



## Traduzindo Tarkos

Maria Cristina Ayres de Camargo (Tina Zani)

Orientação: Marcos Siscar

Este texto trata, de maneira sucinta, dos resultados da pesquisa de Iniciação Científica viabilizada pelo PIBIC/CNPq e desenvolvida entre agosto/2019 e setembro/2020. Trata-se da tradução de um conjunto de 10 poemas selecionados do livro *Caisses* (P.O.L., 1998), de Christophe Tarkos, acompanhada do estudo sobre a poética do autor e dos comentários acerca das traduções. Christophe Tarkos foi um poeta contemporâneo francês que tinha forte ligação com a *performance* e a oralidade. Costumava declamar seus poemas sincronizando corpo, voz, expressão e gesto, como se o próprio texto se corporificasse. Os poemas, em sua forma escrita, seguem os princípios dessa poética: concretizam-se performaticamente na diagramação, na pontuação, na mancha que formam sobre o papel e nas escolhas gráficas, por exemplo. Como se o corpo do poeta se imprimisse e pudesse ser, *a posteriori*, experimentado pelo leitor.

Tarkos se utiliza do dispositivo poético da repetição, de maneira que, da escrita reiterativa, deriva uma estrutura espiralada, que retoma o mesmo conteúdo continuamente. Para o autor, linguagem e mundo não se separam, de maneira que a língua não está em um plano paralelo, mas é, ao contrário, concreta e gera um efeito físico nas pessoas. Essa não separação entre a linguagem e os corpos é um dos aspectos principais da poética de Tarkos.

São características comuns de seu estilo a escrita repetitiva, as improvisações orais, o excesso, o fluxo, o caráter vocal e corporal de seus textos, o uso literal da língua, o ritmo e o humor - uma veia cômica, sensibilidade para captar e expressar o espirituoso, o caricato, o ridículo, muitas vezes revelado de forma ingênua. Embora bem-humorados, o poeta afirma que não há ironia em seus textos - contra acusações de que sejam irônicos, argumenta que seus poemas não têm "um segundo sentido fixo preexistente" e que o entendimento dos textos deve ser essencialmente literal. Christian Prigent sugere em Tarkos algo de Francis Ponge: a objetividade do engradado e da ostra, ao invés da subjetividade lírica e da preocupação ontológica. (PRIGENT, 1999, p. 15). Philippe Castellin também o cita como poeta da leitura, fazendo referência à presença do *ready-made* em sua obra.

Embora Tarkos tivesse uma relação muito importante com a *performance* e as improvisações, há que se assinalar que, na totalidade de sua obra, a improvisação, ao contrário do que se possa supor, insinua-se como um trabalho extremamente cuidadoso, meditado e construído com antecedência. Dessa forma, registros sonoros e *performances* podem até ser apreciados como obras autônomas, mas é preciso considerar que há trabalhos escritos que os precedem e, muitas



vezes, também trabalhos que surgem depois e que os delongam – acontecendo simultaneamente, num fluxo que segue esses variados rumos. Castellin, em entrevista a Jérôme Mauche no *Cahier Critique de Poésie 30* sob o título “*Tout-se-tient*”, observa que é comum encontrarmos as criações deslocadas, “liberando fragmentos” que serão reciclados em outras criações: “(Tarkos) se nutre de tudo, mas, primeiro, de si mesmo, é uma escrita autofágica” (CCP30, 2015, p. 12).

Em artigo de 2009, *Lyrisme et littéralité*, Michel Collot situa a década de 1990 como o momento no qual o “microcosmo” da poesia francesa debatia a respeito da oposição entre o “novo lirismo” e o “literalismo” – este último, segundo Collot, cunhado por Jean-Marie Gleize no ensaio *A noir*, cujo subtítulo é *Poésie et littéralité* (GLEIZE, 1992). Sob literalismo, Gleize agrupa os autores que – embora bem diversos no que concerne suas práticas poéticas, como Christian Prigent e Emmanuel Hocquard – “permanecem ligados à primazia da linguagem como material da escrita”. Collot cita como um dos exemplos dessa “operação intralinguística” o trabalho de Tarkos sobre a pasta de palavras, *pâte-mot* ou *patmo*.

Segundo Marcos Siscar (2015), as poéticas e os poetas da “literalidade” francesa – entre os quais ele inclui Tarkos, ao lado de nomes como Nathalie Quintane e Emmanuel Hocquard –, ressalvadas as diferenças, estão interessados pela prosa e são hostis ao “novo lirismo”, fato que atribui não só à contribuição da tradição objetivista americana, mas especialmente àquela da relação com a prosa e com o inacabado que aparece na obra de Francis Ponge.

A voz, o vocal, é tão presente nos textos do poeta que alguns estudiosos e contemporâneos de Tarkos relacionam sua obra escrita com a notação musical, como se fossem representações gráficas de uma organização de sons para serem executados, tal qual acontece com uma peça musical. Isso está muito evidente em *Caisses*, sua terceira publicação, livro que contém o *corpus* deste trabalho.

Os poemas de *Caisses* têm temas simples – o leite, o sol, um homem bonito, o céu, o guarda-chuva –, que Tarkos aproveita minuciosamente através de um tratamento reiterativo, que opera pelo procedimento da repetição. Esse recurso resulta numa cadência acentuadamente percussiva, de maneira que os poemas, em seus compassos individuais, criam uma “composição”, uma peça original como na música. Conforme Castellin, “não se trata aqui de sair da página ou do livro, mas de cruzar as direções, de alimentar o texto com o fora-do-texto. Ou o inverso!” (CCP30, 2015, p. 7-8).

O poeta explora a variação rítmica nos textos de *Caisses* a partir das repetições, mas também da pontuação. Por exemplo, o poema “*Je suis blanc, je suis tout blanc*” [“Eu sou branco, eu sou todo branco”] (p. 7), tem frases curtas, pontos intermediários e vírgulas que produzem pequenas pausas:



*Je suis blanc, je suis tout blanc. Je ne sais plus ce que ma pensée pense. Je ne comprends plus ce qu'elle veut penser, ce qu'elle pense, si ce qu'elle pense est juste ou non, est bon ou mauvais ou autre chose, je suis entièrement blanc, je ne peux plus juger de ma pensée, je pense sans pouvoir savoir, elle peut penser ce qu'elle veut, je suis blanchi, je n'ai plus aucun moyen de savoir ce qu'elle est, ce qu'elle veut, je ne peux plus la juger, je ne la juge pas, elle fait ce qu'elle veut, elle me détache, je ne juge plus, je ne sais plus ce qu'elle pense, comment elle pense, elle pense sans que je puisse juger, de son côté elle peut bien penser ce qu'elle veut, je n'ai plus de regards sur ma pensée, je suis tout blanc, je ne sais plus maintenant ce que je fais, ma pensée me devance, elle est loin devant, elle est laissée, elle se balance comme elle l'entend, je suis entièrement blanchi, dire si ce qu'elle pense est juste est fini, je ne juge plus, elle pense, je suis entièrement blanc, je suis d'une grande blancheur.*

Eu sou branco, eu sou todo branco. Não sei mais o que meu pensamento pensa. Não entendo mais o que ele quer pensar, o que ele pensa, se o que ele pensa é justo ou não, é bom ou ruim ou outra coisa, eu sou totalmente branco, não posso mais julgar meu pensamento, eu penso sem poder saber, ele pode pensar o que quiser, estou embranquecido, não tenho mais nenhum meio de saber o que ele é, o que ele quer, não posso mais julgá-lo, não o julgo mais, ele faz o que quer, ele me separa, eu não julgo mais, não sei mais o que ele pensa, como pensa, ele pensa sem que eu possa julgar, de sua parte ele pode até pensar o que quiser, meu pensamento não me concerne mais, estou todo branco, não sei mais o que faço agora, meu pensamento me precede, ele está muito à frente, está largado, ele oscila como bem entende, eu estou totalmente embranquecido, dizer se o que ele pensa é justo acabou, eu não julgo mais, ele pensa, eu estou totalmente branco, eu sou de uma grande brancura.

“Tue-moi” (p. 6) não tem outra pontuação além do ponto final que termina o texto; “Le soleil est jaune” [“O sol é amarelo”] (p. 15) é uma lista que, após uma declaração inicial, repete a estrutura “est + adjetivo ou substantivo” até acabar, sem vírgulas nem pontos:

*Le soleil est jaune la lumière du soleil est halée est un halo est un ballon est tournoyante est entourante est enveloppante est tournante est resplendissante est rayonnante est roulante est reprise est reprenante est entourée est enroulée est enveloppée est unique est soignée est chaude est jaune est élargissante est magnifiante est grossissante est insistante est embellissante est bouleversante est éblouissante est un enroulement est un rond est une roue est un enroulement est un grossissement est un feu est en feu est jaune est solaire est vaste est droite est souriante est brûlante est éclaircissante est importante est appuyante est attendante est sortante est une éclaircie est une sortie est une traversée est un passage est une fulgurance est un instant est en attente est flottante le soleil est rond et jaune est un éclaboussement est une explosion est un emblème.*

O sol é amarelo a luz do sol é um hálito é um halo é um balão é volteante é circundante é envolvente é volvente é resplandecente é radiante é rolante é retomada é revigorante é circundada é enrolada é envolvida é única é cuidada é quente é amarela é alargante é magnificante é amplificante é insistente é embelezante é desconcertante é ofuscante é um enrolamento é um redondo é uma roda é um enrolamento é um aumento é um fogo pegou fogo é amarela é solar é vasta é direta é sorridente é escaldante é iluminante é importante é apoiante é atendente é itinerante é uma clareira é uma saída é uma travessia é uma passagem é uma fulgurância é um instante é uma delonga é flutuante o sol é redondo e amarelo é um respingo é uma explosão é um emblema.

O título *Caisses*, que significa “caixas”, permite-nos supor que se refere à *mise en page* dos textos, que é quadrada e com parágrafo justificado, como se cada página tivesse uma caixa com um poema dentro, de maneira que o próprio objeto livro funciona como um baú cheio de pequenas caixas que acomodam poemas. Mas *Caisses* também poderia se referir à *caisse de résonance* [caixa



de ressonância], ou seja, à materialidade que os poemas convocam ao serem vocalizados, quando a máquina física humana é acionada e o ar entra, os pulmões inflam, a língua se move, as cordas vocais vibram, a garganta dá passagem, a boca se abre e o som ressoa da caixa orgânica para o mundo. A partir de um texto descritivo, de uma matéria verbal aparentemente simples, o poeta trabalha a sintaxe para conseguir um efeito de fluxo da fala no movimento da escrita.

Tarkos entende a linguagem como *pâte-mot*, conceito que parece ter nascido de uma tomada de consciência, a partir de sua própria experiência poética e simultaneamente a ela. Ele percebe as palavras como entidades vazias de sentido. Segundo sua teoria, elas precisam se misturar e se reunir em grupos para que, amalgamadas, agarradas umas às outras, produzam o sentido. Essa fusão constituiria uma *pâte molle* [pasta mole], ou seja, uma compota, uma pasta bem viscosa de palavras entrançadas e aglomeradas para gerar sentido. Tarkos chama essa geleia de *pâte-mot* [pasta de palavras], termo que configura uma imagem física do fluxo da fala. A partir dessa constatação e fundamentada nos poemas de *Caisses*, considero válido afirmar que a repetição é um dispositivo poético primordial para a produção desse efeito de visco.

Em artigo na revista *Bakhtiniana*, Annita Costa Malufe sugere que, para Tarkos, “a fala não se articula, ou seja, não há dupla articulação da linguagem, como para Saussure, pois a palavra não é um signo que se divide em significante e significado” (2015, p.145). Não sendo signo e não se separando em significante e significado, a palavra não diz nada sozinha, é no conjunto que ela gera sentido. Malufe apresenta uma análise crítico-teórica da obra de Tarkos com ênfase nos aspectos linguísticos de *pâte-mot*. Segundo ela, embora o conceito de *pâte-mot* verse a respeito de uma teoria da linguagem, trata-se de uma teoria sobretudo poética, “acerca da linguagem de modo mais geral e, ainda, acerca da vida, da existência, em uma chave filosófica” (2015, p. 138).

Marcelo Jacques de Moraes (2017), por outro lado, analisa a obra de Tarkos do ponto de vista da *performance* oral e de como o registro sonoro da voz poderia estar envolvido no próprio processo de escrita. Jacques propõe que há relações entre a linguagem, o pensamento e o corpo: “a experiência da linguagem e do pensamento é, antes de mais nada, uma experiência física, uma experiência que pulsa no corpo”.

Embora direcionadas a aspectos diferentes da obra de Tarkos, as pesquisas de Malufe e de Jacques se complementam no que concerne ao conceito da pasta de palavras, uma vez que é ela, estruturada na repetição e na oralidade – evidenciada também no texto escrito –, que vai gerar o sentido e a materialidade do texto, manifestando-se fisicamente nos corpos – do autor, do leitor ou do poema em si.



É possível encontrar, em sua obra, textos metapoéticos. E, embora esses textos também possam conter afirmações subjetivas e de caráter autobiográfico, ele habilmente as utiliza na estruturação metapoética. Trocadilhos e séries de palavras criadas pela proximidade sonora são comuns, assim como “observações minimalistas, inventários alfabéticos bizarros, frases distraidamente atreladas, postulados, tautologias, asserções, afirmações óbvias”, conforme observa Christian Prigent (PRIGENT, 2008, p. 14). Minha percepção é a de que, nos textos de Tarkos, o complexo se oculta sob o simples. Dessa forma, ainda que seus poemas, como ele mesmo também assinala, sejam “poesia facial”, isto é, sejam rasos e sem significados ocultos, as ambiguidades e a aparente ingenuidade não nos deixam lê-los de maneira completamente facial. Prigent acrescenta que os poemas não se impõem o dever de fazer sentido e, como os pianos de John Cage, a retórica de Tarkos inaugura a possibilidade do lapso, do sem lógica, da derrapagem cômica.

A poesia de *Caisses* é marcada por um ritmo veloz, especialmente em sua estrutura reiterativa. Enquanto o texto se retoma constantemente, a cada linha e ao longo delas, o poema vai se fazendo, preenchendo as caixas [*caisses*] com uma profusão de repetições e ecos. Esse fluxo, que é intenso e imediato, feito de palavras, se assemelha ao fluxo da água, ao turbilhão que carrega obstáculos e escancara o caminho – veloz, contínuo e sem parada. Não há nada além dele, não há nada submerso. O fluxo é límpido e claro, não esconde, não se esconde. Deixa-se ver e escrutinar.

### Referências bibliográficas:

CCP30 – *Cahier Critique de Poésie: Dossier Christophe Tarkos*. Marseille, Centre International de Poésie Marseille, 2015.

COLLOT, Michel. “*Lyrisme et littéralité*”. *Lendemains – Études Comparées sur La France*. BD. 34, n. 134/5, 2009.

GLEIZE, Jean-Marie. *Sorties*. Paris: Questions théoriques, 2009.

MALUFE, Annita Costa. “A poética de Christophe Tarkos: A pasta-palavra”. *Revista Bakhtiniana*: São Paulo, jan./abr. 2015. Disponível em < <https://www.scielo.br/pdf/bak/v10n1/2176-4573-bak-10-01-0137.pdf> >. Acesso em 23/9/2020.

MORAES, Marcelo Jacques. “Voz e improvisação em Christophe Tarkos”. *Revista Modo de Usar & Co*, 2017. Disponível em < <http://revistamododeusar.blogspot.com/2017/02/voz-e-improvisacao-em-christophe-tarkos.html> >. Acesso em 09/4/2020.

PRIGENT, Christian. “*Sokrat à Patmo*”. In : TARKOS, Christophe. *Écrits poétiques*. Paris: P.O.L., 2008, pp. 9-23.

SISCAR, Marcos. “Figuras de prosa: a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia”. In: Susana SCRAMIM; Marcos SISCAR; Alberto PUCHEU. (Org.). *O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade*. São Paulo: Iluminuras, 2015, v. 1, p. 29-40. Disponível em < [https://www.academia.edu/20406254/Figuras de prosa a ideia da prosa como quest%C3%A3o de poesia](https://www.academia.edu/20406254/Figuras_de_prosa_a_ideia_da_prosa_como_quest%C3%A3o_de_poesia) >. Acesso em 23/9/2020.

TARKOS, Christophe. *Caisses*. Paris: P.O.L., 1998.