

A poética de Christophe Tarkos: a pasta-palavra / *The Poetics of Christophe Tarkos: the Word-Paste*

Annita Costa Malufe*

RESUMO

O artigo apresenta a produção de Christophe Tarkos (1963-2004), um dos principais nomes da poesia francesa contemporânea, com foco em suas formulações acerca da linguagem. O objetivo é explicitar a teoria linguística que se pode depreender de sua obra, tanto nos escritos mais ensaísticos e entrevistas, quanto em sua realização menos conceitual nos poemas propriamente ditos. Nossa hipótese é que a poética de Tarkos cria um conceito próprio, o de “pasta-palavra” (*pâte-mot*), trazendo com ele um modo singular e poético de se entender o sentido linguístico.

PALAVRAS-CHAVE: Poéticas contemporâneas; Christophe Tarkos; Repetição

ABSTRACT

*This article presents the work of Christophe Tarkos (1963-2004), one of the principal names of contemporary French poetry, with a focus on his formulations about language. The objective is to explain the linguistic theory that can be deduced from his work, both in the more essayistic writings and in interviews, and in the less conceptual realization in the actual poems. Our hypothesis is that Tarkos's poetics creates its own concept, that of the “word-paste” (*pâte-mot*), bringing with it a singular and poetic way of understanding the linguistic meaning.*

KEYWORDS: *Contemporary Poetics; Christophe Tarkos; Repetition*

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo, Brasil; annitacostamalufe@gmail.com

Christophe Tarkos provavelmente não tinha uma teoria pronta acerca da linguagem e da poesia quando começou a escrever e publicar seus poemas em diversas revistas na década de 1990. Seus primeiros livros viriam a público apenas em 1995 e 1996, respectivamente *Morceaux choisis* e *Oui*, mas Tarkos já era um poeta ativo na cena francesa, participando de diversas performances públicas e publicações como *Facial*, *Java*, *Action poétique*, *Le jardin ouvrier*, entre outras, com seus amigos e poetas Natalie Quintane, Christian Prigent, Philippe Beck, Charles Pennequin, etc. Em *Oui*, algo da sua teoria sobre a linguagem, que é sobretudo uma teoria poética, já se esboça com força, mas será preciso talvez *Le signe* = (1999) para que ela fique mais clara, ao menos para nós, os leitores. E, apenas postumamente, teríamos acesso mais sistematizado a ela em *Écrits poétiques* (2008) que, além de reunir livros anteriores, traz transcritas duas entrevistas concedidas pelo poeta a emissões de rádio. Ali vemos nitidamente a extensão de sua reflexão acerca da poesia, que já apontava para uma reflexão consistente acerca da linguagem de modo mais geral e, ainda, acerca da vida, da existência, em uma chave filosófica. O que se confirma nas entrevistas é a densidade de um pensamento poético em construção permanente – se compreendermos por poético algo que não exclui conceitos e imagens de pensamento da filosofia ou daquilo que entendemos por teoria.

Há na obra de Tarkos uma poética em construção que se encena. Ou uma *autopoiesis*, poética que se pensa em conceitos e imagens, ao mesmo tempo que se constrói e ganha corpo nesses mesmos textos. Sempre híbridos, esses textos são uma mistura de poema, ensaio, notação para performance, contos breves, aforismas, manifestos. E é como se teoria e prática do poema fossem se retroalimentando continuamente; daí a ideia de *autopoiesis*, na tentativa de definir esta poesia-pensamento que parece se dar em tempo real diante de nossos olhos. Ou seja, antes de tudo, deve-se evitar a ideia de uma teoria preconcebida, que existiria de antemão, preexistente ao poema, ao texto em que se encarna. Se há uma “teoria da linguagem ao mesmo tempo manifesta e disseminada na obra”, para concordarmos com os termos de Anne Renée Caillé (que atualmente se dedica à tese intitulada: *Théorie du langage et esthétique totalisante dans l'œuvre poétique de Christophe Tarkos*), devemos conceber tal “teoria” como um *work in progress*, dando-se conjuntamente à escrita do poema, ele também um *work in progress*. O trabalho se dando em uma *autopoiesis* entre língua e

pensamento, prática e teoria, definindo a própria concepção de linguagem, mundo, poesia e pensamento defendida e experimentada por Tarkos em sua obra.

É o que dirá Christian Prigent ao apresentar a obra do poeta e amigo como uma *concretização* (o grifo é dele) do que Tarkos definiu como a “*pâte-mot*” ou, de modo abreviado, criando a palavra-valise “patmo”: a “pasta-palavra”. Para Prigent, tal manipulação da língua seria ao mesmo tempo retórica, elaboradíssima, erudita e lúdica (TARKOS, 2008, p.18). Em “patmo” talvez tenhamos o principal conceito cunhado pelo poeta – não simplesmente um neologismo por ele criado, mas um conceito no sentido filosófico e que, como veremos, pode ser compreendido como tendo uma natureza poética.

Ao dizermos que Tarkos criou efetivamente um conceito, entendemos que o que o termo “patmo” designa não encontraria outra palavra existente antes dele para dizer esse mesmo algo. Ou seja, a pasta-palavra é uma concepção nova que vem ao encontro de uma necessidade de pensar algo distinto, neste caso, pensar ou conceber de outro modo a linguagem, o mundo, a voz, a fala, a palavra. Entendemos ainda que tal termo é tomado em uma rede maior de relações com outras imagens e conceitos, com os quais ele se codetermina e cria pensamento, ou seja, cria novos sentidos¹. De modo que podemos nos perguntar: partindo de uma necessidade de pensamento, o que quis Tarkos margear quando inventou a sua “pasta-palavra”, a sua “patmo”?

Esse conceito ainda não era tão explícito em seus escritos quando o volume *Morceaux choisis*, da coleção de poesia “Les Contemporaines favoris” dirigida por Didier Moulinier, reuniu em seu n.º.7 textos de Tarkos pela primeira vez em livro. Um pequeno volume, 11cm por 17cm e não passando muito de 100 páginas, que trazia seleção de poemas, alguns inéditos, alguns já apresentados, outros já publicados em revistas, em que sobressaía a variedade de formas, disposições nas páginas, tamanhos das fontes, enfim, toda a visualidade dos textos. Mas um fator já marcava toda a variação: a presença da repetição eloquente, em diversos textos que, em sua maioria, se aproximavam mais do que entendemos por poema-em-prosa. Essa marca de uma escrita

¹ Tenho em vista o termo “conceito” tal como é trabalhado por Deleuze, de modo mais explícito em *O que é a filosofia?*, com Guattari. Se o conceito é o produto próprio da filosofia, ele no entanto também pode ser criado no campo das artes, pois, dirá Deleuze (no artigo *O que é o ato de criação/ Qu'est-ce que l'acte de création?*, 2003, 291), a própria arte produz pensamento, criando ou não conceitos no sentido filosófico do termo. Resultado de uma necessidade diante de força do real, o conceito não é um simples neologismo mas implica a necessária criação de novas palavras para definir novos modos de ver, sentir, perceber.

reiterativa, circular, que brinca com as repetições aparece em muitos poemas, como por exemplo em:²

Tourner vite autour d'une chose, puis tourner plus lentement. Construire un monticule plus haut qu'un gars, tourner autour vite, puis plus doucement. Monter une chose assez grande, la mettre au milieu, et tourner à toute vitesse autour de la chose pendant plusieurs tours, et ralentir. Faire un tas de choses plus haut qu'un homme, au milieu, tourner autour de la chose en courant très vite, puis, en marchant. Construire, d'une façon ou d'une autre, une chose assez haute, avant de tourner autour très vite, puis tourner autour (TARKOS, 1995, p.30)³.

Este poema é significativo por descrever o próprio movimento de uma escrita que circunda as coisas, que gira ao redor de eixos provisórios que ela elege, sempre escapando logo depois para novos eixos. Uma escrita feita de ciclos, que variam de tamanho, desenho e velocidade: “gitar veloz ao redor de uma coisa, depois girar mais lentamente”. Primeiro um montículo menor, do tamanho de um rapaz, correr em torno dele e depois girar lentamente. Em seguida construir algo muito grande, muito alto, correr com toda a velocidade, rodear muitas vezes, para depois desacelerar. Podemos imaginar os desenhos desses ciclos maiores, necessários para girar-se em torno de algo muito grande, ou de algo “mais alto do que um homem”, e as diferenças dos desenhos a cada corrida, conforme se deem em maior ou menor velocidade, em mais ou menos voltas.

Como se nota aqui, o próprio texto é feito desses giros, ou repetições. Tanto da palavra que mais se repete (“gitar”/ “tourner”) e de outras palavras também retomadas, ou da expressão mais presente (“gitar ao redor”/ “tourner autour”), que pode aparecer permutada (“gitar veloz ao redor” ou “gitar ao redor veloz”), quanto da estrutura sintática das orações, que se repete do início ao fim. Todas as frases se iniciam com um verbo no imperativo, que vai variando, e as orações que se seguem, em cada frase, ligam-se praticamente sempre por coordenação, criando uma espécie de sequência de

² Quando se tratar de poemas nas citações, opto por deixar o original no corpo do artigo e a tradução na nota de rodapé. Vale salientar que ainda não existem traduções de livros de Tarkos no Brasil (apenas alguns poucos poemas em revistas literárias), de modo que as traduções aqui apresentadas foram realizadas por mim, apenas para o presente artigo, estando em estado provisório.

³ “Gitar veloz ao redor de uma coisa, depois girar mais lentamente. Construir um montículo mais alto do que um cara, girar ao redor veloz, depois mais calmamente. Erguer uma coisa muito grande, colocá-la no meio, e girar a toda velocidade ao redor da coisa durante muitas voltas, e desacelerar. Fazer um monte de coisas mais altas do que um homem, no meio, girar ao redor da coisa correndo muito veloz, depois, andando. Construir, de um modo ou de outro, uma coisa muito alta, antes de girar ao redor muito veloz, depois girar ao redor.” (Trad. provisória minha.)

ações. Trata-se de uma estrutura simples que se repete nos cinco períodos que compõem o texto. Note-se ainda que há uma progressão de extensão deles – o primeiro com duas orações, o segundo com três, o terceiro com quatro – que depois regride – o quarto e o quinto novamente com três orações (aqui, a presença da única subordinada: “antes de girar ao redor muito veloz”). Assim se sente esse movimento de oscilação de ciclos, em que as palavras giram em torno de algo que se mostra um tanto indeterminado. Palavras que margeiam, tateiam coisas, girando em torno delas, exaustivamente.

Tem-se a presença de um movimento que seguirá caracterizando a escrita de Tarkos. Algo como esse “girar veloz ao redor de algo, depois girar mais lentamente”, variar as velocidades e os diâmetros dos ciclos que se dão ao redor das coisas, das imagens – que podem ser mais ou menos claras e nítidas, mas muitas vezes remetem a objetos e cenários ou assuntos e ações comuns do cotidiano:

Je me peigne. J’ai mon peigne, je suis peigné maintenant, je me suis peigné, je n’étais pas bien peigné, je sais me peigner, j’ai bien peigné, je me suis peigné, j’ai bien fait de me peigner, je suis bien peigné maintenant je pense, je pense je me suis assez peigné maintenant. J’avais à me peigner. Peut-être devrais-je me peigner (TARKOS, 1995, p.42)⁴.

A escrita repetitiva, que se vale da exaustão e do excesso, acaba por marcar o estilo de Tarkos. Uma repetição exagerada que, não raro, traz consigo o humor; que às vezes beira um humor escrachado, contundente, mais próximo da crítica, do grito e, outras, um humor quase infantil, com trocadilhos e jogos de palavras. Tarkos rejeitava a ideia de que houvesse uma ironia em seus procedimentos de linguagem: “Não, não há prática da ironia. É muito estranho. Essa palavra que me incomoda.”, diz na entrevista a Bertrand Verdier (TARKOS, 2008, p.354), complementando que, quando “pagamos nossos impostos”, por exemplo, isto não é uma ironia, assim como quando um guarda nos cumprimenta, isto pode nos fazer rir mas não é uma ironia, diz. A ironia, para ele, pressupõe que compreendamos um segundo sentido por trás do literal, um segundo sentido fixo e preexistente. E a própria ideia de ironia seria, portanto, incompatível com seu modo de conceber o uso da língua: antes de tudo um uso não retórico, um uso que

⁴ “Eu me penteio. Eu tenho meu pente, eu estou penteado agora, eu me pentei, eu não estava bem penteado, eu sei me pentear, eu me pentei bem, eu me pentei, eu fiz bem de me pentear, eu estou bem penteado agora eu penso, eu penso eu estou um tanto penteado agora. Ei tinha de me pentear. Talvez eu deveria me pentear.” (Trad. provisória minha.)

nada teria a ver com figuras de linguagem, uma negação de qualquer metáfora. A ironia não seria pensável em um uso sempre literal da língua. Mas apenas o humor, enquanto efeito real dando-se na leitura, sem depender de uma mensagem anterior, que viria garantir o sentido.

Em alguns áudios, gravados durante performances públicas de Tarkos, ouvimos momentos de risadas do público enquanto ele fala os poemas. Muitos desses textos eram improvisações orais, o poema era feito ali mesmo, em público, no momento em que era proferido. Nessas improvisações, os trocadilhos, as séries de palavras criadas a partir da proximidade sonora, por exemplo, são frequentes. E ouve-se a voz de Tarkos muitas vezes enfática, excessiva, acelerada, como que embalada pelo fluxo das palavras que vão surgindo, que vão tomando corpo em sua voz. Eram raramente calmas ou silenciosas suas performances. Esse pode ser um traço interessante de se reter, na direção de uma certa poética do excesso em Tarkos, feita de um palavrório desenfreado, obsessivo, muito enérgico, que muitas vezes nascia desse improviso realizado em voz alta.

A dinâmica das performances e improvisações de fala de poesia parece infiltrar-se no movimento mesmo dos poemas. É comum que seus leitores, como Prigent, por exemplo, se refiram a esse caráter vocal e corporal como um dos principais em Tarkos. E, neste ponto, acrescentaríamos que o improviso seria uma das singularidades de sua poética vocal. Não necessariamente apenas nos poemas que nasceram na situação pública, de uma improvisação de fato, mas também nos outros textos, que parecem incorporar em seus movimentos a temporalidade da improvisação.

Mesmo se não ouvirmos as performances que existem gravadas com a voz de Tarkos dizendo os poemas, se simplesmente abrimos um de seus livros ao acaso, sentiremos pulsar uma vocalidade no texto⁵. Como se ouvíssemos por entre as linhas do texto uma voz soando em silêncio. Talvez essa voz não esteja portanto exatamente “soando”, pois não a ouvimos de fato, mas ela possui algo do movimento da fala, como se grafasse seu ritmo, seus gestos. Tal vocalidade é, assim, resultado de procedimentos de linguagem que são comuns à fala e que percorrem o estilo de Tarkos desde os

⁵ Optamos pelo termo “vocalidade” aqui, em lugar de oralidade, para marcar a presença da voz neste tipo de poesia – para tanto, baseamo-nos no conceito de Paul Zumthor, sobretudo em *La lettre et la voix* (1987), evitando com isto ainda a possível confusão com outros conceitos de oralidade, como por exemplo aquele de Henri Meschonnic, em *La rime et la vie* (1989), para quem a oralidade liga-se às marcas de um sujeito na linguagem.

primeiros poemas. Como vimos acima, a repetição é um dos procedimentos privilegiados desde o início e, podemos notar, ela é uma das estratégias vocais mais utilizadas por Tarkos nas performances e improvisações.

Em um longo poema, composto de blocos justificados que se alternam à direita e à esquerda da página, publicado primeiramente em 1996, Tarkos associa sua língua poética à repetição, e afirma “minha língua se repete poeticamente” – veja-se um trecho:

Ma langue est poétique, ma langue est absolument poétique, ma langue est immédiatement poétique, ma langue est poétique, ma langue est poétique est un leitmotiv poétique, ma langue est poétique est poétique, ma langue est poétiquement désirée, c’est un désir de langue, un désir de langue poétique, une langue poétique, une langue poétique, ma langue est une langue poétique, ma langue se répète poétiquement, ma langue est une répétition poétique, ma langue s’agence poétiquement, ma langue est un désir de langue (TARKOS, 2008, p.52-53)⁶

Baseado na repetição de um mote simples, *ma langue est poétique*, o bloco de texto se desenrola retomando-o e por vezes acrescentando-lhe algum elemento novo, geralmente, uma palavra apenas. Causa um efeito de insistência, de algo que emperra, não vai muito adiante, que insiste em falar apenas por esse gesto de falar. Uma vez que aquilo que é efetivamente “dito” é algo muito simples, que não precisaria dessas repetições para ser apreendido, tem-se um destaque maior ao próprio gesto de repetição. É ele que nos salta aos olhos e ouvidos. Como aqui, a repetição aparece na poesia de Tarkos, sobretudo, como um gesto vocal, um gesto típico de quem fala e rodeia um assunto, circunda algum objeto, algum tema – conforme a imagem explorada no poema comentado anteriormente. Uma repetição de quem retoma, insiste, gagueja, buscando criar um pequeno lugar com sua fala.

⁶ “Minha língua é poética, minha língua é absolutamente poética, minha língua é imediatamente poética, minha língua é poética, minha língua é poética é um *leitmotiv* poético, minha língua é poética é poética, minha língua é poeticamente desejada, é um desejo de língua, um desejo de língua poética, uma língua poética, uma língua poética, minha língua é uma língua poética, minha língua se repete poeticamente, minha língua é uma repetição poética, minha língua se agencia poeticamente, minha língua é um desejo de língua” (Tradução provisória minha). Busca-se manter a diagramação do original de Tarkos, obedecendo às quebras de linha e o desenho justificado da mancha de texto. Esse bloco se encontra deslocado à direita na página do livro.

Podemos pensar que gaguejar é um gesto típico da fala. Quando dizemos que alguém é gago, referimo-nos a seu modo de falar e não a seu modo de escrever. Como ser gago da escrita, afinal? É com esta ideia que Deleuze irá trabalhar, no ensaio “Gaguejou...” de *Crítica e clínica* [*Critique et clinique*, 1993], ao buscar a força de escritas que se valem da repetição como estratégia criadora de linguagem. Caso do poeta sonoro Gherasim Luca e de um escritor como Samuel Beckett. Ambos donos de poéticas bastante próximas àquela de Tarkos. Caso de outros escritores também como Charles Péguy e Raymond Roussel, este também lembrado por Tarkos (2008, p.355). Ainda que cada um deles se valha de um modo singular da repetição, em todos haveria uma espécie de infiltração desse afeto da fala, desse gesto típico da oralidade, na própria fonte onde nasce a linguagem. De modo que afirmar que um escritor seria “gago”, nesses casos, seria dizer que ele faz gaguejar toda a língua: a faz tremer em suas convenções, padrões e leis. Gaguejar é em certos escritores uma estratégia de escrita para abalar o edifício da língua; é ser gago da língua, dirá Deleuze, e não apenas da fala. É criar uma nova língua. Desfazendo a polaridade entre fala e escrita, ele nos leva a pensar que a cada momento uma língua nova pode estar nascendo, com um novo funcionamento e uma nova lógica.

Em Tarkos essa indistinção entre o oral e o escrito é patente, como se negasse essa dualidade, o que também encontramos em todo o pensamento filosófico de Deleuze⁷. A escrita de Tarkos se faz no movimento da fala proferida, é conduzida por um ritmo vocal. Quando o conceito de “patmo” é mais explicitamente exposto por ele – isto ocorreria em 1998, segundo a “Notícia biográfica” de *Écrits poétiques* (2008) –, sua escrita já era a de quem escreve como quem fala. Ele já fazia da voz que fala o material básico de sua escrita e se valia excessivamente da repetição e da proliferação louca de palavras como recursos. Ele parece então, a partir de sua prática poética, levado a criar esse conceito de “*pâte-mot*” ou “patmo”, a pasta-palavra, que será descrita de modo mais explícito e mesmo conceitual em *Le signe =*, que tem como subtítulo *Manifeste*: “Pasta-palavra é a substância, é a substância de palavras suficientemente grudadas para querer dizer” (TARKOS, 1999, p.32). Mas que antes, em *Oui*, já se fazia presente. Logo na primeira página desse livro de 1996, lemos: “A frase e sua pasta. Pasta palavra.

⁷ A não diferenciação entre oral e escrito aparecerá em diferentes momentos da obra de Deleuze, desde *Diferença e repetição* (1968) e *Lógica do sentido* (1969), suas primeiras obras mais autorais e nas quais a linguagem, em especial na segunda, aparece como um dos elementos privilegiados de reflexão.

Palavra de fora.” E, em seguida, surge o termo resultante da contração, criando uma nova palavra, portanto intraduzível: “patmo” (2008, p.163).⁸

Dando uma imagem física ao fluxo da fala, Tarkos o define como uma pasta, uma massa elástica em que todas as palavras estão grudadas, juntas, aderidas. 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. A tentativa de Tarkos com a imagem da pasta será a de concretizar a ideia de que não há palavras isoladas, elas sempre se dão em conjunto e, mais do que isto, coladas umas nas outras: “não há palavras sós, as palavras estão em grupo, elas se misturam em um grupo, o que faz o elemento do sentido não é mais a palavra é o grupo de palavras fundidas” (1999, p.29). Dizer, dar sentido, é modelar essa massa, fazendo “argolas”, amassando-a, invertendo-a, esticando-a, alongando-a, pois “ela não se quebra”, como lemos em:

A lista de palavras que é preciso fundir resulta em um pastel. Donde o fato de que tudo o que dizemos tem um sentido de pasta, tem uma pasta de sentido. Toma a forma de uma pasta. Depois a pasta pode se apresentar em não importa qual sentido, se inverter, se revirar, fazer uma argola, fazer argolinhas, ela tem sempre um sentido, ela não se deforma, pois ela é uma pasta ela pode tomar todas as formas ela não fica menos sensata cheia de sentido daquilo que dizemos, podemos esticá-la e esticá-la ainda, alongá-la bastante como ela é elástica ela não se quebra [...] (TARKOS, 1999, p.31-32; tradução minha).

Haveria somente essa pasta viscosa de palavras, a pasta-palavras, e jamais palavras individuais, separadas, descoladas entre si e destacadas do mundo e dos corpos. Daí o título de um dos textos-manifestos de *Le signe* = “As palavras não existem” (1999, p.28). As palavras, diz Tarkos, são conchas ou sacos vazios, esvaziados pelo sentido. Elas não dizem nada por si só, elas não têm um sentido por si, isoladamente. É, ao contrário, o sentido que as toma e faz delas aquilo que ele deseja, as faz significarem algo, como lemos acima: “o que faz o elemento do sentido não é mais a palavra é o grupo de palavras fundidas”. Nossa fala pouco obedece àquilo que “queremos dizer”, a significação extrapola o tempo todo, o efetivamente “dito” é apenas sintoma, consequência, de uma massa muito maior, de um falatório incontrolável. De modo que o sentido não pode ser controlado por aquele que fala, uma vez que ele é esse efeito,

⁸ O trecho completo: “La phrase et sa pâte. Pâte mot. Parole de dehors. (...) C’est bien patmo que cela s’évanouisse. C’est pâte à prendre la parole n’articule pas.” (TARKOS, 2008, p.163)

decorrente do percurso da “patmo”. O sentido vem em um golpe, como um tiro, como consequência dessa pasta-palavras, que vai-se fazendo e se modificando em tempo real, na medida em que a moldamos, ao falar: “O que se diz dá o sentido do que se diz. Tudo aquilo que se fala. Toda a massa do que é falado”, diz Tarkos – e mais adiante:

O sentido é dado na fala pela fala, é ao se conduzir que a fala conduzida toma sentido, o sentido não se dá daquilo que é falado mas é dado por aquilo que é falado, em massa, em grupo, em espessura, continuando, em totalidade, repetindo, enrolando [...] (1999, p.40; tradução minha).

O que nos cabe é somente falar e falar: “Não, não se diz nada, fala-se sem parar, fala-se e tudo o que se fala é o que dará um sentido a tudo o que se fala” (1999, p.40). É o que os textos de Tarkos sugerem, ao se comporem de uma massa de palavras, dispostas em linhas contínuas muitas vezes, como se estivessem emendadas, amalgamadas e que parecem dizer muito pouco em termos de significados, mensagens, conteúdos. Os poemas, ou textos-manifestos, de *Le signe =*, nessa tentativa de definição conceitual da “pasta-palavra”, são eles mesmos uma concretização do conceito. Espécie de jorro de palavras emendadas, que fazem inúmeros volteios, em um movimento contorcionista em torno dessa imagem da pasta. O texto é ele mesmo uma massa viscosa. Essa massa é em alguns momentos mais densa e contínua – momentos que o texto é feito de blocos compactos –, em outras ela se faz mais arejada, rarefeita, quando o texto é distribuído em versos curtos e espaçados que deixam bastante branco na página ou se divide em blocos menores ou mesmo estrofes. A massa se desloca, forma blocos maiores ou bloquinhos, forma pequenos montes ou montes maiores, se arredonda ou se dispersa... conforme as descrições de Tarkos sobre a pasta-palavra. Mas há sempre essa busca por concretizar a imagem de palavras que se chamam umas às outras, em uma corrente sem fim, que segue seu curso contínuo – ainda que esse curso mude de velocidade ou densidade.

Tarkos se refere a essa continuidade ininterrupta e sem volta na qual estamos inevitavelmente tomados, na entrevista ao poeta David Christoffel, realizada para uma emissão de rádio em julho de 1998: “Estamos na continuidade da fala, na continuidade do tempo. Então temos também a nostalgia contínua” (TARKOS, 2008, p.366). E é esta a continuidade da pasta-palavra: a continuidade da fala, por um lado e, por outro e

simultaneamente, a continuidade do tempo. O tempo irreversível da vida, do qual não temos como fugir. Estamos em um “ir” contínuo, vivemos numa continuidade, em que não é possível o retorno. Do mesmo modo, ou por isso mesmo, não temos como fugir da pasta-palavra, dirá Tarkos. Daí a nostalgia do retorno, porque não temos como, de fato, voltar no tempo. Estamos nesse fluxo irrevogável do tempo – fluxo que é também o da fala e o da voz. Por isto tentamos fugir da continuidade, tentamos fugir da pasta de palavras, arrancar-nos dela, mas o máximo que conseguimos, diz Tarkos, são pequenas ondulações, pequenas variações. Vistas de longe, vemos que são variações ínfimas no curso contínuo da palavra.

Há, portanto, um curso contínuo, que segue sem nossa interferência segundo ele: o curso da língua no mundo, o senso comum, os tiques comuns, hábitos de fala, automatismos, os clichês, os infinitos discursos em que estamos literalmente imersos todos os dias. Porém, ao poeta, que lida justamente com palavras, cabe criar essas ondulações no curso comum – do qual não fugimos –, ainda que isso seja muito lento e difícil. Ainda que, também o poeta, só tenha esse mesmo material para lidar, a pasta-palavra. E mesmo que o resultado deste seu esforço seja ínfimo, isto não é pouco para nós que estamos imersos na pasta-palavra, dirá Tarkos.

Para tornar sensível essa condição de imersão em que nos encontramos na pasta-palavra, Tarkos às vezes usa a imagem do “purê”: estamos imersos neste purê, substância pastosa, que é de pensamento e de linguagem... e dentro dele não há lateralidade, estamos imersos nele, tomados de todos os lados (2008, p.363). E, em alguns momentos, ele se vale da imagem da “compota”, o que também pode ter a consistência de um purê – uma vez que *compote*, em francês, pode designar ambas as coisas, ser doce ou salgada, tendo em comum o fato de ser algo cozido, que cria um preparado viscoso, de certa densidade: “[...] podemos nos deslocar na pasta-palavra como em uma compota [...]” (1999, p.32).

“*Le compotier*” é o título de um dos poemas, ou de um dos trechos (uma vez que não fica claro se as fontes em tamanhos grandes que pontuam o texto seriam títulos ou fariam parte de um mesmo texto, em fragmentos, que comporia a obra), do livro *Oui*, em que em determinado momento se lê: “O que podemos fazer senão mergulhar profundamente nas compotas. Partamos!” (2008, p.244). O poema é um bloco contínuo de frases emendadas, repletas de exclamações, em um tom bastante bem humorado,

com pitadas de não-senso. Interessante é nos lembrarmos da leitura que Tarkos fez desse trecho, ou poema, do livro – a gravação que se encontra registrada no CD *Expressif, le petit bidon*, único CD com gravações de Tarkos. Na performance, ele lia o poema ao mesmo tempo em que comia uma compota, enchendo a boca e pronunciando as palavras de modo incompreensível, fazendo a voz soar na garganta, junto com o líquido da compota, como em um gargarejo. Em um trecho do poema, lê-se: “Ele fala com a compota, não se compreende muito bem, não o compreendo muito bem, ele pode falar, a compoteira, não se compreende muito bem” (TARKOS, 2008, p.247)⁹.

Estamos “dentro da compoteira”, diz Tarkos na entrevista a David Christoffel, e é de dentro dela que tentamos falar da compota. Está aí todo o problema de uma condição de se estar dentro do texto e ao mesmo tempo tentar tomar a impossível distância dele. Estamos dentro da pasta-palavra, nos movemos dentro dela, dentro da compoteira. Perguntamo-nos então se não estaríamos totalmente impregnados, se não seríamos nós mesmos a própria compota, diz Tarkos (2008, p.361). Onde acaba a língua e começamos nós, onde separar a voz e o corpo que a pronuncia? A dissolução de fronteiras está aí colocada, uma permeabilidade entre a língua, a fala e o corpo, o mundo do qual e pelo qual ela fala. O corpo da fala, do texto, está misturado com o nosso corpo, sendo impossível concebê-los separadamente.

Assim, o que se expressa no próprio conceito de pasta-palavra, e em sua experimentação na escrita e na performance de Tarkos, é a fisicidade da língua, aspecto central para ele. Na imagem da pasta, do purê ou da compota, a encarnação do fluxo da linguagem, que pareceria algo abstrato e fluido, torna-se algo tátil e concreto. A tentativa, na linguagem excessiva, sobrecarregada, insistente, é a de uma presença corporal irrevogável dessa massa feita de palavras. A língua é corpo e não abstração; ela é plástica. Em *Oui* e nos outros textos iniciais de Tarkos podemos notar que essa fisicidade é, em muito, explorada com o uso da visualidade, ao lado do trabalho sonoro, vocal. Além da variação das manchas do texto, sobressai o jogo com os tamanhos das fontes, o negrito, caixas altas ocupando páginas inteiras. Em *Morceaux choisis*, tem-se, por exemplo, listas de palavras em caixa alta, divididas em colunas, desenhos, tabelas, gráficos, poemas escritos à mão. Muitas modalidades de experimentação com a camada visual do texto, portanto. O que não será tão frequente nos livros posteriores, em que a

⁹ “Il parle avec de la compote, on ne le comprend pas très bien, je ne le comprends pas très bien, il peut parler, le compotier, on ne le comprend pas bien”. (Tradução provisória minha.)

plasticidade acaba se localizando mais no trabalho com a sonoridade, como no último *Anachronisme*, de 2001.

Se as palavras “não existem”, se elas não são signos – pois não seriam separáveis em significante e significado, não possuiriam referentes – e se, portanto, elas não seriam articuláveis, duais, é porque para Tarkos, antes de tudo, a linguagem não forma um sistema paralelo aos corpos, aos objetos. É sobretudo contra essa separação (implícita na ideia de signo) que sua poética parece se colocar em combate. O fluxo da fala ou – podemos acrescentar – a voz é uma massa de palavras, em que tanto as imagens, os significados e designações quanto os sons estão amalgamados, fundidos, compactados. Em entrevista a Bertrand Verdier, também transcrita em *Écrits poétiques*, Tarkos explica sua posição desse modo:

Mas para mim não há [palavras]... O que acho engraçado nesta ideia [de haver um referente, da palavra ser um signo] é o fato de que a língua e o mundo sejam separados. Para mim a língua não está fora do mundo, ela é tão concreta quanto um saco de areia que lhe cai na cabeça, é completamente real, completamente eficaz, eficiente, útil (TARKOS, 2008, p.357; tradução minha).

Tão real “quanto um saco de areia”, a palavra pesa, se move, nos move, possui um corpo, um fluxo que é tão físico quanto um fluxo de água, lama ou óleo, tão viscoso quanto uma compota. A língua não é algo que representa o mundo, estando para isto apartado dele – o espelho afinal pressupõe um plano paralelo em que algo possa se refletir. Mas a língua é algo que se insere no mundo enquanto coisa, existência concreta e palpável: “o verbo é totalmente corporal, e além de ser corporal, ele é como um tiro. Não podemos dizer que a língua seja separada nesse momento, e, além de ser uma ferramenta, um utensílio, um tiro na cabeça, além disso, é algo de concreto” (2008, p.358; tradução minha). As palavras têm um “efeito físico” sobre as pessoas, diz Tarkos. E isto prova que existe uma verdade que é corporal, que é a verdade da materialidade da língua e do texto. Mesmo dizendo um conteúdo que seja mentiroso, há um efeito dessa mentira que é real, que afeta o corpo do outro: alguém diz ao rapaz uma mentira e, em razão disto, ele passa a vida inteira doente. Esse é o exemplo dado por Tarkos para enfatizar que só existe “a verdade palpável da existência material do texto” (2008, p.359), que independe de um conteúdo representado, que seja ou não tido como verdadeiro em relação à camada da significação.

Nota-se qual a motivação que convive com a invenção do conceito da pasta-palavra: a crença em uma linguagem que se mistura ao mundo, sendo tão real e física quanto ele. Ao pensar em um “efeito físico” das palavras sobre nós, e buscar nitidamente isto ao escrever e ao falar seus poemas, seria difícil confundir a concepção de Tarkos com uma posição formalista da língua ou de uma poética meramente autorreferencial, numa linhagem da poesia pura, da arte pela arte etc. No entanto, ao apostar desde o início em um caráter experimental da escrita e ligado a um espírito “vanguardista” da geração de poetas franceses dos quais fazia parte, a poética de Tarkos dá margens para essa associação. O que poderia ser corroborado, por exemplo, com a defesa da materialidade do texto e com a negação do caráter referencial da palavra.

Entretanto, como vimos em suas afirmações, não se trata de uma prevalência do significante em lugar do significado, da forma em detrimento do conteúdo. O que Tarkos defende é, antes, o caráter sensível e atuante da palavra, no qual forma e conteúdo, significante e significado atuam em pressuposição recíproca e, ainda, inseparável, indistinguível.¹⁰ A participação da linguagem na criação da realidade e sua presença constante e incontornável em nossas vidas, nosso pensamento e nossas ações, ponto importante para Tarkos, em muito se distancia de uma postura formalista ou autorreferente. O fato é que estamos imersos na pasta-palavra, não podemos nos desgrudar dela. Estamos dentro da compoteira. Temos apenas uma margem ínfima de manobra em meio aos discursos e clichês. E eles estão fundidos em nossos corpos, em nossa pele – daí a imagem do mergulho na compota, uma imersão nessa massa, na qual e com a qual nos movemos e nos misturamos. É preciso saber que ela é elástica, que podemos moldá-la, esticá-la, criar formas novas.

Questionado por Bertrand Verdier se, ao se referir à materialidade do texto e negar que a palavra tenha um referente, ele não estaria optando por uma poesia autorreferencial, Tarkos chama a atenção justamente para a evidência da sensibilidade: qualquer palavra, ou mais precisamente, conforme sua teoria, qualquer grupo de palavras traz consigo um sentido, dispara um sentido, que é da ordem do sensível. Há a

¹⁰ Nos limites deste artigo, não será possível abordar a afinidade que a teoria de Tarkos entretém com o pensamento de Gilles Deleuze acerca da linguagem, em especial em *Lógica do sentido*, em que o sentido, pensado como acontecimento – efeito incorporal dando-se nos corpos, na fronteira entre as palavras e as coisas –, aparece como uma dimensão ao mesmo tempo transversal ao círculo da proposição e responsável pela própria separação que se dará entre significante e significado: ele é o articulador dessa diferença (cf. DELEUZE, 1969).

verdade material do texto, por um lado, e junto dela o sentido que nos afeta, através da sensibilidade, ou o sentido como este efeito físico:

Mas neste momento, esquece-se outra coisa, o sentido. É que, é ridículo, mas uma palavra é ligada a uma sensibilidade em relação àquilo que chamamos de sentido. Algo um pouco engraçado, é que de um lado diz-se “seu texto se basta em si mesmo, não passa de materialidade”, mas se esquece sempre que não importa que fala, não importa que palavra, faz referência à função sensível do sentido. Então, de um lado, não se trata de uma verdade absoluta, é material, mas uma materialidade que se dá sempre em relação à sensibilidade que temos do sentido, que é física também (TARKOS, 2008, p.359; tradução minha).

Ou seja, essa materialidade, ou evidência material do texto, escrito ou falado, não se separa de efeitos, igualmente materiais, que ele provoca nos corpos que o ouvem ou leem. O texto não teria como ser meramente “em si”, fechado e autorreferente, ele é necessariamente aberto ao mundo. Sendo um corpo, afeta e é afetado por ele. Ele cria sentido, inevitavelmente. Em *Le signe* =, vemos que a pasta-palavra repousa “sobre a elasticidade das sensações” ou “sobre uma modificação da apreensão” (1999, p.35). Ou seja, a sensação, a percepção, o que nos impacta, cada momento, cada lugar, exercerá pressão sobre a pasta-palavra, fazendo-a oscilar. Assim, a moldagem da pasta-palavra se dá a todo tempo, conforme essas oscilações da sensação, que a fazem variar, conforme cada situação. Do mesmo modo, um texto que é uma alteração na pasta-palavra, que nasce de uma alteração, provoca por sua vez modificações naquele que entra em contato com ele. O texto pode ser um disparador de sensações, exercendo pressão sobre a pasta-palavra em que o leitor-ouvinte está imerso. Ou ele pode, simplesmente, passar despercebido, e neste caso não provocar abalo algum, o que também é possível. Mas se ele faz algum sentido, é porque de alguma forma ele criou uma variação, ainda que pequena, na inércia da pasta-palavra. Ele conseguiu ser um fluxo que alterou a sensibilidade em seu curso habitual.

Tal efeito parece independer do tema abordado, dos objetos convocados pela escrita. Muitos dos poemas de Tarkos, como foi dito, oferecem a oportunidade de uma reflexão ou encenação de sua poética, como se encenassem o próprio *mise-en-forme* dessa poética, desse pensamento-poema, em tempo real. De modo que, frequentemente, eles tematizam a própria escrita, como observa Christian Prigent, são textos

primeiramente “metapoéticos” (TARKOS, 2008, p.19), que trazem a encenação desta auto constituição de uma poética, um fazer e pensar simultâneo. Prigent rebate as críticas de que seriam textos vazios, meramente formais. Os textos de Tarkos, diz, *não* são sobre “nada”. Ao mesmo tempo em que são textos que dizem o que fazem, sendo como que alegorias de seu próprio movimento, eles também incluem afirmações subjetivas, muitas vezes de caráter autobiográfico, e nos mostram todo um mundo, que é o nosso, em sua trivialidade, diz Prigent (cf. TARKOS, 2008, p.19).

Tarkos parte de objetos e problemas comuns. O material de sua pasta-palavra é feito desses fragmentos de significações que remetem às coisas que reconhecemos como sendo da nossa realidade, observa Prigent. Quando se trata, por exemplo, de um livro como *Anachronisme*, composto de blocos de texto contínuo, de tamanhos variáveis, que parecem formar uma espécie de diário descritivo de situações e pensamentos cotidianos, muitas vezes ambientados nas ruas da cidade, que se pode reconhecer como sendo Paris. Os blocos partem de ideias ou descrições muito simples, logo desdobrando-se em uma escrita rítmica, reiterativa, em cirandas e espirais. Para Prigent, essas descrições seriam apenas aparentemente descritivas. Segundo ele, Tarkos desfaz a função figurativa, a partir de um exagero de variações, ecos, gaguejamentos, comentários bizarros, derivações gramaticais rápidas... Seria todo um modo de triturar, misturar a matéria da língua, liquefazendo-a, desfazendo-a.

O que sobressai nos textos de *Anachronisme* é o fluxo sonoro, o jogo de reiterações e variações, que sentimos muitas vezes em uma velocidade particular que é criada pelo texto, não raro acelerada, apressada. Como diz Prigent, “A aceleração da sintaxe leva o todo a uma irresistível velocidade” (TARKOS, 2008, p.15). E esta velocidade acaba se impondo e regulando o espaço e o objeto do texto. Desse modo, o texto inverte a perspectiva, diz Prigent, jogando para o primeiro plano o próprio movimento da escrita, a exposição de seu processo de composição. O descritivo é, portanto, apenas um “pretexto” para o engendramento e tratamento de uma “matéria verbal” (TARKOS, 2008, p.16). Esta seria o verdadeiro material dessa escrita. A imersão em que os textos desse livro nos colocam, a partir do jogo rítmico em que somos conduzidos, relaciona-se com a imersão na pasta-palavra. Vivemos imersos em vozes e é esta a sensação que os poemas nos fazem experimentar. Prigent dirá que

Tarkos traz, em sua escrita, a presença do fluxo da fala, como se nos fizesse mergulhar nesse movimento:

A partir daí tornamo-nos sensíveis sobretudo à generosidade elocutória do fluxo. E podemos apreciar a espécie de alegria que anima esta generosidade. Sem dúvida que aí provamos algo do puro prazer de falar, um prazer quase infantil de deixar correr o fluxo do balbucio (TARKOS, 2008, p.16; tradução minha).

São inúmeros os momentos da obra de Tarkos em que o próprio movimento do fluxo é descrito, além de ser, ao mesmo tempo, encarnado no movimento formal, sintático, do texto. Momentos mais explicitamente metapoéticos, como diz Prigent, em que o poema se diz, ou diz o que faz ao mesmo tempo em que o realiza. No livro *Caisses*, composto por poemas em forma de “caixas”, quadrados justificados, de tamanhos variados, tem-se por exemplo a imagem da fumaça, que o fumante aspira e vê sumir aos ares, ou seja, a descrição do caminho de um fluxo de vapor (1998, p.32). E ainda, no mesmo livro, o fluxo pode vir em um sentido indefinido, fluxo de qualquer material ou consistência, denominado apenas por “fluxo”. O poema tematiza então a dinâmica de qualquer fluxo contínuo, que seria esta de cortar e ser cortado por outro fluxo, um obstáculo, que cruze seu caminho – vejamos um trecho:

Quel est le flux, quel est le flux qui rencontre un obstacle, quel est ce flux, le flux rencontre un obstacle, quel est ce flux qui rencontre un obstacle le flux rencontre plus d'un obstacle, le flux a vu un obstacle par l'obstacle duquel le flux a vu l'obstacle, le flux a voulu aller vers l'obstacle qu'il a vu, voilà un flux qui vient à la rencontre d'un obstacle, les flux viennent à leur rencontre, l'obstacle allait vers les flux, des flux ont vu plus d'un obstacle, quel est le flux, le flux va rencontrer un obstacle qui rencontre des flux, des flux viennent à la rencontre d'un obstacle, [...]
(TARKOS, 1998, p.25)¹¹.

¹¹ “Qual é o fluxo, qual é o fluxo que encontra um obstáculo, qual é esse fluxo, o fluxo encontra um obstáculo, qual é esse fluxo que encontra um obstáculo o fluxo encontra mais de um obstáculo, o fluxo viu um obstáculo pelo obstáculo do qual o fluxo viu o obstáculo, o fluxo quis ir em direção ao obstáculo que ele viu, eis um fluxo que vem ao encontro de um obstáculo, os fluxos vêm a seu encontro, o obstáculo ia em direção aos fluxos, os fluxos viram mais de um obstáculo, qual é o fluxo, o fluxo vai encontrar um obstáculo que encontra os fluxos, os fluxos vêm ao encontro de um obstáculo, (...)” (Tradução provisória minha). A diagramação foi realizada de modo a seguir o original, nas quebras de linha e o desenho justificado.

O fluxo é contínuo, até que ele encontre um obstáculo, que poderia ser por sua vez um outro fluxo ou vir dentro de um fluxo (como dirá mais adiante: *de nombreux obstacles sont dans les flux, les obstacles arrivent dans le flux*). E a dinâmica descrita é aquela em que duas ou mais continuidades se encontram, interrompendo-se mutuamente e dando início a uma nova continuidade – que será por sua vez interrompida por outra e assim por diante. Em que um fluxo atua como um obstáculo em relação a outro fluxo. Mais uma vez a dinâmica do poema é a do *loop* exagerado, feito por um número bastante reduzido de palavras, que se permutam e criam uma ciranda extremamente repetitiva. A significação é muito simples, bastaria uma frase para resumi-la. Mas o poema consiste no percurso de acompanhar o fluxo, em suas quebras e retomadas, sendo o leitor imerso no ritmo de imagens e sons que aí se faz.

Ainda que Tarkos não tenha chegado a escrever textos especificamente teóricos, pode-se encontrar ao longo de suas obras essa concepção singular da linguagem. Sua poética apresenta-se como a constituição desse pensamento sobre a língua e o mundo, ou a língua *no* mundo, o engendramento de uma teoria linguística de origem especificamente poética – o que, talvez, faça com que este conceito tão singular por ele criado, o da pasta-palavra, jamais chegue a constituir uma “teoria” de fato, no sentido de ser parte de uma disciplina como a linguística. Trata-se, no entanto, de um conceito, de perfil eminentemente poético, porque plástico, criado em uma *autopoiesis* entre *o que* e *como* ele *se* diz no instante em que *se* faz. O fato é que, em sua atividade de pensar-escrever, o poeta constituiu um pensamento *na* própria escrita, *com* ela, sem que as coisas, teoria e prática, pensamento e palavra, possam ser separáveis – afinal, “*La poésie est une intelligence*”, segundo um de seus manifestos retomados em *Écrits poétiques* (2008, p.57-59).

REFERÊNCIAS

CAILLÉ, A.-R. Avant de formuler le monde, trois manifestes. *Littéralité*, 2000. Disponível em: <<http://xn--littralit-e4af.com/#item=rethinking-cities>>. Acesso em: 16 jun. 2014.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: P.U.F., 1968.

_____. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.

_____. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993.

- _____. *L'Île déserte et autres textes*. Paris: Minuit, 2002.
- _____. *Deux régimes de fous*. Paris: Minuit, 2003.
- _____. Qu'est-ce que l'acte de création? In: DELEUZE, G. *Deux régimes de fous*. Paris: Minuit, 2003, p.291.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.
- MESCHONNIC, Henri. *La rime et la vie*. Paris: Éditions Verdier, 1989.
- PRIGENT, C. *Salut les anciens, salut les modernes*. Paris: P.O.L., 2000.
- TARKOS, C. *Christophe Tarkos: morceaux choisis, n.7*. Intro. Christian Prigent. Arras: Les Contemporains, 1995. [Les Contemporains Favoris]
- _____. *Caisses*. Paris: P.O.L., 1998.
- _____. *Le signe =*. Paris: P.O.L., 1999.
- _____. *Ma langue*. Paris: Al Dante, 2000.
- _____. *Anachronisme*. Paris: P.O.L., 2001a.
- _____. *Expressif, le petit bidon* [Audio CD]. Paris: Cactus, 2001b.
- _____. *Écrits poétiques*. Paris: P.O.L., 2008.
- ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix*. Paris: Seuil, 1987.

Recebido em 05/10/2014

Aprovado em 20/02/2015