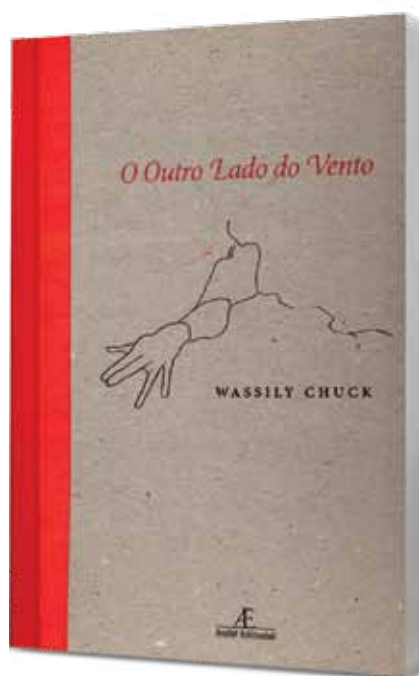
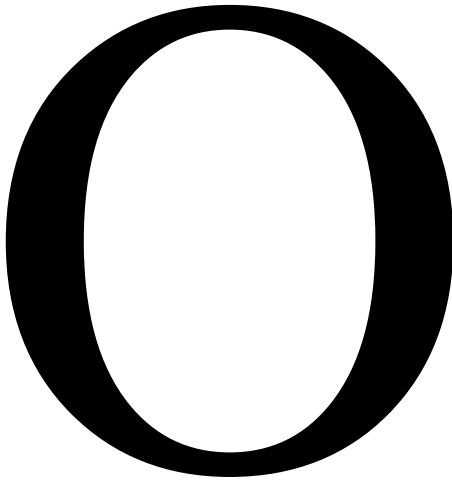


A CARNE DAS PALAVRAS

Thiago Lima Nicodemo



*O OUTRO LADO DO VENTO, DE WASSILY CHUCK,
SÃO PAULO, ATELIÊ, 2010, 136 P.*



sistema retórico tal qual herdado da Antiguidade concebe a linguagem como um acervo cultural relativamente fixo, dado, cabendo ao falante recorrer à memória, empregando esses recursos de modo habilidoso e coerente com as situações. Essa ideia era conhecida como *ratio* (ou *ars inveniendi*, e se contrapunha à *ratio* (ou *ars iudicanti*, entendida como a lógica que assegura a verdade e a correção do discurso pronunciado¹. Sugere o filósofo italiano Giorgio Agamben que a poesia provençal do século XII reinterpretou a *ratio inveniendi*, transformando uma operação eminentemente

THIAGO LIMA NICODEMO é pesquisador de pós-doutorado do IEB-USP, professor visitante do Departamento de História da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e autor de *Urdidura do Vivido* (Edusp).

mnemônica em uma operação heurística, caracterizada pela produção de um campo de experiências a partir da articulação da própria linguagem poética: a *razo de trobar* (de onde se originou a denominação “trovador”). Em suas palavras, ao se referir aos poetas provençais,

“O que eles experimentam como *trobar* remetia decididamente para além da *inventio*: os trovadores não querem rememorar os argumentos já entregues a um *topos*, e sim ter experiência do *topos* de todos os *topoi*, ou seja, do próprio ter-lugar da linguagem como *argumento* originário, do que exclusivamente podem fluir os argumentos no sentido da retórica clássica. O *topos* não pode mais, por esse motivo, ser um lugar de memória no sentido mneumotético, mas, na trilha do *appetitus* agostiniano, ele se apresenta agora como um lugar de amor. *Amors* é o nome que os trovadores dão à experiência do advento da palavra poética, amor é, portanto, para eles, a *razo de trobar* por excelência”².

Não se pode confundir a *razo de trobar* com a projeção de experiências subjetivas, biográficas, no texto. Em outras palavras, não são supostas experiências de um autor que simplesmente transfiguram-se em matéria literária. Trata-se rigorosamente do oposto – de compreender o ato de compor como evento produtor de um campo de experiências eminentemente novo. Desse modo, vive-se a própria experiência da linguagem como uma busca: “o vivido é, aqui, inventado, ‘encontrado’ [‘trovato’] a partir do *poetado*, e não vice-versa”³. A palavra poética nasce, assim, do próprio gesto da busca.

Foi nesse contexto que a lírica ganhou uma grande força e, na prática poética, se sobrepôs a outros gêneros, como o drama e a épica, uma vez que passou a ser “depositária por excelência de uma característica essencial da poesia, a de função linguística específica”⁴. Segundo concepção do crítico José Guilherme Merquior, a poesia ganha a conotação de uma “mensagem linguística em que o significante é tão visível quanto o significado, isto é, em que a ‘carne das palavras’ é tão importante quanto o seu sentido”⁵. Retomando o argumento de Agamben sobre a tradição lírica provençal, poderíamos dizer que criar a carne das palavras é o próprio objeto da ação poética, sua razão, *razo de trobar*. Sendo assim, não se pode encarar isso como uma separação entre forma e conteúdo, mas de atentar justamente para o fato de que, desde que tomou os contornos que conhecemos, a experiência poética nasce no ponto em que as duas categorias não se distinguem.

Sendo assim, *razo de trobar* é uma operação do intelecto que articula uma mensagem linguística por meio da representação fictícia de “estados de ânimo”, situações humanas. Esse conjunto de representações articuladas tenciona a produção de uma mensagem poética, que normalmente pretende ser uma forma de conhecimento sobre aspectos do humano⁶. Ainda no esteio de Merquior, é curioso observar o caráter específico dessa operação, já que o fim da

1 Giorgio Agamben, *Categorie Italiane. Studi di Poetica*, Venezia, Marcilio, 1996, p. 92.

2 Idem, p. 94.

3 Idem, p. 95.

4 José Guilherme Merquior, *A Astúcia da Mimese. Ensaios de Lírica*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1997, p. 17.

5 Idem, p. 17

6 “Poema é uma espécie de mensagem verbal fortemente regida, quanto ao funcionamento da linguagem, pela projeção do princípio de equivalência do plano na seleção de palavras para o plano de sua seqüência na frase. Esta mensagem consiste na imitação de estados de ânimo (*stasis*), e tem por finalidade a transmissão indireta, por meio de estímulos não puramente intelectuais, de um conhecimento especial acerca de aspectos da existência considerados de interesse permanente para a humanidade” (idem, p. 27).

poesia lírica – a reflexão sobre o humano – vem codificado por meio da representação da ficção. Em outras palavras, a mensagem real contida na poesia vem escamoteada pela representação de situações ficcionais, operação batizada pelo crítico de “astúcia da mimese”.

Em determinado momento da história da cultura, o gênero lírico se estende ao limite, na prática que conhecemos como “poesia filosófica”. Essa poesia assume a missão de revelação autônoma do mundo, de interpretação do ser, é associada principalmente a Goethe e Novalis, inseridos no quadro geral do romantismo alemão, e difundida pela Europa por poetas como o italiano Leopardi e o inglês Keats. Ainda no século XIX, a tradição da poesia filosófica foi continuada por poetas como Hölderlin e avançou no tempo nos escritos de Baudelaire e Rilke. A ideia fundamental associada a essa modalidade de poesia é que, num quadro de profunda crise da cultura, em que faltam ferramentas do conhecimento disciplinar para compreender o mundo, a poesia se apresenta como capaz de repensar ou problematizar o estatuto do ser⁷.

Um dos temas mais característicos dessa tradição poética consiste na reflexão sobre o próprio ato de compor a poesia; sua função metalinguística. Na realização desse tema, a situação ficcionalizada imita justamente o instante de realização da escrita. A “astúcia da mimese” opera, nesse caso, por meio da dramatização do ato de compor que é articulado para representar dilemas profundos da condição humana. A “poesia da poesia” é o instrumento *sui generis* pelo qual a tradição lírica problematiza a ontologia. Nas palavras de Merquior, “a poesia da poesia é uma teoria do ser em geral; o exame da criação é uma ontologia”⁸.

Se for possível propor um enquadramento geral aos poemas de Wassily Chuck, agrupados no livro *O Outro Lado do Vento*, pode-se dizer que se filiam precisamente à tradição lírica e, mais especificamente, estabelecem um diálogo profundo com a poesia filosófica de matriz romântica. Como argutamente apontou Ivan Teixeira no posfácio do

volume, “os textos desse livro dramatizam o ato de compor, no sentido de cada poema constituir a imagem de um poeta escrevendo [...] são falas concentradas, pois mimetizam momentos agudos da mente em criação” (pp. 129-30).

Nada melhor que darmos voz ao próprio poeta para compreender a especificidade e agudez de seu discurso:

“Toda a palavra é a última; todo gesto,
[o adeus.

Todo instante – a hora final.

Nada perdura mais que o momento, nada,
Nem a terra, nem os céus, sequer,
a voz do poema. Olha –
já se quebram os vidros do ar
e, ao longe, niquelado de lua,
o mar morrendo” (p. 61).

O instante da elaboração poética é representado por meio da ficcionalização de uma imagem em que se vê o reflexo da lua no mar em feixe iluminado, contrastando com a imensidão daquilo que não se vê, pois está dominado pela escuridão. No momento em que a razão poética articula a linguagem em busca da expressão, a palavra irrompe, “quebra os vidros do ar”. O feixe de luz capaz de expressar o imenso indizível, o infinito, representa a própria *razo de trovar* da poesia lírica.

Sendo a *razo* poética uma busca, ela invariavelmente se refere a algo que ainda não está: ao ato de nomear, dar sentido ao mundo, que pode ser entendido como a experiência negativa do lugar da linguagem. O indizível de todo fazer poético nada mais é do que o desejo de expressão ainda não concretizado na linguagem. Nessa mesma medida, a voz poética é indissociável do negativo e do inefável.

“[...]”

A poesia não diz o que és,
mas o que deixas de ser, ausência
tingida de rubros remorsos.
Quem versos escreve
escande a morte, quem
adentra o poema

7 Giorgio Agamben, *Linguagem e a Morte. Um Seminário sobre o Lugar da Negatividade*, Belo Horizonte, UFMG, 2006, p. 102.

8 Merquior, op. cit., p. 37.

não regressa
ou regressa sem vida
e sem voz” (p. 119).

Porquanto a palavra delimita o espaço entre o dizível e o inefável, a poesia pode chegar ao termo, desafiando o próprio limite de sua existência. Por isso canta o poeta:

“Nas mãos do poema, morre a palavra,
ave no voo abatida, túmulos brancos no ar.
Lento escoo o silêncio, o sangue das letras,
sobre a terra e as águas.
[...].” (p. 37).

A “ave no voo abatida” é uma bela metáfora que descreve o próprio instituto do fim do poema. Já foi observado pela crítica que uma das características fundamentais do fazer poético em *Flores do Mal*, de Baudelaire, é uma marca comum nos últimos versos dos poemas, que lembram um derradeiro e precário suspiro, como se o poema desaparecesse no seu último verso, deixando uma impressão de fragmentariedade – uma “ave no voo abatida”⁹. Na instituição de um derradeiro “estado de emergência poético”, a poesia anuncia a incompetência da palavra na sua missão de compreender o mundo. Se recorrêssemos novamente à ideia de Merquior sobre a astúcia da mimese, poderíamos dizer que o impasse descrito acima refere-se à incapacidade da poesia de produzir uma mensagem real, pertinente aos problemas e anseios do homem no mundo, e não propriamente a uma incapacidade de operar a linguagem produzindo representações verossímeis.

Trata-se, aqui, de nos aproximarmos da estrutura poético-filosófica abissal de *O Outro Lado do Vento*: sendo a palavra incapaz de dar conta do mundo, há de se encontrar apenas na morte e na escuridão, no avesso da palavra, a possível resposta ao anseio de busca do fazer poético. Nas palavras de Merquior, “o processo poético, a luta entre a estrutura e o acaso, reflete a natureza aberta do ser, a sua intimidade com o nada, a sua manifestação escandida entre a configuração e a dissolução, entre o desenho na areia e a

água que o desfaz”¹⁰; ou, nas próprias palavras de Chuck recorrendo a um provérbio do *Livro dos Mortos*, “narra o poema a história da ausência” (p. 50). Sob esse prisma, o da relação entre a palavra e seu negativo, o impronunciável, a tradição filosófica da metafísica e a tradição da poesia lírica se mostram aparentadas; ambas nascem do mesmo fundamento, que é a experiência negativa contida na prática da linguagem. Por isso, quando se anuncia o fim da poesia, pode-se anunciar também “A Morte da Filosofia”, sintomaticamente concebida em prosa poética: “Tantas estradas, trilhas pisadas pela ideia de pisar, livros tantos escritos no tempo e nenhuma resposta. Tantas palavras tingindo os lábios, tantas viagens para longe, além do norte da névoa e nenhuma resposta” (p. 47). E finalmente,

“Em toda palavra habita uma morte,
que rola das mãos
a espalhar
cacos de céus e de poemas
ao chão” (p. 79)

Compõe a obra *O Outro Lado do Vento* uma série de 94 poemas que normalmente não excedem uma página, marcados por uma grande liberdade formal, via de regra exercida em versos livres e, com menos frequência, em prosa poética. Além do lirismo já mencionado, predomina no conjunto o recurso à metáfora, sendo outros *tropos* da linguagem, como a metonímia ou a sinestesia, utilizados de modo auxiliar. A obra obedece a um plano de exploração temática em experiências formais muito específicas que serão analisados adiante. Uma das formas de compreender a coesão do conjunto é estudar as formas pelas quais as ricas imagens sensoriais desencadeiam o discurso poético. Essas composições produzem um campo metafórico que remete em outro plano à discussão de problemas existenciais profundos, normalmente variantes da experiência negativa da morte.

As imagens trabalhadas nos poemas podem ser agrupadas em quatro blocos. Um predominante, que trata da contemplação

9 Questão estudada por Giorgio Agamben a partir de observações de Proust e Benjamin sobre Baudelaire. Nas palavras do filósofo italiano, ao definir o conceito “*come se il poema, in quanto struttura formale, non potesse, non dovesse finire, come se la possibilità della fine gli fosse radicalmente sottratta, poichè essa implicherebbe quell'impossibile poetico che è la coincidenza esatta del suono e del senso. Nel punto in cui il suono sta per rovinare nell'abisso del senso, il poema cerca scampo sospendendo, per così dire, la propria fine in una dichiarazione di stato di emergenza poetica*” (Agamben, *Categorie Italiane. Studi di Poetica*, op. cit., 1996 p. 117).

10 Merquior, op. cit., p. 38.

frente à natureza; um segundo, que frequentemente se articula com o primeiro, marcado por gestos corpóreos; o terceiro composto por experiências sensoriais frente a cenas urbanas; e o quarto, que dramatiza diretamente o próprio gesto da escrita.

Um conjunto particularmente bem resolvido de imagens trabalhadas em alguns dos poemas diz respeito às imagens produzidas nas cenas urbanas. Nelas, o autor estabelece um diálogo fértil com a tradição modernista brasileira por meio do recurso à observação da realidade quotidiana, como num instantâneo fotográfico, “A noite, o círculo; a cidade, o centro. Carros, sirenes/ e pernas sob a luz a pique dos postes. Prédios/ a esconder o céu, talvez o sereno” (p. 54). A dinâmica urbana acelera o ritmo da poesia em compassos marcados por sentenças repetidas intercaladas com procedimentos enumerativos, como no caso do “Engenheiro”,

“[...] *Ergue-se o prédio*, o gesto duro dos guindastes, içando a sombra, a voz rouca das serras, as britadeiras a imitar o lamento dos grilos. *Ergue-se o prédio*, um pavimento acima da noite, planos que se cortam, entrecruzam, linhas paralelas ao frio – a geometria do exílio” (p. 57, grifos meus).

“O Engenheiro” de João Cabral de Melo Neto recusava toda e qualquer possibilidade metafísica. O texto, assim como sua mentalidade, faz surgir as coisas a partir de sua clareza e objetividade, vindo um “mundo que nenhum véu encobre”¹¹. O “Engenheiro” de Chuck ergue um prédio “acima da noite”, produzindo um sentido transcendente à materialidade do texto, sentido que expressa sua solidão no mundo. Mais uma vez a revelação se dá no gesto, no processo. O mesmo ocorre em “Jardim do Crepúsculo”, que descreve o acanhar de uma rosa frente à caída da noite no parque, e revela toda a “queimadura do exílio” (p. 116).

É interessante observar como a poesia de Wassily Chuck relaciona a questão do sentido e do gesto. Fora do campo gestual, dificilmente sua poesia encontra o sentido por trás das coisas do mundo. Essa questão é

particularmente visível em um poema no qual o gesto ou qualquer ação simplesmente não existem, como no “Noturno de Nova York”,

“sombra e pedra,
sobre o rio arqueadas,
sustentam
o céu violado. azul cortado

de escadas e andaimes, solidão
a subir, apagando
astros. rastros
de luzes riscam o ar,
faróis,
letreiros,
postes elétricos –
estrelas
por mãos esculpidas,
a pureza possível, reflexo baço
na loja
e na lágrima. ao longe,
prédios se prostram,
no falso hosana
sem glória
e sem Deus” (p. 90).

A descrição da cena da cidade frenética denuncia um vazio de sentido. Esse vazio é demarcado pela falta de qualquer mecanismo de desengatilhamento de ação, desde a falta da letra maiúscula na primeira palavra do poema. A ausência de gesto representa o vazio do mundo contemporâneo, que aparece no poema como uma ausência de Deus. Se há alguma dramatização em cena é a da própria dança das palavras no papel, criando um efeito progressivo de cascata. De qualquer modo, convém, para a boa compreensão do conjunto, um aprofundamento, que virá a seguir, sobre a questão da relação entre gesto e sentido.

Em linhas gerais, os poemas partem da descrição de situações contemplativas e encarnam uma fala, em outro plano, sobre questões existenciais, em especial relacionadas com o tema da morte. Antes de se apresentar como uma metáfora cuja função é discutir aspectos da condição humana con-

11 João Cabral de Melo Neto, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2003, p. 70.

temporânea, a ficcionalização da morte deve ser entendida como uma experiência concreta, literal, e é nessa medida que a poesia de Wassily Chuck incide de forma obsessiva na esfera do corpo e dos gestos. Em alguns casos, a experiência da morte é figurada na descrição do corpo sem vida, como no poema “Réquiem para um Amigo”: “e olho calado,/ quase tranquilo, teu corpo/ mordendo o chão, o bravio da terra [...]” (p. 51). Em outros momentos, a morte do corpo é apresentada no ato progressivo da perda da vida, na definição do poeta, o “gesto de partir”, como no caso paradigmático da “Canção da Mãe Enferma”, que pode ser entendido como a dramatização de um último suspiro da mãe,

[...]

Mas, não voltas nem partes, permaneces,

o território incerto, após o tempo, antes

[do eterno,

o quase-sonho. Habitas a duração de um

[sopro,

saído do silêncio da boca, suspenso

sobre o silêncio da brisa. Habitas

a espessura entre dois sons

[...]” (p. 108).

A intenção deliberada em retratar o gesto da morte, e não a morte pronta e acabada, pode encontrar semelhança com a série trágica realizada pelo artista brasileiro Flávio de Carvalho, em 1947. Trata-se de um conjunto de retratos da própria mãe no momento de sua morte que hoje pertence à coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Como ressalta Veronica Stigger, o autor intitulou alguns dos nove desenhos feitos em carvão sobre papel como “retratação dentro da morte” e “minha mãe morrendo”¹², demonstrando justamente a intenção deliberada de captar um processo. O gesto retratado é o do último suspiro, que é fragmentado em alguns dos retratos formando uma evolução de imagens no tempo, num efeito quase cinematográfico.

Se for possível ler o poema de Chuck através da obra de Flávio de Carvalho, diria que é curioso que a morte se apresente em

estado puro apenas em uma zona de indistinção entre morte e vida, “território incerto”, que é o último suspiro, na “espessura entre dois sons”.

[...]

Da vida, apenas o gesto de partir, os pés

[nas distâncias

que o outono desata.

[...]” (p. 108).

Outro aspecto passível de comparação entre poema e obra de arte, que também não passou despercebido na análise de Stigger, é o da questão afetiva mãe-filho. Em ambos os casos, o retrato do último suspiro encerra um desejo de não deixar partir. A obra de arte se realiza na eternização do gesto de compaixão na dor, dor de perder a vida e dor de perder o ente querido. Tanto em Flávio de Carvalho quanto em Chuck, a conexão entre mãe e filho é realizada por meio da voz, uma vez que o objeto da mimese é o ato do suspiro final. James Joyce, ao compor situação semelhante no primeiro capítulo de *Ulisses*, do sonho da morte da mãe vivenciado pelo personagem Stephen Dedalus¹³, materializa a compaixão não só por meio de um “áspero respirar ruidoso estertorando-se de horror”, mas através da troca de olhares, “seus olhos perscrutadores fixando-se-me da morte, para sacudir e dobrar minha alma. Em mim somente. O Círio dos mortos a alumiar a sua agonia. Lume agonizante sobre face torturada”¹⁴. Retomando o poema de Chuck,

“Na tua voz, não a sede dos mortos

[(por isso voltam),

só a canção das águas profundas,

[o som molhado

de luz matinal. Na tua voz, não a fome

[dos vivos

(por isso partem), só o riso aceso dos lírios,

soando tão perto.

Dentro do ar” (p. 108).

Conforme dito no início do texto, a experiência da própria articulação da linguagem poética, da *raza de trobar*, reinventa o vivido.

12 Veronica Stigger, “Retratos Dentro da Morte: a Série Trágica de Flávio de Carvalho”, in *Crítica Cultural*, v. 4, n. 2 jul./dez. 2009, p. 5.

13 Devo ao texto de Veronica Stigger a sugestão da comparação das cenas da morte da mãe em Flávio de Carvalho com a passagem mencionada de *Ulisses*.

14 James Joyce, *Ulisses*, tradução de Antonio Houaiss, Lisboa, Difel, 1982, p. 12.



Série com conjunto de retratos da mãe de Flávio de Carvalho, no momento de

Um campo de experiências que não pertence à esfera semântica irrompe nesse processo de reinvenção, incidindo no campo do gesto e da *performance*, daquilo que o sentido simplesmente não consegue transmitir.

É curioso que a busca pela linguagem se apresente metaforizada como um embate dialógico entre mãe e filho – e, ao mesmo tempo, entre vida e morte. A emissão de um suspiro, concretização do gesto, realiza a morte da mãe ao mesmo tempo que dá vida à palavra – a necessidade de expressão do filho. Esse embate, presente em Chuck, também aparece de modo expressivo no desfecho do sonho do personagem de *Ulisses*¹⁵,

“Necrófago! Mascador de cadáveres!
Não, mãe. Deixa-me ser e deixa-me viver”¹⁶.

Essa relação pode ser compreendida se atentarmos à meticolosa rede intertextual que é condensada no título do livro: *O Outro Lado do Vento*. O “outro lado” faz referência direta ao poema do espanhol Federico García Lorca, “Poema Doble del Lago Eden”¹⁷. A expressão, citada explicitamente por Chuck, “*yo no soy un hombre, ni un po-*

eta, ni una hoja, / pero si un pulso herido que sonda las cosas del otro lado”, refere-se à capacidade da arte surrealista de inverter a ordem do mundo, de ver pelo lado do inconsciente, do irracional. Essa questão é explicitada por Chuck desde o prefácio da obra, escrito em um tom de um quase-manifesto¹⁸.

Por sua vez, “o vento” que compõe o título remete à citação de Antonin Artaud – “agora, espero só pelo vento” (p. 81). Pode-se compreender a amplitude da reverberação dessa referência no livro se levarmos em consideração que na língua grega o significado de “vento” é *pneuma*, que também significa espírito, suspiro ou sopro. Essa consideração nos projeta de volta à questão da relação entre a poesia e a ontologia, na medida em que problematiza a questão do surgimento da palavra no mundo, da relação entre ser e linguagem.

No capítulo dedicado a Antonin Artaud, não por acaso intitulado “La Parole Soufle”, em *A Escritura e a Diferença*, Jaques Derrida sugere que a inspiração pode ser entendida como uma espécie de potência roubada imediatamente antes da concretização de um ato: a “força de um vazio, turbilhão do sopro de um soprador que aspira para ele e me fur-

15 Tema que é apresentado de forma invertida em Chuck: “E, para ouvir-te, adormece o homem/ e desperta o menino/ em mim” (p. 109).

16 Joyce, op. cit., p. 12

17 A relação entre irrupção da voz poética em um efeito dialógico também é presente no “Poema Doble”, “*Aquí me quedo solo, hombrecillo de la cresta, / con la voz que es mi hijo. Esperando, / no la vuelta al rubor y al primer gusto de alcoba / perosí mioneda que entre todos me habéis quitado*” (Federico García Lorca, *Obras 2: Poesía*, Madrid, Akal Editor, 1998, p. 674).

18 Publicado pela *Revista USP* n. 83, set.-out.-nov. de 2009.



sua morte, realizada pelo artista em 1947 (coleção do MAC/USP)

ta aquilo mesmo que deixa vir para mim e que eu julguei poder dizer *em meu nome*¹⁹. Em outras palavras, o momento da criação pode ser entendido como um entrelugar da elocução da palavra e o nada, o silêncio que a precede. Esse processo se concretiza, segundo Derrida, por um princípio de “roubo” ou perda. Assim que proferida, a palavra passa a pertencer a um lugar outro que não é mais da esfera de quem a proferiu. Em suas palavras,

“A partir do momento que sou ouvido, a partir do momento que me ouço, o que se ouve, que me ouve torna-se o eu que fala e toma a palavra sem jamais lha cortar, aquele que julga falar e ser ouvido em seu nome. Introduzindo-se no nome daquele que fala esta diferença não é nada, é o furtivo: a estrutura da subtração instantânea e originária sem a qual palavra alguma encontraria seu sopro”²⁰.

Nesse sentido, o gesto da morte pintado na “Canção da Mãe Enferma” mostra mais uma vez toda sua centralidade na obra de Chuck. O que está sendo dramatizado no ato do último suspiro é o processo dialógico no qual a linguagem se coloca no mundo, ou melhor, o próprio instituto poético da *raza*

de trobar. Nessa medida, pode-se compreender o pleno significado da “espessura entre dois sons”: a luta agonizante da mãe pelo suspiro entoadado em voz presentifica o embate da palavra poética entre voz e silêncio, ambos os processos em um entrelugar. Assim como a *raza de trobar* se apresenta apenas no gesto da busca pela expressão, a morte só se apresenta em estado puro no gesto gradual e agonizante da perda da vida. Nos dois casos, o campo semântico está em cheque e o que conta é unicamente o gesto, a busca e o processo.

Em determinado momento do texto sobre Artaud, Derrida se questiona se a expressão *à trouver*, “a ser encontrado”, não poderia resumir a essência da obra do poeta e dramaturgo. A mesma questão deve ser posta ao texto de Wassily Chuck. A resposta será também bastante semelhante. Na poesia de Chuck, assim como na obra de Artaud, a possibilidade de sentido na compreensão do mundo, o discurso, a expressão se refazem na presença e na concretude da carne. Assim, a linguagem encontra seu triunfo na carne das palavras, abrigo do gestual, do corpóreo e do instintivo. De tudo aquilo que está do outro lado do vento.

19 Jaques Derrida, *A Escrita e a Diferença*, São Paulo, Perspectiva, 2005, pp. 117-8.

20 Idem, pp. 119-20.