

POESIA E CRÍTICA. PALAVRA E CORPO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTOS DE MIA COUTO

POETRY AND CRITICS. WORD AND BODY: SOME CONSIDERATIONS ON MIA COUTO'S WORK

Diana Junkes Bueno Martha

RESUMO

O objetivo deste artigo é aproximar dois textos de Mia Couto, de gêneros diferentes, distantes no tempo. Em ambos, as tensões entre poesia, pensamento e vida refletem a postura do escritor diante da linguagem, reivindicando para a poeticidade papel transformador tanto da sociedade como da subjetividade lírica. O primeiro de que se tratará é uma intervenção [poética] feita em Estocolmo, em 2008; o outro, um poema da primeira fase do autor, *Nocturnamente*, escrito em 1981. Percebe-se que as figurações autorais em ambos respondem poeticamente a diferentes crises: à crise político-social da África, que ocupa espaço importante na obra de Couto; e à crise da subjetividade lírica, seguindo a senda das reflexões metalinguísticas típicas da modernidade, mas a ela acrescentando fator crucial: o corpo, a corporalidade da escritura. Em ambos os textos, intervenção e poema, a linguagem, a reflexão sobre ela e o ser humano têm papel central, seja para reordenar o mundo, seja para ordenar o profundo lirismo do eu-poético. Daí que em ambos, a consciência crítica salte aos olhos, não mergulhada na tradicional discussão da crise, mas partindo desta para pensar os (des)limites da palavra, da poesia em sua resistência, como defende Jean-Luc Nancy.

PALAVRAS-CHAVE: Mia Couto; Metalinguagem; Poesia e resistência.

ABSTRACT

The aim of this article is to put in dialogue two texts by Mia Couto, written in different genders, and published with a large gap of time between each other. In both, the tensions among poetry, thought and life reflect the author's attitude in face of language and its poetic transformation strength that could act in society and lyric person. The first text, is an intervention

cesso diverso de colonização; dada, sobretudo, a diversidade linguística de que se constitui a partir da tensão entre língua materna e língua do colonizador/ língua da unificação e a formação de novos estados independentes, como é o caso de Moçambique, Angola, Cabo Verde e tantos outros países do continente africano.

Tomando a linguagem como impulso reordenador da vida e das relações entre os homens, o autor constata, nessa intervenção, que “a palavra de hoje é cada vez mais aquela que se despiu da dimensão poética e que não carrega nenhuma utopia sobre um mundo diferente” (COUTO, 2009a, p.15); aponta para um horizonte em que, justamente, a falência das utopias e o conformismo diante de uma situação contemporânea caótica parecem revelar-se como um abismo para onde se atiram os sonhos de (re)ordenação das relações entre os seres humanos com base na luta pela igualdade e diversidade.

Diante desse fato, Couto reivindica a recuperação do poder construtor e transformador da palavra pelos poetas e ficcionistas, e, extensivamente, por todos aqueles que acreditam no engajamento e força restauradora da linguagem. Reivindica uma palavra que seja capaz de “anular o tempo e fazer dormir a morte” (*idem*, p.14), e que permita que cada um de nós possa perceber-se como “sonhável” (*ibidem*, p. 17). Uma palavra que, por vir de Babel, momento em que pela queda e pelo nascimento das línguas “cheias de erro e confusão, terra e atrito”, carregue a poesia (EIRAS, 2007, p. 25) como força de acesso ao mundo das coisas tangíveis e intangíveis, ponte entre o mundo e a humanidade (PAZ, 1982, p.14); palavra que possa redimir o silêncio e a algaravia. Essa palavra estaria em um idioma fruto de todos os idiomas e de nenhum ao mesmo tempo; por ser babélica, daria aos falantes desse idioma a faculdade de traduzir plenamente imagens de que os sonhos falam para nós e que nenhuma palavra sabe dizer (COUTO, 2009a, p.14). Nessa operação tradutória, estaria o segredo da convivência, do partilhamento de experiências: o indizível que a *poesia* (e talvez apenas ela) pode dizer para superar a crise da linguagem, da leitura, da África.

A ideia não é exatamente nova aqui, reitera as colocações de Paul Valéry (1999) no célebre “Poesia e Pensamento Abstrato”, sobre as diferenças entre a palavra poética, que estaria, segundo ele, para a dança, sendo um fim em si, e a palavra do discurso cotidiano, que estaria para o caminhar, tendo função de mediadora da comunicação. Retoma ainda Octavio Paz (1982), ao pressupor que é função do escritor desenraizar a palavra em estado-dicionário, para devolvê-la aos leitores, renovada e plena, no poema. Por isso ele “[...] não informa, não comunica, não ensina, não enriquece. [...] Enquanto poema ele resiste, demora, articula diferenças e distâncias” (EIRAS, 2007, p. 19).

Quanto à característica tradutória dessa experiência, não se pode deixar de pensar que, na sua impossibilidade, pois que a tradução é sempre rasura na origem (DERRIDA, 2002, p.13), o que restará ao escritor e a cada

um de nós, com nossa singular habilidade tradutória, é apenas um caminho em direção esse idioma infinitamente perdido a que a poesia dá acesso. Como diz, em um ensaio, Jean-Luc Nancy, “se acedemos de um modo ou de outro a uma orla de sentido, é poeticamente”, e prossegue: “isso quer dizer que apenas esse acesso define a poesia, e que ela só tem lugar a partir do momento em que ele tem lugar” (NANCY, 2005, p. 9). Acrescente-se ainda que, para Nancy, o acesso ao mundo é dado pelo corpo, sua escrita e inscrição de nós mesmos (NANCY, 2001,). Do modo como percebo, é possivelmente desse acesso que trata Mia Couto, ainda que em outros termos, quando pensa na linguagem como tradução de sonhos ou do indizível, que o poeta busca incessantemente, mesmo que esbarre em palavras impronunciáveis, porque fruto de uma língua desconhecida.

É sobre a existência dessa língua desconhecida que Mia Couto articulará o texto aqui brevemente discutido. Diz ele, logo no início dessa intervenção, que, em um conto não publicado, uma mulher à beira da morte pede que o marido lhe conte uma história para apaziguar as dores, mas a exigência é que seja uma história em língua desconhecida, pois ela precisa “tanto não compreender nada” (COUTO, 2009a p. 13):

O marido se interroga: como se pode saber falar uma língua que não existe? Começa por balbuciar umas palavras estranhas e sente-se ridículo como se a si mesmo desse provas da incapacidade de ser humano. Aos poucos, porém, vai ganhando mais à vontade nesse idioma sem regra. E ele já não sabe se fala, se canta, se reza. Quando se detém repara que a mulher está adormecida e mora em seu rosto o mais tranquilo sorriso. Mais tarde ela lhe confessa: aqueles murmúrios lhe trouxeram lembranças de antes de ter memória. E lhe deram conforto desse mesmo sono que nos liga ao que havia antes de estarmos vivos (*idem*, p. 13).

Se do ponto de vista político a implicação da intervenção de Mia Couto toma consciência da crise africana e clama pelo diálogo e pela tentativa de tradução de uns pelos outros e daí para certo congraçamento, há em sua proposta algo que situa o falante para além da dimensão política, na dimensão poética, ou retomando o que se propõe acima, na dimensão tradutoriamente poética de acesso ao sentido, já que a poesia, no limite, é sempre a língua desconhecida que nos conduz àquele momento em que a primeira relação com a linguagem foi de confiança (Paz, 1982, p.6). Continua Mia Couto:

[...] Esse homem futuro deveria ser, sim, uma espécie de nação bilíngue. Falando um idioma arrumado, capaz de lidar com o quotidiano visível. Mas dominando também uma outra língua que dê conta daquilo que é da ordem do invisível e do onírico [...] Ao lado de uma língua que nos faça ser mundo, deve coexistir uma outra que nos faça sair do mundo. De um lado um idioma que crie raiz e lugar. De outro um idioma que nos faça ser asa e viagem. (COUTO, 2009a, p. 26).

Ainda que pese importância do primeiro aspecto, opto aqui por tratar do segundo. Daquele aspecto que situa o idioma como asa e viagem, como silêncio e palavra pelo avesso; que desenraiza e desloca porque situado não só em termos de linguagem e pensamento, mas em termos de poesia e corpo, antes mesmo da memória. Dizendo de outro modo: uma coisa é dominar o mundo, desafiá-lo, regulá-lo, organizá-lo, conforme discutem e explicam as ciências exatas, biomédicas, humanas aplicadas; outra é ter acesso a ele, habitar esse mundo poeticamente (DEGUY, 2012, p.142) e acessá-lo, por assim dizer, pelo caminho que é fornecido pela palavra poética – palavra esta que nunca é idêntica a si mesma, e que se renova infinitamente, a cada vez que se manifesta, já que a poesia insiste e resiste (NANCY, 2005, p. 33) para repropor *um* acesso ao que nos rodeia.

Presentifica-se porque resiste ao discurso da unicidade lógica, ao esgotamento das tentativas de busca incessante da verdade, guardando em si “o que na língua ou da língua, anuncia ou contém mais do que a língua” (*idem*, p. 36). A língua é desconhecida justamente por isso, porque instaura um saber de outra ordem, que não é fixado no conhecimento, mas que o transcende. Des-conhecer não é aqui ignorar, mas aceitar a abertura do sentido, a babelização dessa língua, aceitar que é acesso por meio de experiências que passam pelo corpo.

Portanto, a poesia, ao ser acesso mais do que sentido, ao negar-se a si para renascer das cinzas, contamina-se; não busca a pureza, mas a impureza e as imperfeições da língua, da experiência, da vida, para que possamos seguir resistindo à falta de sentido das relações humanas, espelhando-nos na própria força de resistência que ela institui (NANCY, 2005, p.9), pela via do des-conhecimento. É o poeta, então, aquele que é capaz de repropor a reordenação do mundo como o marido da moribunda que fala a língua desconhecida. Diz Pedro Eiras:

O poeta aceita, em nome de todos, entrar sozinho na impureza da língua, donde nunca mais regressará, pois não se pode perder a inocência da linguagem duas vezes; em nome de todos, ele sacrifica a sua língua veloz para que as forças do sagrado se apoderem dele lentíssimas [...]. O mundo dos homens cria a poesia para que ela carregue a impureza, o insuportável, a contaminação. (EIRAS, 2007, p. 20,21).

A citação talvez leve a crer que o poeta ainda continua sendo um escolhido; todavia, agora não mais para nos transportar ao sublime absoluto, mas a terra, já que, como a “língua desconhecida” de Luiza Neto Jorge sugere, “o poema ensina a cair” (JORGE, 1966, p. 141). O aprendizado da queda também é um aprendizado do corpo caindo “sobre os vários solos” (JORGE, *op.cit*) e é, do ponto de vista do poema “Nocturnamente” (COUTO, 2009b, p.42), uma experiência da corporalidade, do desejo, do afeto, do acesso ao sentido poético, “desde perder o chão repentino sob os pés” (Jorge, *op. cit*) à descoberta de novos solos que permitam a resistência e a insistência poética e que desafiem o mundo incompreensível que nos rodeia.

Resistir e insistir, aqui, possuem, portanto, um sentido de pulsão de vida; são a força erótica encontrada para que o sujeito poético possa dizer-se a si no outro. Daí que, nesse poema, não há uma explicação da experiência, mas a revelação de uma experiência (poética) que permita lidar com a crise, seja a da palavra, seja a da representação. “Nocturnamente” é o espaço em que a experiência do sujeito lírico convoca o corpo a acessar poeticamente o sentido, os sentidos da língua, da crise da linguagem, da metalinguagem.

A PALAVRA, O CORPO, O RITO

“Nocturnamente” é um poema de julho de 1981, publicado em 1983 no livro *Raiz de Orvalho e outros poemas*. Esse livro foi reeditado na década de 1990, pela Editorial Caminho, de Lisboa, tendo o escritor acrescentado a ele alguns novos versos, todos da década de 1980. Segundo Mia Couto, o que o liga ao livro “[...] não é apenas memória. Mas o reconhecimento de que, sem esta escrita, eu nunca experimentaria outras dimensões da palavra” (COUTO, 2009b, p. 7).

Entre o poema do início dos anos 80 e a intervenção dos anos 2000, são vinte e sete anos, portanto, longo tempo. Todavia, de algum modo, ao ler a intervenção e depois o poema, pode-se identificar marcas comuns, sobretudo no que concerne a uma escritura de palavras sob o signo do desejo. Longe da dimensão política que tem o texto de 2008, o poema de 1981 é essencialmente lírico; um lirismo que sobrevive, a meu ver, na mulher moribunda que pede ao marido que lhe conte histórias em língua desconhecida; sobrevive na proposta de um idioma que nos “faça ser asa e viagem” (COUTO, 2009a, p. 26), também desconhecido. Não é à toa, inclusive, que esse livro de poemas abra-se em epígrafe de René Char: “no auge da tempestade/ há sempre um pássaro para nos tranquilizar/ É a ave desconhecida/ que canta antes de voar” (COUTO, 2009b, p.6), e que, mais do que algo da ordem do inteligível, se institui pelo sensível, e funda, talvez, o projeto utópico daquele que se pretende “sonhável”.

Não é o objetivo aqui explicar um texto pelo outro, mas apontar caminhos para que se possa identificar um projeto de escritura que se firma e estabelece em meio a crises de diferentes níveis, ou seja, muitas vezes marcado por uma crise política da África, mas, no mais das vezes, por uma linguagem crítica e em crise e na crença do escritor no poder da palavra, já nos primeiros textos.

Exemplos dessa tensão entre a palavra que tudo pode dizer e aquela que é avesso de palavra, silêncio, podem ser encontrados ainda em outros trabalhos, como no conto “A despedideira”, publicado na coletânea *Fio das Missangas* (2004). Diz a narradora do conto:

Há mulheres que querem que o seu homem seja o Sol. O meu quero-o nuvem. Há mulheres que falam na voz do seu

homem. O meu que seja calado e eu, nele, guarde meus silêncios. Para que ele seja a minha voz quando Deus me pedir as contas (COUTO, 2009c, p. 51).

Entre a palavra-voz e a palavra-silêncio, algo escapa e se desconhece, algo que é da ordem da nuvem, do nebuloso e, claro, da transcendência. Transcendência reivindicada no último parágrafo da já comentada intervenção de 2008: “Ao lado de uma língua que nos faça ser humanidade, deve existir outra que nos eleve à condição da divindade” (COUTO, 2009a, p.26). É a língua clamada pela mulher à beira da morte; é a língua da resolução do desconcerto da África, é a língua, no poema *Nocturnamente*, do desejo, em que um precisa que o outro seja a palavra de seu corpo – talvez uma transcendência outra, não a da divindade em si, mas aquela que da potencialidade do divino se materializa em corpos que se amam e se fundem.

Nesse sentido, a poesia como resistência inicia-se no sujeito e por ele expande-se para o entorno atribuindo-lhe sentidos que são desdobramentos da própria experiência subjetiva. Melhor apreende e enfrenta o mundo aquele que aceita as impurezas para viver uma vida plena, que traduza a riqueza das relações de alteridade em que o *um* e o *outro* sejam voz e palavra, silêncio e gesto, corpo e sentido. Arrisquemos, então, a viagem pelo périplo do poema:

Nocturnamente

Nocturnamente te construo
para que sejas palavra do meu corpo

Peito que em mim respira
olhar em que me despojo
na rouquidão da tua carne
me inicio
me anuncio
e me denuncio

Sabes agora para o que venho
e por isso me desconheces.
(COUTO, 2009b, p. 42)

Uma primeira leitura revela o lirismo intenso que percorre, verso a verso, o corpo do texto, como se este se confundisse com o corpo da pessoa amada. Recolocando, desde o início do primeiro verso, a noção de trabalho e a noção de lirismo, o eu-lírico não canta o ser amado, suas qualidades, mas põe-se a construí-lo, “*nocturnamente*”, todas as noites, no tempo normalmente dedicado ao sonho. A ideia de cotidiano é interessante porque o trabalho noturno dá a nota poética: assumindo-se que a noite é o momento do descanso, do recolhimento, do fim da jornada, é afastada do dia, da vida em curso, que a construção da pessoa amada encontra tempo para ser feita e o é para que seja palavra no corpo do eu-lírico, para que seja escrita e inscrita em sua experiência subjetiva – a finalidade de construção é a palavra no corpo, a nomeação, o gesto de encontro, a tradução de si.

A intensidade desses dois primeiros versos é ainda acentuada porque, retomando o que se disse na primeira parte deste artigo, é o objeto do amor que será capaz de traduzir o eu lírico, seu corpo, talvez em uma língua que ambos falem sem saber que falam; mas só o traduzirá, em termos de *double bind*, na medida em que, inevitavelmente, a palavra construída, noturnamente, traduzir-se a si mesma pelo encontro com o outro, com o corpo do outro, página em branco, infinito depositário de palavras-versos, carne e desejo.

A abertura sonora de palavra (/a/) contrapõe-se ao tom de fechamento das demais palavras desses dois primeiros versos, de modo que mais do que construir o ser amado todas as noites, o eu lírico constrói-o de modo noturno, aceitando, porém, a luminosidade da palavra.

Como Hefestos, o ferreiro dos deuses, cujas criações eram feitas também no espaço noturno do reino dos mortos, o sujeito poético cria sua palavra, sua língua desconhecida e, nesse sentido, a pessoa amada, feita palavra, é mais do que um outro, é o próprio sujeito. Em jogo de espelhos, configura-se como identificação, pois, ao que tudo indica, o sujeito vê-se a si; especularmente confundem-se ele e o que cria, amador e coisa amada, *poiétis e poiésis* misturam-se, engendram-se como atestam os dois primeiros versos da segunda estrofe “peito que em mim respira [fusão]/ olhar em que me despojo [espelhamento]”.

Corpos amalgamados são unidos pelo espelho do olhar que permite, pela entrega e pelo reconhecimento de si, o despojar-se no outro a cada influxo do diafragma, a cada intervalo respiratório, marcado pela repetição intervalar do /i/ em “peito que em mim respira”. O lirismo canta um rito (porque repetido todas as noites, ou de modo sempre noturno) de construção e entrega.

A alta carga metafórica, que beira o cultismo barroco de “rouquidão da carne”, retoma indiretamente a palavra construída do segundo verso da primeira estrofe; palavra esta que não será só escrita, mas será voz; e não será inscrição de som e voz no corpo, mas também confissão. E não será só confissão, mas será eco. Assim, como cicatriz, o eu lírico far-se-á inscrever na carne rouca do outro. A rouquidão é a voz evanescendo, é um rastro de voz, é quase a memória da voz. A carne rouca parece, portanto, contrapor-se “ao olhar em que me despojo”, na mesma medida em que Narciso se contrapõe a Eco, mas há aqui uma diferença. Não é só o espelhamento de si, mas a repetição de si que o sujeito lírico busca construir. A palavra arquitetada noturnamente é imagem e som; é o outro de si e a repetição de si no outro, fusão poética de corpos, vozes, intervalos de silêncio e espectro.

Por isso, é “na rouquidão da carne” do sujeito amado que o eu lírico, ritualmente, marca a gradação (“me inicio/ me anuncio/ me denuncio”) da segunda estrofe. Gradação intensificada pelo ritmo, repetição que não deixa de marcar o desejo, *cio*, que ecoa ao final de cada verso. Aqui é preciso enfrentar o termo rouquidão. Na carne rouca, que não pode tudo

dizer, porque inaudível, um eco para o Narciso que se despoja no olhar do outro, o sujeito lírico inicia-se, ou seja, ao construir nocturnamente o ser amado, estabelece um rito de iniciação do qual não só o desejo e o corpo serão porta-vozes, mas, sobretudo, a palavra. Como rito, tal palavra tem justamente a função encantatória da língua desconhecida. É por ela, e porque ela é acesso ao sentido, poeticamente, que ao sujeito lírico é dado anunciar-se, e o faz porque sua atitude é de confiança (ou talvez fé) diante dessa linguagem que o outro engendra, a partir do momento em que se torna palavra em seu corpo, construída pelo mesmo eu lírico, dando ares de infinito, de inacabamento a esse processo, como se o desejo fosse eterna construção, inscrição de corpos.

Parece, porém, haver mais que desejo nesse processo. Pois para além da iniciação e da anúnciação, há a denúncia de si, e tal denúncia só pode ser feita pelo despojamento (já indicado nos primeiros versos pelo despojamento do olhar) amoroso – denunciar-se é confessar-se, aceitando que o outro, o ser amado, é palavra e poema, acesso ao sentido e mão que ergue ao mesmo tempo que ensina a cair, sobre os “vários solos” (JORGE, 1966, p. 141).

A gradação é importante porque reverbera, então, a arquitetura de construção do outro e a dedicação absoluta do eu lírico a esse trabalho. Caberia perguntar se este outro não seria, então, o próprio poema e se não seria a consciência crítica e metalinguística do poeta que o impulsiona a esse *poiético* trabalho noturno. Caberia perguntar se o corpo não seria, então, como lugar de despojamento e respiração, a página em branco que tudo abriga, que inicia, que anuncia e que, inevitavelmente denuncia. Caberia perguntar, ainda, se a confissão não seria o reconhecimento da necessidade dessa palavra, via de acesso ao sentido de si, espelhamento narcísico e eco de memória, já que a rouquidão da carne sugere a passagem de voz ao seu espaçamento tanto quanto a recordação pode ser a rouquidão da memória.

Nesse caso, a carga metalinguística revela a consciência crítica acerca da palavra, claro, mas não apenas dela. Repropondo as usuais configurações do poeta crítico, amiúde antilírico e cerebral, a atitude do eu poético no poema “Nocturnamente” é de humildade diante da linguagem que o escreve (porque o anuncia) e que o inscreve no mundo e em si (porque o denuncia). Aprofunda-se o lirismo ao mesmo tempo que a metalinguagem conduz à constatação de que criação é confissão.

A última estrofe corrobora essa leitura: “Sabes agora para o que venho/ por isso me desconheces”. A confissão, entretanto, parece paradoxal, pois é porque o outro sabe a que vem o sujeito lírico que o desconhece. Ora, o natural seria supor que o conhece mais. Como enfrentar, então, na leitura do poema, o último verso? Pensemos aqui em desconhecer aproximando-o de despojar; des-conhecer como um impulso a conhecer não pelo que pode ser inteligível, mas pelo acesso ao sentido, desconhecer no plano do real, para conhecer em outros planos.

Assumindo-se que esse outro do poema é o próprio poema, e que toda a corporalidade em jogo diz respeito à escritura (NANCY, 2001, p.13), tem-se que a saída para a crise subjetiva dá-se por meio de uma poesia que é carne, voz, de modo que o acesso poético ao sentido passa pela experiência de uma escrita que é corpo. A crise se instaura e se resolve, portanto, na linguagem, e por força da reflexão se converte em metalinguagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: LINGUAGEM E CRISE

Vale retomar o sentido etimológico de crise, que ultrapassa simplesmente a ideia de uma situação difícil, mas também a noção de que crise implica decisão, escolhas. Daí que a crise, em Mia Couto, nos textos aqui apresentados, diz respeito, sobretudo, ao reconhecimento da situação difícil e a tentativa de superação do conflito por meio de uma escolha: a via da linguagem, a linguagem pela via poética, que escapa à lógica do conhecimento e que busca, no avesso deste, o des-conhecer, a negação da língua pela sua desbabelização.

Essa experiência com a linguagem é, a meu ver, o modo pelo qual o autor enfrenta a crise do mundo contemporâneo em amplo sentido e é mais contundente porque passa pelo corpo, como no caso do poema, mas também como no caso da mulher moribunda que sente dor e que se alivia na medida em que a língua desconhecida não é reconhecida pelo inteligível, mas pelo sensível.

Se a linguagem ordinária está em crise, se o corpo sofre, se a razão desconhece o mundo caótico e as desculpas políticas, só a linguagem asa e viagem é capaz de repropor os signos, a vida, a palavra no corpo, o corpo da palavra, a transcendência e o silêncio.

Mais do que falar da crise diretamente, a opção é a crítica dos limites da palavra, da linguagem, seja pela via da metalinguagem, como no poema, seja pela via do mito, como na intervenção. Tanto metalinguagem como mito tangenciam o desconhecido da língua, buscam atingir aquele ponto em que o sentido poderia ser um só, mas reverberam a incompletude da linguagem e só a poesia dá, então, acesso ao mundo interior e exterior.

Dito de outro modo, a via escolhida para superar a crise não é senão aquilo mesmo que a engendra: a linguagem conhecida que deverá passar a ser desconhecida porque alcança a força simbólica de uma *mito-poiésis*, do narrar para narrar-se, que está presente em toda obra de Mia Couto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COUTO, Mia. As línguas que não sabemos que sabemos. In: *E se Obama fosse africano?* Intervenções. Maputo: Nadjira, 2009a, p. 11-26.

_____. Nocturnamente. In: _____. *Raiz de Orvalho e outros poemas*. 3ª ed. Lisboa: Editorial Caminho SA, 2009b, p 42.

_____. *O Fio das Missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009c.

DEGUY, Michel. O cultural, o ecológico, o poético. In: *Forma e sentido do contemporâneo: poesia*. Curadoria: Antonio Cícero. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012, p. 127-150.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Traduzido por Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

EIRAS, Pedro. O que é a poesia?. In: *A lenta volúpia de cair*. Porto: Edições Quasi, 2007, p. 13-25.

JORGE, Luiza Neto. O poema ensina a cair. In: *O seu a seu tempo*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1966.

NANCY, Jean-Luc. *A resistência da poesia*. Traduzido por Bruno Duarte Lisboa. Lisboa: Vendaval, 2005.

_____. *Corpus*. Traduzido por Tomás Maia. Lisboa: Veiga Editora, 2001.

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

VALÉRY, Paul. Poesia e Pensamento Abstrato. In: *Variedades*. Organização e notas João Alexandre Barbosa. Tradução: Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Recebido para publicação em 31/05/2015

Aprovado em 28/08/2015

NOTAS

* Mestre e doutora em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara. Foi Visiting Scholar das Universidades de Illinois (EUA/2010) e Yale (EUA/2012). Em 2011-2012 realizou pós-doutorado na USP sobre as relações entre literatura, psicanálise e análise do discurso. É professora de literatura brasileira da UFSCar – onde atua na graduação e pós-graduação. Nessa Universidade, coordena o Grupo de Estudos de Poesia e Cultura e vice-coordena o Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. Em 2013 publicou o livro *As Razões da Máquina Antropofágica: poesia e sincronia em Haroldo de Campos* (Editora da UNESP).