiro verso do poema localiza, devidamente isolados por pontos finais, os quatro principais pontos que o autor pretende trabalhar. Logo em seguida, o que vemos é um longo caminho de considerações situadas em pequenos blocos de versos interligados pelo conectivo aditivo *e*. Nessas pequenas “quase estrofes”, pois não há divisão gráfica, temos como foco a escrita (“à volta de letras / por escrever no livro de letras”), posteriormente a memória e a tradição, até reencontrarmos os mesmos ambientes iniciais, modificados e novamente demarcados por pontos. Agora, as cidades são as fontes que jorram nos rios dos países. Graças à intervenção do poeta e da sua escrita de travessia e reorganização (“pontes e barco”), os elementos geográficos, primeiramente apresentados de forma isolada, se relacionam e produzem uma nova ordem tanto no espaço da escrita como na perspectiva geográfica e social, provocando, como efeito, uma interação entre elementos deslocados e gerando uma nova maneira de perceber a realidade e de superar fronteiras históricas e sociais. Maimona consegue, com isso,

flexionar o verso, a ponto de transformá-lo em um verdadeiro campo cartográfico para que se criem novas disposições de territórios e palavras, o que torna seu “mundo poético” um grande campo de negociação espacial entre as letras e as imagens que produzem.

Percebemos, então, que Maimona não retrata ambientes em sua poesia, mas, e marcadamente, elege símbolos e imagens formadoras de tais ambientes para construir textual e semanticamente seu espaço de escrita. Ao executar esse processo, o autor transporta tais elementos para uma outra camada semântica, o que não os desloca totalmente das coisas que representam. Daí os entraves e as fraturas interpretativas que seus poemas suscitam. O estabelecimento da paisagem da escrita na poesia de João Maimona se faz como desdobramento do olhar do autor para a realidade e a projeção de sua necessidade de reorganizar as coisas através de uma linguagem própria e ressignificada.

“O tempo parece ter uma relação peculiar com o lugar. Torna-se difícil afirmar se é o tempo que alimenta o lugar ou o inverso. O lugar é o que aparece escrito na nossa memória” (MAIMONA, 2007, p.98). Aproveitando as palavras ditas por João Maimona em entrevista ao jornalista Aguinaldo Cristóvão, ressaltamos, para finalizar a leitura de *No útero da noite*, a importância que os dois elementos, espaço e tempo, assumem dentro da poesia deste angolano. Temos de levar em consideração, ainda, sua necessidade de olhar para a realidade presente, sem esquecer os acontecimentos passados, e sem deixar de recriar os eventos da memória no ato da escrita. Tal relação extrapola seus próprios limites e chega à constituição da voz que fala dentro do poema. Surge, então, um convívio de tempos e de vozes que se relacionam, apóiam-se e dialogam entre si, para transformar o espaço do poema em paisagem de escrita e comunhão de tempos distintos. É o que observaremos melhor no capítulo seguinte, no qual nosso olhar de leitor focará outro livro de 2001, *Festa de monarquia*.

### 3. FESTA DE TEMPOS, VOZES E MONARQUIAS

Ontem. Amanhã. Outra hora. Uma voz escoia pelos espaços do verso. Fraturas. Cada trinca de papel e letra inunda sentidos. Há um pouco de tudo no que se lê. Nem percebemos o pouco que resta. É o que importa. Enquanto janelas se abrem para outros tempos e nos fazem caminhar em direções opostas, no mesmo caminho, alguém insiste em nos falar da importância e do medo que é a escrita. Da esperança distante das mãos calejadas da lavra. Da esperança tão próxima do olhar definitivo do poeta. E o verde se decompõe em tonalidades distintas, recria a noite, invade o homem e busca dentro dele a força e as razões que o fazem ser assim. Repousado como um velho a acender os olhos ao lado de uma árvore em chamas, o corpo do texto se acomoda na superfície do papel e se embala ao som de palavras inquietas, mudas, escorregadias. Elas, as palavras, aproveitam a ausência do acaso e se afirmam como o sentido único, como a única possibilidade. Transfiguração. Neste berço, em que abençoam novas auroras, vão-se dias e noites sem adjetivos capazes de recordar o vivido e, muito menos, adivinhar o próximo passo do caminho.

A relação do poeta com a poesia e a busca incessante do que ele quer dizer e do como deseja ou pode dizer nos fazem pensar de que maneira as palavras acabam por inaugurar os espaços preenchidos de uma folha em branco. Para tentar responder, convocamos fragmentos do poema “Muitas vozes” do brasileiro Ferreira Gullar:

O que o poeta quer dizer  
no discurso não cabe  
e se o diz é pra saber  
o que ainda não sabe.  
(...)

No entanto, o poeta  
desafia o impossível  
e tenta no poema  
dizer o indizível:

subverte a sintaxe  
implode a fala, ousa  
incurtir na linguagem  
densidade de coisa  
sem permitir, porém,  
que perca a transparência  
já que a coisa é fechada  
à humana consciência.  
(...)

Toda coisa tem peso:  
uma noite em seu centro.  
O poema é uma coisa  
que não tem nada dentro,

a não ser o ressoar  
de uma imprecisa voz  
que não quer se apagar  
- essa voz somos nós.

(GULLAR, 1999, p.55-56)

O desafio de dizer o indizível transpõe o trabalho literário dos grandes autores e acaba transformando-se em uma forma de pensar a condição do homem e sua relação com o mundo que o cerca. Trata-se exatamente do não caber no discurso, do não estar

em um espaço ou numa situação criada pelo próprio poeta. Porém, o não caber no poema, em momento algum, faz com que o poeta desista. E daí surge o trabalho de depuração da linguagem, da reorganização lingüística e semântica dos vocábulos que formam o texto. Ao falar de si mesmo ou ao se distanciar para falar de outra coisa, o poema, pela elaboração do sujeito que o cria, se transforma em um espaço de representação, discussão e reflexão. Enquanto versos se dispõem nas prateleiras do tempo, percebemos uma tênue linha que separa a mão do poeta da voz que fala no texto. A imprecisa voz, evocada por Ferreira Gullar, é a mesma voz que tanto confunde quanto assevera a “genialidade” da obra de alguns autores. Reconhecer a linguagem como instrumento de recriação e identificar a voz que fala no poema e suas prováveis intenções é o que ajuda a transformar o texto em um espaço intrigante de voz, sentido e escrita. Para o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz, já neste trabalho tantas vezes lembrado:

A poesia não é uma coisa nem uma interpretação da existência humana. Aquele que fornece o ritmo-imagem expressa simplesmente o que somos; é uma revelação de nossa condição original, qualquer que seja o sentido imediato e concreto das palavras do poema. (PAZ, op. cit, p.180)

Percebemos, nas palavras do crítico, que o poema revela, antes de qualquer coisa, a condição humana original, isto é, a nossa própria condição e como conseqüência, o que resulta desse processo nada mais é do que os desdobramentos dessa condição, justamente porque o poema é feito, escrito e pensado por alguém e sempre expressa o olhar desse alguém. O “acontecer poético” se torna a junção dos anseios de quem escreve com a interpretação e o sentir de quem lê. O poema, então, assume-se como multiplicidade de vozes, pela capacidade do poeta de realizar um papel mediador entre sua própria escrita e a recepção dos seus leitores.

Por tudo isso, pensar a constituição de um sujeito poético não é algo tão simples, muito menos podemos presumir que se trata de uma questão definitiva. O que pretendemos fazer aqui, simplesmente, é tentar um diálogo com o sujeito poético, ou os sujeitos poéticos criado (s) por João Maimona no livro de 2001, *Festa de monarquia*.



O diálogo entre os dois livros, nesse ano publicados, nos mostra que os caminhos se completam, ou, pelo menos, desenham uma seqüência natural. Detectamos pequenos sinais disso em alguns títulos como a mudança da “metáfora do amanhã”, de *No útero da noite* para “a definitiva metáfora” em *Festa de monarquia*. Também isso fica claro na escolha da nomeação dos blocos que compõem esta última obra, e que demonstram bem a desilusão pessoal do poeta que tanto se projeta na temática escolhida por ele, quanto em sua própria escrita: “Retrato das mãos” e “Epilepsia do planeta”. No primeiro bloco, perceberemos um sujeito poético que, a todo o momento, projeta sua desilusão e sua descrença com o que vê, mostrando que este “Retrato das mãos” é metáfora de uma escrita que se repensa, não só em seu fazer poético, mas em sua proposta de enfrentamento da realidade social. Vale notar, também, que dessa descrença inicial irrompe uma esperança de recomeço e de reconstrução. Já “Epilepsia do planeta” alça um vôo maior, pois estabelece um contato do sujeito poético com um ambiente universal. Transforma a reiterada imagem estampada no primeiro bloco, que se faz uma espécie de mote, em uma escrita reveladora de “catástrofes anunciadas”, para utilizar um termo do próprio autor. Em “Epilepsia”, Maimona delega à linguagem o papel principal e a potencializa para que ela possa renomear as coisas e denunciar a agonia de um planeta próximo de seu fim. O propósito de nossa leitura da obra consiste, justamente, em compreender e salientar a mudança de tom e de proposta que o autor realiza nesta coletânea, tentando analisar como ele utiliza a memória e os encontros do tempo, dentro do espaço do poema, para criar sujeitos poéticos distintos e tensionados em virtude de suas percepções do real fraturado.

*Festa de monarquia* é considerado, por muitos críticos e pelo próprio autor, o momento de amadurecimento poético de João Maimona. Acreditamos que tal amadurecimento se reflita diretamente na sensação de desengano com a realidade apresentada pelo autor nesta obra. Vejamos o que nos diz o poeta em entrevista concedida a Mateus Volódia: “*Festa de monarquia* é um instante extremamente forte de minha obra. É uma extensa página repleta de sugestões que traduzem uma prolongadíssima fase de escuta: a escuta da minha sociedade, do meu planeta e do

mundo de hoje”.<sup>7</sup> Perceber os poemas dessa coletânea de 2001 como final da “fase de escuta” do autor é compreender que há, nas suas páginas, o encerramento de um ciclo poético empreendido por Maimona e que o quadro geral que surge em seus poemas pode ser lido de várias maneiras, como afirma o próprio autor através das “sugestões” a que se refere. Assim, partimos para a visão do sujeito poético procurando perceber como se realiza, de fato, a consolidação de uma certa forma de olhar através da voz que, ao mesmo tempo, aparta e instaura as tensões dentro do poema.

### 3.1 RETRATO DAS MÃOS EM VÁRIAS POSES

Como vimos, *Festa de Monarquia* é dividido em dois grandes blocos de poemas. O primeiro, “Retrato das mãos”, apresenta uma subdivisão em duas partes – “Escrita presença” e “Sementes” – repleta de uma polifonia de significados e intenções. Tais partes se dividem exatamente, em vinte e cinco poemas cada uma, o que demonstra a proposta de equilíbrio que o autor pretende conseguir com o primeiro bloco da coletânea. As duas partes são precedidas de um prelúdio que, de certa maneira, já aponta para as tensões que os dois blocos de poemas de “Retrato das mãos” vão apresentar entre si, como a seguir veremos.

Analisando com calma o prelúdio, perceberemos que há duas inscrições que o anunciam: “à guisa de canção secular e (saudando definitiva metáfora)”. Assim, o poema, que inaugura o espaço de escrita de “Retrato das mãos”, já nos avisa que tal retrato é a proposta de metáfora definitiva de um processo de escrita e de uma forma de observar e pensar o mundo. Vale convocar, neste ponto, as palavras de Inocência Mata:

Este **Retrato das mãos** é, de facto, um exemplo dessa conciliação do trabalho formal com as contingências do histórico. Mas não em alternativa, e sim em simultâneo, numa performance dialógica: o ritmo, a prosódia, a (inusitada) composição estrófica, as imagens, enfim, os níveis formalizantes da mensagem literária parecem responder, tão somente, ao manifesto labor de uma aproximação

---

<sup>7</sup> Entrevista publicada no livro *Lugar e origem da beleza* (2003), do próprio autor.

empirista ao mundo como condição de empatia com a escrita e de adesão ao mundo exterior. (MATA, 2001, p.28)

Seguindo Inocência Mata, podemos afirmar que os artifícios literários, tão utilizados por João Maimona, ao contrário do que pode parecer em um primeiro momento, não são meros instrumentos de uma poesia experimentalista e, sim, estabelecem direto contato com a visão de mundo do poeta. É através de tal diálogo que o seu universo literário se forma e se consolida sobre um terreno repleto de fraturas espaciais – como vimos anteriormente – e temporais, constituindo um sujeito poético conturbado. Neste sentido, o prelúdio de “Retrato das mãos” serve como norteador para a leitura desta primeira parte de *Festa de Monarquia*. Vejamos, então, o poema:

deixem os pássaros se multiplicarem em  
quartos sólidos entre flores da  
vala pública e erguerem na escuridão  
um amor errante e benigno  
deixem os pássaros chegarem às fronteiras  
da sombra onde a memória  
salv guarda o frio dos séculos  
enquanto mulheres esquecidas  
ondulam em camas ossificadas

mas não deixem os pássaros se estenderem  
no pó azul que espreita  
as pálpebras do dia mais débil da  
planície solitária e escura  
e agora deixem os meus dedos apontarem  
entre avenidas experimentando  
madrugadas diante do sol crianças  
peregrinas que deslizam nos  
lábios do planeta.  
(MAIMONA, 2001, p.34)

Já no poema do prelúdio, Maimona instaura o diálogo do sujeito poético com um ou mais interlocutores, o que nos mostra a necessidade de repartir o canto com mais vozes e ligar o íntimo ao coletivo. Voltamos a Inocência Mata, para quem tal atitude representa a “permeabilização do discurso social pelo discurso intimista:

cruzamento entre o mundo da concretude e o mundo íntimo, entre o contingente e o essencial, entre a matéria descritível e a confessional” (MATA, 2001, p.28-29). Torna-se, desse modo, mais simples perceber como o poema em questão apresenta a escrita de “Retrato das mãos”. Em primeiro lugar, apontamos para a diferença de proposta entre as duas estrofes. No instante inicial do texto encontramos um sujeito que se dirige a seus interlocutores, fazendo-lhes algumas solicitações. Os pedidos do sujeito poético revelam um momento de mudança, pelo qual começamos a perceber a consolidação do próprio discurso poético do autor. Isso se dá através das imagens que são por ele criadas e que, de certa maneira, dialogam com toda sua obra. Vemos isso na aproximação da paisagem natural (“flores”) ao espaço urbano (“vala pública”); vemos isso ainda na “multiplicação dos pássaros” que sempre rondaram os poemas do autor como elementos de transcendência; e, talvez e principalmente, o vejamos na superação da imagem da sombra, já que os “pássaros multiplicados” conseguem alcançar as “fronteiras da sombra” e se aproximam, dessa forma, de uma nova realidade, salvaguardada pela memória. Já na segunda estrofe, o sujeito poético se mostra de forma mais efetiva e, ao invés de apontar os momentos de uma possível e próxima transformação, prefere avisar a seus interlocutores que há coisas que não se devem fazer. Maimona utiliza, muito bem, o conectivo adversativo “mas” para estabelecer essa relação entre as estrofes e faz com que o sujeito poético reassuma a voz do poema, antes subentendida pelo imperativo, e esta retorne como conciliadora do pessoal com o coletivo: “e agora deixem os meus dedos apontarem”. É o sujeito poético o anunciador das “crianças peregrinas que deslizam nos lábios do planeta”. Percebemos, então, que a relação adversa entre os contextos das duas estrofes é uma espécie de metonímia do que irá acontecer nos dois blocos de vinte e cinco poemas que seguem o prelúdio. Convocamos, novamente, as palavras de Inocência Mata:

Ao poema <solto>, que constitui **Prelúdio**, (...) seguem-se outras duas partes [compostas de vinte e cinco poemas cada uma] em que à racionalização da observação do mundo (“Escrita presença”) se segue a ‘descrição’ através de uma explícita sinestesia. Parece haver, por isso, uma inversão de percurso: um jogo tenso e denso entre a razão (do caos) e a emoção (consubstanciada em sentidos) da restituição do primordial à existência humana: a emoção surge, então, como a única “força reactiva” da recepção. Por isso, os sentidos, num festival de imagens, imperam nesta segunda parte, “Sementes”, ou seja, inícios!(MATA, 2001, p.31)

Ecoando as palavras da crítica santomense, retomamos nossa análise, apontando para “Escrita presença” como o momento de perceber, em definitivo, o mundo e suas transformações, enquanto em “Sementes” veremos o sujeito poético, criado por Maimona, dialogar com imagens e sentidos que se projetam como capazes de promover novos inícios. Assim, encontraremos em “Retrato das mãos” um eu-lírico dividido entre a definitiva percepção do real e a proposta de uma nova perspectiva de olhar e estar no mundo.

### 3.1.1 A PRESENÇA DA ESCRITA EM “ESCRITA PRESENÇA”

vacinar o gado onde o indecifrável  
rebanho ficou dizimado.  
João Maimona

Os versos do poema “Imagens” nos servem de mote para iniciarmos nossa leitura de “Retrato das mãos”, pois cremos que eles sintetizam, metaforicamente, como propõe o próprio título do poema em que se encontram, a tensão principal deste bloco: a constatação (quase) definitiva da impossibilidade representada pelo real e sua tentativa final de traduzir essa sensação para o poema. Para compreender melhor esses versos, devemos considerar que, além de poeta, João Maimona é médico veterinário, circunstância esta que acentua a significação de algumas imagens criadas por ele. Além do mais, a idéia de curar, de lutar pela vida e pela existência, própria de sua profissão, se alia ao conteúdo da maioria dos poemas deste bloco. Assim, “vacinar o gado” alude às idéias de constatação, prevenção e combate que demonstram a necessidade de, neste momento de sua escrita, acentuar a ameaça de “adoecimento” social e propor possíveis curas para ele. O “indecifrável rebanho” que se encontra “dizimado” é a imagem definitiva de uma sociedade fraturada pelas guerras, principalmente a civil. E, se a intenção é deflagrar um ambiente de ruínas e de caos, antes o poeta pretende demonstrar a face humana dessas ruínas, suas conseqüências na relação do homem com o mundo e na maneira como esse homem está no mundo. O grau de conscientização que emana dos versos deste bloco nos leva a pensar que o

poeta pretende, através de muitas vozes, investigar as culpas, os sofrimentos e as alegrias experienciados por este homem angolano diante de tal realidade.

“Retrato das mãos” ainda nos faz refletir sobre a força do lírico no espaço da escrita, que, em certo sentido, se quer épica. Sobre isso, Inocência Mata nos alerta em seu prefácio: “A matriz do discurso poético deste “Retrato das mãos” desloca a sua incidência do lírico para o épico, sem nunca o abandonar pois esse lirismo se faz, ainda, notar na percepção do mundo em volta, feita a partir de uma subjetivação do olhar” (MATA, 2001, p.31). A permeabilização do lírico no épico e vice-versa afirmam a existência de diferentes vozes dentro do discurso poético e a necessidade de unir o coletivo ao individual. É o que vemos, por exemplo, em “Salvação ao canto”:

desejava que a lavra cantasse antes  
da noite se despedir do corpo da sentinela  
    não imagino o que dele espera a planície.  
estava entre duas palmeiras atravessando  
a corda da minha infância.

quem me dera descobrir  
    por um instante  
as portas do ilegível amor que me anunciaram  
estar a sete passos do meu jardim.

à volta da minha cama  
estavam duas estranhas cidades cantando.  
    e o que via diante de mim era o dia solene  
sobrevoando meu jardim.

enorme espetáculo pelas sete horas  
    do dia cinzento isento do canto da lavra.  
    discretamente cheguei à idade  
de soletrar a alegria de cantar meu hemisfério.  
(MAIMONA, 2001, p.37)

Apesar de encontrarmos um sujeito poético marcadamente singular, entendemos que sua voz transborda a experiência do pessoal e assume um tom de quem se coloca como metonímia de um coletivo. O próprio título do poema nos leva a pensar desta forma, já que a “Salvação ao canto” se mostra como processo de reconhecimento e de amadurecimento do olhar que o poeta dirige para sua

comunidade. Notemos que o poema se inicia com imagens que demonstram a constatação de um passado que, de certa maneira, não mais existe no momento da escrita: “desejava que a lavra cantasse antes / da noite se despedir do corpo da sentinela / não imagino o que dele espera a planície”. O gesto de despedida da noite nos mostra o primeiro passo para salvar o canto. Logo em seguida, o sujeito poético convoca a memória para resguardar o passado, ainda que de maneira alegorizada. Tal movimento acentua a necessidade de convívio entre os diferentes tempos dentro da escrita poética. O poema, que inaugura sua travessia com a imagem da infância, conclui com a idéia de amadurecimento através dos versos: “discretamente cheguei à idade / de soletrar a alegria de cantar meu hemisfério”. Sobre a imagem da alegria, Terezinha de Jesus Aguiar Neves nos alerta que

Os poemas de Maimona dão-nos, por vezes, a impressão de que a alegria é a palavra de escolha do poeta para estilhaçar os “realemas”, ou seja, ela sustenta, de certo modo, o peso intensificador das metáforas construídas no poema, na medida em que integra e desintegra os elos de significação do texto poético. Cruzam-se nos poemas de João Maimona jogos tensos entre razão e emoção. (NEVES, 2004, p.77)

Portanto, a imagem da alegria, que a princípio representaria o ápice da palavra poética, também pode ser lida como a própria prática poética em si. Isto é, não necessariamente é um momento de felicidade gerado pela aceitação do poeta da realidade que o circunda, mas uma espécie de aceitação desta realidade através do canto poético. Com isso, o verso final do poema “Salvação ao canto” adquire várias possibilidades de leitura que se mostram válidas dentro do universo poético idealizado por Maimona. Reiterando as palavras da pesquisadora brasileira Terezinha Neves, há um verdadeiro jogo de tensões entre razão e emoção, principalmente quando o poeta se utiliza de palavras tão significativas como “alegria”. Salvar o canto se transforma, então, não em uma profissão de fé na esperança em si, mas na força do labor poético que sempre tem como base o real, dele partindo para estabelecer as possíveis leituras e interpretações. Não se trata mais de uma poesia que se faz instrumento para denunciar este ou aquele problema. A poesia, aqui, é salva por ela mesma, pela renovação do canto e por sua capacidade de transformar a palavra em imagem.

A postura de uma voz que se diz capaz de cantar por todas as outras nos mostra o passeio promovido pelo poeta entre o lírico e o épico, nas páginas de *Festa de monarquia*. Se, no poema “Salvação ao canto”, tal passeio se realiza de maneira sutil e subentendida, em outros momentos de “Retrato das mãos” o coletivo assume o dizer dos versos dentro do texto. É o caso, por exemplo, do poema “mãos e coisas”. Nele se adensa o encontro de vozes e de tempos, instaurando-se um ambiente propício às intenções do poeta:

visitámos secreto rio de meio-dia  
onde pela primeira vez  
se vendia peixe.  
e ao lado retratos de reis  
de velhos reis reformados  
que depois escreviam memórias.  
                  estava-se a duas horas  
                  do meio-dia  
minha voz que havia  
de dilatar dizia: estão de volta  
os meses passados na ilha da vitória.  
tudo era página aberta  
em nossas mãos. de novo  
o sol silenciosamente despertou  
o sossego de nossos passos  
em nome do anel da noite.  
(MAIMONA, 2001, p.41)

Ao dar preferência à primeira pessoa do plural, João Maimona convoca outras vozes para dialogarem com a sua, como que para fazer eco às suas palavras. Assim, consegue manter um sujeito poético implícito que acaba por transparecer, de maneira singular, no nono verso: “minha voz que havia / de dilatar dizia”<sup>8</sup>. Porém, essa voz singular marcada pelo pronome possessivo “minha” e pelo verbo “dizia”, sente a necessidade de dilatar-se, isto é, de se alargar para poder falar sobre a história e a tradição do povo a que pertence. Notemos que, no poema, ela vem anunciar o retorno dos “meses passados na ilha da vitória”. Vem recuperar uma época vivida por todos e noticiar que ainda é possível viver como nesses tempos. Com o jogo de vozes internas, o poeta promove uma sinfonia de tempos que, associados, buscam transformar a realidade. Isto, para nós, fica evidente no percurso linear do poema que

---

<sup>8</sup> Grifo nosso.



se inaugura com a marca temporal do meio-dia e se encerra com a imagem da noite. Notemos, porém, que tal percurso só é possível porque o sujeito poético visita a figura “de velhos reis reformados / que depois escreviam memórias”. A seqüência imediata do poema nos mostra um novo jogo temporal, já que o “rio de meio-dia” do primeiro verso passa a dialogar com os dois versos recuados da margem: “estava-se a duas horas / do meio-dia”. O rio, constante metáfora do tempo desde Heráclito, renova sua força imagética no quadro pintado nas palavras do poeta, graças à ação da memória.

Portanto, as vozes do poema e sua relação com a constituição temporal do mesmo nos mostram a importância desse diálogo para a consolidação do espaço poético. Cremos que isto se deve, em grande parte, à situação do poeta de ex-exilado, pois, tendo ele vivido boa parte de sua vida fora de Angola, principalmente os anos que antecederam à independência do país, ele sente a necessidade de convocar essas “outras vozes” para falar e recuperar o passado. Em seu livro *A memória coletiva*, Maurice Halbwachs nos fala sobre esta necessidade:

Outras pessoas tiveram essas lembranças em comum comigo. Mais do que isso, elas me ajudaram a recordá-las e, para melhor me recordar, eu me volto para elas, por um instante adoto seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois experimento ainda sua influência e encontro em mim muitas das idéias e maneiras de pensar a que não me teria elevado sozinho, pelas quais permaneço em contato com elas. (HALBWACHS, 2006, p.31)

Tais reflexões do sociólogo francês nos são de grande valia neste momento de leitura. Vemos que João Maimona convoca outras vozes para o espaço do poema, tanto para validar suas imagens, tornando-as também de outros, como para salvaguardar sua releitura histórico-social de Angola. Assim, seu sujeito poético está em constante diálogo dentro dos poemas, diálogo este que rompe as fronteiras da folha e interage com o leitor:

reencontro o espelho.  
adentro uma chuva reencontrada.  
em distraídos espelhos que a distância quebrou  
minha infância é uma aldeia habitada  
como sugeriria a voz que a noite estrangulou.

aqui se perde o brilho da distância  
por chamas correntes se cala o dia  
fria a escrita onde se manifesta  
em mãos adultas a exclamação aberta.  
(MAIMONA, 2001, P.58)

Notamos que, para dialogar com as referências da memória, João Maimona convoca a imagem do duplo. Primeiro, através do espelho, no qual subentende-se o encontro de tempos entre o poeta de hoje e sua infância. Em seguida, a infância reaparece como aldeia habitada, trazendo, para o espaço do poema, a imagem coletiva que ajuda o sujeito a resgatar essa memória. Porém, há uma distância entre os dois momentos que co-habitam o poema. E tal distância quebra o espelho, faz com que se perca o brilho do passado e cala o dia. Sem conseguir reconstruir, de maneira “organizada”, um elo entre a infância e o momento atual, o sujeito poético traz a tensão gerada por tal incompletude, projetando-a na construção do texto em si; daí dizer que se trata de uma “fria escrita” na qual “mãos adultas” deixam uma “exclamação aberta”. Aqui, o poeta sugere ao leitor uma nova leitura do poema, já que a exclamação fica em aberto e presume novas possibilidades de compreensão. O processo se completa com a interação entre o fazer poético, o recuperar da memória e as fraturas geradas por tal encontro. Cabe ao leitor, então, caminhar pelas margens do poema, pelas exclamações abertas, em busca de um terreno de compreensão e de questionamento.

### 3.1.2 “SEMENTES” DE UMA ESCRITA FUTURA

O vocábulo “sementes” traz embutida, em sua base semântica, a idéia de renovação. Trata-se de algo novo que surge a partir de sua associação a outros elementos que ajudarão o processo de transformação. Pois bem: a palavra “associação” nos mostra que as sementes isoladas não conseguem ultrapassar sua condição primeira e criar novas realidades. Será necessário o contato com a terra, com a água, talvez com a mão do homem, até que sua casca se rompa e lance, para a vida, uma nova perspectiva de estar no mundo. Assim são os poemas da segunda parte de

“Retrato das mãos”. Quase todos compostos de pouquíssimos versos, são lançados, pela mão astuta do poeta, na página em branco, aguardando o regar dos olhos dos leitores para que cresçam e germinem como novos começos:

pintei as paredes com as águas a envelhecer.  
a noite não é meu destino. dorme a nascente  
de onde provêm os sonhos a renascer.  
amanhecem os dias com novos combatentes.

(MAIMONA, 2001, p.69)

O sugestivo nome do poema, “Teias d’aurora”, já nos aponta para a necessidade de renovação proposta por Maimona, ainda mais se pensarmos novamente a questão dialógica entre noite e dia, questão que o poeta reitera ao longo de sua produção. A aurora, primeiro raio da manhã, é uma superação simbólica do momento noturno vivido tanto pela sociedade como um todo, como por cada homem com que o sujeito poético insiste em dialogar. Sem deixar de todo suas principais características, Maimona nos coloca diante de um campo antitético entre o “envelhecer” e o “renascer”. Com isso, o poema se torna uma grande reunião de símbolos de renovação como a água; a nascente; os sonhos; o amanhecer; e os novos combatentes. Notemos, então, que, ao instaurar um momento de mudança em sua própria forma de observar a realidade que o circunda, o sujeito poético faz de sua escrita em espaço de transformação, não só pela escolha dos vocábulos, mas também pela “objetividade” que o texto assume e pela ligação que ele mantém com o universo literário figurado. Ao assumir que “a noite não é o seu destino”, Maimona põe em evidência o momento angolano, próximo ao fim da guerra civil, e se coloca, na condição de homem e poeta, como um dos “novos combatentes” que podem e querem transformar/recriar esta realidade.

Em apenas quatro versos, Maimona reestabelece, portanto, através de ações simples, o sentimento de esperança e conciliação do homem com o mundo. Aliás, este parece ser o sentimento que permeia a maioria dos poemas de “Sementes”. O sujeito poético deixa de ser apenas a voz que fala no texto para se humanizar no contexto dos poemas. Assim, o poeta transforma os diálogos entre as vozes do texto em previsões

que trazem e/ou constituem a possibilidade de transformação direta de algum aspecto da realidade. É o que vemos, por exemplo, no poema “Pintura”:

nesta pintura d’aurora  
a fissura pela qual o nascimento  
é a entusiasmada solidão  
artículo o oceano imperial  
ilhado de ferro mudo e surdo:  
na beira do exílio procuro repicar  
ardentes ancas do crepúsculo  
porque de tanga estão os dias  
que a aurora oferece às veias.  
(MAIMONA, 2001, p.74)

Novamente a imagem da aurora aparece como indicativo da renovação. Ao invés do diálogo e dos interlocutores de outros textos, o que vemos é quase um contar de quem viu uma nova realidade muito próxima, a chegar nas “ardentes ancas do crepúsculo”. Com isso, o sujeito poético assume o papel de porta-voz, projetando-se imaginariamente como alguém que anuncia à sua comunidade que novos dias estão por vir e que esse “nascimento” surge de uma fissura, fazendo-se uma “solidão entusiasmada”. A imagem da solidão, aliada à do entusiasmo, nos mostra que o poeta pretende conciliar a esperança com a realidade, não mais colocando-as em lugares distintos, mas tornando-as imagens justapostas e capazes de se complementar. Por isso, o eu do texto apresenta os dias “de tanga”, isto é, dias que são oferecidos pelo crepúsculo como matéria-prima para se construir um novo, próximo e possível futuro. Dias que recuperam as marcas do ancestral e as devolvem para as veias dos homens. É este retorno do ancestral que povoa a solidão do homem, transformando-a em algo positivo e criador, como lemos a seguir:

em algum rio que planta em secreto solo  
asas do presente  
adiciono à saúde da derradeira palavra  
minúsculas lesões do dia.  
e para o rio se aproxima  
uma alegria inesgotável:  
fôlego que remonta  
às calendas africanas ou dia floresta  
suturando nossa solidão.

(MAIMONA, 2001, p.82)

Notamos que Maimona promove, aqui, uma interessante relação entre os tempos dentro do espaço do poema. Com a imagem do presente, o poeta convoca a realidade e seus desdobramentos sociais para co-habitarem a morada da palavra poética. Com isso, as “minúsculas lesões do dia” são adicionadas à palavra, que o poeta denomina de “derradeira”. Consolidado o primeiro movimento do poema, o sujeito poético anuncia que uma “alegria inesgotável” se aproxima, e, daí, surge a imagem do passado e da ancestralidade para dialogar com o momento anterior. A solidão do homem é novamente vista como um instante de reflexão e de ação pessoal e, não como sinônimo de tristeza e abandono. Percebemos isso no último verso do poema, quando tal sujeito convoca o coletivo para nele se incluir e dizer que é o “remontar das calendas africanas que suturam a solidão” daquela comunidade. Assim, o diálogo entre o coletivo e o pessoal e entre o passado e o presente transforma e sustenta a voz deste sujeito, conduzindo-o a um momento de reencontro com sua história e, logo, consigo mesmo.

O poema “Noite aberta”, penúltimo do bloco, faz uma travessia pela proposta de “sementes”. Em seus versos encontramos um pouco de cada temática trabalhada pelo poeta em suas tentativas de, através da dinamização da palavra e da mensagem, promover um momento de virada tanto em sua prática poética quanto em sua observação e apreensão da realidade. Além disso, a imagem da noite retorna adjetivada pelo vocábulo “aberta”, o que reitera a idéia de superação da visão soturna – como já vimos no capítulo anterior – que persegue esta imagem em alguns momentos da obra de Maimona, tornando-a um espaço pelo qual nosso próprio imaginário pode transitar, nele entrando e saindo a qualquer momento. O poeta consegue, assim, relocalizar a imagem da noite dentro de seu universo poético, aliando-a, uma vez mais, à idéia de esperança. Vejamos o poema, mais extenso que os apresentados até então:

matriz das músicas  
desenlaçadas:  
eras o corpo das festas

que me eram destinadas.  
a vista estupefacta dos  
momentos, a memória  
transfigurada, a língua  
latente em todo o percurso  
dizem que só a cinza  
é imóvel no seio da ascensão  
dos teus olhares.  
como um só reflexo procurei  
nomear-te noite aberta  
adolescente agosto brilhando  
sobre palavras bailando  
entre nós. também havia retrato  
para risos e traços de memória.  
como a luz entre germinações  
vejo uma noite aberta  
se perdendo inteira  
abraçando ervas verdes  
de corpos nossos  
inaugurando plantas velozes.  
(MAIMONA, 2001, p.88)

Maimona passa, nesse poema, por alguns dos pontos cardeais que compõem sua trajetória poética desde o início de sua escrita: “música”; “memória”; “língua latente”; “percurso”; “ascensão”; “noite/luz”; “palavras”. No desfecho do poema, o sujeito poético propõe a imagem da “noite aberta” que, ao abraçar as “ervas verdes dos nossos corpos”, inaugura “plantas velozes”. Como dissemos, a comunhão entre memória e realidade presente, pessoal e coletiva, se dinamiza através da escrita literária, atingindo um ponto extremo de transfiguração. Por isso, as “Sementes” se transformam em “plantas velozes” e os corpos dos homens já podem germinar um futuro ainda incipiente, mas promissor e esperançoso. A palavra reassume seu lugar de origem e seus significados primeiros, inaugurando uma nova ordem universal para o homem e sua relação com a paisagem que o rodeia. Sem esquecer os estilhaços de um passado recente, o poeta transforma-o em frestas por onde possa surgir novamente a “pintura da aurora”. Para consolidar tal projeto, Maimona termina o primeiro bloco de *Festa de monarquia*, dialogando com seu início. Se lá víamos um poema “epígrafe” anunciado como “à guisa de canção secular (saudando definitiva metáfora)” aqui vemos “à guisa de transfiguração (contemplando o silêncio anônimo do horizonte)”. Com isso, Maimona nos põe diante de suas reflexões sobre sua

própria poesia. No início, alerta os seus leitores sobre a “definitiva metáfora”, imagem derradeira de um ciclo de observações e fazer poético e, no final – após apresentar a visão “definitiva” que propõe – lança aos leitores a idéia de existência do “silêncio anônimo” de um “horizonte” que nem ele ainda pode definir de maneira palpável. Assim, o poeta inaugura um novo percurso pelo qual passará em “Epilepsia do planeta”: “signos alheios à paisagem solene. / palavras em estado de metástase / vigiam prosas dissidentes: suspeita / era a asfixia de vozes sonolentas.” (MAIMONA, 2001, p.90).

### 3.2 A EPILEPSIA DOS SENTIDOS

e no leito da memória  
brincavam todas as flores  
excepto minha mão que reescrevia  
o advento do parto a morte do sismo:  
tudo se recriava ao fim da tarde.  
João Maimona

Dentro do mesmo livro, “Epilepsia do Planeta” representa um novo bloco de poemas que, de uma certa forma, ultrapassam a proposta de “Retrato das mãos”. Não se trata de uma questão de qualidade dos versos, ou de um “melhor” encontro com as palavras. Estamos falando de uma proposta que se deseja mais ousada no que diz respeito à dinamização do verso e da própria temática.

Um tanto menor que o bloco anterior, “Epilepsia do planeta” atinge um lugar quase profético e místico. Aqui, João Maimona põe sua palavra poética a serviço de um universo real que se decompõe e que só pode ser retratado e reconfigurado através da linguagem. Anunciando um momento de agonia e convulsão (epilepsia), Maimona transporta, para seus textos, a tensão entre a impossibilidade da linguagem, o dizer do sujeito poético e a visão que estabelece com o mundo. A linguagem, ferramenta principal na realidade prática deste angolano, ganha aqui um novo aspecto com relação aos momentos anteriores: ela se “descola” do eu. Assim, em alguns poemas

desse bloco encontramos a quase total ausência de um eu poético, como veremos adiante.

Em texto que constitui prefácio de “Epilepsia do Planeta”, o crítico galego Xosé Lois García nos informa:

Maimona, com este livro, irrompe de novo na poesia angolana posicionando-se acima desses lamentáveis excessos e dessas carências na qual incorrem vários poetas ancorados no seu passado sem abrir referências de futuro. Diremos que Maimona teve sempre essa preocupação de abrir parâmetros novos e isto verifica-se nos seus primeiros livros poéticos da década dos oitenta e noventa. Ele soube criar esse universo poético tão pessoal para dinamizar alguns conteúdos que agora resultam ser de grande interesse para nós, tanto no que se refere à qualidade como à facilidade expressiva que se contempla nessa obstinada e progressiva reconstrução da memória colectiva africana. (GARCÍA, 2001, p.98)

O prefaciador nos mostra como a poesia de João Maimona se sustenta em uma busca incessante do encontro com o momento poético, sem se perder em vazias insistências estéticas. Ou seja, Para Xosé García, alguns autores da mesma geração, intitulada por ele como “Os novíssimos”, acabam se perdendo na constante tentativa de chegar ao extremo da língua e da forma, deixando de lado a mensagem e os sentidos do poema, para conceber textos vazios. Com esse preâmbulo que funciona como uma preparação para a leitura, o crítico nos fala, ainda, que apesar de estar sempre atrelado à memória pessoal e coletiva, Maimona não abdica de uma poesia que sempre visa ao e aponta para o futuro. Daí seu constante processo, que ousaríamos chamar, de “re-” – reconstrução, ressignificação, reestruturação, restabelecimento, reapropiação, etc. – no qual encontramos os dois movimentos: o da memória como imagem e força primeira do processo e a projeção, através da linguagem, de uma nova significação para esta memória.

É em “Epilepsia do planeta” que Maimona dá um salto para a criação do que chamamos de um lugar outro dentro da escrita poética angolana. Não que seja apenas aqui que isso aconteça, mas podemos dizer que com o bloco ele atinge um outro patamar estético, temática e discursivamente. Lembramos novamente García:



Esta mobilidade simbolista exibida em fragmentações metafóricas vem a ser um gênero atípico na poesia angolana mais actual (...) Todas essas mudanças na atitude de Maimona representam uma transgressão das formas, mais tradicionais e miméticas da poesia angolana. É isto supõe, além da singularização, um referente apoteótico na qualidade de recursos poéticos que marcarão um antes e um depois na literatura angolana, com **Epilepsia do Planeta**. (GARCÍA, 2001,p. 99)

Para nós, o que Maimona faz, neste grupo de poemas que constitui o segundo bloco de *Festa de monarquia*, é uma experimentação – se assim podemos dizer – que ultrapassa a mera barreira entre o plural e o singular da voz. Em alguns momentos, ele silencia a própria voz e deixa que apenas as palavras sobrevivam e se digam quase sozinhas, sem a interferência ou a propriedade secundária do que é dito. Assim, o poeta inaugura um novo espaço dentro de sua própria poesia, e se dedica mais intensamente às palavras como forma e potência de algo mais profundo e indizível. Ele assume, por outro lado, o risco dessa impossibilidade poética e escreve:

enxada para o centro da lavra.  
estava celebrada a cicatriz  
da folha. em harmonia silvestre.

linhas de passos. curvas de memória.  
aldeia receptiva à alegria florescente.  
ao pé da capela aglutinada.

a ternura do segundo sol.  
a infância do dia.  
numa sombra vegetal.  
estavam reunidas.  
em harmonia silvestre.  
(MAIMONA, 2001, p.111)

Neste poema, intitulado “Passos da enxada”, não vemos uma marcação do sujeito lírico nem da voz que delibere narrar qualquer coisa em primeira pessoa. Maimona altera o rumo do coletivo e do individual, enxertando espaços como que vazios de voz pessoal, e consolidando, assim, o poema pela simples conjugação de metáforas e vocábulos redimensionados semanticamente. Essa ‘aventura’ de escrita transforma a importância da linguagem em potência do texto e a coloca no ponto

central da criação e da análise. “Se existe poesia, é porque a linguagem é um instrumento de compreensão.”(BLANCHOT, 1998); a afirmação de Maurice Blanchot amarra bem a direção que tentamos apontar. O espaço do literário se sobrepõe ao pessoal e atravessa outros entendimentos pela e com a linguagem poética. Ainda segundo Blanchot, o privilégio maior da linguagem não é o de expressar um sentido, e, sim, o de criá-lo (Idem). No caso específico de Maimona, de recriá-lo. Com a parcial anulação do eu e a auto-anulação que se torna inerente à linguagem, a poesia de Maimona começa a se desenhar como algo mais próximo das imagens do que propriamente das coisas. Assim, as metáforas inusitadas e os campos semânticos alusivos e herméticos se abrem para sentidos outros e para novas perspectivas para a prática da poesia:

não seria útil olhar de novo para o sol?  
a mão que ofereci ao relevo do tempo  
canta com as monarquias que dançam.  
da música as sílabas fazem  
imenso dezembro não anunciado.  
na noite de ontem no centro  
da lagoa entre dois barcos  
estava um verde incêndio  
anunciando a grande avenida  
onde as palmeiras procuravam  
saber se não seria útil  
a pedra olhar ainda para o sol.  
era a festa que se transformava  
em festa.  
(MAIMONA, 2001, p.110)

Percebemos que mesmo a rápida aparição do eu no segundo verso (“a mão que ofereci ao relevo do tempo”)<sup>9</sup> não traz para o poema a preponderância do plano pessoal sobre o da linguagem. Repetem-se as imagens e a conjugação sobreposta dessas imagens, redimensionando-se os sentidos e as significações suscitados pelas palavras. A festa que se realiza ao som da música das sílabas é uma festa de signos – “lagoa”, “barcos”, “palmeiras”, “tempo”, “sol” – que, através do exercício com a linguagem, se transforma (ou retorna), no final, em seu estado absoluto: “era a festa que se transformava / em festa”. Com isso, a celebração aparentemente consolidada se

---

<sup>9</sup> Grifo nosso.

mostra como um evento em formação que só se concretiza de vez com o sinal de esperança proposto nos versos: “saber se não seria útil / a pedra olhar ainda para o sol.” Aliás, este é um retorno ao primeiro verso do poema, em forma de interrogação: “não seria útil olhar de novo para o sol?”. A imagem da pedra retorna à paisagem textual de Maimona e, como sempre, pode dialogar com a idéia de obstáculo proposta por Drummond. Porém, o angolano nos mostra e questiona, aqui, se não seria válido, mesmo com tantos obstáculos, voltar a olhar para o sol, seguir em frente e ter esperanças. A premissa dessa esperança é o que “transforma a festa em festa”. Dessa forma, a quase ausência de um sujeito poético que direcione as ações no poema fortalece a imagem coletiva da festa, transformando o poema em uma grande celebração de anseios e sonhos que povoam o imaginário do texto. Voltamos, então, a Blanchot:

Como vimos, essa linguagem não supõe ninguém que a expresse, ninguém que a ouça: ela *se* fala e *se* escreve. É a condição da sua autoridade. O livro é o símbolo dessa subsistência autônoma, ele nos ultrapassa, nada podemos quanto a ele e nada somos, quase nada, no que ele é. Se a linguagem se isola do homem, assim como isola o homem de todas as coisas, ela nunca é o ato de alguém que fale para alguém que ouça, e compreenderemos por que ela oferece àquele que a considera nesse estado de solidão um espetáculo de força singular e completamente mágica. Ela é uma espécie de consciente sem sujeito que, separado do ser, é afastamento, contestação, poder infinito de criar o nada e de se situar numa falta. Mas é também uma consciência encarnada, reduzida à forma material das palavras, à sua sonoridade, à sua vida, levando a crer que esta realidade nos abre não sabemos que caminho para o fundo obscuro das coisas. (BLANCHOT, 1998, p.47)

É essa obscuridade das coisas, só atingida através da palavra, em sua transfiguração do real, que a linguagem poética nos proporciona em Maimona: um afastamento do real e a materialização de imagens remontadas de uma memória pessoal e coletiva. É o criar o “nada”, situando-se em um lugar de falta, de ausência contínua que aos poucos se reconfigura através do poder que a linguagem poética adquire, pelo que converte o risco em possibilidade. Assim, seu compromisso é com a linguagem, ela mesma, e com suas ressignificações, isto é, com seu próprio espaço criado no momento do poema, momento esse que, de certa maneira, ultrapassa o sujeito que dela se utiliza:

entre as luzes da semana  
na extremidade da palma do dia  
uma palavra unida à outra atravessam  
um mar de palmeiras.  
calçadas ouvidas com a sílaba sinuosa.  
vias do alcançável: uma e talvez várias.  
inerte a árvore que respira  
a infinita liberdade.  
noites adoptivas e fórmulas  
mediatas entre sol e poema inacabados.  
e o mar pretendia um dia  
cantar a música do alcançável.  
(MAIMONA, 2001, p.123)

O poema “Vias do alcançável” retoma a questão do sujeito poético disseminado na linguagem que cria. Aqui percebemos que as metáforas se encadeiam de modo a ir criando novas imagens sem que haja um fio condutor que as direcione, quase em um processo de montagem cinematográfica, pelo qual interliga os elementos, sem subordiná-los uns aos outros, por isso são “palavras unidas” que “atravessam um mar de palmeiras”; ou são as “calçadas ouvidas com a sílaba sinuosa”. Dessa maneira, o poeta constrói um universo no qual, ainda que a voz poética não seja abertamente dissipada, os sentidos e os contextos nascem a partir da apreensão das imagens do real ou do imaginado pela linguagem e, conseqüentemente, pela palavra e suas possibilidades semânticas.

Ao eleger a linguagem como pilar central de sua proposta em “Epilepsia”, Maimona convoca, mais uma vez, a memória, para impulsionar a constituição dos poemas. Aqui, seu interesse extrapola os limites de Angola e a comunidade posta em diálogo é uma comunidade africana, representada por seus elementos tradicionais e por sua ancestralidade:

Nesta globalidade de interpretar as coisas de África, o poeta apresenta-nos um itinerário memorial argumentado entre os diversos trechos que desenham as temporalidades sujeitas a um tempo que marca passado e futuro. Nesta configuração aparece o poeta iluminando o presente com essa, também, iluminada palavra poética. (GARCÍA, 2001, p.103)

Com a palavra poética “iluminada”, João Maimona transforma a relação do homem com o mundo que o cerca em ponto de observação para compreender e salvaguardar sua visão do presente e suas próprias previsões sobre o futuro – não apenas o de Angola, mas o de seu continente e do planeta – e suas percepções sobre as culpas e a participação do homem em tal processo:

quem poderia assumir  
a monstruosa página submetida  
a secretos desafios  
de uma aldeia devassada?  
o peristaltismo era uma linguagem  
persistente. iminente raiva.  
adormecida costa eminente  
superfície transparente amadurecendo  
entre percepção de corpos calcinados  
e água invisível que permanece  
taciturna nos jardins da realidade.  
o presente e a incandescência  
da semente. migração para o cimo  
da substância sem alegria.  
as mãos que a aldeia desenhava  
eram objectos amantes da interminável  
noite e memória sobrevivente  
da monstruosa página submetida  
a secretos desafios  
de uma aldeia devassada.  
(MAIMONA, 2001, p.113)

O sugestivo título “Quadro actual” já aponta para o carácter de denúncia que percorre os versos e procura questionar o porquê de se ter chegado a tal ponto. Mais uma vez, sem se incluir diretamente como voz ativa no poema, o sujeito poético criado por João Maimona tenta nos mostrar que as catástrofes “monstruosas” criadoras de uma “interminável noite” não têm um responsável a quem se possa nomear, por isso as indefinições que acompanham as perguntas do poema. Porém, o poeta nos diz que há no “presente a incandescência da semente”. A implícita idéia de renovação põe em diálogo passado e futuro, o homem e o espaço em que vive. Mas, se “Quadro actual” nos mostra uma realidade muito próxima do espaço africano, principalmente a dos conflitos fratricidas, ocorridos após as independências, “Epilepsia do planeta”, que recebe o mesmo título do segundo bloco deste volume, já

aponta para uma realidade global, que não estabelece fronteiras para os sentidos que cria:

que destino teria sido dado à terra?  
teremos árvores crescidas à beira do naufrágio?  
mas há dez anos testemunhei a epilepsia  
do planeta. e da terra vestida de vespas  
vinham aves amarelas, brancas e pretas.  
lembravam que a terra oferecia  
em cada instante noites diárias. e diariamente  
as árvores cantavam quando o planeta  
se aproximasse da tenda: em transumância  
estava o destino da terra vestida de vespas.  
(MAIMONA, 2001, p.112)

Novamente, o sujeito poético pouco participa do poema, deixando que as imagens se relacionem para representar sua visão do planeta. Com isso, “Epilepsia do planeta” surge como uma grande tela pintada pelo poeta que se coloca como tradutor desta realidade. Ao questionar o destino da terra e falar da proximidade da catástrofe final (“à beira do naufrágio”), Maimona volta a questionar, como faz em “Quadro actual”, o porquê de se ter chegado a tal situação. Por isso, as noites são diárias, perpetuam-se em um momento de transição que não se realiza e deixam este homem ao se questionar sobre o que fez e o que pode fazer. É a própria “transumância” proposta no penúltimo verso. O deslocamento do destino dos homens em busca de uma nova terra, um novo local para (sobre) viver. Neste ponto, o poeta faz com que o homem e o espaço em que vive se confundam na degradação, respectivamente, da voz e da paisagem. Voltamos ao galego Xosé Lois García que nos fala sobre a interferência mútua na (trans)formação do homem e da terra: “[Maimona] constata que os seres vivos continuam a ser moldados por essa força telúrica que exterioriza e concretiza o seu poder em diversas manifestações que nos dominam sem que o saibamos.” (GARCÍA, 2001, p.103). Assim, a mesma subentendida voz que questiona quem é o responsável pelo “quadro atual” e pela agonia do planeta é a que, já em tom pessoal, se anuncia integrada à paisagem e se recria de acordo com ela:

só. ao pé da lavra. adormeço.  
e reinvento o silêncio. refaço minha epiderme.

saúdo ovelhas entre história e cinzas.  
vejo a lâmpada do caminho. a mão que lê  
a gravura atravessa a praia peregrina. só.  
sou a nova previsão que anuncia os séculos.  
uma mão real indica o lugar à noite sedentária.  
(MAIMONA, 2001, p.137)

Ao se colocar como quem anuncia os séculos, o sujeito lírico sai do “silêncio anônimo” proclamado no último poema de “Retrato das mãos” para “reinventar o silêncio”, “ao pé da lavra”, “refazendo sua epiderme”. A solidão também retorna, agora com um toque de intimismo, que não elide o olhar para o que o rodeia e confere a este um toque (auto) reflexivo. É através do estar só que ele reencontra o caminho, já iluminado, e se coloca como alguém capaz de reorganizar a paisagem, o agir dos homens e a própria constituição poética. A “epilepsia do planeta” se mostra como agonizante relato de realidades atravessadas (a realidade angolana, a africana, a do mundo poético criado pelo produtor angolano e a do mundo em si), mas também se revitaliza como instante de recriação possível, através da renovação da linguagem poética e das possibilidades que ela pode trazer.

O jogo de vozes, a dinamização da linguagem, o encontro de tempos, a recriação da memória e o refazer do olhar fazem de *Festa de monarquia* um amplo texto composto por metáforas e imagens fragmentadas, por indicativos de uma transição ideológica e poética de João Maimona e por um profundo trabalho de reconstrução da paisagem, do pensamento, do homem e da poesia que se quer capaz de ler e dizer cada um desses elementos, seja isoladamente ou em suas interações. Dessa forma, a poesia só se faz possível em uma comunhão entre os tempos, através do diálogo entre as muitas vozes que povoam o texto e suas margens e de um constante trabalho de depuração da linguagem. Convocamos o próprio poeta para encerrarmos esta parte de nossas reflexões: “na insônia / deço ao poço da palavra / como se apaga a noite. / e levanto uma herança / em pleno crepúsculo.” (MAIMONA, 2001, p.77).

#### **4. A PALAVRA EM ESTADO DE VER**

Como é difícil encontrar a palavra que te diga. Já não se pode inventar a esmo, nem mesmo dizer igual a tantos outros. Tu tens um nome que talvez não seja condizente com a tua forma, ou que talvez não expresse metade do teu sabor, das tuas curvas. Cansei-me de perder o sono, de cabeça vazia, debruçado sobre uma superfície infértil de idéias e resultados. Mas, e se essa letra se tornasse traço? E se essa voz aqui escondida se transformasse em cor? E se toda a folha fosse tela cheia, palavra por palavra, a desenhar uma figura nova a que chamarei de poema? O sono volta e adormeço lendo minha memória em quadros e a eles acrescentando gritos de cor, janelas de possibilidades. Acredito no teu rosto desenhado em letras, regressando em uma dessas insônias que me assolam. Acredito em tuas mãos, em tons pastéis, a me conduzir pela vida inteira, em vias de regresso à origem da beleza. Tudo o que escrevo é imagem. Tudo o que desenho é poema.



Não é de hoje que a linguagem visual e a verbal se encontram para criar e recriar sentidos. Vivemos em um mundo planejado e constantemente repensado a partir das imagens. O que, há alguns séculos, era privilégio apenas da pintura e das gravuras ganhou novos artifícios para registrar e transpor imagens naturais e humanas a um status de eterno. Assim vieram a fotografia e o cinema, respectivamente. Ambos já se encontram na era digital em que as imagens, antes de difícil captura, se tornam descartáveis pela facilidade que se tem de “escolher” e eleger o melhor ângulo ou enquadramento.

Porém, o que buscamos é uma outra maneira de ver e perceber as imagens, não apenas como cópia fiel do que se vê, mas como interpretação e tradução das diversas apreensões de mundo a que estamos suscetíveis através das artes. Para isso, convocamos o brasileiro João Guimarães Rosa e seu belo trecho de “Campo Geral”:

Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãosinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de um distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo... O senhor tinha retirado dele os óculos, e Miguilim ainda apontava, falava, contava tudo como era, como tinha visto. Mãe estava assim assustada; mas o senhor dizia que aquilo era do modo mesmo, só que Miguilim também carecia de usar óculos (...) O doutor entendeu e achou graça. Tirou os óculos, pôs na cara de Miguilim. E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui em casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutum era bonito! Agora ele sabia. (ROSA, 2001, pp. 149-152)

Através do menino Miguilim e de sua estória, conhecemos uma constituição espacial que impressiona os leitores. Guimarães tece, durante toda a novela, uma seqüência de descrições do Mutum que vão formando, na cabeça do leitor, uma perspectiva visual do ambiente no qual vive e cresce aquele menino com sua família. Logo no início do texto, o menino retorna de uma pequena viagem, dizendo que as pessoas de fora acham o Mutum um lugar bonito. Ele se impressiona e resolve entregar essa notícia para mãe como se fora um presente. E ela, ressentida com a vida

no lugar, responde com um lamento. A astúcia narrativa do autor de *Grande sertão: veredas* prossegue durante toda a estória, enquanto vai pincelando pequenas respostas ou agravantes dúvidas sobre a real imagem do Mutum. Até que, nas últimas páginas, surge a revelação que não esperávamos. Miguilim, por quem “víamos” quase todas as cenas, tinha um acentuado problema de visão e enxergava tudo embaçado, tremido. Ao receber os óculos do doutor, o fenômeno que acontece ao personagem ultrapassa a narrativa e adentra o leitor. Trata-se da elucidação das imagens e da capacidade de se construírem as próprias interpretações das mesmas. Com os óculos, Miguilim entra em um novo mundo e redescobre coisas que só conhecia de nome ou por uma visão “incompleta”, se assim podemos chamá-la. A alegria, ao redescobrir o mundo em que vivia e nem podia imaginar, faz com que o pequeno menino exclame que o “Mutum era um lugar bonito” e que agora ele podia dizer isso.

Chamar Miguilim para iniciar nossas reflexões sobre a relação das palavras com as imagens é entender que o olhar é a ferramenta fundamental para compreendermos tal processo. É considerar que é através do olhar de quem vê, escreve, pinta ou fotografa que surgem as representações, posteriormente recriadas por quem lê, contempla ou analisa tais reproduções. Em seu poema “3 de maio” Oswald de Andrade nos revela: “aprendi com meu filho de dez anos / que a poesia é a descoberta / das coisas que nunca vi.” (ANDRADE, 1990). Assim, a essência poética de criar e revelar imagens, através de palavras, recebe a chancela de descoberta de mundo(s) através do olhar. Se pensarmos um pouco mais na obra de Oswald, principalmente em seus dois romances-montagem<sup>10</sup>, logo perceberemos a importância que a linguagem fotográfica assume na constituição de seu universo literário e como as “descobertas” são feitas e reveladas pelo olhar e pela constante conjugação de imagens.

O grande artifício oferecido pela linguagem verbal aos que dela fazem uso para instaurar e conceber, na escrita, as imagens apreendidas pelo olhar e (re) criadas pela imaginação é a metáfora. O papel da metáfora no universo literário acaba estendendo-se e ultrapassando os limites e definições dados por alguns livros didáticos, pois ela ultrapassa a definição de significar apenas uma comparação implícita e passa a ser o fio condutor de um processo de ressignificação vocabular, espacial e visual. Dessa

---

<sup>10</sup> Trata-se de *Memórias sentimentais de João Miramar* (1987) e *Serafim Ponte Grande* (1992).

maneira, o escritor não apenas propõe uma nova roupagem para uma já existente apreensão do real, mas cria uma nova forma de expressão, um novo “lugar” semântico e vocabular, como nos diz Paul Ricoeur:

O criador de metáforas é esse artesão com habilidade verbal o qual, a partir de um enunciado inconsistente para uma interpretação literal, extrai um enunciado significativo para uma nova interpretação que merece ser chamada metafórica por gerar a metáfora não apenas como um desvio mas por ser também aceitável. Em outras palavras, o significado metafórico não consiste meramente em um choque semântico mas em um novo significado predicativo que surge a partir do colapso do significado literal, isto é, do colapso do significado que se obtém se confiarmos apenas nos valores lexicais usuais ou comuns de nossas palavras. A metáfora não é o enigma, mas a solução do enigma. (RICOEUR, 1992, p.148)

O colapso literal proposto por Ricoeur é o que encontramos na poesia de João Maimona quando falamos de seu processo de metaforização inusitado ou ainda da construção de campos semânticos tipicamente paradoxais. Por isso, a intervenção do ensaísta para comprovar que a “metáfora é a solução do enigma”. Isto é, não basta olharmos para ela como segmento sintático ou morfológico. A metáfora estabelece uma imagem que só funciona textualmente se é compreendida e apreendida por inteiro. E, como já dito por Octavio Paz: “O sentido da imagem é a própria imagem. (...) a imagem explica-se a si mesma. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa.” (PAZ, 1982, p.133). Assim, se tentamos “desvendar” as intenções de um poeta ou de um romancista, ao criar esta ou aquela metáfora, só o podemos tentar através de uma visão crítica que se proponha partir da imagem criada, e não pelo desmembramento vocabular e/ou sintático da sentença que constitui a metáfora.

Tais considerações são de extrema relevância para pensarmos este processo de construção e referenciação imagética dentro da relação inter-artes, neste caso específico, entre literatura e pintura. A cena rosiana de Miguilim, reencontrando e descobrindo o mundo que o cercava, poderia muito bem ser uma tela, ou uma seqüência de gravuras. Assim como a revelação de Oswald sobre o que é a poesia

para ele nos mostra que a construção do olhar, das telas do real e do imaginado são a base da composição poética. Chegamos, então, ao livro *Lugar e origem da beleza* de 2003. Escolhemos esta obra para encerrar nossa análise, pois julgamos ser aqui o lugar em que os vértices da memória, da paisagem do texto e do sujeito lírico se encontram para promover uma celebração da palavra poética. Para elevá-la ao seu ponto extremo de significação e beleza. Para fazer com que a palavra seja, não só capaz de dizer, mas, também, de estampar sentidos. Nele, alguns poemas ou seqüências poéticas de João Maimona ganham representações plásticas do artista Francisco Van-Dúnem. Por um caminho inverso ao que acontece na maioria das intersecções entre escrita e pintura, o que sucede, nas páginas desta coletânea, é uma produção pictórica que surge a partir da leitura que Van-Dúnem faz dos poemas de Maimona. Normalmente são os escritores que se inspiram em telas e/ou composições de artistas plásticos para delas fazer motivo de seus poemas, contos, romances, etc. A experiência feita por Van-Dúnem com os poemas de Maimona vem ainda pôr em xeque outra questão: a inteligibilidade dos textos do artista da palavra<sup>11</sup>. Quando se propõe a transpô-los para as telas, o artista plástico automaticamente nos demonstra que há uma via de compreensão possível e palpável para as palavras do poeta, sempre tão estigmatizado por promover um hermetismo quase inalcançável. Porém, o fato de se expressar através de símbolos, de construir imagens aparentemente desconexas, quase surrealistas, faz com que suas intenções estéticas dialoguem diretamente com o signo da arte, sem perder a dimensão crítica do olhar.

*Lugar e origem da beleza* torna-se, portanto, um local de enlevo da palavra como portadora de uma plasticidade extrema ou como condutora de um discurso artístico que pode consolidar tanto pela escrita como pela visualidade da tela. O próprio João Maimona faz questão de deixar rastros do que pretende nesse livro logo na dedicatória: “À minha adolescência, maravilhosa fonte de inspiração para a compreensão do presente e construção do futuro, ofereço este vasto mosaico de

---

<sup>11</sup> Lembramos, aqui, que a pesquisadora Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco apresentou, no II Fórum de Angolanistas em comunicação intitulada “Travessias aladas: Diálogos entre literatura e artes plásticas de Angola”, uma análise da interlocução entre a poesia de João Maimona e os quadros de Van-Dúnem. Não tivemos acesso a esse texto, mas devemos aqui registrá-lo.

imagens.”<sup>12</sup> (MAIMONA, 2003, p. 14). A dedicatória é ainda complementada por uma nota do autor, logo na página seguinte, em que ele diz:

Fidelidade gramatical **oblige**, procurei revisitar a minha obra poética. Na pequena história da arte moderna que ofereci à sociedade, descobri uma odisséia textual. Redescobri os rios e as árvores-paisagem que sugerem uma esperança crescente. Redescobri também a presença do véu. A greve e repouso dos navios. E veio o sentido da musicalidade. A multiplicidade de exemplos de adjectivação, patentes na minha obra, reafirmava o meu desejo de concretização de um projecto com função gramatical: homenagear, em percursos da expressão sugestiva da metáfora, da metonímia e do símbolo, um magnífico tempo verbal: o pretérito imperfeito do indicativo. E decidi oferecer à sociedade, por escrito e em universos poéticos, este **Lugar e Origem da Beleza**. (MAIMONA, 2003, p.15)

Notamos logo que, entre dedicar o livro a sua adolescência e homenagear, através de suas principais articulações poéticas, o pretérito imperfeito do indicativo, há um paralelo muito significativo. Ainda mais se olharmos com calma para as indicações que Maimona deixa na “dedicatória” e que retornam na “Nota”. Em primeiro lugar, ele diz que sua adolescência é fundamental para sua “compreensão do presente e construção do futuro”. Com isso, tal época da vida fica em aberto, sempre viva na consciência do poeta e capaz de transformar seus caminhos tanto na vida quanto na escrita. Daí a homenagem ao pretérito imperfeito, forma contínua de um passado que expressa uma ação não concluída em si mesma. Outro ponto de encontro dos dois textos está na questão do “mosaico de imagens” citado na dedicatória. No segundo momento, ele é reconvocado através do “percurso da metáfora, da metonímia e do símbolo”. Assim, fica nítida a intenção de Maimona de alertar seus leitores para a proposta do livro: unificar palavra e imagem, de tal forma, que não haja ação temporal que as limite.

Ainda nesse caminho, lembramos que a palavra e a escrita são formas do homem inscrever-se no tempo. Desse modo, o registro de um discurso muitas vezes

---

<sup>12</sup> Grifo nosso.

transcende a época em que é escrito e permanece na atualidade de suas idéias e de suas expressões. Porém, o discurso poético ultrapassa essa premissa. Se a escrita é uma maneira de o homem inscrever-se no tempo, a poesia é uma forma de também se inserir no espaço. O poema é mais que as palavras que o constituem. Há toda uma lógica na disposição dos versos, nos recuos e na localização do texto na página. Segundo Agnaldo José Gonçalves,

muitas vezes, o espaço entre os signos ou a distribuição do signo no espaço do poema é responsável por efeitos de sentido que jamais seriam conseguidos se nos mantivéssemos apenas na esfera da temporalidade. Até mesmo essa temporalidade é muitas vezes enriquecida, é expandida na esfera do poema, graças aos procedimentos de teor espacial dos elementos constitutivos do texto. (GONÇALVES, 1997, p.63)

Portanto, não seria nenhum exagero se comparássemos o poema a um quadro; a folha em branco à tela; as palavras aos traços; os verbos às cores. Surge, por conseqüência, a possibilidade de se colocarem em diálogo “letras e telas”, como tão bem propõe a ensaísta Carmen Tindó Secco, em vários de seus textos. Remetemos, por exemplo, a “Letras e telas moçambicanas em diálogo...” (2003, p.254 – 261). Com tudo isso, a relação entre espaço e tempo na constituição da paisagem do poema, o sujeito poético como uma espécie de pintor das palavras e o processo de construção de uma linguagem artístico-verbal quase pictórica fazem com que *Lugar e Origem da Beleza* encerre este percurso que propomos pelo universo poético de João Maimona, acentuando e reiterando os locais de força de sua escrita e a busca por uma palavra poética recriadora.

#### 4.1 A ESCRITA DAS TELAS NA PINTURA DO POEMA

entre fronteiras substanciais  
escondi numerosas sonoridades  
eram letras da semântica  
renovável. fragmentos  
entre fissuras transfiguradas.  
(João Maimona)

O encontro entre escrita e pintura ressalta a “semântica renovável” proposta por Maimona durante todo o seu percurso poético. A idéia de ter as palavras como um instrumento de transformação da paisagem, da voz e dos sentidos do texto é reiterada para instaurar, neste livro, o “lugar e origem da beleza”. Ao reler plasticamente o “mundo poético” de Maimona, Van-Dúnem nos mostra como as imagens criadas pelo poeta funcionam visualmente. O procedimento reiterado pelo próprio poeta quando este, em entrevista recente, afirma:

O que impressiona em *Lugar e origem da beleza* é o caminho do acasalamento entre a densidade da palavra poética e o belíssimo ritual de imagens. O mais extraordinário é a riqueza que resulta dessa simbiose. É uma espécie de universidade de todos os caminhos: o saber, as cores, os sinais de sedução, o mistério da natureza feminina, a sumptuosidade da gestão do domínio masculino, a salvação da beleza que cada um de nós concebe e fortalece no seu dia-a-dia. (MAIMONA, 2007, p.97)

Dessa forma, ler os poemas do livro de 2003, intercalando-os com os “ideogramas” do pintor, faz com que nosso percurso pelo “caminho” de João Maimona chegue ao ponto desejado, pois tal “simbiose” acaba reunindo os aspectos que investigamos na obra do autor e, de certa maneira, adensa alguns desses aspectos, demonstrando a força que têm no decorrer de seu processo de criação. Van-Dúnem, então, vai tentar reproduzir em seus “ideogramas”<sup>13</sup> as imagens criadas por Maimona em seus versos. Não se tratando de uma tarefa simples, pois, como vimos com Octavio Paz, a imagem só pode ser interpretada e/ou pensada a partir dela mesma, Van-Dúnem vai aproveitar alguns detalhes recorrentes nos poemas de Maimona para construir a paisagem de suas telas, tentando, assim, através de um jogo de cores, traços e pequenos mosaicos, estabelecer o seu lugar de beleza. É o que vemos, por

---

<sup>13</sup> O artista plástico intitula as telas que permeiam as páginas de *Lugar e origem da beleza* (2003) dessa maneira. Para nós a titulação não é nem um pouco ingênua, já que une mais uma vez a palavra à imagem, ressaltando os aspectos comuns entre os dois e intensificando a proposta de seu trabalho neste livro de Maimona. Vale ainda lembrar que a titulação completa das telas se dá como “Ideograma x realismo”, o que reforça nossa idéia.

exemplo, nas duas primeiras telas do artista plástico que aparecem no livro do poeta. As telas, de título “Ave em vôo, I” e “Ave em vôo, II”, apresentam interessante seqüência de uma das imagens mais recorrentes na obra de Maimona: a da ave. Nos dois ideogramas encontramos aves alçando vôo, mas o que nos parece realmente relevante são os desdobramentos que as imagens da ave provocam na tela. Vejamos:



(Ave em vôo, I)





(Ave em vôo, II)

Fica fácil perceber que as aves se desdobram em pequenos mosaicos que remontam o vôo inicial, porém apontando para outra direção. Não custa lembrar que uma das ferramentas mais férteis para a produção textual de imagens é a escrita em forma de mosaico, tão apreciada e tão bem realizada por João Maimona. Com isso, Van-Dúnem reproduz uma das mais marcantes características do poeta, deixando ainda a idéia de vários possíveis caminhos de interpretação para a leitura de seus poemas. Nesse momento, encontramos o poema “A palavra e seu vôo”, situado pouco depois da segunda tela:

a pureza do vôo: a humidade da conversa  
e o ruído *inhabituel* da escuridão.

as cartas que a noite reunia não possuíam  
invólucro. interrogações mudas e o  
desdobramento da memória. a fadiga  
do barco apenas obedecia ao dia  
e seus tijolos. a emoção procurava  
a palpitação da escrita. o paraíso útil,  
a desenhada frase e o dilacerado horizonte  
esclarecem a magra fertilidade da conversa.

ao longo da lírica cadeia contemplativa  
não havia percepções para a escuridão.  
e instantes para a fissura da escrita.  
janela milenária.  
o horizonte da escrita preocupava-se  
em incorporar na doçura da medalha  
fraccionada a emoção da inarticulação  
de interrogações mudas.

inclinadas células. o declínio da amostra  
figurada. contra a ruptura do limiar da  
metamorfose estava a plenitude do  
equinócio oferecendo a transparência  
da memória. a indiferente substância  
das músicas na excessiva dilatação  
da lucidez e silenciosa arquitectura:

e a língua activa limitava-se  
a brilhar entre expressões atrofiadas.  
(MAIMONA, 2003, pp. 42-43)

O vôo da palavra proposto no título é um subentendido instante dentro do poema. Na verdade, Maimona nos mostra que a palavra é levada a alçar tal vôo graças às articulações que o poeta utiliza para ressignificá-la. Assim, regressam, para a paisagem do poema, o barco fatigado, o horizonte, as idéias de fissura e fratura, as interrogações e a memória. O poeta projeta o vôo da palavra, articulando imagens que dialogam no espaço da “humidade da conversa” e que se agrupam para a reconstrução de significados dentro de uma “língua activa” para superar as expressões atrofiadas. São os dois dísticos, que respectivamente abrem e fecham o poema, os responsáveis por tal entendimento, pois funcionam como uma moldura para as outras estrofes que se constroem através de uma “conversa” de imagens, pela atividade da língua. Tendo, portanto, os dísticos como moldura, o poeta exercita sua capacidade de formar os mosaicos na escrita dos versos. Os fragmentos textuais e as imagens se formam e se organizam graças à conjugação metafórica e à pontuação que o poeta estabelece dentro do texto. Vale ressaltar, ainda, a disposição do poema nas páginas do livro, já que o espaço entre as estrofes é um pouco maior que o tradicional. Dessa maneira, “A palavra e seu vôo” é uma tela poética na qual os elementos formadores da poética deste angolano impulsionam o vôo da palavra.

A memória parece-nos receber um importante papel neste poema. Não só pela aparição textual do vocábulo, mas pela forma como o produtor angolano em questão “monta” as imagens do texto. A idéia fluida de desdobramentos involuntários que uma imagem suscita à outra, nos faz pensar que é a memória o principal norteador da disposição e ordenação do poema. Logo na segunda estrofe, vemos sua primeira aparição: “interrogações mudas e o / desmembramento da memória”. Desmembrar a memória é dissolver a idéia de um corpo único, fechado e não ativo. Com isso, João Maimona diz aos seus leitores que fala de uma memória suscetível aos momentos, às ações e aos pensamentos que ele, poeta, pode e quer representar em seus versos. Vemos isso, com clareza, na seqüência do poema, pois é através deste desmembramento que retornam, por exemplo, “a fadiga do barco”, “a palpitação da escrita” e “o dilacerado horizonte”. A memória vai, assim, auxiliando o poeta na formação da paisagem do poema. Silvina Rodrigues Lopes, em seu ensaio “Poesia, memória excessiva”, nos fala sobre esta questão:

Pensar o poema como memória que não se extingue, justamente porque é memória enquanto operação, isto é, memória activa, forma dinâmica e não mecanismo, implica considerar nele a dimensão da leitura como constitutiva. Quer dizer, admitir que os seus limites, finitos, encerram um potencial infinito de memória, e não apenas um conjunto de recordações que o seu autor nele colocou. Como núcleos poéticos, as imagens funcionam como recordações que se transcendem, que abrem corredores para as emoções (...)” (LOPES, 2003, p.74)

Dessa forma, o poema e suas memórias são capazes de despertar, através das imagens que produz, emoções, sentimentos, sensações. Os leitores observam e contemplam seu mosaico, identificando-se ou questionando-se sobre sua constituição. É tal essência que Van-Dúnem tenta capturar em seus ideogramas:



Nesse pequeno recorte que fazemos do ideograma I é possível notar os detalhes da ave que se desdobra da figura principal da tela. Vemos, então, uma estrutura fragmentada, em que pequenas figuras geométricas formam uma nova ave em mosaico. Os pequenos estilhaços variam em tons de verde e repensam a imagem da ave, modificando a direção de seu vôo inicial e suscitando, ainda, uma nova formação fragmentada mais abaixo, já deslocada da anterior. O desmembramento da imagem principal e sua fragmentação em novas proposições imagéticas nos fazem lembrar os versos do poema em questão:

inclinadas células. o declínio da amostra  
figurada. contra a ruptura do limiar da  
metamorfose estava a plenitude do  
equinócio oferecendo a transparência  
da memória. a indiferente substância  
das músicas na excessiva dilatação  
da lucidez e silenciosa arquitetura:

A “silenciosa arquitetura” é desenhada no poema, através do “declínio da amostra figurada”. Assim, as transformações semânticas e na paisagem do poema acontecem graças às rupturas do processo criativo, que se pretende representação de uma realidade estilhaçada, como vimos anteriormente. A memória, neste momento do texto, oferece sua transparência e o faz para se integrar ao discurso poético. Convocamos novamente a voz de Silvana Lopes: “porque o que há de memória na recordação é um vazio: a força do acontecimento, que, não sendo senão força, sensações sem conceitos, busca desde logo a que ligar-se, um abrigo para seu vazio, a linguagem”. (LOPES, 2003, p.62).

Ao se integrar à linguagem e se propor como parte formadora do poema, a memória se estabelece como parte do processo de criação e não como fim deste mesmo processo. Por isso, vemos Maimona convocá-la como “desmembrada” e “transparente”, adjetivos que pressupõem um referente “inacabado”, constante produtor de sentidos. Van-Dúnem, então, ao representar os desdobramentos da ave em seu voo, reinventa os mosaicos produzidos por Maimona, jogando com as tonalidades de uma mesma cor e, consecutivamente, com os estágios de ressignificação propostos pelo poeta em seu trabalho com a linguagem.

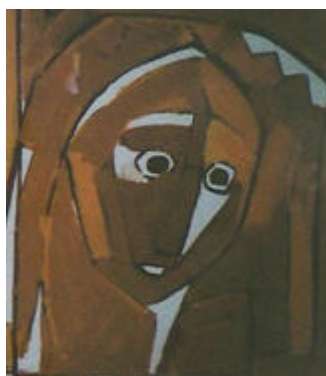
Seguindo as páginas de *Lugar e origem da beleza*, vemos que o extremo trabalho com a linguagem, citado pelo próprio autor, faz com que este livro seja um grande quadro de seu “mundo poético”. A proposta de recolher seus principais lugares de força e relacioná-los à pintura faz da escrita um espaço de transição entre o possível e o desejado, entre a imagem e a letra, entre a beleza e suas origens. É o que podemos observar nos três poemas que antecedem o sexto “Ideograma” de Van-Dúnem. O primeiro deles é o poema “Seqüência”:

a pequena máscara envolve a cidade.  
calçadas surdas. canções divididas e  
o rosto do meio-dia afixam pálidas  
na última mão da multidão a crueldade  
das águas. era deste rio que vinha  
a nova madrugada.

(MAIMONA, 2003, p.68)

A máscara que, no poema, “envolve a cidade” é o elemento escolhido por Van-Dúnem como centro do “Ideograma”. A inerente idéia de encobrimento que a “máscara” supõe, conduz o poema, já que é a partir dela que o sujeito poético nos revela “calçadas surdas”, “canções divididas” e a “crueldade das águas”. A representação do espaço da cidade na paisagem do poema – outra questão já visitada neste trabalho – ressalta o desequilíbrio entre os elementos e as imagens que formam. Assim, as “calçadas são surdas”. Logo, não podem ouvir as “canções divididas”, da mesma forma que a “máscara”, além da cidade, encobre também o “rosto do meio-dia”. Já as “águas cruéis” são as mesmas que formam o rio anunciador de uma “nova

madrugada”. Ou seja, a ação ou imagem anterior “encobre” o sentido da seguinte e vice-versa. O poeta consegue, então, estabelecer uma “seqüência” – como proposto no título –, utilizando imagens que interagem e, mais que isso, se chocam no decorrer do texto. Vejamos então o recorte da “máscara” de Van-Dúnem:



Como observamos, para Van-Dúnem, máscara e rosto se confundem, ressaltando a interação dos dois elementos na formação da paisagem do texto e da tela. Além disso, notamos, nas partes brancas da imagem, a preocupação do artista em demonstrar a expressão de sofrimento e assombro, principalmente através do olhar em direção ao vazio. O segundo poema, “Água de hipocrisia” nos diz:

linhas tranqüilas crescendo como  
evoluídas distâncias. tudo o que procura  
o triunfo das estrelas é porventura  
uma constelação de dúvidas:  
as manhãs vazias levadas  
pela fonte da indizível música.  
imerecida era a prematura  
felicidade na permanente hipocrisia.  
(MAIMONA, 2003, p 69)

As imagens se vão adensando de acordo com o crescimento das “linhas tranqüilas”. Aqui, o poeta questiona a relação entre sonho e dúvida, logo entre, realidade e imaginação. As relações deste poema com o anterior são manifestas. Podemos citar, por exemplo, a percepção temporal da “nova madrugada” que se transforma aqui em “manhãs vazias”. Nas “canções divididas” que agora se

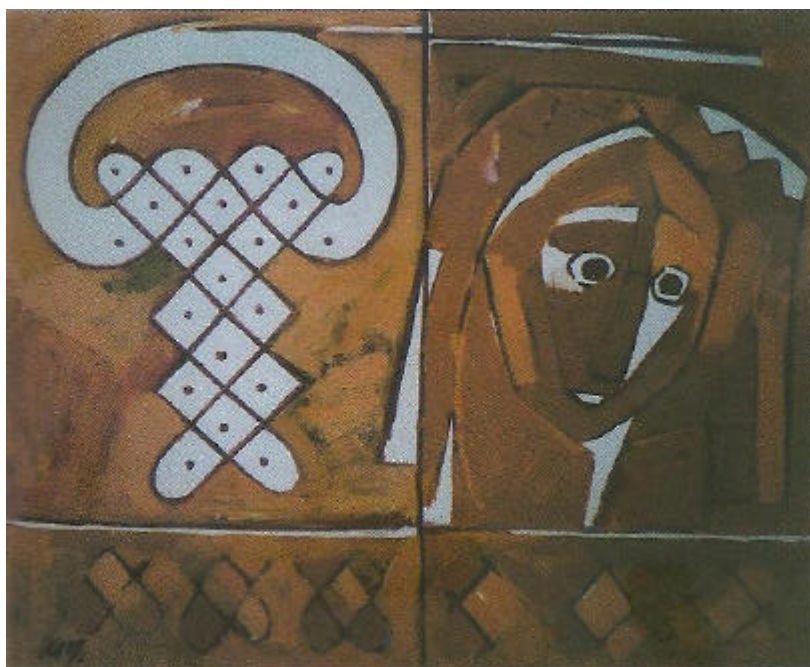
transfiguram na “fonte da indizível música”. Ou, ainda, na “crueldade das águas” que, neste momento, intitulam o poema de “Água de hipocrisia”. Se, em “Seqüência”, as imagens provocam um jogo de sentidos entre si, no poema da página 69 elas evoluem de acordo com o crescimento das linhas e se distanciam de possíveis e/ou concretas definições. Por isso, a música é indizível, as manhãs vazias e a felicidade prematura. Novamente, trazemos a “leitura” de Van-Dúnem, em novo recorte do sexto “Ideograma”:



As “linhas tranqüilas” de Maimona se entrelaçam na proposta de Van-Dúnem, e vão crescendo interligadas. Novamente a cor branca é escolhida pelo artista para contrastar com o fundo da tela. Mas, se no recorte anterior, entendemos que tal cor enfatiza a expressão extenuada da máscara/rosto, aqui pensamos em sua utilização como sinal da harmonia com que as linhas se encontram e que, mesmo em um ambiente de hipocrisia representado pelo tom escuro do fundo da tela, são capazes de criar novos caminhos. É hora de vermos, então, o terceiro poema da seqüência, “Segunda noite”:

que silêncio requintado desenhado à mão livre  
em absoluta linha de terra teria convergido  
para a noite auxiliar? ou estaria a tornar-se  
impróprio para a absorção virtual? de entre  
as linhas da terra presentia-se a matéria  
infinita. enorme instante cintilante:  
engendrava as muralhas da segunda noite.  
(MAIMONA, 2003, p. 70)

Notemos que o que fora madrugada, e se transformara em manhã, agora é noite, da mesma maneira como as “canções surdas” que viraram uma “indizível música”, agora são “silêncio requintado”. Já a relação da água, existente nos poemas anteriormente analisados, se desloca, neste momento, para a imagem da terra como “uma absoluta linha” de onde é possível pressentir a “matéria do infinito”. A paráfrase nos parece necessária para, a partir dela, convocar, agora sim, a tela completa de Van-Dúnem:



A infinitude que a terra traz para a paisagem do poema nos remete à escolha dos tons escuros, majoritariamente os marrons, que o artista plástico utiliza em quase toda a pintura. Notemos que a mistura de tonalidades de marrom gera uma cor muito próxima da terra e que ela se infiltra até mesmo nas figuras da tela:





Aparentemente fechada, a figura que fica ao lado da máscara apresenta um rompimento, tornando, para usar as palavras do próprio poeta em outro momento, “penetrável o discurso”. A idéia persiste se percebermos que o branco da imagem entra em contato com o resto do quadro e se espraia para o outro lado da tela, rompendo até a divisória feita por Van-Dúnm:



Creemos que, com esses artifícios, o pintor consegue mergulhar no universo do poeta e estabelece, nessa tela, a relação que há entre os três poemas aqui analisados. Aliás, a proposta de ambos de promover este encontro entre poesia e pintura, demonstra como os caminhos que tentamos percorrer no decorrer deste são válidos e se configuram em terreno fértil para outras muitas análises.

São, ao todo, onze “Ideogramas” de Van-Dúnm que permeiam e dialogam com a escrita poética de João Maimona neste *Lugar e origem da beleza*. Todos estabelecem relação com um ou mais poemas da coletânea, porém nossa intenção era apenas demonstrar como acontece e se desenvolve tal interação entre a palavra poética de João Maimona e as telas, traços e cores de Francisco Van-Dúnm. Acreditamos que a relação inter-artes, promovida pelos dois artistas neste livro, é uma maneira de o poeta reiterar os percursos de seu “caminho”, ora “doloroso das coisas”, ora “berço de palavras renováveis”.

## 4.2 CONSIDERAÇÕES FINAIS EM FORMA DE RECOMEÇO

Chamarás poema a uma encantação silenciosa, à ferida áfona que de ti desejo aprender de cor. Ele ocorre, então, no essencial, sem que tenhamos de o fazer.  
Jacques Derrida

No ensaio-resposta “Che cos’è la poesia?”, Derrida questiona a possibilidade de responder tal pergunta que lhe fora feita : O que é a poesia? Aos poucos o filósofo tece seus argumentos de que a poesia ocorre antes mesmo da escrita e que é inquestionável, pois é produto de uma relação pessoal, de um indivíduo com a memória e com outros indivíduos. Ao fim do texto, Jacques Derrida ainda alerta que responder tal pergunta seria afirmar a impossibilidade de definir poesia, já que a resposta necessariamente incita o surgimento da prosa:

- Mas o poema de que falas, tu divagas, nunca ninguém o nomeou assim, nem tão arbitrariamente.
- Acabas de o dizer. Coisa que seria necessário demonstrar. Recorda a pergunta: “o que é...?” (*ti estí, was ist..., istoria, epistem, philosophia*). “O que é...?” chora a desapareição do poema – uma outra catástrofe. Ao anunciar o que é tal como é, uma pergunta saúda o nascimento da prosa.

(DERRIDA,2003, p.10)

Seguindo este raciocínio, tentamos, neste trabalho, caminhar lado a lado com a poesia de João Maimona, sem questioná-la diretamente, mas sempre levantando o que nela escapa dos versos para ganhar novos olhares. Dessa forma a proposta de *Lugar e origem da beleza* nos pareceu excelente para encerrar nosso pequeno percurso pelo “mundo poético” deste angolano. Se neste caminho deixamos de falar de algumas obras e elegemos outras, para a elas dar mais atenção, foi, apenas, porque nos pareceu mais prático efetuar um recorte específico em que pudéssemos desenvolver com tranqüilidade, nossas reflexões sobre a poesia de Maimona. Além de alguns volumes dos anos oitenta e dos livros dos anos noventa, ficou de fora também sua mais recente

publicação. Trata-se de *O sentido do regresso e a alma do barco* (2007). Deste livro retiramos o primeiro poema para nos auxiliar neste desfecho:

*outra vez a lenda das árvores.*  
o mar débil perturbava os segredos  
de Desafio. os sentidos.  
*nasce primeiro a forma suprema*  
*da transparência.*  
segundo veio a felicidade de cantar  
o fomento do desejo.  
*todas as luzes iluminavam a*  
*sombra dos seios.*  
as mãos querem salvar o amor  
em ruínas. Breve sede masculina.  
os beijos em lábios de transição  
desenham o silêncio de uma estrada em escombros.  
*e o feminino exercício da eternidade*  
*interpela a jovem paisagem*  
*dos caminhos interditos.*  
(MAIMONA, 2007, p31)

O poema nos mostra que alguns dos lugares de força da poesia de João Maimona permanecem, e isso não poderia ser diferente. Mas, também percebemos que o poeta busca novas maneiras de dizê-los, como a volta das letras maiúsculas em momentos estratégicos e a utilização do itálico em algumas partes do poema. Os “caminhos interditos”, a “jovem paisagem”, a imagem das ruínas e dos escombros, a memória, o mar e até mesmo o retorno quase textual da “felicidade de cantar meu hemisfério”. O próprio poeta se mostra consciente da recuperação de seus principais campos semânticos ao iniciar o poema com a expressão “*outra vez*”. Ainda muito recente e sem que tenhamos realizado uma leitura mais aprofundada do conteúdo da obra, parece-nos que *O sentido do regresso e a alma do barco* aponta, certamente, para um momento de ressurgimento poético de Maimona. Se, em *Lugar e origem da beleza*, ele revisitou seu universo poético, julgamos que no livro de 2007 o que ocorre é um repensar sobre poesia, que passa, sim, por sua obra, mas que aqui intensifica seu próprio processo de depuração da linguagem, representando uma nova etapa de sua trajetória artística.

Percorremos, assim, os lugares de força e os campos semânticos mais constantes na obra de João Maimona. Vimos como o poeta repensa a paisagem do/no poema. Tentamos estabelecer um diálogo com e entre o sujeito ou os sujeitos poéticos criados pelo poeta angolano. E, por fim, quisemos demonstrar o quão visuais são os seus poemas, utilizando, para isso, as telas de Francisco Van-Dúnem, neles inspiradas. Tendo a palavra como matéria-prima e buscando todos os possíveis significados que ela pode atingir, João Maimona elegeu um caminho para si. Um caminho poético no qual o que vale é prosseguir. Nas entrelinhas dos versos, nos sentidos das palavras ou nas fraturas e estilhaços do texto, o que vale é prosseguir. Há uma tênue esperança que perpassa toda a obra do autor e que, mesmo em seus momentos mais desiludidos, permanece. Afinal, “é útil redizer as coisas / as coisas que tu não viste / no caminho das coisas / no meio de teu caminho”. Ao refazer a palavra para redizer as coisas, João Maimona prossegue sua busca de uma linguagem poética renovada e renovável, pela qual se possa vencer o “caminho doloroso das coisas”, superando-se os obstáculos representados pelas pedras nele existentes.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **5.1 OBRAS DO AUTOR**

- MAIMONA, João. *Traço de União*. União dos escritores angolanos, Luanda, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Festa de Monarquia*. Luanda: Kilombelombe, 2001.
- \_\_\_\_\_. *No útero da noite*. Luanda: Editorial Nzila, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Lugar e origem da Beleza*. Luanda: Kilo mbelombe, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O sentido do regresso e a alma do barco*. Luanda: Kilombelombe, 2007.

### **5.2 OUTROS TEXTOS LITERÁRIOS**

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo : Globo, 1990.
- GULLAR, Ferreira. *Muitas vozes*. Rio de janeiro: José Olympio editora, 1999.
- NETO, Agostinho. *Sagrada Esperança*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- QUINTANA, Mario. *Apontamentos de história sobrenatural*. Porto Alegre: Globo, 1976. 167 p.
- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de janeiro: Nova fronteira, 2001.

### **5.3 TEXTOS TEÓRICO-CRÍTICOS**

- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. *A aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1979.

- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. Cultrix: São Paulo, 1993.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CAETANO, Íris Maria da Costa Amâncio. *Diálogos angolanos: a poesia moderna e a (re) construção do passado*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Puc-Minas, 1996. Texto inédito, policopiado.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. Tradições orais, experiência poética e dados de existência. In: PADILHA, Laura. (org). *Repensando a africanidade. ANAIS do I encontro de professores de literaturas africanas de língua portuguesa*. Niterói: Imprensa universitária da UFF, 1995. p. 69-76.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *O acontecer poético*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982.
- CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond, a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2002.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária, uma introdução*. Tradução: Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* Tradução: Osvaldo Manuel Silvestre. In: *Points de Suspension, Entretien*. Paris: Editons Galilé, 1992, p. 5-11.
- \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Tradução: Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- ELLIOT, T.S. . *A essência da poesia. Estudos & ensaios*. Tradução: Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1972.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. João Maimona: Uma poética em desassossego. In : SEPÚLVEDA, Maria do Carmo e SALGADO, Maria Teresa. *África & Brasil Letras em laços*. Rio de Janeiro, Ed. Atlântica: 2000, P. 157 – 174.
- GARCÍA, Xosé Lois. O feliz retorno à origem das coisas na poesia de João Maimona. (prefácio) In: MAIMONA, João. *Festa de Monarquia*. Luanda: Kilombelombe, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Uma voz nos elos da cidade*. In: MAIMONA, João. *No útero da noite*. Editorial Nzila, Luanda, 2001.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Vértice, 1990.
- LABAN, Michel. *Angola: Encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António Almeida, 1995. 2v.

LARANJEIRA, José Pires. A nova produção da literatura angolana. In: *De letra em riste: identidade, autonomia e outras questões na literatura da Angola, Cabo-Verde, Moçambique e São Tomé e Príncipe*. Porto: Afrontamento, 1992, p.91-105.

\_\_\_\_\_. *Literatura calibanesca*. Porto: Afrontamento, 1985.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Porto: Edições Vendaval, 2003.

MACEDO, Jorge. Lugar e origem da Beleza. (Prefácio). In: MAIMONA, João. *Lugar e origem da Beleza*. Luanda: Kilombelombe, 2003.

MATA, Inocência. A idade maior das palavras de João Maimona. In: *Scripta*, Belo Horizonte (PUC/MG), N.5, 2000.

\_\_\_\_\_. A poesia de João Maimona: o canto do Homem Total ou a catarse dos lugares-comuns. In: *Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, Lisboa, n. 15-5º Série, p.181-188, 1993.

\_\_\_\_\_. *Literatura angolana: Silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001.

MESTRE, David. *Nem tudo é poesia*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.

NEVES, Terezinha de Jesus Aguiar. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas-Área de literatura portuguesa. Apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004. 107 fls. Mimeo.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: Ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: Edupucrs, 2002.

\_\_\_\_\_. *Entre voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: Eduff, 1995.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Série encanto radical.)

\_\_\_\_\_. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RICOUER, Paul. “O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento”. Tradução: Franciscus W. A. M. van de Wiel. In: SACKS, Sheldon (org). *Da metáfora*. São Paulo: Educ / Pontes, 1992.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar. Belo Horizonte: Companhia das letras (editora Ufmg), 2007.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Maurice Blanchot: A literatura e/é o direito a morte? In: NASCIMENTO, Evando. OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. (org.). *Literatura e Filosofia: Diálogos*. Juiz de Fora: UFJF, 2004.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. As águas míticas da memória e a alegoria do tempo e do saber. In: *Scripta*. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 1997. v 1. n.1.



\_\_\_\_\_. Carlos Drummond de Andrade: “O poeta de Itabira” evocado em África. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia e SECCO, Carmen. *Brasil África, como se o mar fosse mentira*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

\_\_\_\_\_. *A magia das letras africanas*. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora / Barroso Produções Editoriais, 2003.

SEPÚLVEDA, Maria do Carmo e SALGADO, Maria Teresa. *África e Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000.

SORGENTINI, Hernán. *Reflexión sobre la memoria y autorreflexión de la historia*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v.23, n. 45, pp. 103-128 – 2003.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Tradução: Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TRIGO, Salvato. *Introdução à literatura angolana de expressão portuguesa*. Porto: Brasília, 1977.