

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

MARIA CRISTINA AYRES DE CAMARGO ZANI

TRADUZINDO CHRISTOPHE TARKOS:
TRADUÇÃO COMENTADA DE POEMAS DO LIVRO *CAISSES*

CAMPINAS
2021

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

MARIA CRISTINA AYRES DE CAMARGO ZANI

TRADUZINDO CHRISTOPHE TARKOS:
TRADUÇÃO COMENTADA DE POEMAS DO LIVRO *CAISSES*

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

CAMPINAS
2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

Z16t Zani, Maria Cristina Ayres de Camargo, 1970-
Traduzindo Christophe Tarkos : tradução comentada de poemas do livro
Caïsses / Maria Cristina Ayres de Camargo Zani. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Marcos Antonio Siscar.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Tradução. 2. Poesia francesa. I. Siscar, Marcos Antonio, 1964-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III.
Título.

Informações adicionais, complementares

Título em outro idioma: Translating Christophe Tarkos: commented translation of poems from
the book *Caïsses*

Palavras-chave em inglês:

Translating

French poetry

Titulação: Bacharel

Banca examinadora:

Marie-Lou Thérèse Mariette Lery-Lachaume

Fábio Roberto Lucas

Data de entrega do trabalho definitivo: 05-07-2021

AGRADECIMENTOS

Neste percurso, que começou em 2018, foram muitos os momentos em que fui tomada por profunda gratidão, como quando decidi dedicar uma pesquisa a Tarkos ou quando encontrei o orientador certo para me trazer até aqui.

Registrar publicamente essa gratidão, justamente na apresentação do trabalho que resultou desse movimento e que representa o encerramento de uma etapa, é uma forma de retribuir a atenção e o carinho que recebi, de algumas pessoas especialmente.

Assim, começo agradecendo ao Marcos Siscar, por me apresentar a poética de Christophe Tarkos em uma aula indelével sobre tradução de poesia. Sua orientação, comentários e apontamentos, ao longo da pesquisa e da escrita deste trabalho, foram essenciais para que eu conseguisse traduzir minhas intuições de forma objetiva e transformar uma sensação em um texto acadêmico.

À Marie-Lou Lery-Lachaume e ao Fábio Roberto Lucas, membros da banca examinadora desta monografia, meus sinceros agradecimentos, não apenas pela leitura e arguições, mas também por suas preciosas sugestões, que contribuíram para o aperfeiçoamento deste texto e são de grande relevância para a continuidade do trabalho.

Sou grata, com um amor enorme, ao Leandro C. Zani, meu filho “meio francês”, que esteve ao meu lado neste último ano e com quem tive altos papos sobre arte, música, vinho, poesia e tradução francês-português. Obrigada, Lê, por se interessar, por me ouvir e me ajudar.

Finalmente, e muito especialmente, obrigada Maurício Zani, meu companheiro querido, por me abraçar forte e ficar firme, mesmo durante alguns dramas que eu possa ter feito.

A vocês, muito obrigada.

*Elle n'est pas allongée par un miracle en
perpétuel déséquilibre, elle a du souffle, elle est
un souffle, elle est le souffle, contourne tous les
obstacles en passant par l'effet sublime, en
passant quand rien ne l'aide à passer, par un
dernier sursaut. Son souffle s'appuie, se réinvente
au sein de son souffle, embrasant l'air. Ma
langue est poétique sans retenue, sans arrêt, sans
sécher.*

Tarkos

RESUMO

Este trabalho apresenta a tradução para o português de poemas selecionados do livro *Caisses* (P.O.L., 1998), de Christophe Tarkos (1963-2004). As traduções são precedidas por um estudo que investiga traços biográficos e questões estilísticas e historiográficas, com vistas ao uso singular que Tarkos faz da repetição e da reiteração. Tais dispositivos estão relacionados com amassapalavra e com o efeito de massa que esse conceito retroalimenta. As traduções são acompanhadas por comentários sobre os critérios que fundamentam as escolhas aplicadas.

Palavras-chave: Christophe Tarkos; tradução; poesia francesa; poesia contemporânea; repetição.

ABSTRACT

This work presents the translation into Portuguese of selected poems from the book *Caisses* (P.O.L., 1998), by Christophe Tarkos (1963-2004). The translations are preceded by a study that investigates biographical traits and stylistic and historiographical issues, with a view to the unique use that Tarkos makes of repetition and reiteration. Such devices are related to the *amassapalavra* and to the mass effect that this concept feeds back. The translations are accompanied by comments on the criteria on which the applied choices are based.

Keywords: Christophe Tarkos; translation; French poetry; contemporary poetry; repetition.

Sumário

Introdução.....	1
1. Estudo introdutório.....	4
Descobrimo Christophe Tarkos.....	4
Repetindo Christophe Tarkos.....	11
Modelando Christophe Tarkos.....	18
2. Traduções.....	22
<i>Je suis blanc, je suis tout blanc</i>	<i>22</i>
<i>Il y a du lait partout</i>	<i>27</i>
<i>Une passoire à manche pour les pâtes</i>	<i>30</i>
<i>Je soulève le couvercle de la théière</i>	<i>34</i>
<i>Sur un coussin sur un sofa.....</i>	<i>37</i>
<i>Je vis parce qu'il est agréable de vivre</i>	<i>41</i>
<i>Le soleil est jaune</i>	<i>44</i>
<i>Heureusement qu'il est mort</i>	<i>49</i>
<i>Je fais de la verdure</i>	<i>52</i>
<i>Tu vas là où tu vas</i>	<i>56</i>
<i>Le goût de l'homme est l'honneur de l'homme</i>	<i>59</i>
<i>La douceur des mains.....</i>	<i>62</i>
<i>Nous pouvons aussi vivre dans un village.....</i>	<i>66</i>
<i>Le mot mot ment</i>	<i>69</i>
<i>Quel est le flux</i>	<i>72</i>
<i>La nouvelle coule sur la tête</i>	<i>75</i>
<i>L'épaississant et l'arôme</i>	<i>78</i>
<i>La vraie vie est d'avoir une voiture</i>	<i>82</i>
<i>On ne peut pas être malheureux</i>	<i>85</i>
<i>Je fume.....</i>	<i>88</i>
<i>Le carton</i>	<i>91</i>
<i>Je dors.....</i>	<i>95</i>
<i>Le mot mot vient du mot mao</i>	<i>98</i>
<i>Un halo</i>	<i>101</i>
<i>La dame blanche.....</i>	<i>105</i>
<i>Quand il y a la mort.....</i>	<i>108</i>
<i>C'est cohérent ça prend de la place.....</i>	<i>111</i>
<i>Le vent et moi sommes liés pour la vie</i>	<i>114</i>
<i>L'homme beau</i>	<i>117</i>

<i>Les petits riens de la vie</i>	120
Bibliografia	123

Introdução

O interesse em pesquisar e conhecer a obra de Christophe Tarkos, poeta contemporâneo francês, começou a germinar no primeiro contato que tive com alguns de seus textos e vídeos. Na época, algo ainda não muito bem definido me atraiu para sua poética e me fez querer entendê-lo melhor. Vinda de outras áreas da arte, como a dança e as artes plásticas, identifiquei em suas manifestações poéticas um tipo de abordagem expansiva e inclusiva, com referências essenciais na voz, no corpo, na interação viva e ao vivo com o leitor e o público, aspectos que muito me interessam em poesia. Esse primeiro encontro, um despertar ainda nebuloso para a obra de Tarkos, foi também o momento em que, não sem um certo desapontamento, descobri que o poeta, ainda jovem e em plena florescência literária, havia desaparecido alguns anos antes (em 2004), em decorrência de um tumor cerebral. Como muitos bons artistas da literatura, Tarkos morreu jovem.

Interessava-me bastante o uso frequente da prosa em seus poemas e, a princípio, pensei que esse traço era o que nortearia minha pesquisa. Mas, conforme me aprofundava no estudo de sua poética e na leitura da fortuna crítica, acabei percebendo que o instigante em sua obra vai muito além da prosa. Na verdade, transborda do conjunto de seus recursos estilísticos aplicados ao texto – conjunto do qual a prosa faz parte –, que tem como conceito básico a massa de palavras, *pâte-mot*, por mim traduzido como amassapalavra (termo que usarei ao longo deste trabalho, formado pela aglomeração do artigo “a” com as palavras “massa” e “palavra”), estruturada no fluxo, no ritmo poético, na linguagem repetitiva e segmentada, sem arestas nem profundezas, orientada para a horizontalidade da superfície da língua.

A repetição é um dos eventos mais recorrentes da linguagem oral. Repetimos quando a fala se antecipa ao pensamento, ainda em construção, mas também como uma forma de progressão discursiva que constrói o sentido e que, ainda que de retomada em retomada, faz a comunicação avançar: “a informação nova é assentada a partir da conhecida diversas vezes repetida” (LANDEIRA, 2010, p. 41). “Grande parte de sua novidade está na descoberta da potência da repetição”, diz Noemi Jaffe (2006) a respeito da repetição na obra de Gertrude Stein, com quem Tarkos tem afinidades estilísticas, assim como com Samuel Beckett e Francis Ponge, entre outros.

Os poemas que apresento neste trabalho estão no livro *Caisses*, considerado o mais conhecido de Tarkos em vida, publicado em 1998, atualmente esgotado na editora e nas livrarias, sem perspectiva de reimpressão. *Caisses* será mencionado, ao longo desta monografia,

em seu título original francês. Escolhi não traduzir o título do livro ainda, porque trata-se de obra não traduzida na íntegra para o português. Este trabalho traz trinta traduções, quase a metade do total de sessenta e quatro textos de *Caisses*.

Tarkos é um poeta a ser lido no Brasil, literalmente, mas também no sentido de que é bastante conhecido por aspectos mais gerais de sua poética – tais como amassapalavra e poesia facial – e que ainda tem muita coisa a ser explorada, o que entusiasma a continuidade da investigação.

Apesar de ainda ser um poeta com poucas referências por aqui, Tarkos tem teorias sobre a poesia e sobre a linguagem, que apresenta na forma de poemas e manifestos, bastante relevantes para fomentar as discussões na área da literatura contemporânea. Nos últimos tempos, tem surgido um interesse crescente na publicação de suas produções. Em 2020, por exemplo, as revistas *Escamandro – Poesia, tradução, crítica* e *Qorpus – UFSC* veicularam artigos com traduções de poemas de *Caisses* por autoras diferentes – sete traduções de minha autoria saíram na *Escamandro* e outras seis, de Clarissa Comin, na *Qorpus*.

A poética de Tarkos tem muito presente um caráter vocal e corporal: por um lado, há um aspecto sonoro envolvendo figuras de linguagem como assonâncias, aliterações e paronomásias, e, por outro, um aspecto formal, da ordem da retomada, ambos considerados forte e primordialmente nas recriações dos textos em português. Tarkos constrói a progressão do texto pela redundância, característica que está muito relacionada com a produção de um fluxo verbal que é estruturado na repetição e que está relacionado com o conceito de amassapalavra, que Tarkos descreve como uma imagem física do fluxo da fala, tal qual uma massa de modelar, flexível, envolvente e colada na boca. Em seu trabalho, a escrita e a fala estão imbricadas. O fluxo oral corrobora o fenômeno textual que é amassapalavra, uma ideia que reúne em um mesmo termo a palavra palavra com a palavra massa, resultando em um conceito que é também uma forma de o poeta se contrapor à intelectualização da linguagem e esvaziá-la daquilo que ela tem de convencional, para aproveitar o que tem de intuitivo e cotidiano, aspecto relacionado com a posição teórica do poeta em relação à poesia e à tradição poética.

Tarkos reivindica a superfície em contraposição à profundidade, o que suscita algumas relações com a obra de Francis Ponge e o *parti pris* das coisas, que também se opôs à tradição de que poesia é o terreno da fundura e das profundezas sentimentais, filosóficas, existencialistas. Nesse aspecto, no Brasil poderíamos ler Tarkos lado a lado com o trabalho de poetas como João Cabral de Melo Neto, por exemplo, que, assim como Ponge, ressalvadas as

peculiaridades poéticas individuais a cada um, se contrapunha à ideia de que poesia é onde se expressam pensamentos profundos.

A poética que esses autores propõem é a de explorar as possibilidades da superfície, de encontrar uma maneira de trazer o mundo para a poesia, sem que, necessariamente, tenha-se que subordiná-la a uma certa exibição egocêntrica, que se valida referindo tudo ao eu.

O que interessa para Tarkos é esse lugar da superfície da língua, livre de projeções individualistas e de profundidades, também conhecido como poesia facial. Os poemas são absorvidos pela situação, pelo objeto que está em questão, e o texto se constrói criando uma espécie de aura linguístico-textual em torno do assunto, externamente. Pela exploração de desdobramentos da ordem da superfície da existência do objeto, o texto se articula, mostrando que há algo mais em jogo no poema.

A parte introdutória desta monografia traça relações entre o uso da repetição e amassapalavra. Nessa abordagem, tem-se em conta a repetição como uma estratégia poética que, para além das relações discursivas, é essencial na produção do efeito de massa que amassapalavra retroalimenta. A partir dessa observação e com base no estudo da obra e da fortuna crítica do poeta, as escolhas de tradução foram fundamentadas e a pesquisa estabeleceu suas bases teóricas, orientada pelos artigos de Annita Costa Malufe (2015) e de Marcelo Jacques de Moraes (2017), bem como em estudos de Christian Prigent (2008), Anne-Renée Caillé (2014) e Philippe Castellin (2015).

O trabalho está organizado em duas partes. Começo com o estudo introdutório mencionado acima, fazendo uma contextualização historiográfica do percurso de Tarkos e procurando situá-lo no campo das discussões poéticas contemporâneas, especialmente no que concerne o literalismo e a poesia facial. Aproveito para introduzir o livro *Caisses* e, eventualmente, pontuar algum dado biográfico pertinente ao contexto da pesquisa. Ainda dentro do estudo introdutório, apresento minhas reflexões sobre amassapalavra – que se serve do dispositivo da repetição e que cria relações com o mecanismo performático dos textos –, bem como sobre a performance e a improvisação, aspectos da poética de Tarkos que são, também, maneiras de conceber a obra do poeta como fluxo. Finalmente, procuro esclarecer as direções que tomei e as ênfases que considereei para a recriação dos textos no português.

Após o estudo introdutório, apresento os poemas e suas traduções. Os pares original-tradução são acompanhados por comentários particulares a cada caso, os quais podem incluir uma eventual leitura pessoal do poema, a identificação de traços específicos da poética do autor ou alguns desafios do trabalho de tradução. A ideia é que, ao apresentar a leitura que fiz dos

poemas e/ou as relações que tracei com aspectos relevantes da poética de Tarkos, as motivações para as escolhas de tradução fiquem mais evidentes.

1. Estudo introdutório

Descobrimos Christophe Tarkos

A década de 1980 é um ponto de virada na literatura francesa, quando o lirismo volta a ser reivindicado por uma nova geração de poetas após duas décadas de domínio da palavra, tanto na escrita quanto na teoria poéticas. Embora, às vezes, retome temas e formas tão tradicionais quanto o sentimento amoroso posto em versos, essa nova lírica inclui poetas que, apesar de se reconectarem com a tradição, não abrem mão da inovação.

Quase simultaneamente à retomada lírica, ergue-se, já na década de 1990, um debate que agitou o ambiente da poesia francesa e que opunha aos adeptos do novo lirismo aqueles do chamado literalismo – poetas e teóricos que tinham em comum uma resistência antilírica e uma forte tendência às estratégias textualistas dos anos 1960 e 1970, reunidos, por Jean-Marie Gleize, sob a bandeira da literalidade – termo que aparece pela primeira vez em seu ensaio *A noir*, cujo subtítulo é *Poésie et littéralité* (GLEIZE, 1992). Sob literalismo, Gleize agrupa, por exemplo, autores como Christian Prigent, Emmanuel Hocquard e Christophe Tarkos, bem diversos no que concerne a suas práticas poéticas, mas convergentes quanto a primazia da palavra.

A literalidade, conforme Gleize, ao mesmo tempo em que se opõe ao idealismo dos novos líricos, concilia a palavra com um tipo de realismo inspirado pelo objetivismo americano dos anos 1930, colocando em questão a imagem, que desviaria o texto e o real de uma abordagem literal. Os literalistas trabalham sobre a linguagem: acentuam seu movimento, põem ênfase nela, em seu funcionamento e suas funções.

Em artigo de 2009, *Lyrisme et littéralité*, ao situar a década de 1990 como o momento no qual o “microcosmo” da poesia francesa debatia a oposição lirismo/literalismo, Michel Collot explica que os poetas reunidos sob a chancela do literalismo não miram a poesia – que, segundo Christian Prigent (1979 *apud* COLLOT, 2009, p. 15) se estrutura no lirismo, no monólogo metafísico, nas imagens, na subjetividade etc. –, mas sim a linguagem poética. Isto

é, a poesia, em sua dimensão lírica, estaria ultrapassada e marcada pela tendência de reduzir-se à verdade do sujeito lírico, à sua subjetividade, e as tendências literalistas, bem variadas entre si, têm em comum o desejo de se libertar do idealismo e da subjetividade através da ênfase na linguagem e no trabalho com a língua.

De acordo com Collot, o debate entre líricos e literalistas, embora tenha tido a vantagem de unir o campo da prática poética em dois grandes polos – os a favor e os resistentes ao lirismo –, não considera as tendências que ignoram essas diferenças ou que as transgridem – como certos poetas e teóricos que associam o trabalho com a palavra a uma forma de lirismo. Além disso, a prática poética em si mesma nem sempre se submete aos vieses teóricos de seus escritores, isto é, ao se olhar mais de perto, essa partição não acontece de forma totalmente pura no texto: toda escrita poética envolve um sujeito, um mundo e uma língua e as diferenças entre as variadas tendências que surgiram a partir das vanguardas do século XX é a ênfase que é dada a cada um desses elementos. O literalismo, como termo e como prática poética, não apenas quer chegar ao real “em estado bruto”, isto é, liberto das ideias pré-concebidas veiculadas pela linguagem, mas quer também emancipar a palavra de seus significados convencionais. É justamente aí, no esvaziamento de sentido atribuído à palavra, que se insere o trabalho de Tarkos sobre amassapalavra, e é no final da década de 1990 que Tarkos inaugura suas reflexões sobre o tema, apresentadas em forma de poemas.

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, enquanto hostis ao novo lirismo, estão interessados pela prosa. Ele atribui esse fato 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.

Conforme Siscar, o “problema” da prosa em poesia é de grande importância para a contemporaneidade. Siscar propõe mesmo que “a prosa é uma *questão de poesia*” (*ibid.*, p. 31, grifo do autor), ou seja, questão fundamental e das mais importantes que a poesia moderna faz sobre si mesma quando discute a relação entre prosa e poesia. Problematizando a “crise da poesia” pelo viés de uma “negociação contínua” entre poesia e prosa, Siscar sustenta que um dos estados dessa crise seria a “interrogação contemporânea” sobre a passagem para o horizonte da prosa, horizonte esse que se refere ao “ideal baixo da literatura”, de Alféri, ou seja,

o afastamento da excepcionalidade, do ‘milagre’ ou do ‘halo’ poéticos (GLEIZE, 1999), a recusa do lirismo e da expressão subjetiva, a incorporação da linguagem do real imediato e nu [...], a crítica à figuração, à formalização do poema como unidade acabada [...] (SISCAR, 2015, p. 35),

elementos que se fazem perceber nos escritos de Tarkos. Christian Prigent, nesse sentido, sugere em Tarkos algo de Francis Ponge¹: “a objetividade do engradado e da ostra, ao invés da subjetividade lírica e da preocupação ontológica”² (PRIGENT, 1999, p. 15). Tarkos, inclusive, se autorreferia como um operário da palavra, um fabricante de poemas, em vez de poeta.

Tendo em vista o contexto histórico-literário em que Tarkos está inserido e considerando as ponderações de Siscar sobre o assunto, a questão que fica evidente com a rejeição do termo poeta para referir a si mesmo não é uma negação à tradição poética, mas uma renomeação, ou seja, uma referência a uma nova prática da instituição poesia. Nesse sentido, Philippe Castellin também o cita como poeta da leitura, fazendo referência à presença do *ready-made* em seu trabalho. Ele observa que, além da coleta de recortes externos, é comum encontrarmos suas criações deslocadas, liberando fragmentos que serão reciclados em outras criações, porque Tarkos “se nutre de tudo, mas, primeiro, de si mesmo, é uma escrita autofágica”³ (CASTELLIN, 2015, p. 12).

Tarkos dizia que seus poemas não têm nenhum significado oculto, não têm nada em seu interior para ser desvendado. Seus textos nada escondem, tudo está à mostra em sua superfície: “o poema facial [...] não tem nada além de sua face única [...]; cru e não espesso, o poema plano, exatamente espalhado diante dos olhos, em toda a sua extensão, não se incomoda com o interior”⁴ (TARKOS, 2008, p. 13).

Também referido por poesia em uma face ou poesia de merda⁵, o termo poesia (ou poema) facial, conforme Christian Prigent (2008, p. 12), faz referência a uma escrita poética que se opõe àquela inspirada pelas profundezas do sensível e está relacionada a uma linguagem que permanece imanente a si mesma e ao trabalho com seus níveis, enquanto ferramentas artísticas. Isso quer dizer que os textos de Tarkos devem ser entendidos como rasos. Sua escrita

¹ Todas as traduções apresentadas no corpo desta monografia são nossas.

² “[...] l’objectivité du cageot ou de l’huître plutôt que la subjectivité lyrique et le souci ontologique”.

³ “il se nourrit de tout mais d’abord de lui même, c’est une écriture autophagique”.

⁴ “le poème facial [...] n’a rien que son unique face pour faire front [...] ; brut et non épais le poème à plat exactement étalé sous les yeux dans toute sa longueur y s’embarrasse pas d’intérieur”.

⁵ Philippe Boissard (2007) explica que o termo “poesia de merda”, nome dado por Tarkos, relaciona o trabalho com a linguagem àquela da atividade visceral, que envolve uma digestão lenta e contínua, a decomposição, a recomposição, a constante aglomeração e ejeção – como o que acontece com a fala. Segundo ele, o que precisa ser entendido nesse processo é que, para fazer merda, é preciso ter absorvido, e que a absorção, no nível da linguagem, acontece na relação constante com os enunciados intramundanos.

tem um interesse muito grande no trabalho face a face com a linguagem e nos resultados da interação com o texto.

Foi uma revista francesa, que teve apenas um único número, que apresentou a poesia facial no meio literário. Publicada por Charles Pennequin em 1999, *Facial* teve a participação de outros três poetas – Christophe Tarkos, Nathalie Quintane e Vincent Tholomé –, e, embora trouxesse estampado na capa o termo *Mouvement Littéraire*, o que poderia nos fazer supor tratar da tentativa de nomear uma talvez embrionária escola literária, a revista e os poetas faciais não tinham a pretensão de marcar um movimento. A ideia, na verdade, conforme Tholomé, era fazer uma provocação e afirmar uma escritura enquanto reação ao mundo. Mesmo assim, a revista representou um conjunto de escritores e de obras que reuniam produções com características e estilos muito similares.

Além da questão linguística, cuja característica principal é o argumento da superficialidade do texto, há, na poesia facial, uma questão ontológica que diz respeito não apenas à existência do ser, mas também ao mundo – superficial e sem espessura. Dessa forma, não há mergulhos, o mundo (e o texto) é tratado linguisticamente sem obscuridades, a realidade fenomenal é uma variação superficial de causalidades tratadas linguisticamente. Nesse sentido, Philippe Boissard (2007) sugere uma linha que começa em Gertrude Stein, passa por Samuel Beckett e alcança os poetas faciais.

É preciso, no entanto, não confundir a superficialidade praticada pelos faciais com uma tentativa de abstração ou neutralização do sujeito e da subjetividade. O fato é que, ao se expressar, o sujeito, em vez de tentar chegar a uma verdade fundamental, dissecar a realidade e a trabalha linguisticamente através de uma escrita que percebe, isto é, uma escrita que estabelece ou, talvez, identifica um topos e, pela ação da linguagem, esmiúça, explora suas causalidades e seus conteúdos. O poeta facial está, ao mesmo tempo, abrindo e trilhando a via para a realidade por uma consciência desperta, capaz de modelar plástica e linguisticamente o que a impacta. É uma escrita que poderia ser associada ao movimento, a um devir. Poesia que não faz desvios para dentro de si, ela permanece na face, na superfície da língua, superficial, explorando o topos pela hiper subjetivação, isto é, pela análise e exame minuciosos, até perder a face, sem se desviar dela. Boissard associa a exploração facial à própria idiotice, no sentido de que cada poeta exprime, à sua maneira,

lógicas de ligação com o mundo em que se revela um espanto permanente, uma espécie de pressa ingênua, próxima da loucura. [...] Essa poesia perceptiva desconstrói

a realidade, imobiliza certos efeitos, mostra outros e tudo isso sem aparecer, segundo a voz da idiotice singular.⁶ (BOISNARD, 2007).

Nesse sentido, há uma tensão entre a linguagem comunicativa, que precisa seguir suas regras a fim de comunicar, e a linguagem facial, idiotizada e idiotizante, que, justamente por ter a característica da idiotice, pode ir além da comunicabilidade e dizer outras coisas, de outros modos.

Uma importante característica da escrita facial é intensificar o efeito de golpe que toca a consciência, gerado pela articulação do sujeito com o mundo. Há, nessa escrita, uma forte ligação com a fala. O impacto provocado no sujeito por algo que ele ouviu acontece mais frequentemente e, em geral, é mais intenso do que aquele que se dá por algo que ele leu. Assim, há uma tentativa de imitação das formas da fala, que, na linguagem textual, parecem extrapoladas pelo exagero, assemelhando-se a uma deformação, quase uma caricaturização do dizer, mas que estão intrinsecamente relacionadas com a linguagem oral – repetições, usos esquisitos de estruturas de frases e de pronomes, excesso de retomadas e de titubeios, confusão de sentido etc.

Caisses (P.O.L.), o livro objeto desta pesquisa, foi publicado em 1998, em pleno borbulhamento do debate entre literalismo e novo lirismo, e um ano antes do lançamento da revista *Facial*. Sua composição tem relações com as características da poesia facial que vão além do aspecto linguístico e ontológico. Os textos, por exemplo, têm *mise en page* quadrada. O quadrado é uma geometria da poesia facial, que tende a enquadrar, ou seja, a colocar no plano as relações do sujeito com o mundo. Enquadrar as relações com o mundo implica uma rigorosidade que põe em evidência o que é extremamente visível, o que está na frente dos olhos, mas, de tão ordinário e evidente, passa despercebido – uma gota que escorre de um bule de chá e toca a mesa, por exemplo: “uma gota de chá despejada goteja sobre o bico da chaleira que despeja o chá na xícara e desliza sob a calha curva da chaleira e ao longo da curva da chaleira de argila e mancha a mesa.”⁷

Com parágrafo justificado, em forma de caixa, como o próprio título do livro indica, cada poema está guardado em sua respectiva *caisse* (“caixa”). *Caisses* é um baú, uma arca com pequenas caixas para acomodar poemas escritos em prosa, com frases fluidas e rápidas e pausas

⁶ “des logiques de connexion au monde où se révèle un permanent étonnement, une sorte de précipitation naïve, voire proche de la folie. [...] Cette poésie percevante déconstruit la réalité, en immobilise certains effets, en montre d’autres, et tout ceci sans en avoir l’air, selon la voix d’idiotie singulière.”

⁷ Cf. p. 35 deste trabalho.

quase inexistentes, que ganham uma velocidade crescente de leitura, própria de experiências que se tem com um só fôlego. Os textos têm ritmo e cadência, um fluxo contínuo, ideias que se repetem e se retomam com pequenos acréscimos. Seria possível resumir seus conteúdos em uma frase apenas, mas o poema se constrói justamente no crescente, na retomada, nessa contínua descontinuidade e constante reiteração de si mesmo, enquanto demonstra o pensamento poético de Tarkos em relação à matéria verbal e amassapalavra.

Mário Laranjeira, em *Poética da tradução* (2003), explica que existe uma pré-leitura visual, uma percepção da distribuição espacial do texto na página, que corrobora a sua significância. O primeiro contato é visual. Antes de ser lido, o texto é visto e o que é visto estabelece uma relação que vai refletir na leitura, a qual não se dá apenas por fatores lineares e miméticos. A mancha textual dos escritos de *Caisses* e sua relação visual com o sentido do título do livro funciona de forma performática e oscila, em uma grande massa, o texto, a forma e o conteúdo.

Rigorosamente enquadradas, isto é, planificadas e niveladas na superfície da linguagem, as relações do sujeito com o mundo e o mundo em seu aspecto uni-facial estão contidos no texto, que funciona como uma caixa que ressoa as ligações do sujeito com o que o rodeia. Nesse sentido, *Caisses* também propõe uma associação com a *caisse de résonance* (caixa de ressonância). O texto é o lugar em que se encontram as percepções e reações do sujeito frente às massas verbais com as quais se depara no cotidiano, o lugar onde estão as correspondências que ressoam no sujeito. Ele vibra numa frequência própria, diferente daquela da realidade, porque ampliada pelo trabalho com a linguagem, como resultado de um estímulo que impacta a consciência.

Vale ressaltar que o real em Tarkos se refere ao externo – ao mundo e a tudo o que está fora do sujeito –, mas também ao interno – às impressões pessoais e aos impactos que a consciência do sujeito registra ao se relacionar com o mundo; implica o pensamento, o tempo, o corpo e o espaço.

A escrita de Tarkos tem uma estrutura circular, que retoma o mesmo conteúdo continuamente. Há uma repercussão extremamente sonora e as *caisses* funcionam também no sentido de reforçar o som produzido pelas palavras do texto, como se fossem cordas vibrantes numa caixa de som. Por causa desse aspecto sonoro, os poemas vão se realizar plenamente quando vocalizados, ou seja, quando a máquina física humana é acionada, os pulmões inflam, a língua se move, as cordas vocais vibram e o som ressoa da caixa orgânica para o mundo. É

no movimento visceral, que nasce de dentro do corpo e faz sair do âmago o sopro da fala, que se estabelece uma relação performática com a ideia da poesia de merda⁸.

A apresentação no *site* da editora P.O.L., que publica *Caisses*, descreve o conteúdo e propõe a maneira como se deve ler a obra:

São caixas, contêm palavras, frases muito fluidas e muito rápidas, com começos de histórias, proposições, descrições, observações, lembranças etc., a toda velocidade. Isso significa que nada pode ser citado, nada retirado da caixa para ser usado fora. E atenção, se entramos não saímos mais da caixa, tudo acontece na caixa. Essas caixas não dão nada a mais para ler além do que elas contêm, mas dão tudo o que contêm imediatamente, até a última palavra. Abrimos uma caixa, lemos o que tem dentro, fechamos, passamos para a próxima e recomeçamos quantas vezes quisermos.⁹

A poesia de *Caisses* é marcada por esse ritmo veloz preenchendo a caixa. Um fluxo intenso, imediato e feito de palavras, semelhante ao fluxo da água, ao turbilhão que carrega coisas pelo caminho. 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.

Os poemas de *Caisses* costumam ter um percurso específico: partem de um enunciado inicial – por exemplo, “*je suis blanc*” –, que vai sofrendo variações ao longo do texto, conforme mais palavras se somam (“*je suis tout blanc*”), aumentando o volume, a densidade e a ligação entre as palavras do texto. Quando uma nova palavra aparece para se juntar ao fluxo, a pasta inicial é ressolicitada, reorganizada e ressignificada (“*je suis entièrement blanchi*”). Ao final, há uma matéria verbal, uma massa compacta e um sentido.

Não há registro de que a obra tenha sido traduzida na íntegra para outras línguas. O *site* da editora cita cinco poemas traduzidos para o sueco e o holandês, por Kristofer Laender e Jan Mijkine Det Norske Samlaget, respectivamente: “*On ne peut pas être malheureux*”, “*La production*”, “*Le mot mot ment*”, “*L’homme beau*” e “*Je vis parce qu’il est agréable de vivre*”. Para o português, há algumas traduções de poemas e de transcrições de performances de Tarkos, das quais cito aquelas feitas por Marcelo Jacques de Moraes, que ele apresenta em seu artigo na revista *Modo de usar & Co.* (MORAES, 2017) e as de Clarissa Loyola Comin, que traduziu

⁸ Cf. nota de rodapé nº 4, na p. 6 deste trabalho.

⁹ “Ce sont des caisses, elles contiennent des mots, des phrases très fluides et très rapides, avec des débuts d’histoires, des propositions, des descriptions, des observations, des souvenirs, etc., à toute vitesse. Ce qui fait que l’on ne peut rien citer, rien ôter de la caisse pour s’en servir dehors. Et attention, si on y entre on ne sort pas non plus de la caisse, tout se passe dans la caisse. Ces caisses, elles ne donnent rien de plus à lire que ce qu’elles contiennent mais elles donnent tout ce qu’elles contiennent, immédiatement, jusqu’au dernier mot. On ouvre une caisse, on lit ce qu’il y a dedans, on la referme, on passe à la suivante et on recommence autant de fois qu’on veut.” Disponível em: <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-628-7>. Acesso em: 5 ago. 2020.

“*Tue-moi*”, “*Je suis blanc, je suis tout blanc*”, “*Tout est totalement monstrueux*”, “*Il y du lait partout*”, “*Une passoire à manche pour les pâtes*” e “*Si c’est une couverture*”, a conferir no artigo “Tradução de trechos de Caixas, de Christophe Tarkos” (COMIN, 2019).

Repetindo Christophe Tarkos

Uma das observações mais essenciais, isto é, uma evidência que está na essência de seus textos e que é inerente à poética do autor, notada instantaneamente por qualquer leitor da obra de Tarkos, é que ele (se) repete.

Em se tratando de delinear seu estilo, percebem-se relações entre o uso da repetição e um efeito aparentemente ingênuo do texto. Em outras palavras, ao desviar a atenção para o uso repetitivo de palavras, estruturas sintáticas e sons semelhantes, Tarkos induz o texto a uma tematização muitas vezes associada ao balbúcio infantil, à tentativa infantilizada de comunicação ou, mais especialmente, a um processo crescente de redundância que parece esvaziado de sentido, preso a si mesmo e indo rumo a lugar nenhum.

Numa almofada num sofá. Uma almofada nas almofadas do sofá. Uma mini almofada, uma almofadinha. Uma almofada um pouco marrom no sofá. Uma boa almofada no fim das contas. Com tudo o que faz uma almofada ser uma boa almofadinha retângula. Uma almofada roliça. Uma almofada roliça como o travesseiro. E fofa. Uma almofada fofa mas do tamanho de uma almofada de sala. [...] ¹⁰

O começo desse poema, que remete ao início de contos infantis no estilo “era uma vez, numa almofada, num sofá...”, sugere um enredo a ser desenvolvido e que, no entanto, é frustrado pela sequência de frases que continuam o poema, sempre retomando o enunciado original, mas de maneiras ligeiramente diferentes: “[era uma vez] uma almofada nas almofadas do sofá”; “[era uma vez] uma mini almofada, uma almofadinha”; “[era uma vez] uma almofada um pouco marrom no sofá”. E o poema continua, nessa lógica da retomada, dando passos escorregadios, deslizando sobre si mesmo, sem sair muito da mesma enunciação.

A repetição em Tarkos, embora possa aparecer em diferentes níveis da linguagem – uma palavra retomada uma dezena de vezes ao longo do texto, um sintagma, uma estrutura sintática, um som etc. –, em geral, se aplica ao funcionamento enunciativo e, embora o texto pareça estar

¹⁰ Cf. p. 38 deste trabalho.

sempre escorregando, insistindo em se mover sem sair do lugar, ele progride, como poderemos concluir ao longo deste trabalho.

O trabalho com a língua, se manifesta na mobilidade e no movimento. Enquanto se repete, num movimento aparentemente giratório sobre seu próprio eixo propositivo, a enunciação avança, e avança, justamente, em virtude do uso da variação sobre a repetição, estabelecendo um sentido para o texto: sentido que é da ordem da forma, do ritmo que começa a ser evidenciado em torno das unidades repetitivas, as quais, ligeiramente remodeladas a cada aparição, indicam uma nova entrada, um modo reformulado de captura, uma multiplicidade de pontos de vista do real.

A repetição faz com que o sentido não sobreponha o dizer. Ao contrário, ao evidenciar o dizer trabalhando a linguagem através de suas retomadas, o sentido surge, aflorando da superfície do poema. A ênfase posta na linguagem enquanto sintaxe e sintagmas não causa esvaziamento de sentido – embora possa, talvez, afrouxar essa relação (do sentido) com o texto – mas sim o oposto, o que poderíamos referir como um preenchimento do sentido. Segundo Caillé (2014), “O repetitivo tautológico ou variacional mostra um tratamento do real mais próximo de uma práxis que de uma representação, o que implica uma questão de método.”¹¹

‘Ela [a repetição] não visa a esvaziar a frase de seu sentido ou a brincar com sua musicalidade pura, mas a estruturar um conjunto de potenciais que permitam multiplicar as *relações a*, os *acessos para*’ [...] (LEQUETTE *apud* CAILLÉ, *ibid.*, p. 74, grifo do autor).

O que está em jogo, na verdade, é a repetitiva tentativa de acesso ao mundo, por diferentes vias. Como se Tarkos fosse abrindo inúmeras portas de entrada para o mundo real, ligeiramente diferentes umas das outras, usando como ferramentas dispositivos específicos da linguagem.

eu aumento o espaço de verdura pondo o máximo de saladas verdes em um máximo de espaço colocando suas folhas de salada verde, espalhando-as para que elas ocupem o maior lugar possível com um grande número de folhas de salada verde que dão um máximo de espaço de verdura cheio de saladas verdes para fazer um vasto espaço inteiramente verde coberto com diferentes tipos de saladas para ocupar o maior espaço verde possível para fazer verde para verdurar.¹³

¹¹ “Le répétitif tautologique ou variationnel montre un traitement du réel plus proche d’une *praxis* que d’une représentation, qui implique une question de méthode: ”

¹² “Elle [la répétition] ne vise pas à vider la phrase de son sens, ou à jouer de sa pure musicalité, mais à structurer une collection de potentiels permettant de démultiplier les *relations a*, les *accès vers* [...]”

¹³ Cf. p. 53 deste trabalho.

É preciso acumular, somar, aglomerar folhagem, salada, capim, mato, folhas; é preciso espalhar essas variações de verde pelo espaço, criando mais espaço verde para colocar mais coisas verdes; é preciso encher a página com um texto cheio de palavras verdes para poder mostrar, poder fazer o verde acontecer em toda a sua intensidade. Nesse sentido, a estratégia da repetição também é um recurso poético que se relaciona com amassapalavra, conforme veremos mais à frente.

Descolado do metafórico e do profundo, atendo-se à superfície, que é rasa e plana, Tarkos alarga a noção de significado para as esferas do ritmo e da percepção, conectando-a ao tempo, ao corpo e à linguagem, articulando uma investigação que se aproxima progressivamente do mundo e fazendo com que cada etapa seja, ao mesmo tempo, provisória e necessária. Tarkos mostra, enquanto diz, como fazer isso no poema.

Além da abordagem literal da língua, da repetição, que, entre outros possíveis efeitos, faz aflorar o sentido e gera um caráter vocal e corporal nos textos, são características comuns de sua poética o fluxo e o humor – que no caso de Tarkos representa uma sensibilidade para captar e expressar o caricato e o ridículo, revelado, conforme vimos, de uma maneira supostamente ingênua – Tarkos argumentava que não há ironia nos seus textos, que não há um segundo sentido fixo preexistente. Quando afirma que sua poesia não tem duplo sentido ou qualquer sentido oculto, ele não quer dizer que não haja um sentido em seus textos. Na verdade, o que está dizendo é que usa a linguagem como um material sobre o qual vai exercer seu trabalho.

Todo mundo sabe o que é argila: argila é um tipo de barro com grande plasticidade, usado no fabrico de objetos variados. Um escultor cujo trabalho tenha como matéria-prima a argila precisará, para conseguir modelá-la, trabalhar a massa, sovando-a, juntando ou retirando água, até que ela esteja num ponto maleável e firme ao mesmo tempo.

Para Tarkos, a linguagem é esse material que, como a argila, tem plasticidade e precisa ser amassado, sovado, dividido em pedaços menores, depois novamente amalgamado, misturado, deformado, abolido. Assim como o escultor faz com a argila, Tarkos manuseia sua matéria verbal até que, nesse processo e por causa desse processo, o processo em si mesmo se evidencie. Quando o processo é evidenciado, depreende-se um sentido do texto – sentido que é, antes de tudo, físico, relacionado ao corpo do texto, a sua forma, a seu espaço, a seu tempo: “é coerente e toma lugar é um bloco está inteiro está vivo está morto é uma coisa só [...] poderá

circular em bloco pelo lugar não foge terá o tempo que tem não é para percorrer não é para partir não é para durar é para tomar forma para tomar lugar para circular no lugar [...]”.¹⁴

Tarkos explora o tempo do texto não apenas acelerando ou ralentando seus efeitos físicos, pela (inexistência da) pontuação e pela sintaxe, mas também ao criar uma atmosfera temporal que volta sempre enquanto caminha para frente – mais ou menos como o movimento da Terra em torno de si (rotação) em sua trajetória que avança ao redor do sol (translação).

Explicitamente contra a separação entre a linguagem e os corpos, para ele, a língua não está em um plano paralelo ao mundo, ela é a própria argila do poeta, algo concreto como um saco de areia que lhe caia sobre a cabeça.

Como explica Prigent, as descrições e seus artifícios geram uma matéria verbal:

A aceleração da sintaxe leva tudo a uma irresistível velocidade. Esta acaba por se impor para ela mesma e por relegar ao fundo do espaço que ela inventa o objeto cujo texto parecia ter que explicar. Esse recuo põe em seguida tal objeto em *abyme*, reverte a perspectiva e faz vir à frente o movimento da escrita ela mesma. [...] o descritivo é um pretexto a um trabalho de frase no qual o material é o conjunto de possibilidades de enunciação que oferece o assunto escolhido [...].¹⁵ (PRIGENT, 2008, p. 15-16).

A essa matéria verbal com características semelhantes às da argila do escultor, Tarkos chama *pâte-mot*, amassapalavra, uma massa feita de palavras que faz insurgir um sentido por causa do visco que as une, não por causa da palavra individualmente.

Os poemas não se impõem o dever do sentido. Há um trabalho muito mais minimalista em jogo, da ordem do acúmulo e do desdobramento (ou, mesmo, do acúmulo de desdobramentos) relacionados com o registro de uma percepção, de uma descoberta que espanta com surpresa pueril. Um desdobramento que decompõe perpetuamente, que multiplica algo, até fazê-lo repercutir. Para entender o trabalho de Tarkos é importante que se entenda essa direção, esse sentido.

A palavra isolada fica esvaziada, é no conjunto (da obra e do texto) que o sentido se dá. Assim, faz parte do processo de apreensão do sentido dar à voz o texto. Ler em voz alta e escutar os escritos de Tarkos – ou, ainda, assistir às performances do próprio poeta – torna pleno o sentido de sua poética. Essa não separação entre linguagem e corpo, que faz parte da ideia da

¹⁴ Cf. p. 112 deste trabalho.

¹⁵ “L’accélération de la syntaxe emporte bientôt le tout à une irrésistible vitesse. Celle-ci finit par s’imposer pour elle-même et par reléguer au fond de l’espace qu’elle invente l’objet dont le texte semblait devoir rendre compte. Ce recul met alors cet objet en abyme, reverse la perspective, et fait venir en avant-plan le mouvement d’écriture lui-même. [...] le descriptif est le prétexte à un travail de phrasé dont le matériau est l’ensemble des possibilités d’énonciation qu’offre le sujet choisi [...]”

amassapalavra, é um dos aspectos principais da poética de Tarkos. É uma obra que se completa nas nuances – performances, improvisações, leituras públicas, poemas, manifestos. Por não ser uma poesia de mergulho em entrelinhas, é essencial despojar da carga que impele até as profundezas para poder fluir com o texto e experimentar seu sentido.

Le signe = (TARKOS, 1999) é um livro manifesto. Publicado no ano seguinte a *Caisses*, apresenta, logo de início, dois textos que discorrem sobre as palavras e amassapalavra. Em “*Les mots n'existent pas*” (*ibid.*, p. 28-32), Tarkos afirma que as palavras são esvaziadas de sentido, que não querem dizer nada e são como sacos vazios. São os grupos de palavras fundidas que produzem o sentido e essa fusão constitui uma *pâte molle* (pasta mole) flexível de sentido, como ele explica em “*Il y a pâte-mot*” (*ibid.*, p. 32-38), onde define e descreve amassapalavra como uma substância de palavras, uma compota, uma pasta bem viscosa de palavras reunidas e grudadas para gerar sentido:

Amassapalavra é a substância, é a substância de palavras suficientemente pegajosas para significar, podemos nos mover na amassapalavra como em uma compota, a amassapalavra é uma substância cuja substância podemos achatar a substância [...] há uma série de compostos que podem ser acumulados, a compota, a neve, as nuvens, a merda, a geleia, e a mistura desses compostos entre eles, eles é amassapalavra [...].¹⁶ (TARKOS, 1999, p. 32).

Amassapalavra é fruto da acumulação, da aglomeração. Tarkos entende a linguagem como amassapalavra. Sobre amassapalavra geram-se pequenas oscilações (somas, retomadas, acréscimos, reformulações), as oscilações levam amassapalavra a mover-se por um percurso e desse percurso surge o sentido.

Marcelo Jacques de Moraes, em ensaio na revista *Modo de Usar & Co.* (2017), descreve o surgimento do termo como tendo sido forjado “a partir da junção das palavras ‘*pâte*’, pasta, e ‘*mot*’, palavra” e afirma que “trata-se desta coisa meio ‘colada’, grudenta, viscosa, contínua, sempre presente entre a boca, o ouvido e a cabeça, desta ‘substância’ que a gente respira e que nos respira”.

Em artigo na revista *Bakhtiniana*, Annita Costa Malufe (2015, p. 145) 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”. Não sendo

¹⁶ “*Pâte-mot est la substance, est la substance de mots assez englués pour vouloir dire, on peut se déplacer dans pâte-mot comme dans une compote, pâte-mot est une substance dont on peut mettre à plat la substance [...] il y a un certain nombre de composés qui peuvent être mis en tas, la compote, la neige, les nuages, la merde, la confiture, et le mélange de ces composés entre eux, eux est pâte-mot [...].*”

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 amassapalavra. Segundo ela, embora o conceito de amassapalavra 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” (*ibid.*, p. 138).

Marcelo Jacques, 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. Em sua introdução ao artigo, 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” (MORAES, 2017).

Embora direcionadas a aspectos diferentes da obra de Tarkos, as pesquisas de Malufe e de Jacques se complementam no que concerne ao conceito de amassapalavra, uma vez que é ela, estruturada na repetição, na oralidade – manifesta também no texto escrito –, que vai gerar o sentido e a materialidade do texto.

O corpo que fala propõe um sentido, uma oscilação em amassapalavra, mas o corpo que ouve também oscila essa pasta ao interagir com ela – seja lendo, seja escutando, o leitor privilegia um ou outro aspecto do texto – e, assim, o sentido será resultado do caminho que as oscilações fizeram a massa seguir. Conforme Castellin, “Graças à voz ou por causa dela, dizemos sempre mais do que dizemos: o sentido não se resume jamais ao significado. Não podemos extraí-lo, ele se atrapalha. Se empasta. Encontramos ‘*patmot*’”¹⁷ (2015, p. 9).

Bastien Gallet, ao ler Tarkos pela primeira vez, escreveu sobre o poema “*Il y a du lait partout*” – poema que se refere à presença universal do leite: “Eu lia e qualquer coisa acontecia, tornava-se, aumentava. O leite. Por toda parte. Eu fazia o leite acontecer. Em tudo. Eu entendia a potência do leite. Laticinizava o mundo e sentia um certo prazer”¹⁸ (2015, p. 15). Esse sentimento que Gallet descreve é um efeito de amassapalavra. Ela gera uma materialização, pela repetição, da substância sobre a qual fala. A substância toma dimensão, toma espaço, toma corpo. “Tarkos nos ensina que o poema tem a capacidade de apreender o ‘fora’, a ‘grande

¹⁷ “Grâce à la voix ou à cause d’elle on dit toujours plus qu’on ne dit : le sens ne se résume jamais à la signification. On ne peut l’extraire, il patauge. S’empâte. On retrouve ‘patmot’.”

¹⁸ “Je lisais et quelque chose était, devenait, augmentait. Du lait. Partout. Je faisais advenir le lait. Dans tout. J’étendais la puissance du lait. Je lactifiais le monde et j’en éprouvais un certain plaisir.”

substância’ graças à ‘amassapalavra’, a figura conceitual mais importante de Tarkos”¹⁹, diz Anne-Renée Caillé (2014, p. 5), em sua tese de doutorado.

Tarkos estabelece uma relação experimental entre poesia e performance ao explorar a atitude corporal na totalidade de sua obra, concretamente – em vídeos e entrevistas – e no ato poético que desempenha nos textos escritos, notavelmente plásticos. Ele projetava seu trabalho com bastante cuidado, conforme atestam os registros e listas de suas ações poéticas. É importante conhecer a obra em seus mais variados aspectos (escritos, vídeos e gravações em geral) para constatar a hibridez do trabalho e perceber o quanto os níveis estão conectados e se retroalimentam, evidenciando o processo total com a linguagem como um fluxo em todos os sentidos.

A improvisação não é uma criação sem preparo prévio, um repente súbito e inesperado, mas é o efeito de um trabalho bem meditado e construído, que se combina com a espontaneidade do poeta em uma encenação poética, isto é, na concretização da linguagem enquanto corpo e voz. É muito comum encontrarmos, no conjunto de sua obra, duas ou três versões diferentes de um texto escrito e o registro de uma performance desse mesmo texto, que o apresenta como uma quarta versão, o que evidencia a plasticidade da língua enquanto massa.

A improvisação, assim, é a concretude e a fisicidade da linguagem, manifestadas pelo corpo do poeta, advindas das notações gráfico-textuais preparadas de antemão ou, no sentido inverso, é material para elas. É até possível considerar registros sonoros e performances isoladamente como manifestações autônomas – bem como os textos escritos –, mas o entendimento da obra de Tarkos não prescinde de nenhum de seus níveis e, para se ter noção da totalidade de seu pensamento poético, é preciso considerar que há trabalhos escritos que os precedem e, muitas vezes, também trabalhos que surgem depois e que os delongam, isso tudo simultaneamente.

A voz é tão essencial a seus textos quanto o próprio texto escrito em papel. Alguns estudiosos e contemporâneos do poeta, inclusive, 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 fica muito evidente ao longo de *Caisses* em trechos como “Elevo a tampa, ponho a tampa, despejo a água, pego a tampa, reponho a tampa na chaleira de ferro [...]” ou “viver é viver com um veículo amigo é verdade que a verdadeira vida é ter com você um veículo um veículo amigo que é viver [...]” ou, ainda, “o fluxo viu um obstáculo pelo obstáculo do qual o fluxo viu o obstáculo [...]”.

¹⁹ “Tarkos nous apprend que le poème a la capacité d’appréhender le ‘dehors’, la ‘grande substance’ grâce à la ‘pâte-mot’ (*Oui*, p. 163), figure conceptuelle la plus importante chez Tarkos.”

A obra *L'Enregistré – performances/improvisations/lectures*, editada postumamente, em 2014, por Philippe Castellin e que reúne um livro, um CD e um DVD, é uma tentativa de dar ao leitor uma ideia dessa completude e da dimensão poética do trabalho de Tarkos, que começou pela escrita, integrou a oralidade e, depois, a performance sem deixar o texto escrito de lado, pois é nessa relação de conjunto, de massa, que o sentido da obra se constrói e aparece em forma de fluxo. Todos os suportes são importantes, porque, juntos, amalgamados, formam o visco que deixa aparecer o sentido.

[...] qual é o fluxo, um fluxo encontra um obstáculo que viu fluxos, o fluxo vem procurar um obstáculo, os obstáculos passam os fluxos, o fluxo vem sobre um obstáculo, os fluxos encontram mais de um obstáculo, o fluxo vai ao encontro de obstáculos para encontrar fluxos, o obstáculo tem mais de um fluxo, o obstáculo passa no fluxo, um obstáculo encontra os fluxos, um fluxo e um obstáculo se encontram.²⁰

A obra de Tarkos é um movimento em si mesma. A performance não é mais importante que a improvisação, nem a improvisação é melhor que o texto escrito. É no todo que o sentido de sua poética aparece.

Assim, de um ponto de vista mais geral, um olhar para Tarkos é um olhar para amassapalavra, para uma poética que se constrói pela aglomeração de diferentes meios de comunicá-la. Esse é o fluxo, a produção poética que vai em toda direção. O obstáculo, que seria algo para interromper o fluxo, é incorporado por ele.

Modelando Christophe Tarkos

A tarefa de traduzir poemas selecionados de *Caisses* para o português brasileiro é instigante. Um dos motivos que tornam essa atividade desafiadora é conseguir recriar na tradução aspectos como o humor, os trocadilhos, os jogos sonoros, sem perder de vista o fluxo verbal de amassapalavra, baseado nas recorrências e repetições. A atenção foi direcionada à totalidade da poética do autor, mas privilegiando fatores que resultam do uso particular que o poeta faz da repetição, isto é, aqueles que se relacionam com o movimento que ocorre no interior do texto – circular, reiterativo – e aqueles sugeridos pelo movimento de amassapalavra no corpo físico do texto: a oralidade, a corporalidade, a materialidade, a velocidade. Essa

²⁰ Cf. p. 73 deste trabalho.

abordagem tem em vista a reflexão sobre sua poética, na qual a repetição é um aspecto relevante de amassapalavra.

Considerando esse conjunto, a intenção com as traduções é provocar os efeitos essenciais ao entendimento da dimensão do trabalho de Tarkos. É imprescindível que o leitor do português sinta o efeito da massa de palavras, da profusão, do espiral-redondo na linguagem dos textos.

Recriar as ambiguidades, o humor, as paronomásias estão na essência deste trabalho, no entanto, houve situações em que opções tiveram que ser feitas em decorrência da impossibilidade de manter a combinação desses recursos na língua de chegada. Nesses casos, favoreci o efeito da repetição de palavras.

Esteve sempre em mente a característica performática dos poemas, e da tradução por extensão – que coloca o tradutor na posição de performer dos textos de partida na língua de chegada. Tarkos é um poeta da voz e, ao longo de sua trajetória, apresentou-se publicamente com performances, leituras e improvisações. Bastien Gallet (2015), em “*Comment ça pousse: de la langue et des choses selon Christophe Tarkos*”, explica a característica vocal dos textos do poeta dizendo que, quando os lemos, ainda que pela primeira vez, há um ímpeto, uma necessidade de “testar o texto de outro jeito”, como quando obedecemos uma ordem “à qual é difícil de resistir”. O texto clama pela voz: “Li o primeiro texto. Li de novo, em voz alta desta vez, menos para compartilhá-lo com outros seres dotados de fala [...] que para experimentar o texto de outro jeito”²¹ (*ibid.*, p. 15).

As traduções querem trazer para o português os elementos importantes para a experimentação de amassapalavra. Não se trata de apagar ou neutralizar outros aspectos da poética de Tarkos – Rosemary Arrojo (2007, p. 52) pontua que “O jogo da leitura poética não deve descartar nenhum fragmento que possa ser empregado na construção de uma interpretação” –, mas sim de priorizar, quando a escolha por um aspecto ou por outro é inevitável, as características que estruturam este trabalho.

Mário Laranjeira, no livro em que discute acerca de uma “poética da tradução”, explica que

na medida em que, em certos tipos de mensagem – a poética, particularmente –, a organização da substância sonora tem implicações fundamentais no modo de significação e na própria produção de sentido, tais fatores assumem indiscutível

²¹ “Je lus le premier texte. Je le lus à nouveau, à haute voix cette fois, moins pour le partager avec d’autres êtres doués de parole [...] que pour éprouver autrement le texte.”

importância e podem constituir sérios problemas a resolver em termos de tradução. (LARANJEIRA, 2003, p. 19).

Sendo Tarkos um poeta da voz, da performance e da improvisação, os aspectos sonoros, que se relacionam com a oralidade da palavra e do texto, são de extrema relevância, pois interferem na escuta. Nesse sentido, a vocalização dos poemas produz um efeito adicional, que se mistura àquele do texto escrito, porque enfatiza a repetição dos sons, bem como a cacofonia e as ambiguidades sonoras – muitas vezes agregando um certo humor ao poema –, que podem passar despercebidas no texto escrito.

As ressonâncias, as aliteraões, os ecos são destacados nesse caminho de tradução, assim como se fazem presentes nos textos de partida, por estarem ligadas ao movimento que produzem tanto no corpo do texto como na voz e na escuta do poeta-leitor.

A verdade do texto se determina pelas variaões de interpretação da leitura, o que implica ser sempre uma verdade provisória. Variadas leituras – sejam elas baseadas em leitores, contextos ou tempos diferentes – podem privilegiar diferentes aspectos de um mesmo texto. Um livro, lido pela mesma pessoa várias vezes e em épocas diferentes, por exemplo, parece ser diferente a cada leitura, isso porque as circunstâncias, as concepções, os contextos histórico, pessoal e social são outros. O tradutor também é um leitor. Traduzir é uma forma de ler – é o primeiro passo que se dá e que se repete continuamente num trabalho de tradução –, logo, “ainda que um tradutor conseguisse chegar a uma repetição total de um determinado texto, sua tradução não recuperaria nunca a totalidade do ‘original’; revelaria, inevitavelmente, uma leitura, uma interpretação desse texto” (ARROJO, 2007, p. 22), assumindo “sua condição de produtora de significados” (*ibid.*, p. 24, grifo do autor).

Caisses apresenta uma poesia em linguagem comum, com palavras do cotidiano. São poemas para serem lidos repetidas vezes, experimentados de formas diferentes, como sugeriu Gallet, fazendo uso de nossa caixa de ressonância orgânica – boca, garganta, pulmões, língua, ouvidos. A posição assumida neste trabalho é a de proporcionar ao leitor do português brasileiro a experiência física e concreta, corporal, sonora, da poesia de Tarkos, desenhar no texto em português a voz francesa do poeta, que pensou a poesia em ato, fazendo poesia.

Destaco que um aspecto importante da tradução desse conjunto de textos está relacionado com os pronomes, sujeitos das frases. Ao traduzir os poemas do francês para o português, ocorre que muitos sujeitos podem ficar ocultos, uma vez que a conjugação verbal, que é feita em número e pessoa em nosso idioma, dá conta de indicar o sujeito do verbo. Saliento, no entanto, que, para os objetivos deste trabalho, a aparição reiterada dos sujeitos,

quando acontece na tradução, se justifica, uma vez que a incluo nos dispositivos poéticos do poeta, pois realça o efeito de amassapalavra e enfatiza ostensivamente a ferramenta da repetição.

O *corpus* deste trabalho é uma seleção de trinta poemas de *Caisses*, publicado pela P.O.L. em 1998. Como mencionei, as traduções dão atenção à repetição, porque está diretamente relacionada com o conceito de amassapalavra. Estou consciente de que, ao cuidar desse aspecto da obra, inevitavelmente ressignifico o poema em língua portuguesa. Dessa forma, os comentários são o espaço em que as motivações das escolhas podem ser aclaradas e justificadas. Destaco que o humor, a graça e os trocadilhos foram preservados sempre que possível.

No livro, os poemas são apresentados em suas respectivas caixas sem títulos, mas, ao final, o índice entrega a lista dos textos de *Caisses*, referidos por suas frases de abertura e pela página em que se encontram. Aqui, cada par poema-tradução traz, logo de início, a mesma referência que aparece no índice do livro.

Ao contrário do que se pode esperar de uma escrita encaixada numa visão tradicional do uso da linguagem, e inclusive porque ela ali não se encaixa, a poética de Tarkos não valoriza a variação que evita a repetição de termos por questões estéticas e intelectuais. Para ele, a repetição é relevante e faz parte do processo de crítica à profundidade, pois é ela que dá o aspecto facial para o poema.

Nesse sentido, meu trabalho de tradução prima pela aderência ao poeta. Há um esforço constante dedicado a repetir o que aparece no texto de partida. Assim, situações em que a repetição, eventualmente, cause estranheza no sentido do excesso reforçam o fato de que o excesso é coadjuvante no processo de repetir de Tarkos. Diluí-lo, optando pela variação, seria abrir mão dessa importância dentro da obra: “O sentido é dado pela fala, é se treinando que a fala treinada faz sentido, o sentido não se entende do que é falado [o conteúdo], mas é dado pelo que é falado [a forma física], em massa, em grupo, basicamente, continuando, na totalidade, repetindo [...]”²² (TARKOS, 1999, p. 40).

A seguir, os poemas nas duas línguas e os comentários às traduções.

²² “Le sens est donné par la parole, c’est en s’entraînant que la parole entraînée prend sens, le sens ne se donne pas de ce qui est parlé mais est donné par ce qui est parlé, en masse, en groupe, en gros, en continuant, en totalité, en répétant [...]”

2. Traduções

Je suis blanc, je suis tout blanc²³

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.

²³ Caisses, p. 7.

Eu sou branco, eu sou todo branco

Estou branco, estou 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, estou totalmente branco, não posso mais julgar meu pensamento, eu penso sem poder saber, ele pode pensar o que quiser, estou branqueado, 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 destaca, 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, não tenho mais pensamentos sobre meu pensamento, 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, estou totalmente branqueado, 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.

Comentários:

O branco aparece em vários momentos neste conjunto de poemas. Branco como a cor, que pinta, que preenche a pele e o leite. Ao mesmo tempo, branco como o vazio da página (“em branco”), como a ausência do pensamento, como o lapso de memória (“deu branco”) e o silêncio.

O texto parte da constatação “estou branco” e parece tecer pensamentos a respeito das relações que existem, mas que são invisíveis (ou estão embranquecidas), entre o poeta e o leitor, o texto escrito e o texto lido, a leitura em voz alta e a escuta. O sujeito vai, aos poucos, se apagando, ficando branqueado, enquanto sua contraparte, aquele que completa a ação ao interagir no sentido oposto, aflora.

Ao mesmo tempo em que o sujeito embranquece, o pensamento adquire potência, passando para o controle. Quanto mais poder o pensamento ganha, mais dissolvido fica o sujeito.

Pensando, agora, em termos de linguagem. O verbo *être* é intercambiável em seu sentido francês e oscila entre o “ser”, o “ficar” (no sentido de tornar-se) e o “estar”. Nesta tradução, aproveito essa maleabilidade e faço-a trabalhar a favor da leitura que proponho para o texto. Assim, *être* se traduz em “ser” ou em “estar” dependendo da posição que ocupa no texto e do branquear do sujeito poético. Vejamos: o sujeito parte da afirmação de que está branco (“estou branco, estou todo branco”, “estou totalmente branco”), que vai ficando ainda mais branco conforme o pensamento assume o controle (“estou branqueado”, “estou todo branco”, “estou totalmente branqueado”, “estou totalmente branco”), até chegar ao auge, concluindo que “eu sou de uma grande brancura”, quando, então, tudo se define por completo, passando de um estado fugaz à uma qualidade inerente.

O poema segue a progressão *blanc – blanchi – blancheur*. Os três termos evocam a cor branca, mas também podem se referir, metafórica e simbolicamente, a diferentes qualidades, como pureza, inocência, honestidade, ingenuidade, por exemplo, as quais podemos, inclusive, podemos relacionar com características da poesia facial.

Blanc, além de se referir à cor, também carrega a semântica da não efetividade prática, do esvaziamento, das coisas que se resumem às aparências, como no termo *mariage blanc* (“casamento não consumado”). *Être blanc*, por outro lado, pode significar *avoir les cheveux*

*blancs*²⁴ (“ter os cabelos brancos”), o que poderia nos remeter à *se faire des cheveux blancs* (“se inquietar”, “se preocupar”). *Je suis blanc*, portanto, pode muito bem trazer, ao lado da referência à cor, também sugestões de pureza e de inquietação.

Blanchi sugere algo que se tornou branco (ou mais branco do que já era). No poema, *je suis blanchi* parece, paralelamente, implicar o *blanchi* de *être blanchi (par la justice)*, expressão usada para descrever situações em que alguém é inocentado e/ou liberado pela justiça. Se também consideramos esse sentido no poema, o pensamento parece ganhar uma posição de lei, isto é, de razão e de direito sobre o sujeito poético, dando outro tom para a leitura.

Assim, o entendimento das afirmações essenciais ficariam aproximadamente como segue: *je suis blanc* = estou branco, sou puro, honesto; *je suis blanchi* = estou branqueado, sou inocente, estou inocentado; *je suis d’une grande blancheur* = sou de uma grande brancura, de uma grande pureza – já que *blancheur* é um substantivo que qualifica o que é branco e também o que é imaculado e puro.

Na tradução de *je suis blanchi*, preferi a ambivalência da palavra “branqueado”, em contraste com “embranquecido”. “Branqueado”, além de sua relação com a cor branca, traz para a leitura em português uma referência às coisas que se tornam brancas pela eliminação de pigmentos, como o papel branqueado, levando-nos ao branco do papel – sobre o qual se escreve – e ao papel em branco – sobre o qual se pensa ou se lamenta a falta de inspiração para a escrita literária. Além disso, “branqueado” é outra palavra para definir o dinheiro tornado lícito através da lavagem, ou seja, moeda de troca – como a escrita –, inocentada do crime ou fraude que o originou.

Elle me détache é uma ambivalência que vale ressaltar, já que tem, ao mesmo tempo, o sentido de dar destaque (meu pensamento me dá destaque, me faz sobressair, chama atenção para o fato do eu estar branqueado) e o sentido de separar e desligar (meu pensamento me separa [dele], me desliga [dele]).

“Não tenho mais pensamentos sobre meu pensamento” (*je n’ai plus de regards sur ma pensée*) é uma escolha que preserva o sujeito (eu/je) como no francês, em comparação a “meu pensamento não me concerne mais”, uma das alternativas consideradas para a tradução desse trecho. A opção por “pensamentos”, no lugar de “olhos”, “olhares” ou “considerações” (*regards*), acrescenta uma certa informalidade oral ao fragmento, bem como um humor sutil, relacionado à ideia de se ter pensamentos sobre o pensamento. Com essa opção, acabei também

²⁴ Cf. CNRTL. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/blanc>. Acesso em: 20/7/2021.

retomando uma frase do início do poema, com alguma variação: “não sei mais o que meu pensamento pensa”.

Elle est laissée nos traz algumas possíveis compreensões, referentes ao abandono à própria sorte (como em *être laissé à soi-même*), à interrupção de algo, à mudança de rumo e ao legado, por exemplo. “Largado” (“[meu pensamento] está largado”) é um adjetivo que, em português, também suscita diferentes interpretações, tais como abandonado, sem rumo, displicente na conduta ou desordeiro.

Destaco que o português levou o poema para uma abordagem completamente masculina (um eu-sujeito e um ele-pensamento), enquanto no texto em francês há uma diferença de gênero, que ocorre porque *pensée* é uma palavra feminina, o que poderia nos levar a pensar que o poema também estabelece uma tensão entre os gêneros – perda na tradução.

Em termos de escolhas, vale mencionar que traduzi *comprendre* por “entender” porque no português é mais corriqueiro e oral do que “compreender”. Isso se aplica a *entièrement*, traduzido para “totalmente” (embora, no francês, exista *totalement*, é uma palavra usada em contextos mais específicos). *Juste* poderia ter sido traduzido para “certo” no contexto do poema. No entanto, no original, *juste* ressoa em *juger* e preferi manter esta combinação dos sons de J na versão em português, já que no francês ela é bem acentuada.

Il y a du lait partout²⁵

Il y a du lait partout. Il y a du lait dans le beurre. Des litres de lait blanc se trouvent partout. Il y a du lait dans tous les bons produits. Du lait partout. Il y a du lait dans le beurre et dans la crème. Des litres de lait blanc dans les tonneaux et dans des camions-citernes. Ce sont des litres de lait versés dans les biscuits, et dans les barres chocolatées, et dans la pâtisserie industrielle, le lait est dans des formes variées. Le lait est partout. Des litres de lait blanc versés. Le lait dans la forme des tonneaux et des tonneaux de litres de poudre. Le lait est en poudre. C'est le lait sec en poudre qui se trouve partout. Le lait blanc des paquets de beurre, de la pâte et des sauces et de la crème et de la garniture et du goût. Il y a du lait partout, dans les champs, les tire-lait à roues, les vaches et les vachers, sur les routes, les charrettes de bidons de lait. Le lait est blanc. Il y a du lait blanc pour les beurres, pour la purée de pommes de terre, pour les poudres de céréales à diluer dans le lait. Il y a dans tout un peu de lait. Le lait est partout, dans la purée de pommes de terre en poudre et dans la poudre et dans le chocolat au lait, il y a de la poudre de lait. Il y a du lait partout. Avec le lait dans des gâteaux, dans les barres chocolatées et tout le fromage. Il y a des bidons et des tonneaux et des citernes de lait qui versent. Le lait est dans toutes les formes, en poudre de lait dans les biscuits, des litres de lait blanc liquide dans les yaourts. Le lait est blanc, il y a du blanc lait partout. Le lait est lui-même dans les brioches et dans la béchamel et dans le beurre. Il y a du lait dans la brioche et la béchamel et le beurre. Le lait est dans tout.

²⁵ Caisses, p. 9.

Há leite por toda parte

Há leite em toda parte. Há leite na manteiga. Litros de leite branco estão por toda parte. Há leite em todos os bons produtos. Leite em toda parte. Há leite na manteiga e no creme. Litros de leite branco nos barris e nos caminhões-tanque. São litros de leite derramados nos biscoitos, e nas barras de chocolate, e na confeitaria industrial, o leite está em formas variadas. O leite está em toda parte. Litros de leite branco derramados. O leite na forma de barris e barris de litros de pó. O leite está em pó. É o leite seco em pó que se encontra em toda parte. O leite branco dos pacotes de manteiga, da massa e dos molhos e do creme e do recheio e do sabor. Há leite em toda parte, nos campos, as bombas de leite sobre rodas, as vacas e os vaqueiros, nas estradas, as carroças de galões de leite. O leite é branco. Há leite branco para as manteigas, para o purê de batatas, para os pós de cereais solúveis no leite. Há em tudo um pouco de leite. O leite está em toda parte, no purê de batatas em pó e no pó e no chocolate ao leite, há pó de leite. Há leite em toda parte. Com o leite nos doces, nas barras de chocolate e no queijo todo. Há galões e barris e tanques de leite que derramam. O leite está em todas as formas, em pó de leite nos biscoitos, litros de leite branco líquido nos iogurtes. O leite é branco, há branco leite em toda parte. O leite está nos brioches e no bechamel e na manteiga. Há leite no brioche e no bechamel e na manteiga. O leite está em tudo.

Comentários:

Bastien Gallet afirmou, em seu artigo de 2015, que, conforme lia “*Il y a du lait partout*”, ia “laticinizando o mundo”. Gallet observa que esse efeito progressivo é decorrente do trabalho com a linguagem, que Tarkos executa começando com constatações ingênuas a respeito do leite (*Il y a du lait partout*) e, ao longo das linhas, seguindo num acúmulo crescente, cada vez mais presente, de leite, até concluir que *le lait est dans tout*. O leite toma o espaço, como uma projeção, uma sensação que advém da imersão no conteúdo desta caixa de *Caisses*.

Tarkos menciona *les tire-lait à roues*. A tradução literal para esse termo seria “os tira-leites sobre rodas”. Uma busca na internet por *tire-lait* e *tire-lait à roues* mostrou imagens de bombas de leite para mães que amamentam. O mesmo aconteceu quando a busca se deu para “tira-leite” e “tira-leite sobre rodas”. No francês, quando a busca é acompanhada da palavra *vache* (*tire-lait à roues vache*), as imagens, então, passam a mostrar ordenhadeiras móveis (para gado).

Minha tradução traz “as bombas de leite sobre rodas”. Assim como acontece no poema em francês, essa opção não faz uma referência explícita às ordenhadeiras para gado. A relação com a ordenha animal fica estabelecida quando, na sequência do texto, as vacas (*les vaches*) e os vaqueiros (*les vachers*) aparecem. Com isso, foi possível preservar o duplo sentido insinuado no francês (as bombas usadas pelas nutrizes ou as bombas para ordenhar as vacas), bem como manter a recorrência da palavra leite.

Apesar da pontuação, este é um poema cheio de pequenas cascatas internas que, como o leite, derramam seu conteúdo, modificando o fluxo do texto. Assim, um ponto final pode representar o final de um pensamento e, ao mesmo tempo, uma ligação, um encadeamento para o pensamento seguinte. Lembrando o que acontece no *enjambement*, aqui o movimento de sintagmas não respeita suas próprias fronteiras, de maneira que, conforme lemos o texto, encontramos fragmentos que podem pertencer a dois sintagmas ao mesmo tempo, criando um efeito de coesão entre as frases, de continuação. Isso acontece, para citar alguns casos, em: “[...] em toda parte. Há leite [...]”, “[...] em formas variadas. O leite está em toda parte”, “[...] tanques de leite que derramam. O leite [...]”.

Destaco, na tradução, o trecho “Litros de leite branco derramados”, que recupera, de maneira transformada, o popular “Chorar sobre o leite derramado”, o mesmo que dizer “não adianta reclamar [agora que nos demos conta de que o leite está em tudo]”.

Une passoire à manche pour les pâtes²⁶

Une passoire à manche pour les pâtes, je ne sais pas si je vais passer à travers, en attendant longtemps, je ne sais pas si je passe à travers en attendant longtemps sur la passoire à manche pour passer les pâtes, je ne sais pas si, en attendant dessus longtemps je ne passerai pas à travers en passant petit à petit dans le carton, je reste longtemps, je ne sais pas si je passe, je ne sais pas si je passerai à travers l'alternance du rayon de soleil et du gel, passerai-je, en attendant longtemps, je ne sais pas si je vais traverser sans vouloir, je ne sais pas si je pourrai passer à travers la vitre en restant longtemps à côté, en attendant assez de temps à côté de la vitre, je serai de l'autre côté de la vitrine, je serais passé, je reste contre la langue, je ne sais pas si j'arriverai à traverser la langue, je reste longtemps contre la langue, je ne sais pas si j'arriverai à passer longtemps à travers la langue jusqu'au cerveau en restant assez longtemps sur la langue.

²⁶ Caisses, p. 10.

Um escorredor com alça para massas

Um escorredor com alça para massas, não sei se vou passar através, esperando muito tempo, não sei se passo através esperando muito tempo no escorredor com alça para passar massas, não sei se, esperando em cima muito tempo eu não passarei através passando pouco a pouco na caixa de papelão, fico muito tempo, não sei se passo, não sei se passarei através da alternância do raio de sol e do gelo, será que passarei, esperando muito tempo, não sei se vou atravessar sem querer, não sei se poderei passar através da vidraça ficando muito tempo ao lado, esperando tempo suficiente ao lado da vidraça, eu estarei do outro lado da vitrine, teria passado, eu permaneço contra a língua, não sei se chegarei a atravessar a língua, fico muito tempo contra a língua, não sei se chegarei a passar muito tempo através da língua até o cérebro ficando tempo suficiente em cima da língua.

Comentários:

Um poema em sons de “S”. A sibilância percorre o texto, às vezes contracenando com os sons secos do “T”, do “P” e a fluidez do “V”, não tão predominantes, mas também muito evidentes.

Alguns aspectos importantes a serem destacados: *pâtes*, *carton*, *soleil*, *gel*, *langue*.

Pâtes faz uma referência direta à amassapalavra. A ideia central do texto é a dúvida passar ou não passar, ou seja, “passarei ou não através da massa, se ficar muito tempo contra (em contato com) ela?”, ideia que parece traduzir uma tensão: passar é uma possibilidade, mas estar do outro lado da vidraça, da massa ou da língua seria a mesma coisa, porque o que parece emergir do texto é justamente permanecer no limiar, ou seja, não ir nem ficar. Uma importante questão da poética de Tarkos é o permanecer em contato com a língua (*la langue*) ela mesma, questão que vai se definindo, no texto, a partir de *je reste contre la langue*, quando o poema passa a referir-se nominalmente à língua e parece trazer a *lalangue* (“alíngua” ou “lalíngua”) de Lacan, termo que tem relação com a gramática, com o desejo do Outro e com a repetição, isto é, uma espécie de “lalalação”.

Gel, que em português acabou ganhando o sentido limitado da palavra gelo (minha opção à geada, que seria uma tradução mais literal), além de completar, por oposição, a ideia de *rayon de soleil*, e de, nessa alternância, dar uma dimensão de tempo (como referindo-se às estações quentes e frias do ano, por exemplo), agrega ao texto francês a perspectiva do gel, da viscosidade quase líquida e fluida, mas consistente, propriedade pela qual as partículas de uma substância aderem umas às outras, e característica que Tarkos atribui à linguagem como amassapalavra. Escolhi traduzir *gel* para “gelo” para não alongar tanto o termo em português, e porque “gelo” já define o contraste com “raio de sol”.

Carton, que marca sua presença *en passant* neste poema, é palavra-tema da translação de outro poema de *Caisses*, como veremos mais à frente. Aqui, optei por traduzir para “caixa de papelão” por causa da conexão, no texto, com as embalagens para macarrão. O termo ficou mais longo no português, mas é importante manter o diferencial “de papelão”, para que não se confunda com as “caixas” do título do livro (*Caisses*), que é uma palavra diferente de *carton*. No francês, *carton* é muito flexível e, diferentemente do nosso “cartão”, também é usado no sentido de embalagem. “Embalagem” seria uma tradução também, mas não termina em “ão”, como “caixa de papelão”, e sua sonoridade ficaria mito longe de *carton*.

O grande problema da tradução deste poema foi a ambiguidade da frase *je serais passé*, que me parece concentrar três interpretações diferentes ao mesmo tempo, as quais não puderam ser contempladas no português: 1) “[eu] estaria passado”: poderia se referir tanto a um ser-poético cansado, como ultrapassado, em desuso, fora de moda; 2) “[eu] teria passado”: parece ir na direção das considerações essenciais do poema, já que suporia a passagem através da massa-*langue*, em oposição à ideia de permanecer no limiar; 3) “[eu] seria passado”: tem uma referência a um estado anterior do ser-poético, sem julgamento de valor, localizado em algum tempo anterior, como uma retomada de algo que um dia foi, mas que já passou, agora é de outro jeito.

Je soulève le couvercle de la théière²⁷

Je soulève le couvercle de la théière. La théière est en fer peint de fleurs sur un fond blanc. La théière est en fer-blanc, a la forme d'une cafetière. Je soulève le couvercle de fer-blanc de la théière, je le pose à ses côtés sur la table en bois. Je prends la bouilloire et je verse l'eau bouillante de la bouilloire dans la théière en fer ouverte. J'enlève le couvercle, je pose le couvercle, je verse l'eau, je prends le couvercle, je repose le couvercle sur la théière en fer. Je referme la théière en fer qui fume. La théière de thé tiède est pleine d'eau chaude. Le thé dans la tasse blanche a le goût du thé couleur thé. Éclaircie par la tasse blanche, la vapeur d'eau et l'eau chaude versée dans la tasse blanche aux bords chauds. Une goutte du thé versée goutte sur le bec de la théière qui verse le thé dans la tasse et glisse sous la gouttière courbée de la théière puis le long de la courbe de la théière de terre et tache la table. Je prends la tasse. Je bois une gorgée de thé chaud. Le thé fait mal au coeur. Je bois une gorgée, je repose la tasse. J'oublie la tasse de thé. J'ai mal au coeur. J'ai soif, je prends la tasse, je bois une gorgée. Je repose la tasse. Le mal au coeur s'adoucit. J'oublie la tasse. Je bois une gorgée de thé, le thé est froid.

²⁷ Caisses, p. 12.

Eu levanto a tampa da chaleira

Eu levanto a tampa da chaleira. A chaleira é de ferro pintado de flores num fundo branco. A chaleira é de flandres, na forma de uma cafeteira. Levanto a tampa de flandres da chaleira, ponho a tampa ao lado sobre a mesa de madeira. Pego o bule e despejo a água fervente do bule na chaleira de ferro aberta. Elevo a tampa, ponho a tampa, despejo a água, pego a tampa, reponho a tampa na chaleira de ferro. Fecho a chaleira de ferro que fuma. A chaleira de chá morno está cheia de água quente. O chá na xícara branca tem o gosto do chá cor de chá. Depurado pela xícara branca, o vapor de água e a água quente despejada na xícara branca com bordas quentes. Uma gota de chá despejada goteja sobre o bico da chaleira que despeja o chá na xícara e desliza sob a calha curva da chaleira e ao longo da curva da chaleira de argila e mancha a mesa. Pego a xícara. Tomo um gole de chá quente. O chá dá náusea. Tomo um gole, reponho a xícara. Deixo a xícara de chá de lado. Estou enjoado. Tenho sede, pego a xícara, tomo um gole. Reponho a xícara. A náusea suaviza. Deixo a xícara de lado. Tomo um gole de chá, o chá está frio.

Comentários:

O poema estende o mundo quando parece parar o tempo a fim de descrever um micro momento, breve e rotineiro, colocando-o em evidência e explorando as suas dobras.

Destaco o trabalho de Tarkos com figuras de linguagem sonoras – aliterações (séries de “F” – *en fer peint de fleurs sur un fond blanc* –, sequências de “S” – *qui verse le thé dans la tasse et glisse sous la gouttière*–, séries de “C” – *couvercle, cafetière, courbée, courbe, coeur*), paronomásias (*soulève /théière, fer/ fleurs, eau/chaude*), assonâncias (o som aberto do “E” percorre o poema – *Je soulève le couvercle de la théière. La théière est en fer peint de fleurs*).

No português, esses efeitos foram recriados pela repetição de sons de “SH” (chaleira, chá, cheia, xícara, mancha), “T”, “B”, “D” e as nasais (levanto, tampa, tomo, quente).

Em *J’oublie la tasse [de thé]*, *oublie* poderia ter sido traduzido para “esqueço”, uma opção mais literal, mas considere o aspecto sonoro da repetição do som de “SH”, predominante no poema em português e existente em “deixo”.

No fechamento do texto, procurei uma opção para aproximar, no português, a rima *bois/froid* do francês. Pensei em “tomo”/”morno”, em vez de “tomo”/”frio”, mas perderia a progressividade do poema, estruturada no resfriamento: *bouillante – chaude – tiède – froid*.

Sur un coussin sur un sofa²⁸

Sur un coussin sur un sofa. Un coussin sur les coussins du sofa. Un petit coussin, on peut dire un coussinet. Un coussin à peu près marron sur le sofa. Un bon coussin en fin de compte. Avec tout ce qu'il faut à un coussin pour faire un bon coussinet rectangle. Un coussin rebondi. Un coussin rebondi comme l'oreiller peut l'être aussi. Et moelleux. Un coussin moelleux mais de la taille d'un coussin de salon. Le coussin est point anguleux, il est sans coins, il est moelleux, le coussin est dans le coin du sofa, le petit coussin sur le coussin du sofa n'est pas anguleux. Le coussin est rebondi, est sur le sofa, est près du sofa, est rectangle, est sur le coussin du sofa, le petit coussin à peu près rectangle sur le sofa est moelleux est plus petit qu'un oreiller. Le coussin est plus petit qu'un oreiller, il est un coussinet rebondi sur le bord d'un coussin d'un sofa. Il est complètement rebondi comme l'est le ventre. Le petit coussin est petit sur le dos du coussin. Le coussin comme un ventre rebondi et moelleux. Le petit coussin, plus grand qu'un ventre pour faire un bon coussin sur le coussin d'un sofa, dans les coussins, un petit coussin, on peut dire un coussinet, un coussinet moelleux.

²⁸ Caisses, p. 13.

Numa almofada num sofá

Numa almofada num sofá. Uma almofada nas almofadas do sofá. Uma mini almofada, uma almofadinha. Uma almofada um pouco marrom no sofá. Uma boa almofada no fim das contas. Com tudo o que faz uma almofada ser uma boa almofadinha retângula. Uma almofada roliça. Uma almofada roliça como o travesseiro. E fofa. Uma almofada fofa mas do tamanho de uma almofada de sala. A almofada é sem ângulos, é sem cantos, é fofa, a almofada está no canto do sofá, a pequena almofada na almofada do sofá não é angulosa. A almofada é roliça, está sobre o sofá, está perto do sofá, é retângula, está na almofada do sofá, a mini almofada um pouco retângula no sofá é fofa é menor que um travesseiro. A almofada é menor que um travesseiro, é uma almofadinha roliça na borda de uma almofada de um sofá. É tão roliça como um barrigão. A mini almofada é mini no dorso da almofada. A almofada como um barrigão roliço e fofo. A mini almofada, maior que um barrigão para fazer uma boa almofada na almofada de um sofá, nas almofadas, uma mini almofada, uma almofadinha, uma almofadinha fofa.

Comentários:

Seria uma narrativa, um conto, uma fábula, a história de uma almofadinha que vive nas almofadas do sofá? O fato é que o começo do poema lembra o início dos contos de fadas, aqueles que se inauguram com o tradicional “era uma vez... uma almofadinha”. Olhando de outro ângulo, pode-se ler um “há” oculto em cada reformulação, como em “[há] uma almofada nas almofadas do sofá”. Essa dupla possibilidade (“era uma vez...”; “há”) faz com que o texto permaneça no limiar (o limiar sugerido em “Um escorredor com alça para massas”) entre a narrativa e a descrição, dissolvendo os limites entre ambas.

O texto está atrelado à produção de inúmeras tentativas ligeiramente diferentes de começos, que se constroem na retomada do enunciado original. O trecho *un petit coussin, on peut dire un coussinet* marca, internamente, esse trabalho de reformulação.

Nada acontece, é um texto com pouquíssimos verbos, apenas de estado (ser, estar).

Como no poema anterior, Tarkos explora a sonoridade das palavras. O texto francês está estruturado sobre o som do “S” (*Sur un coussin sur un sofa. Un coussin sur les coussins du sofa*), efeito que não pude reproduzir em português, cujo resultado sonoro é uma mistura de “M”, e sons nasais em geral, (“A almofada é sem ângulos, é sem cantos, é fofa, a almofada está no canto do sofá, a pequena almofada na almofada do sofá não é angulosa) e “F” (almofada, sofá, fim, faz, fofa).

Tarkos articula o poema a partir da variação da palavra *coussin* (almofada). No decorrer do texto, aparecem as formas *coussin* (almofada), *petit coussin* (almofada pequena ou almofadinha) e *coussinet* (o mesmo que *petit coussin*). Na tradução, para diferenciar os três termos, optei por usar o adjetivo mini, como em mini almofada. Assim, temos: *coussin* – almofada; *petit coussin* – mini almofada; *coussinet* – almofadinha. Com esse artifício, acabei também conseguindo aproximar a forma nos dois idiomas (uma palavra ou duas palavras, dependendo do termo).

Vale comentar, ainda, que a palavra francesa *ventre* poderia ser mantida na tradução, mas, seu uso no sentido de “ventre”, em francês é muito raro. O mais comum é usar *ventre* para se referir ao que chamamos de “barriga” ou, mesmo, de “pança”, como em *perdre son ventre* (perder a barriga) ou *avoir mal au ventre* (ter dor de barriga) ou *avoir du ventre* (ter barriga/pança) ou, ainda, *avoir le ventre rond* (ter a barriga/pança redonda). O poema fala de um *coussinet* que é *complètement rebondi comme l’est le ventre*, ou seja, a almofadinha e a

barriga são roliças. Minha tradução apresenta “barrigão”, que dá uma ideia mais arredondada do que “barriga” e menos pejorativa do que “pança”.

Je vis parce qu'il est agréable de vivre²⁹

Je vis parce qu'il est agréable de vivre. Je sais pourquoi je vis. Je vis parce que cela me fait plaisir. J'ai bien vu que c'est agréable d'être vivant, qu'il y a des plaisirs. Si je suis en vie, c'est que je trouve qu'il est agréable de vivre, ainsi j'ai décidé de vivre. La vie me donne des plaisirs souvent. Il y a de bonnes choses en ce moment pendant que je vis. J'ai vu que c'est souvent agréable. Je l'ai vu pendant que je vivais, la vie n'est pas très désagréable et elle donne d'agréables plaisirs à celui qui vit. Il y a plein de bonnes choses pour tout le corps. Il y en a un certain nombre, alors je vis. Je reste en vie puisqu'elle me donne du plaisir. C'est assez agréable de vivre, je l'ai vu en rencontrant assez de choses agréables en vivant, je vivais et je continue à vivre parce que j'ai vu que vivre donne assez de plaisirs souvent. Alors j'ai plaisir à vivre, alors je continue. Ainsi je sais pourquoi je suis encore vivant, cela me donne du plaisir. Il y a des plaisirs en grand nombre par la vie et je sais pourquoi je vis, je vis parce qu'elle me donne des plaisirs et qu'elle est plaisante. Ainsi je sais pourquoi je suis encore en vie et j'ai décidé de continuer de vivre, c'est pourquoi je suis vivant, car il y a assez de plaisirs dans la vie. C'est plaisant, alors je vis, je vis tant que c'est plaisant.

²⁹ Caisses, p. 14.

Eu vivo porque é agradável viver

Eu vivo porque é agradável viver. Eu sei por que eu vivo. Eu vivo porque isso me dá prazer. Vi mesmo que é agradável estar vivo, que há prazeres. Se estou vivo, é porque acho que é agradável viver, assim eu decidi viver. A vida me dá prazeres frequentemente. Há coisas boas neste momento enquanto vivo. Eu vi que é frequentemente agradável. Vi enquanto vivia, a vida não é muito desagradável e ela dá agradáveis prazeres a quem vive. Há muitas coisas boas para o corpo todo. Há várias delas, então eu vivo. Eu continuo na vida porque ela me dá prazer. É bastante agradável viver, eu vi isso encontrando bastantes coisas agradáveis vivendo, eu vivi e continuo vivendo porque vi que viver frequentemente dá bastantes prazeres. Então eu tenho prazer em viver, então eu continuo. Assim eu sei por que ainda estou vivo, isso me dá prazer. Há prazeres em grande número pela vida e eu sei por que vivo, vivo porque ela me dá prazeres e é prazerosa. Assim eu sei por que ainda estou vivo e decidi continuar vivendo, é por isso que estou vivo, porque há bastantes prazeres na vida. É prazeroso, então eu vivo, vivo enquanto é prazeroso.

Comentários:

Os movimentos de translação e de rotação estão bem definidos neste texto. Tarkos translada em torno da ideia de viver, explorando, a cada frase, as rotações, que acrescentam pequenos detalhes ao já dito.

Enquanto traça as retomadas e os giros em torno do viver, Tarkos faz a ideia inicial, “Eu vivo porque é agradável viver”, evoluir lentamente, explorando suas nuances (“[vivo porque] Há coisas boas neste momento enquanto vivo”, “[vivo porque] eu vi isso encontrando bastantes coisas agradáveis vivendo”, “[vivo porque] Há prazeres em grande número pela vida”), até torná-la uma condição para continuar vivo (“vivo enquanto é prazeroso”).

A predominância é dos sons de V, Z e I, que acontece em decorrência da repetição das palavras *vivre* (viver) e *plaisir* (prazer) – e suas variantes. Procurei mantê-la na tradução.

Le soleil est jaune³⁰

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.

³⁰ Caisses, p. 15.

O sol é amarelo

O sol é amarelo a luz do sol é acobreada é uma coroa 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.

Comentários:

“*Le soleil est jaune*” é um poema em forma de lista, que acumula palavras em torno da ideia do sol, da luz do sol e da cor amarela, quase desenhando o sol com palavras. O texto extrapola duas das características mais marcantes da escrita do poeta, que são 1) a utilização de um número reduzido de palavras diferentes e 2) a repetição. Neste caso, Tarkos utiliza palavras variadas, e repete apenas a ideia circular.

Em “*Ma langue est poétique*” (TARKOS, 2008, p. 50-51), o poeta descreve sua língua poética como algo ensolarado, arejado, sonoro e em movimento. Ele compara o som de sua língua poética ao das ervas e do verão – ela farfalha, estala, tem “ruídos repetitivos”. Suas palavras são “bonitas, puras, musicais, felizes”. Nesse sentido, “*Le soleil est jaune*” não apenas caracteriza e descreve a escrita poética de Tarkos, como a concretiza nas imagens que o poema cria.

Na tradução desse texto, muitos termos mereceram especial atenção e pesquisa, como os que menciono a seguir.

O poema apresenta a combinação *halée/halo*, em *la lumière du soleil est halée est un halo*. Pesquisando *hâlée*, particípio passado de *hâler*, encontrei “part. pas. em emprego adj. Sinon. de moreno, acobreado, bronzeado, escuro”³¹. Em francês, há dois verbos com grafia muito semelhante, os verbos *hâler* e *haler*, que podem ter a mesma pronúncia, quando se aceita o som de [a] para *haler*. O verbo *haler* se relaciona a assuntos marítimos (içar por corda; soprar do vento) ou a assuntos de caça (incitar/excitar/estimular um cão a correr atrás da presa). Considerando as características poéticas e estilísticas de Tarkos e sua relação com a vocalidade, entendo que há aqui uma brincadeira com os sons semelhantes das duas palavras. Assim, se o poema é visto ou lido, tem um sentido; se é ouvido, tem mais outro, que se acrescenta ao primeiro. Para a tradução, não foi possível manter essa relação com o oral. A tradução de *halée* ficou “acobreada” e, tentando aproximar o resultado em português da paronomásia *halée/halo*, optei por escolher uma tradução não literal para *halo* (que seria “halo”), ficando com “acobreada”/ “coroa”, que, pelo menos, repetem os sons de “C” e de “R”.

Tournoyante é um termo que pode funcionar como adjetivo ou particípio presente do verbo *tournoyer* em uma função adjetiva. Em português, a tradução adjetiva ficaria “giratória”.

³¹ “Part. passé en emploi adj. Synon. de basané, bistré, bronzé, cuivré. Peau hâlée; teint, visage hâlé.” Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/h%C3%A2l%C3%A9>. Acesso em: 31 mai. 2020.

Optei pela forma do particípio presente por causa do sufixo -ante, que vai ecoar com as palavras seguintes.

Est un rond poderia ter sido traduzido por “é um círculo”, mas preferi “é um redondo”, que se aproxima sonoramente do original e mantém a ideia do círculo.

Uma opção para *est un feu est en feu*, cuja pronúncia não tem diferenças significativas, seria “é um incêndio está em chamas”. Preferi usar “é um fogo pegou fogo” para, no mínimo, manter a repetição de “fogo” (*feu*), presente no original, e não quebrar essa simetria, já que a simetria sonora não pode ser conservada.

Considerei outras opções para *souriante*, mas preferi manter a tradução literal “sorridente”, já que, além de ser o que a palavra significa literalmente, ressoa com o pensamento poético de Tarkos a respeito da língua, quando descreve suas palavras como “felizes”.

Quanto a *éclaircissante*, literalmente, sua tradução seria “esclarecedora”. Procurei uma palavra com -ante ou -ente que contemplasse seu sentido mais abstrato e cheguei em “iluminante”, que no dicionário Aulete Digital, significa “1. Que ilumina ou alumia; ILUMINADOR; ILUMINATIVO”³². Seu sinônimo, “iluminador”, no mesmo dicionário, tem significado figurativo que inclui “esclarecedor”. Assim, embora “iluminante” tenha também relação com a luz – o que “esclarecedor” não tem –, contempla o significado de *éclaircissante*.

Attendant, além de seu sentido relacionado à espera, também se refere àquela que atende. Em francês, isso cria um jogo de palavras. Embora tenha perdido a ambiguidade, manteve a proximidade sonora com o original.

Para *est sortante*, considerei “está de saída”, o que mudaria pontualmente o verbo *être* de “ser” para “estar”, além de quebrar o ritmo do texto. Outra ideia foi “saliente”, que tem terminação em -ente, bem próxima do -ante de *sortante*, mas cujo sentido não corresponde à ideia de sair como ato. *Sortant(e)* também é uma palavra que pode ser usada no contexto de sorteio, como “sorteado”. Acabei optando por “itinerante”, palavra que mantém o final em -ante e que se relaciona com o sentido de *sortante*, já que no português, conforme o dicionário Aulete Digital, é aquele “Que viaja, percorre itinerários, se desloca constantemente [...]”³³.

Est en attente, literalmente, seria “está em espera”. Descartei essa opção para não quebrar a cadência do texto e não ter que mudar o verbo *être*, pontualmente, de “ser” para “estar”. Procurei uma opção substantivada, como “é uma espera”, por exemplo, mas algo que fosse mais próximo de um final em -ante. Fiquei com “é uma delonga”, cujo final, em -onga,

³² Disponível em: <http://www.aulete.com.br/iluminante>. Acesso em: 8 ago. 2020.

³³ Disponível em: <http://www.aulete.com.br/itinerante>. Acesso em: 8 ago. 2020.

embora não seja exato, mantém a nasalização da penúltima sílaba e não desvia o sentido da expressão “em espera”, já que “delonga” se relaciona com o atraso, a demora, o adiamento.

Heureusement qu'il est mort³⁴

Heureusement qu'il est mort, ça fait du bien. Il a disparu. C'est plus normal. Il y a eu un mort, aujourd'hui, heureusement qu'il est mort. Il a disparu. Cela fait un de moins, ça fait du bien, heureusement qu'il est mort sinon on ne comprenait pas. Merci d'être mort. Il en faut de temps en temps, cela ne sert à rien. Il y a un mort, heureusement. Qui est tombé juste à côté, ce n'est pas de sa faute, en voilà un de moins donc, on ne sait pas pourquoi, ça devient déjà plus compréhensible, c'est très bien comme ça, on compte un de moins, on commence à y voir plus clair. Heureusement qu'il y a un mort, il n'y a pas de raison, sinon c'est complètement absurde. Heureusement il y en a un qui disparaît qu'on ne revoit plus. Certains disparaissent. Heureusement qu'il est mort c'est bien qu'il meure, il n'avait rien fait, il y avait un trou et hop il est tombé dedans, comme quoi il y a des trous. Tant mieux qu'il y ait des trous. Merci le mort d'être mort. Les trous existent vraiment. Il n'y a aucune raison qu'il meure. Heureusement qu'elle est morte, ça en fait une de moins, c'est déjà plus normal, ça fait du bien. Elle n'avait rien fait, donc une qui hop disparaît comme si on ne s'y attendait pas on s'y retrouve, merci d'être morte, ce n'est pas de sa faute si elle a disparu, elle a disparu, c'est mieux comme ça, ça fait du bien, c'est plus compréhensible avec des trous, elle est morte bêtement, heureusement, c'est plus normal, sinon c'est insensé.

³⁴ Caisses, p. 16.

Que bom que morreu

Que bom que morreu, isso é bom. Desapareceu. É mais normal. Teve um morto, hoje, que bom que morreu. Desapareceu. Isso é um a menos, isso é bom, que bom que morreu senão não compreenderíamos. Obrigado por estar morto. É necessário de vez em quando, não serve para nada. Tem um morto, que bom. Quem caiu bem ao lado, não é culpa dele, aqui está um a menos então, não sabemos por que, fica já mais compreensível, é muito importante assim, contamos um a menos, começamos a ver mais claro. Que bom que há um morto, não há razão, senão é completamente absurdo. Que bom que há um que desaparece que não vemos mais. Alguns desaparecem. Que bom que morreu é importante que morra, ele não tinha feito nada, tinha um buraco e pá caiu dentro, como o que há buracos. Muito melhor que haja buracos. Obrigado ao morto por estar morto. Os buracos existem realmente. Não há nenhuma razão para que morra. Que bom que ela morreu, isso faz uma a menos, já é mais normal, isso é bom. Ela não tinha feito nada, então uma que pá desaparece como se não esperássemos nos encontramos, obrigado por estar morta, não é culpa dela se desapareceu, ela desapareceu, é melhor assim, isso é bom, é mais compreensível com buracos, ela morreu bestamente, que bom, é mais normal, senão é insensato.

Comentários:

A morte é um tema recorrente em *Caisses*, bem como a degradação do pensamento. O poema de abertura do livro, *Tue-moi* (p. 6), já insinua essa questão.

Poderíamos supor aí um traço de preocupação autobiográfica, relacionado com sua saúde e morte iminente (Tarkos morreu em 2004, seis anos após a publicação de *Caisses*, de um tumor cerebral), mas vejo que o que está em jogo é muito mais a construção de um pensamento em torno do tema morte, do que uma confissão ou desabafo ou qualquer outra abordagem menos concreta, da ordem do abstrato e do profundo.

Este é o poema do buraco (*du trou*), do espaço. Enquanto constrói o texto em torno da ideia de que a morte cria espaço (no tempo, nas emoções, nos compromissos), Tarkos vai completando os espaços da página, preenchendo o branco da folha com as palavras que abrem lugar para a morte e para o morto.

Heureusement qu'il est mort, em primeira versão, foi traduzido quase literalmente para “Felizmente ele está morto”, cujo equivalente francês seria *Heureusement, il est mort*. Revisando, considere a informalidade e a habitualidade do “Que bom” brasileiro. Além disso, *est mort* é o *passé composé* de *mourir*, assim, sua tradução mais correta seria “morreu”, embora também seja usado para se referir ao estado “está morto”.

Um detalhe importante é a mudança de gênero que o poema opera, passando de um morto para uma morta no final, generalizando, talvez mesmo popularizando, o acesso à morte, isto é, o acesso à linguagem poética (como função que estrutura a poesia facial) que ocupa o lugar da poesia (em seu significado tradicional). A morte fica, assim, relacionada à linguagem poética que cria espaços, que se constrói na língua e pela língua, sem mergulhos, sem “servir” para nada, mas de onde o sentido brota (“que bom que morreu senão não compreenderíamos. Obrigado por estar morto. É necessário de vez em quando, não serve para coisa alguma”).

O “buraco” parece encaminhar a leitura para um *trou dans le sens* (buraco no sentido), que precisaria ser melhor investigado em um trabalho posterior. Esse tema aparece em outros textos de *Caisses* e, com frequência, no livro manifesto *Le signe =*.

Je fais de la verdure³⁵

Je fais de la verdure, je fais de l'espace vert avec de la salade, avec des feuilles de salade, mettre le plus possible de vert, augmenter tout ce qui fera plus de vert pour faire le plus grand espace de vert possible, mettre de l'herbe verte, de la salade verte, des feuilles vertes, le plus grand nombre de différentes sortes de feuilles de salade entières les plus grandes possible étalées, je fais de l'espace, j'augmente l'espace de verdure en déposant le maximum de salades vertes dans un maximum d'espace en mettant ses feuilles de salade verte, en les étalant pour qu'elles prennent le plus de place possible avec un grand nombre de feuilles de salade verte qui donnent un maximum d'espace de verdure plein de salades vertes pour faire un vaste espace entièrement vert couvert de différentes sortes de salades pour prendre le plus grand espace vert possible pour faire du vert pour faire vert.

³⁵ Caisses, p. 17.

Eu faço verdura

Eu faço verdura, faço espaço verde com salada, com folhas de salada, colocar o maior verde possível, aumentar tudo o que fará mais verde para fazer o maior espaço verde possível, colocar erva verde, salada verde, folhas verdes, o maior número de diferentes tipos de folhas de salada inteiras as maiores possíveis espalhadas, eu faço espaço, eu aumento o espaço de verdura pondo o máximo de saladas verdes em um máximo de espaço colocando suas folhas de salada verde, espalhando-as para que elas ocupem o maior lugar possível com um grande número de folhas de salada verde que dão um máximo de espaço de verdura cheio de saladas verdes para fazer um vasto espaço inteiramente verde coberto com diferentes tipos de saladas para ocupar o maior espaço verde possível para fazer verde para verdurar.

Comentários:

São comuns os metapoemas na poética do autor. Textos que dizem o que fazem, enquanto fazem o que dizem, como este, percorrem sua obra e aparecem aqui e ali.

Tarkos faz o verde aparecer no poema pela acumulação e soma de palavras “verdes”. Toma uma expressão e a literaliza: *espace vert* (“espaço verde”) é um termo que se refere às áreas verdes em contexto urbano, como parques, jardins, praças, alamedas, cemitérios, por exemplo. O texto começa com a afirmação generalizada de que faz verdura (“*Je fais de la verdure*”) – a cor, os vegetais e o espaço. Na sequência, a partir da afirmação *je fais de l’espace vert*, se desenvolve demonstrando como isso acontece, isto é, é preciso repetir, é preciso encher o texto com palavras verdes, não só para fazer espaço verde, mas para transformar as próprias molduras do espaço em verde.

Braçalmente, pelo acúmulo e a repetição, e por um uso singular da pontuação, o poema preenche a página, as palavras preenchem o texto, a verdura toma o espaço e o sentido do trabalho. Um sentido que é físico e concreto surge.

Gostaria de chamar a atenção para o corpo do texto, a sequência de palavras que finaliza o poema, a partir de “espalhando-as para que elas ocupem” até o fim. São cinquenta e cinco palavras no trecho em português (cinquenta e nove no francês – contando as contrações de dois termos como uma palavra só), série que começa depois de uma vírgula e acaba antes de um ponto final, sem nenhum outro sinal de pausa intermediário. Considerando o aspecto vocal e performático do trabalho de Tarkos, a experiência de leitura desse trecho em voz alta causa a aceleração no tempo do poema, o *vert* (“verde”) se emaranha com um clandestino *vers* (“em direção”), cujas pronúncias são similares, gerando um movimento rápido e contínuo em direção ao final. O limite de ar envolvido na emissão da voz define a velocidade do texto (e da leitura), bem como sua planificação. Isto é, para dar conta de ler sem pausas, em um só fôlego, é necessário colocar a voz em um tom e seguir em frente, evitando as variações que desperdiçariam o ar dos pulmões. A leitura, assim, fica monótona, ou seja, a voz é proferida sempre num mesmo tom, de uma maneira que tende à uniformidade, sem variações.

Leituras assim, que dão conta, aplainadamente, das palavras e do conteúdo do texto, sem ênfase na expressão ou na emoção, são característica comum nas performances de Tarkos. Nesse sentido, o texto escrito também funciona como uma anotação performática. Ele indica, como se fosse uma partitura, o andamento sonoro e tonal de sua execução.

No trabalho com a língua, este poema repete com insistência a palavra *plus*, em diferentes combinações e com ligeira variação de sentido. A palavra é a mesma, mas a intensidade que ela transmite, dependendo da combinação com outras palavras e da construção da frase, varia bastante. No português, não encontrei equivalente único que conseguisse reproduzir essas variações da intensidade sem variar a palavra. Esse aspecto da repetição, então, foi afetado. Minhas escolhas contemplam “mais” para *plus*, “o maior” para *le plus* e “o maior” para *le plus grand*, este último, como se pode ver, composto por três palavras no francês, se resume a dois termos apenas, no português, mas sem sérios prejuízos de sentido.

Destaco a tradução do último trecho do poema, *pour faire du vert pour faire vert. Du* (*de + le*) é um artigo partitivo (usado para coisas abstratas ou que não podem ser contadas), que indica uma parte indefinida de um todo. O português não tem artigos partitivos, assim, uma tradução literal desse trecho seria “para fazer verde para fazer verde”, que não apontaria a diferença entre as duas partes (*du* na primeira parte, indicando uma quantidade não definida de verde, ausência de *du* na segunda) que aparece no francês, detalhe importante de se reproduzir, já que a poética de Tarkos está baseada na repetição de iguais. A solução que encontrei, “para fazer verde para verdurar”, retoma o título e a frase inicial do poema (“Eu faço verdura”), com o substantivo “verdura” transformado no neologismo verbal “verdurar”, o qual, além de ser um gracejo (“verdurar” no sentido de fazer/tornar verde), acrescenta ao desfecho do poema a ideia de “ver durar” (“ver o verde durar”).

Vale a pena mencionar, também, que o título do poema concentra pelo menos três sentidos diferentes, já que *verdure*, assim como “verdura”, pode se referir ao verdor (cor verde dos vegetais), às hortaliças em geral e às plantas consideradas em conjunto, para citar alguns.

Tu vas là où tu vas³⁶

Tu vas là où tu vas tu ne vas pas dans un trou il n'y a pas de trous tu ne viens pas d'où tu ne viens pas d'un trou il n'y a pas de trou d'où tu viens, tu ne vas pas rechercher un trou où tu étais où te mettre où aller où foncer il n'y a pas de trous tu n'es pas dans un trou tu n'étais pas dans un trou tu ne vas pas à la recherche du tout au fond des trous le fond des trous est une grosse vache tu vas où tu vas tu vas en avion tu ne vas pas vers le fond il n'y a pas de grosse vache pour faire des fonds de trous où tu veux chercher un trou où te mettre tu ne vas pas vers la grosse vache qui fait les fonds des trous s'il n'y a pas de trous il n'y a pas de fonds s'il n'y pas de fonds il n'y a pas de grosse vache tu vas en avion tu vas où tu vas tu ne vas pas vers tu cherches un trou où mettre à l'intérieur pour dire je suis dans mon trou je suis bien dans un trou comme je viens du trou tu ne viens pas d'un trou ce ne peut pas être un trou qui t'a mis au monde ce n'est pas un trou d'où tu viens ce n'est pas un trou qui te mettra tu ne te mettras pas tu ne seras pas mis tu vas où tu vas tu ne cherches pas le trou qui a le fond pour être le plus près possible de la forme du fond de la grosse vache tu voles au-dessus du pas de trous tu vas en avion.

³⁶ Caisses, p. 18.

Você vai aonde você vai

Você vai aonde você vai você não vai em um buraco não há buracos você não vem de onde você não vem de um buraco não há buraco de onde você vem, você não vai procurar um buraco onde você estava onde se meter onde ir onde correr não há buracos você não está em um buraco você não estava em um buraco você não vai à procura do fundo dos buracos o fundo dos buracos é uma vacona você vai aonde você vai você vai de avião você não vai para o fundo não há vacona para fazer fundos de buracos onde você quer procurar um buraco onde se meter você não vai para a vacona que faz os fundos dos buracos se não há buracos não há fundos se não há fundos não há vacona você vai de avião você vai aonde você vai você não vai para você procura um buraco aonde se meter dentro para dizer eu estou no meu buraco estou num buraco como eu venho do buraco você não vem de um buraco não pode ser um buraco que te colocou no mundo não é um buraco de onde você vem não é um buraco que vai colocar você você não vai se meter você não será colocado você vai aonde você vai você não procura o buraco que tem o fundo para estar o mais próximo possível da forma do fundo da vacona você voa por cima do sem buracos você vai de avião.

Comentários:

Em “*Tu vas là où tu vas*”, destaco o termo *grosse vache*, que em francês pode ser usado como um insulto, provocando uma ambiguidade no texto original.

Grosse vache como insulto, no português teria que ser referido por outros termos, que não envolvem a palavra “vaca”, presente no texto original. Os insultos que temos com “vaca” em nosso idioma têm sentidos diferentes daquele em que *grosse vache* é usado.

O “vacona” do nosso português perde essa ambiguidade, já que tem um sentido mais literal, mas foi a opção que mantive porque garante a simetria de ritmo e de cadência com o original.

Pas de trous, e suas variações, é uma expressão que se repete várias vezes ao longo do poema. De modo mais imediato quer dizer “sem buracos”. No final, sem o verbo *avoir*, só com a negação, a expressão é substantivada: “o sem buracos”, isto é, “por cima do sem buracos”. Haveria uma outra possibilidade de leitura, mas que é muito fraca: “por cima do passo de buracos”, já que *pas* pode significar “passo”. Nesse último caso, se esperaria um *des trous* e não *de trous*, como está no poema. Já na expressão substantivada que finaliza o texto, *au-dessus du pas de trous*, o *de* fica correto como está, e isso justifica minha escolha. Como não se trata de uma expressão feita, não é possível encontrar uma tradução pronta para ela. Neste caso, parece gerar um efeito cômico, já que, em geral, é sobre *passer au-dessus d'un trou* (“passar por cima de um buraco”), e não de *voler au-dessus d'un pas de trous* (“voar por cima do sem buracos”).

Le goût de l'homme est l'honneur de l'homme³⁷

Le goût de l'homme est l'honneur de l'homme, le goût dans la bouche de l'homme est l'honneur de l'homme, l'homme a un goût dans la bouche, l'homme a un honneur, le goût de l'honneur est l'honneur de l'homme, le goût goûté par l'homme dans sa bouche est le goût de l'honneur de l'homme, est tout le goût de l'homme, est l'honneur de l'homme qui est senti qui coule, l'honneur de l'homme coule, coule dans la bouche, coule dans le sang, le goût de la bouche remplit l'homme d'honneur, boit, boit d'un coup, redonne du courage. Le goût de la bouche de l'homme est l'honneur de l'homme. L'honneur de l'homme coule dans la bouche, coule dans le sang, remplit le corps de l'homme, remplit l'homme du goût de sa bouche, est bu, donne du courage. L'homme sent son honneur, c'est l'honneur de l'homme, l'homme sent le goût de sa bouche, est plein du goût de sa bouche, boit son honneur, remplit son honneur, se couvre d'honneur, est couvert d'honneur, le goût de la bouche est l'honneur de l'homme qui sent le goût de l'honneur couler, qui sent son honneur dans sa bouche s'écouler, l'homme sent l'honneur dans la bouche, sent qu'il a un honneur qui le remplit d'honneur, sent qu'il est avec son honneur. Le goût de la bouche est l'honneur de l'homme. L'honneur coule. Le goût dans la bouche coule, remplit du goût de la bouche remplit d'honneur le corps de l'homme. L'honneur est dans la bouche le goût de l'honneur de l'homme. L'homme boit son goût. L'homme boit l'honneur, se redonne du courage. L'homme est accompagné de son honneur, l'homme a le goût de l'honneur dans sa bouche. L'homme est couvert de l'honneur d'avoir un goût dans sa bouche.

³⁷ Caisses, p. 19.

O gosto do homem é a honra do homem

O gosto do homem é a honra do homem, o gosto na boca do homem é a honra do homem, o homem tem um gosto na boca, o homem tem uma honra, o gosto da honra é a honra do homem, o gosto degustado pelo homem em sua boca é o gosto da honra do homem, é todo o gosto do homem, é a honra do homem que é sentida que flui, a honra do homem flui, flui na boca, flui no sangue, o gosto da boca preenche o homem de honra, bebe, bebe de uma vez, dá coragem. O gosto da boca do homem é a honra do homem. A honra do homem flui na boca, flui no sangue, preenche o corpo do homem, preenche o homem do gosto de sua boca, está bebida, dá coragem. O homem sente sua honra, é a honra do homem, o homem sente o gosto de sua boca, está cheio do gosto de sua boca, bebe sua honra, preenche sua honra, se cobre de honra, está coberto de honra, o gosto da boca é a honra do homem que sente o gosto da honra fluir, que sente sua honra em sua boca escorrer, o homem sente a honra na boca, sente que tem uma honra que o preenche de honra, sente que ele é com sua honra. O gosto da boca é a honra do homem. A honra flui. O gosto na boca flui, preenche de gosto da boca preenche de honra o corpo do homem. A honra é na boca o gosto da honra do homem. O homem bebe seu gosto. O homem bebe a honra, dá-se coragem. O homem está acompanhado de sua honra, o homem tem o gosto da honra em sua boca. O homem está coberto da honra de ter um gosto em sua boca.

Comentários:

O que primeiro me chamou a atenção neste poema foi sua mancha textual em francês, toda atravessada por barras verticais – os “L” maiúsculos e minúsculos dos artigos que se repetem (*L’, Le, l’, le*) – e por “penduricalhos” – os apóstrofes que pendem do alto. Essa impressão visual não acontece no português, já que não há apóstrofes e que a forma do artigo varia (O, o, A, a), não ficando tão evidente no conjunto da aparência do texto.

O que fica do texto, então? Fica o gosto na boca, a boca cheia, tão cheia que preenche o corpo e escorre pelo sangue.

Isso me faz pensar em uma de suas performances, no Centro Pompidou, em Paris, no mesmo ano da publicação de *Caisses* (1998), na qual ele recita o poema “*La purée*” enquanto, ao mesmo tempo, vai enchendo a boca com um tipo de geleia ou compota. Não consegui encontrar um registro em vídeo dessa apresentação, mas o CD que acompanha a publicação póstuma *L’Enregistré* (P.O.L., 2014) – uma reunião de áudios, vídeos, poemas, entrevistas, ilustrações, imagens – traz a faixa de áudio, na qual se ouve o poeta abrindo a lata de doce, enchendo a boca e tentando recitar o poema de maneira a se fazer entender, com a voz enrolada, quase engasgada, na compota. Surpreendentemente, ele consegue. Explico: não é possível entender o que ele está falando, mas fica evidente o que ele quer dizer: a performance termina com o poeta concluindo, já sem compota na boca, que *il ne faut pas manger et parler en même temps* (“não se deve comer e falar ao mesmo tempo”).

Há aqui um posicionamento moral do sujeito poético a respeito da relação homem-honra, mas ele não define o poema. Embora exista, não há argumentação; há uma construção que deriva do trabalho no nível da linguagem, da produção de um conteúdo, uma massa física, passível de ser vista e percebida, porque ocupa o texto e a página. Tudo vira um efeito de língua, honra, orgulho, coragem. Tarkos se apropria desses valores e os faz virar palavras, preenchendo a boca e o corpo do texto, palavras ao vento.

Goût poderia muito bem ser traduzido por “sabor”, mas “sabor”, em algumas passagens do texto, dissolveria alguns sentidos possíveis a *goût*. No título, por exemplo, não teríamos a referência ao “ter gosto por (alguma coisa)”/“gostar de (alguma coisa)”. Assim, o título “O gosto do homem é a honra do homem” pode querer dizer, ao mesmo tempo, que o homem gosta da honra e que o homem tem gosto de honra, o que não aconteceria com a palavra “sabor”.

La douceur des mains³⁸

La douceur des mains. Les mains sont douces. Les mains posées sur le visage. Les deux mains sur le visage. La douceur des mains contre le visage. La place des mains sur le visage. La douceur des mains posées sur le visage. Les doigts fins, sensibles, fragiles, doux, longs, les mains longues se reposent sur les côtés du visage, les mains ont la longueur du visage, les mains longues trouvent une place sur le visage, les deux mains sur les deux bords du visage, la douceur à l'intérieur des mains, contre le visage. Le visage sous les mains. Les mains laissent respirer le visage. Les mains couvrent le visage. Les mains sont douces. Les mains entourent le visage. Les mains laissent passer le visage. Les mains sont douces prennent. Les mains tiennent les bosses du visage. Les endroits durs des mains tiennent aux endroits durs du visage, les mains sont douces, se reposent sur le visage. Les deux mains appuient. Les doigts, les paumes, la main au long du trait tiré droit du milieu sépare en deux parties. Les doigts les plus légers sur les paupières. Les graviers se déversent. Les mains sont ouvertes. Un nuage de poussière monte au moment où la poudre tombe. La pierraille, les graviers de la gravière. Les mains sont douces. Les mains appuient. Les mains se déversent. L'intérieur des mains est doux. Les mains restent sur le visage. Le visage est sous les mains jointes. Les mains pleines. Les mains s'impriment sur le visage.

³⁸ Caisses, p. 21.

A doçura das mãos

A doçura das mãos. As mãos são doces. As mãos pousadas sobre a face. As duas mãos sobre a face. A doçura das mãos contra a face. O lugar das mãos sobre a face. A doçura das mãos pousadas sobre a face. Os dedos finos, sensíveis, frágeis, doces, longos, as mãos longas repousam sobre os lados da face, as mãos têm a longura da face, as mãos longas encontram um lugar sobre a face, as duas mãos sobre as duas bordas da face, a doçura no interior das mãos, contra a face. A face sob as mãos. As mãos deixam respirar a face. As mãos cobrem a face. As mãos são doces. As mãos envolvem a face. As mãos deixam passar a face. As mãos são doces pegam. As mãos seguram as saliências da face. Os lugares duros das mãos seguram os lugares duros da face, as mãos são doces, repousam sobre a face. As duas mãos apoiam. Os dedos, as palmas, a mão ao longo do risco traçado reto no meio separa em duas partes. Os dedos mais leves sobre as pálpebras. Os cascalhos se derramam. As mãos estão abertas. Uma nuvem de poeira sobe no momento em que o pó cai. O pedregulho, os cascalhos da cascalheira. As mãos são doces. As mãos apoiam. As mãos se derramam. O interior das mãos é doce. As mãos ficam sobre a face. A face está sob as mãos juntas. As mãos plenas. As mãos se imprimem sobre a face.

Comentários:

Até a chegada do cascalho (*les graviers*) e do pedregulho (*la pierraille*) no texto, tudo está estático. Há silêncio e imobilidade. O único movimento é o do texto, que se retoma. O cascalho e o pedregulho parecem deslocados, completamente fora de lugar no meio da suavidade, da doçura das mãos, dos dedos, da face. A entrada desses elementos no poema é também a entrada do poema em ação, em ato.

Um ano após a publicação de *Caisses*, em 1999, Tarkos apresenta uma leitura intitulada “*Le parpaing*” (“O bloco”), numa tarde de poesia no Centro Pompidou, em Paris. “*Le parpaing*” faz referência a um bloco de concreto para construção que o poeta viu no chão, que pegou e levou consigo debaixo do braço. É uma reflexão sobre a passagem ao ato, ou a entrada em ação.

Ver um bloco no chão não é a mesma coisa que carregar o bloco debaixo do braço. Para carregar o bloco consigo, é preciso entrar em ação, engajar o corpo no esforço físico de se abaixar, pegar, levantar o bloco e colocá-lo debaixo do braço.

Ainda que não pegasse efetivamente o bloco, o pensar em fazê-lo o levaria a imaginar a sequência de ações envolvidas no gesto de levar o bloco consigo. Ele pensa em pegar, imagina-se pegando, não pega, mas leva consigo, bloco e ato, em pensamento, em imaginação. Assim, o ato, ou a ideia dele, é a metáfora que gera a poesia: “a poesia é um ato / o poema é um ato // o que pode atuar como um ato / o que vem de um ato // é um ato representado é a representação de um ato é em si mesma um ato, a leitura de um poema dá um ato”³⁹ (TARKOS, 2014, p. 373).

Ao inserir ação – o cascalho e o pedregulho e a nuvem de poeira que sobe quando eles caem – em um texto que parecia se estruturar na descrição da imobilidade (imobilidade, aqui, representando o pensamento, em contraposição à ação), Tarkos reproduz as relações da poesia com a improvisação, as relações entre dizer e fazer, que a improvisação aproxima, tão efetivamente, que dizer torna-se fazer – “*dire c’est faire*”: o poema é um ato em si mesmo.

Por outro lado, em outros momentos de sua obra, *de pierres* (“pedras”), *de parpaings* (“blocos”) e *de briques* (“tijolos”) aparecem numa posição que contrapõe a acumulação de pesos à linguagem poética, a qual se constrói pela acumulação de elementos posicionados lado a lado, horizontalmente, como em um calçamento (e não verticalmente, como na construção de

³⁹ “la poésie est un acte / le poème est un acte // le ce qui peut faire office d’acte / ce qui sort d’un acte // est un acte représenté est la représentation d’un acte est en lui-même un acte, la lecture d’un poème donne un acte.”

um muro), até preencher o espaço. A língua poética de Tarkos se espalha pelo chão, flui, sem criar obstáculos, sem construir muros ou paredes.

Minha língua é poética. Ela não se organiza pela acumulação de pesos cada vez mais pesados de uma construção de adobe, tijolos, pedras e blocos [...]. Ela só adiciona uns após os outros os elementos constitutivos de seu tamanho imponente. Minha língua é poética⁴⁰. (TARKOS, 2008, p. 47).

Nesse sentido, o cascalho se derramando parece evocar o posicionamento teórico-poético de uma forma performática. Ao interpolar o ato na descrição pormenorizada e reiterada da situação poética, Tarkos faz o próprio texto performar a ação, ele provoca o encontro do pensamento com o dizer em ato, e o ato é “aquilo que para acontecer demanda do sujeito uma transformação / há uma transformação do sujeito // o saco plástico do sujeito está furado, é maleável, está deformado / sua deformação deforma o poema, o poema é sua deformação”⁴¹ (*id.*, 2014, p. 373). O poema é feito quando o pensamento é impactado, deformado e convocado para a passagem ao ato; o poema é em si o próprio ato, “uma impressão que se tornou uma improvisação se tornou um texto”⁴² (*ibid.*, p. 96).

A preferência, no português, pelos termos “doçura” e “doce”, em vez de “suavidade”/“suave”, se deveu à intenção de manter a proximidade com o francês em termos de forma. “Doçura” e “doce”, embora no português também sejam qualidades do que é açucarado, abrangem um campo semântico que igualmente inclui a meiguice, a ternura, a suavidade e a brandura.

A escolha por “face”, em vez de “rosto”, para *visage*, se deveu à intenção de manter os sons predominantes, no poema em português, mas também porque se relaciona com o que está na face, na cara, na superfície das coisas. Em português, “face” e “rosto” podem ser usadas de forma intercambiável, pois são sinônimos quando se referem à parte do corpo humano (“face” também pode se referir a cada um dos lados do rosto). Além disso, os quatro primeiros significados de “face” no Aulete Digital, por exemplo, são relacionados ao sentido corporal. Pode ser uma escolha arbitrária, mas que se justifica pelos motivos listados.

⁴⁰ “Ma langue est poétique. Elle ne s’agence pas par l’accumulation de poids de plus en plus lourds d’un appareillage de torchis, de briques, de pierres et de parpaings. [...] Elle ne fait pas qu’additionner les uns après les autres les éléments constitutifs de sa taille imposante. Ma langue est poétique.”

⁴¹ “[un acte est] ce qui pour le faire demande à soi une transformation / il y a une transformation de soi // le sac plastique de soi est crevé, est malléable, est déformé / sa déformation déforme le poème, le poème est sa déformation.”

⁴² “[...] q’une impresssion devenue une improvisation est devenue un texte.”

Nous pouvons aussi vivre dans un village⁴³

Nous pouvons aussi vivre dans un village. Dans un village vrai, à la campagne, un petit village, habitant de la maison à côté d'une maison de ferme à l'intérieur du village. Nous pouvons être un habitant de village. Un joli village, dans le pays, agricole, à côté des bois. Nous pouvons être dans un village. Nous pouvons être un fromage dans la vieille maison du village, un fromage du pays. Le fromage le plus courant, celui que les gens du bourg aiment. Nous pouvons être sur le marché du bourg, l'une des rondelles empilées des petits fromages du pays dans la pile qui s'écoule le plus sur l'étal du marché du bourg à ce moment-là caillé dans le village d'à côté du bourg d'avoir fait le trajet court de bonne heure de la ferme du petit village jusqu'à l'étal du marché du bourg, et être la rondelle de fromage de la pile qui a le plus fort débit dont la pile est sûre de descendre, dont la pile descend, qui s'écoule si bien, qui s'écoule vite en ce moment dans le pays, à cette époque la rondelle de fromage vers le milieu de la pile, le fromage qui se vend le plus vite sur l'étal qui descend.

⁴³ Caisses, p. 22.

Nós podemos também viver em um vilarejo

Nós podemos também viver em um vilarejo. Em um vilarejo de verdade, no campo, um pequeno vilarejo, morando numa casa ao lado de uma casa de fazenda no interior do vilarejo. Podemos ser um morador de vilarejo. Um lindo vilarejo, no povoado, agrícola, ao lado de bosques. Podemos estar em um vilarejo. Podemos ser um queijo na velha casa do vilarejo, um queijo da região. O queijo mais comum, aquele que as pessoas do lugarejo apreciam. Podemos estar no mercado do lugarejo, uma das rodela empilhadas de pequenos queijos da região na pilha que mais escoar na tenda do mercado do lugarejo naquele momento coalhado no vilarejo vizinho do lugarejo ter feito a viagem curta na hora certa da fazenda do pequeno vilarejo até a banca do mercado do lugarejo, e ser a rodela de queijo da pilha que tem a mais alta saída cuja pilha é certa de descer, cuja pilha desce, que escoar tão bem, que escoar rápido nesse momento na vila, nessa época a rodela de queijo no meio da pilha, o queijo que vende mais rápido na banca que desce.

Comentários:

A língua de Tarkos é cotidiana e rotineira, os textos se servem de temas simples, situações do dia-a-dia, pinçadas e desdobradas por uma abordagem redonda, sem frestas nem arestas, como os contornos de uma rodela de queijo. Esse é o pensamento que parece se elevar da pilha que mais corre na banca do mercado: uma escrita sem embaraços, fluida, fácil e que se desdobra rapidamente.

O texto traz duas referências a *pays*: *le pays* e *du pays*. A tradução literal para *pays*, “país”, não abrange todo o campo semântico de *pays*, que é bem vasto. *Du pays* é uma expressão usada para definir produtos, especialmente os alimentícios, que provêm da região na qual se está ou da qual se fala. Assim, a tradução seria algo como “regional”, “local”, “da região”. Já *le pays* pode querer dizer muitas coisas diferentes, como “nação”, “pátria”, “território”, “país”, “província”, “região”, “Estado”, “cidade”. Não encontrei uma palavra que traduza tantos sentidos assim, por isso, a escolha foi de acordo com o ambiente que o texto descreve: o campo, o interior, cenário que orientou outras opções de tradução (como vilarejo, lugarejo, povoado).

Le mot mot ment⁴⁴

Le mot mot ment. Le mot mot ne veut rien dire. Pas un mot ne se met à être. Pour qu'un mot existe il faudrait qu'il veuille dire quelque chose. Un être pourrait être désigné. Un mot pourrait vouloir dire quelque chose. Un mot désignerait un être. Le mot saurait faire le mot mot. Le mot mot n'existe pas. Pour que le mot mot existe il faudrait qu'un mot signifie un être. Un être serait désigné. Un être que désignerait un mot serait un mot. Il faudrait qu'un mot veuille bien signifier quelque chose. Pas un mot ne veut. Il suffirait d'un être d'un mot. Le mot mot n'a pas existé. Un mot mot pourrait exister. Le mot mot existerait. Qu'un être soit désigné et le mot mot voudrait dire quelque chose. S'il n'est pas un être, il n'existe pas, il ne désigne pas un être, il ne veut rien dire, il ne veut pas se mettre un être, il n'a pas un être, il pourrait exister mais il ne veut rien dire. Le mot mot ment. Le mot mot n'a rien dit. Le mot mot ne dit pas un être d'un mot. Il suffirait. Qu'un mot veuille bien désigner un être et le mot mot est. Pas un mot ne veut dire un être, n'importe quel être. L'être qui serait un mot serait celui qui serait désigné. Un mot désignerait et le mot mot serait. Le mot mot ment, le mot mot n'existait pas. Le mot mot ne veut rien dire. Pas un ne dirait un être. Pas un pour faire un être. Le mot mot ne tient pas. Pas un seul être d'un mot. Il n'y a pas un mot. Pas un pour faire un être. Pas un ne désigne un être. Pas un mot mot pour exister. Il ne veut pas exister. Le mot mot, il ne veut rien dire.

⁴⁴ Caisses, p. 23.

A palavra palavramente

A palavra palavramente. A palavra palavra não quer dizer nada. Nenhuma palavra se mete a ser. Para que uma palavra existisse seria necessário que ela quisesse dizer alguma coisa. Um ser poderia ser designado. Uma palavra poderia querer dizer alguma coisa. Uma palavra designaria um ser. A palavra saberia fazer a palavra palavra. A palavra palavra não existe. Para que a palavra palavra existisse seria necessário que uma palavra significasse um ser. Um ser seria designado. Um ser que fosse designado por uma palavra seria uma palavra. Seria necessário que uma palavra quisesse significar alguma coisa. Nenhuma palavra quer. Bastaria um ser de uma palavra. A palavra palavra não existiu. Uma palavra palavra poderia existir. A palavra palavra existiria. Que um ser fosse designado e a palavra palavra diria alguma coisa. Se ela não é um ser, ela não existe, ela não designa um ser, ela não quer dizer nada, ela não quer meter-se um ser, ela não tem um ser, ela poderia existir mas ela não quer dizer nada. A palavra palavramente. A palavra palavra não disse nada. A palavra palavra não diz um ser de uma palavra. Bastaria. Que uma palavra se disponha a designar um ser e a palavra palavraé. Nenhuma palavra quer dizer um ser, não importa qual ser. O ser que seria uma palavra seria aquele que seria designado. Uma palavra designaria e a palavra palavra seria. A palavra palavramente, a palavra palavra não existia. A palavra palavra não quer dizer nada. Nenhuma diria um ser. Nenhuma para fazer um ser. A palavra palavra não se sustenta. Nem um só ser de uma palavra. Não há uma palavra. Nenhuma para fazer um ser. Nenhuma designa um ser. Nenhuma palavra palavra para existir. Ela não quer existir. A palavra palavra não quer dizer nada.

Comentários:

“*Le mot mot ment*” é um texto em que a combinação dessas três palavras, quando vocalizadas, produz outros entendimentos e até um efeito de gagueira. A dupla *mot mot* remete a (*roi*) *Momo*, (rei “Momo”), o que desvia o sentido oral do texto para “o [rei] Momo mente”. Há também a possibilidade da combinação *mot* com *ment*, que, oralmente, lembra *moment* (“momento”), gerando *le mot moment* (“a palavra momento”). Na tradução para o português, perderam-se o jogo e o enlace com a menção ao *Momo* ou ao *moment*, que acrescem o texto de humor.

Para tentar compensar essa perda e causar um certo estranhamento cômico, aglomerei “palavra” e “mente”, gerando “palavramente” e “palavra” e “é”, resultando em “palavraé”. Assim, o título em português ficou “A palavra palavramente”, trazendo uma função adverbial para a palavra “palavra”, como se o título quisesse dizer algo como “a palavra segundo ela mesma”. “Palavraé” aparece no corpo do poema, em “Que uma palavra se disponha a designar um ser e a palavra palavraé”, fazendo da palavra “palavra” um verbo de estado, conjugado.

Quel est le flux⁴⁵

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, l'obstacle attend de voir venir le flux, les flux vont à la rencontre d'obstacles, les flux passent à travers les obstacles, quel est le flux, le flux rencontre des obstacles, le flux attend de rencontrer un obstacle, de nombreux obstacles sont dans les flux, les obstacles arrivent dans le flux, quel est le flux, un flux rencontre un obstacle lequel a vu des flux, le flux vient chercher un obstacle, les obstacles passent les flux, le flux vient sur un obstacle, les flux rencontrent plus d'un obstacle, le flux va à la rencontre d'obstacles à rencontrer des flux, l'obstacle a plus d'un flux, l'obstacle passe dans le flux, un obstacle rencontre les flux, un flux et un obstacle se rencontrent.

⁴⁵ Caisses, p. 25.

Qual é o fluxo

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 na direção do obstáculo que ele viu, aqui está um fluxo que vem ao encontro de um obstáculo, os fluxos vêm ao seu encontro, o obstáculo ia ao encontro dos fluxos, fluxos viram mais de um obstáculo, qual é o fluxo, o fluxo vai encontrar um obstáculo que encontra fluxos, fluxos vêm ao encontro de um obstáculo, o obstáculo espera ver o fluxo vir, os fluxos vão ao encontro de obstáculos, os fluxos passam através dos obstáculos, qual é o fluxo, o fluxo encontra obstáculos, o fluxo espera encontrar um obstáculo, numerosos obstáculos estão nos fluxos, os obstáculos chegam no fluxo, qual é o fluxo, um fluxo encontra um obstáculo que viu fluxos, o fluxo vem procurar um obstáculo, os obstáculos passam os fluxos, o fluxo vem sobre um obstáculo, os fluxos encontram mais de um obstáculo, o fluxo vai ao encontro de obstáculos para encontrar fluxos, o obstáculo tem mais de um fluxo, o obstáculo passa no fluxo, um obstáculo encontra os fluxos, um fluxo e um obstáculo se encontram.

Comentários:

O fluxo é um tema muito importante na poética de Tarkos.

Há o fluxo da linguagem, que inclui os corpos e o mundo, e há a questão do obstáculo, que o fluxo encontra e que vê, através dele, outros fluxos vindo. O fluxo é o mesmo, mas não é um só.

Há vários corpos produzindo fluxos – afirmação que tem relação com a obra toda de Tarkos, obra que é um fluxo único, mas que se manifesta em vários fluxos diferentes: a escrita, a performance, a oralidade. Esses variados suportes de manifestação artística podem ser interpretados como obras autônomas (fluxos separados), mas são obras que estão inseridas num todo, estão em um fluxo que é único e que inclui algo que vem antes delas, que se concretiza nelas e que continua depois delas, e vice-versa. Dito de outra forma, tem uma amassapalavra, que, de um ponto de vista mais amplo, contempla o todo da obra e comporta, no visco da totalidade, cada um dos diferentes suportes poéticos que Tarkos usa para se manifestar.

Este texto sobre o fluxo se relaciona com a produção poética, com o fluxo artístico que vai em toda direção. O obstáculo, que seria algo para interromper o fluxo, como uma barragem interrompe o rio, é engolido, envolvido, incorporado no fluxo, que transforma aquilo que seria a sua negação em uma parte de si. O texto, assim, funciona como a concretização da transformação do obstáculo em fluxo. Tudo vira fluxo e o que seria negação é incorporado no movimento, tornando-se também movimento.

La nouvelle coule sur la tête⁴⁶

La nouvelle coule sur la tête, la tête se déforme avec l'arrivée de la nouvelle, la vérité glisse sur la tête, en coulant en tombant sur la tête, la tête fond, les traits de la tête descendent, glissent, la vérité est glissante, le visage est glissant, qui prend conscience, le visage glisse, la nouvelle arrive et la tête coule, tous les traits en apprenant la nouvelle descendent, les traits fondent, la nouvelle qui vient couler sur la tête comme une vérité fait glisser la conscience qui prend conscience, fait glisser la tête, la tête glisse jusque sous les traits de la tête qui descendent, fondent, pour le visage, pour le visage, la démence la déformation la démonologie l'immodération la mentalité la déformée la démodable l'idée l'indéformable l'écoulement les traits coulés la pénombre l'excès, courageusement liée à la nouvelle, la nouvelle induit, la déformation est induite par la nouvelle glissant du dessus de la tête sur les traits jusque sous les traits de la tête en apprenant la nouvelle en la regardant la transformation de l'être c'est le visage qui se déforme par l'acquisition d'une nouvelle nouvelle d'une connaissance nouvelle, d'une conscience, la force de la conscience. La nouvelle a la puissance de déformer toute la tête.

⁴⁶ Caisses, p. 26.

A notícia escorre sobre a cabeça

A notícia escorre sobre a cabeça, a cabeça se deforma com a chegada da notícia, a verdade escorrega sobre a cabeça, escorrendo caindo sobre a cabeça, a cabeça derrete, os traços da cabeça descem, escorregam, a verdade é escorregadia, a face é escorregadia, quem se dá conta, a face escorrega, a notícia chega e a cabeça escorre, todos os traços descobrindo a notícia descem, os traços derretem, a notícia que vem escorrer sobre a cabeça como uma verdade faz escorregar a consciência que toma consciência, faz escorrer a cabeça, a cabeça escorrega até sob os traços da cabeça que descem, derretem, para a face, para a face, a demência a deformação a demonologia a imoderação a mentalidade a deformada a demodificável a ideia a indeformável o escoamento os traços escorridos a penumbra o excesso, corajosamente ligada à notícia, a notícia induzida, a deformação é induzida pela notícia escorregando de cima da cabeça sobre os traços até debaixo dos traços da cabeça descobrindo a notícia olhando a transformação do ser é a face que se deforma pela aquisição de uma notícia nova de uma compreensão nova, de uma consciência, a força da consciência. A notícia tem a potência para deformar toda a cabeça.

Comentários:

A cabeça, a verdade e a notícia. Começemos pela verdade. O que seria a verdade na poética de Tarkos? A verdade se refere tanto ao real externo quanto ao real interno. Está relacionada ao mundo e a tudo o que está fora do sujeito, bem como aos impactos que a consciência do sujeito registra ao se relacionar com o mundo.

Assim, Tarkos parece agora relacionar a consciência, esse lugar onde os pensamentos se formam a partir dos impactos que recebe do exterior e onde a linguagem se constrói, com as características que ele atribui à amassapalavra – isto é, a consciência, como amassapalavra, também seria maleável, flexível, deformável, moldável.

A notícia chega, a cabeça recebe o impacto e a consciência sofre uma deformação. Observemos que a consciência, aqui, é usada em alguns sentidos diferentes. Ela se refere à capacidade de perceber algo que acontece fora de si (*la nouvelle*), à capacidade de perceber o que acontece dentro de si (*la déformation*) e à capacidade de mudar a si mesma, acrescentando-se o conhecimento proporcionado por essas diferentes percepções (“*c’est le visage qui se déforme par l’acquisition d’une nouvelle d’une connaissance nouvelle*”). Além disso, Tarkos retoma a questão do rosto e da face, ou seja, do que está à vista, bem na cara. É lá onde se veem as interferências. Os traços escorrem, descem, do alto da cabeça para a face, e deformam a face. A cabeça escorre e a face se deforma.

Novamente, traduzo *visage* para “face”, em vez de “rosto”, pelos motivos já apresentados anteriormente e, especialmente, porque se trata da mesma palavra (*visage*), já traduzida neste trabalho como “face”.

O poema parece tocar também na questão do idealismo poético. Quando o sujeito do poema faz a notícia cair sobre a cabeça, escorregar por ela e deformar a face, está também abrindo mão da abordagem elevada e abstrata, estruturada no lirismo, no solilóquio metafísico, na subjetividade etc. e assumindo que a escrita poética se dá no nível superficial/superficial.

L'épaississant et l'arôme⁴⁷

L'épaississant et l'arôme, l'arôme est un arôme varié, l'arôme s'ajoute à un épaississant, qu'est-ce que l'arôme aromatise, l'arôme est volatil. L'arôme est sans consistance et rare, l'arôme donne du goût, à quoi l'arôme donne-t-il du goût, l'arôme est léger, est juste le goût, quoi a le goût. L'arôme s'introduit dans quoi, il aromatise, l'arôme est en suspension, est le bon et le mauvais est l'arôme, l'arôme manque de tout. L'arôme donne un goût, donne à quoi un goût varié, donne à rien le goût de l'arôme, donne à quoi, à quelle consistance, l'arôme donne à la consistance, dilue l'arôme dans la consistance, où l'arôme se volatilise, se volatilise dans quoi, volatilise quoi, dans l'épaississant, l'épaississant épaissit la consistance d'un arôme, rajoute à l'arôme, l'épaississant donne une consistance, l'épaississant est la consistance, donne la consistance, l'épaississant se mange. L'épaississant existe, est ce qui est mis dans la bouche. L'arôme est goûteux, l'arôme est subtil, l'arôme est bon. L'arôme a besoin d'un épaississant pour donner son arôme. Les problème d'un arôme est un épaississant.

⁴⁷ Caisses, p. 27.

O espessante e o aroma

O espessante e o aroma, o aroma é um aroma variado, o aroma se junta a um espessante, o que o aroma aromatiza, o aroma é volátil. O aroma é sem consistência e raro, o aroma dá o sabor, a que o aroma dá o sabor, o aroma é leve, é só o sabor, o que tem o sabor. O aroma se introduz no quê, ele aromatiza, o aroma está em suspensão, é o bom e o ruim é o aroma, ao aroma falta tudo. O aroma dá um sabor, dá a que um sabor variado, dá a nada o sabor do aroma, dá a quê, a que consistência, o aroma dá à consistência, dilui o aroma na consistência, onde o aroma se volatiliza, se volatiliza no quê, volatiliza o quê, no espessante, o espessante espessa a consistência de um aroma, agrega ao aroma, o espessante dá uma consistência, o espessante é a consistência, dá a consistência, o espessante se come. O espessante existe, é o que se mete na boca. O aroma é saboroso, o aroma é sutil, o aroma é gostoso. O aroma precisa de um espessante para dar seu aroma. O problema de um aroma é um espessante.

Comentários:

A questão da boca, do meter na boca, do mastigar, ruminar, sentir o gosto, triturar é questão de amassapalavra na poética de Tarkos. A linguagem é aquilo que se mastiga. Esse mastigar a língua, que Tarkos performa através da repetição e da insistência, o matutar longamente, remoendo as estruturas da língua e sujeitando-a à trituração, torna-a fluida e cremosa, torna-a massa. A massa é o resultado da concentração da substância de palavras, formando um conjunto unificado e um sentido. Na massa da linguagem, a palavra é o “ingrediente” que se misturar com outras unidades para formar o todo.

O poema parece meditar sobre esse tema. Há uma permeabilidade entre a língua, a fala e o corpo – o corpo da fala e o do texto estão misturados com o nosso corpo. Há um constante retornar da palavra à boca, um repetitivo mastigar da linguagem. O fluxo de palavras que produz amassapalavra, essa massa de significantes, é, paradoxalmente, a evidência do esvaziamento de significado das palavras. Elas precisam de um elemento que as fixe, que as reúna, uma substância capaz de aumentar a viscosidade entre elas, um espessante – a palavra precisa estar inserida no visco da linguagem, em amassapalavra.

Por outro lado, para que o processo de tradução aconteça, é necessário separar a mistura, encontrar ingrediente por ingrediente, investigar seu campo semântico e suas relações dentro do poema. É necessário entrar em amassapalavra e achar qual unidade está ali, quais são seus possíveis correlatos. Então, um fenômeno interessante, relacionado com a aceleração do texto, acontece. Se amassapalavra está fluindo muito rápida, quando saímos do fluxo, não conseguimos mais retornar ao ponto que o deixamos. É necessário voltar para o início, pegá-lo novamente, seguir o movimento da massa, para captar seus sentidos.

A primeira versão dessa tradução foi feita usava “gosto” para *goût*, alternativa possível e que preservaria as relações de som com o poema francês. A opção por “sabor”, sentido que *goût* também abrange, por metonímia⁴⁸, deveu-se ao fato de que gosto e sabor são diferentes. O gosto se refere apenas ao sentido do paladar, enquanto o sabor é reconhecido pela combinação de dois (ou mais) sentidos: o paladar (que se refere ao gosto) e o olfato (que se refere ao aroma), por exemplo. Como o texto trata da questão do aroma e do espessante, “sabor” se encaixa melhor.

⁴⁸ Cf. CNRTL – Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/go%C3%BBt>. Acesso em: 23 jul. 2021.

Para comida, o *c'est bon* do francês equivale a um “é (muito) gostoso” do português. Assim, a tradução de *l'arôme est bon*, na frase *L'arôme est goûteux, l'arôme est subtil, l'arôme est bon* ficou “o aroma é gostoso”.

La vraie vie est d'avoir une voiture⁴⁹

La vraie vie est d'avoir une voiture amie vivre est vivre avec une voiture amie il est vrai que la vraie vie est d'avoir avec soi une voiture une voiture amie que c'est vivre en vie avec une voiture amie de vivre avec avec une voiture à soi avec une voiture amie avec une vraie voiture à soi voilà la vraie vie est d'avoir une voiture avec soi une belle voiture une voiture qui soit une amie la vraie vie est d'avoir une amie une voiture d'avoir comme amie une voiture amie de vivre avec d'aller avec une belle voiture amie une vraie voiture voilà la vraie vie est de vivre avec avec une vraie voiture à soi la vraie est vie est là avec cette belle voiture qui est une amie voilà la vie vivre avec une voiture amie qui est belle qui est là qui est à soi voilà la belle voiture qui est une amie avec laquelle vivre toute la vraie vie vivre une voiture vivre une voiture à soi vivre avec une belle amie vivre une vraie vie une vraie vie qui est une vraie voiture avec à soi une vraie vie de voiture amie à soi avec une vraie belle voiture qui va partout.

⁴⁹ Caisses, p. 29.

A verdadeira vida é ter um veículo

A verdadeira vida é ter um veículo amigo viver é viver com um veículo amigo é verdade que a verdadeira vida é ter com você um veículo um veículo amigo que é viver em vida com um veículo amigo viver com com um veículo todo seu com um veículo amigo com um verdadeiro veículo todo seu veja a verdadeira vida é ter um veículo com você um belo veículo um veículo que seja um amigo a verdadeira vida é ter um amigo um veículo ter como amigo um veículo amigo viver com ir com um belo veículo amigo um verdadeiro veículo veja a verdadeira vida é viver com com um verdadeiro veículo todo seu a verdadeira é vida é lá com esse belo veículo que é um amigo veja a vida vive com um veículo amigo que é belo que está lá que é todo seu veja o belo veículo que é um amigo com quem viver toda a verdadeira vida vive um veículo vive um veículo todo seu vive com um belo amigo vive uma verdadeira vida uma verdadeira vida que é um verdadeiro veículo com todo seu uma verdadeira vida de veículo amigo todo seu com um verdadeiro belo veículo que vai por aí.

Comentários:

Um poema em “V”, sem pausas. Começa e vai, como o som do “V”, como o veículo no poema, como o fluir da vida. Podemos ler de um ponto de vista existencial, mas não há como negar a insistência, a reiteração, a construção de sentido que se estrutura na superfície, no visco entre as palavras, em amassapalavra.

Embora sem pausas formais, sem pontuação intermediária, há uma dinâmica na construção sintática do poema que imprime um ritmo, evidenciado em torno das frases repetidas, que retomam os sintagmas já citados de uma maneira um pouco diversa das anteriores. A proposição inicial é retomada repetidamente, com os mesmos componentes, mas com ligeiras variações, traduzindo no texto diferentes capturas do real.

Há uma velocidade interna que se contrapõe àquela do poema como conjunto. Esse progride lentamente, enquanto seu conteúdo borbulha depressa, girando em si mesmo enquanto caminha para o fim.

A opção de traduzir *voiture* para “veículo”, em vez de “carro” ou “automóvel”, foi para manter a ênfase nos sons de “V”. Embora “veículo” não seja a palavra mais usual no português, quando comparada a “carro”, vale a pena a troca, se se considera o aspecto sonoro.

Une voiture à soi lembra “*Une chambre à soi*”, tradução francesa para “*A room of one’s own*”, de Virgínia Woolf. Achei interessante criar a intertextualidade com “Um teto todo seu”, a tradução brasileira. Assim, *une voiture à soi*, que poderia ter sido traduzido para “um veículo para si”, ficou “um veículo todo seu”.

On ne peut pas être malheureux⁵⁰

On ne peut pas être malheureux, on est heureux, quand on est malheureux on ne mange plus, en ne mangeant plus on dépérit et en dépérissant on meurt, on est mort, on n'est pas malheureux, on mange, on ne va pas mal, on mange, on va bien, on mange, si on ne va pas bien, si on est malheureux, on ne mange pas, on est bien, on mange, on n'est pas malheureux, on est heureux, on ne peut pas être malheureux, si on a plus l'envie de manger, on dépérit, on meurt progressivement et on est mort, on mange, on ne peut pas aller mal, on mange, on mange aujourd'hui, on ne meurt pas, on mange encore, on ne va pas mal, on n'est pas malheureux, on a encore l'envie de manger, on va bien, on ne va pas si mal, on n'est pas si malheureux, on va encore manger, en mangeant on va continuer, on ne meurt pas, on ne va pas mourir, on va manger, on va aller bien, on ne sera pas malheureux, on sera heureux.

⁵⁰ Caisses, p. 30.

Não podemos estar infelizes

Não podemos estar infelizes, estamos felizes, quando estamos infelizes não comemos mais, não comendo mais definhamos e definhando morremos, estamos mortos, não estamos infelizes, nós comemos, nada está mal, comemos, está tudo bem, comemos, se não está tudo bem, se estamos infelizes, não comemos, estamos bem, comemos, não estamos infelizes, estamos felizes, não podemos estar infelizes, se não temos mais vontade de comer, definhamos, morremos progressivamente e estamos mortos, comemos, nada pode estar mal, comemos, comemos hoje, não morremos, comemos ainda, nada está mal, não estamos infelizes, ainda temos vontade de comer, está tudo bem, não está tão mal, não estamos tão infelizes, ainda vamos comer, comendo vamos continuar, não morremos, não vamos morrer, vamos comer, ficará tudo bem, não estaremos infelizes, estaremos felizes.

Comentários:

Tarkos desenvolve um texto bem-humorado em torno da felicidade. O poema relaciona a felicidade com o ato de comer, mostrando o quanto ela pode ser circunstancial e ligada a coisas simples, como comer ou não comer. Em paralelo, há também uma relação entre felicidade, comida, vida e morte: quando estamos felizes, comemos e vivemos; quando não estamos felizes, não comemos e morremos. E vice-versa.

O poema é organizado de maneira que as causas e as consequências se confundem, até que chega um momento em que já não se sabe mais se não morremos porque comemos e estamos felizes ou se comemos porque estamos felizes e, logo, não morremos.

Aller bien, de *on ne va pas mal* e *on va bien*, é uma expressão muito comum, inclusive para responder a *ça va?* ou *comment ça va?* (“tudo bem?”, “como você está?”): *je vais bien*, correspondendo ao nosso “tudo bem”. As traduções literais, “não vamos mal” ou “vamos bem”, não cabem aqui, portanto.

Être poderia ser traduzido para “ser”. Privilegiei o “estar” para enfatizar a banalidade da felicidade, que, segundo o poema, se dá por motivos fortuitos e fatores eventuais, de forma incidental, como o ato de comer.

*Je fume*⁵¹

Je fume, la fumée s'échappe, la fumée sort, la fumée me sort de la tête, ma tête laisse échapper de la fumée, je laisse échapper de la fumée au-dessus de ma tête, ma chaleur part en fumée, une fumée monte du dessus de ma tête dans le ciel, je fume, je fume en l'air, ma tête est trouée, de la fumée monte dans le ciel me sort de la tête, je ne peux pas la retenir, je la laisse, je la laisse s'échapper, qu'elle s'échappe, monte dans le ciel, je me laisse faire, c'est toutes mes forces, c'est ma chaleur, c'est ma vitalité, elle part dans le ciel, je n'arrête pas de fumer, je fume comme une cheminée, la fumée s'élève dans le ciel, adieu ma fumée, fais un beau voyage, je fume, la fumée me sort de la tête, va vers le ciel, elle ne s'arrête jamais, il y a un trou dans ma tête, la fumée me sort de la tête et s'envole dans le ciel perdue à jamais, ma chaleur m'échappe, que la fumée parte et s'élève dans le ciel, que je m'échappe, que la chaleur sorte par le dessus de ma tête, qu'elle parte en fumée, je pars en l'air, je fume dans le ciel, ma chaleur part, je te laisse partir, je me vois partir en fumée dans le ciel, au revoir moi.

⁵¹ Caisses, p. 32.

Eu fumo

Eu fumo, a fumaça escapa, a fumaça sai, a fumaça me sai da cabeça, minha cabeça deixa escapar fumaça, eu deixo escapar fumaça acima da minha cabeça, meu calor parte em fumaça, uma fumaça sobe de cima de minha cabeça no céu, eu fumo, eu fumo para o ar, minha cabeça está furada, fumaça sobe no céu me sai da cabeça, eu não a posso reter, eu a deixo, eu a deixo escapar, que ela escape, suba no céu, eu me deixo ser, é todas as minhas forças, é meu calor, é minha vitalidade, ela parte no céu, eu não paro de fumar, eu fumo como uma chaminé, a fumaça se eleva no céu, adeus minha fumaça, faça uma boa viagem, eu fumo, a fumaça me sai da cabeça, vai para o céu, não para nunca, tem um buraco em minha cabeça, a fumaça me sai da cabeça e voa no céu perdida para sempre, meu calor escapa, que a fumaça parta e se eleve no céu, que eu me escape, que o calor saia pelo topo de minha cabeça, que parta em fumaça, eu parto para o ar, fumo no céu, meu calor parte, te deixo partir, me vejo partir em fumaça no céu, tchau eu.

Comentários:

A abordagem não lírica dos literalistas e poetas faciais não representa uma tentativa de abstração ou neutralização do sujeito e da subjetividade. O que encontramos é um sujeito que, ao se expressar, desdobra a língua e a trabalha através de uma escrita que percebe, isto é, uma escrita que estabelece um topos e esmiúça seus conteúdos. O texto manifesta as relações do sujeito com o mundo, mas elas estão planificadas, niveladas na superfície da linguagem. O eu deixa de ser profundo, não concentra as verdades, não atrai o texto para si. Ao contrário, o eu fuma para o céu, libera vapores, deixa o texto respirar. O buraco, aqui, ao contrário de outros poemas de *Caisses*, não é o lugar onde se tropeça e cai, mas é o espaço de onde os vapores, o calor do eu, sobem para se dissipar e desaparecer, como coisa passageira, leve e fugaz, *perdue à jamais*.

Je fume, o título do poema, tem um jogo de palavra em que o “eu fumo” vira “eu faço/viro fumaça”, como uma chaminé.

Quando *quelque chose m’échappe* é porque tem algo que não capto, “algo me escapa” o sentido. Então, *ma chaleur m’échappe* é o mesmo que “meu calor me escapa” ou “meu calor escapa de mim” ou, ainda, “deixo escapar meu calor”. Consequentemente, *que je m’échappe* fica “que [eu] me escape” no português.

A primeira versão dessa tradução trazia o verbo “dissipar”, em vez de “escapar”, que também seria uma opção viável. Mas, revisando-o, acabei optando por manter a consonância com o texto francês, já que o campo semântico de “escapar” é muito semelhante ao de *échapper* e de *s’échapper*, além do fato de que, no francês, “dissipar” seria equivalente a *dissiper* ou *se dissiper*, termos que não foram escolhidos pelo autor.

Como o poema vai progressivamente transformando o eu em fumaça, optei por repetir o pronome “eu” ao longo de todo o texto e omiti-lo no trecho final, quando o eu parte para o ar, até desaparecer e dar adeus a si mesmo.

Le carton⁵²

Le carton fait son nom. Le carton fait marron. Dans la rue, et dans la ruelle, et sur le bord de la rue et sur le bord du trottoir, au bord d'un tas de plus d'un carton de paquet aplati sur ses côtés. C'est lui, le carton marron qui fait son nom vidé marron. Le carton ouvert et ses voilettes. Le carton à plat à moitié sur le trottoir a servi à moitié dans la rue. Le carton qui fait son nom de carton est marron a un nom marqué n'importe comment sur ses côtés aplatis. Un marron à plat à carton ondulé. Le marron fait carton. Le carton coupé pour faire des volets fait un carton. Le carton coupé pour faire des volants. Le carton coupé pour faire des volants pliants. Aplati, il est plat à moitié dans la rue à moitié sur le trottoir avant qu'il soit mouillé à moitié, c'est lui et ses volants. Un carton plat car aplati le même que le carton de paquet de paquet. Un carton plat car vidé, ouvert car avec. Le carton déplié est plat. Le carton a fait le même nom. Le carton est marron, le carton c'est lui, marqué de côté, d'un nom marqué n'importe comment sur les côtés et ses deux volants avec ses côtés, un deux trois quatre cinq, avec ses côtés, c'est lui, le carton marron fait des volets a un nom marqué n'importe comment, c'est lui. Le marron c'est le carton, c'est le même nom. Le carton, un plat et une marque et ses côtés coupés et son côté coupé qui fait volant, c'est lui, le carton est marron. Un carton du marron des cartons. C'est le carton qui fait ce nom. C'est un carton à moitié mouillé dans un tas de carton dans la rue sur le trottoir. Le carton lui-même avec qui a des cartons à ses côtés. Les côtés coupés sur le carton, deux trois volants. Les cartons ondulés aplatis découpés par terre font marron. Le carton aussi sur le trottoir. Un carton qui a fait le nom de carton. Le carton marron fait un tas de cartons du même nom.

⁵² Caisses, p. 33.

O cartão

O cartão faz seu nome. O cartão faz marrom. Na rua, e na ruela, e sobre a beira da rua e sobre a beira da calçada, na beira de um monte de mais de um cartão de pacote aplainado sobre seus lados. É ele, o cartão marrom que faz seu nome esvaziado marrom. O cartão aberto e seus véus. O cartão no plano na metade sobre a calçada serviu na metade na rua. O cartão que faz seu nome de cartão é marrom tem um nome marcado de qualquer maneira sobre seus lados aplainados. Um marrom em plano em cartão ondulado. O marrom faz cartão. O cartão cortado para fazer venezianas faz um cartão. O cartão cortado para fazer volantes. O cartão cortado para fazer volantes dobráveis. Aplainado, ele é plano na metade na rua na metade sobre a calçada antes de ser molhado na metade, é ele e seus volantes. Um cartão plano porque aplainado como o cartão de caixa de pacote. Um cartão plano porque esvaziado, aberto pois com. O cartão desdobrado é plano. O cartão fez o mesmo nome. O cartão é marrom, o cartão é ele, marcado de lado, de um nome marcado de qualquer maneira sobre os lados e seus dois volantes com seus lados, um dois três quatro cinco, com seus lados, é ele, o cartão marrom faz venezianas tem um nome marcado de qualquer maneira, é ele. O marrom é o cartão, é o mesmo nome. O cartão, um plano e uma marca e seus lados cortados e seu lado cortado que faz volante, é ele, o cartão é marrom. Um cartão do marrom de cartões. É o cartão que faz esse nome. É um cartão meio molhado em um monte de cartão na rua sobre a calçada. O próprio cartão com quem tem cartões em seus lados. Os lados cortados sobre o cartão, dois três volantes. Os cartões ondulados aplainados recortados por terra fazem marrom. O cartão também sobre a calçada. Um cartão de cartão que fez o nome de cartão. O cartão marrom faz um monte de cartões do mesmo nome.

Comentários:

A que se refere a palavra *carton*? Ao cartão, à cor marrom, à caixa de papelão ou ao papelão pura e simplesmente? Não sabemos. Entendo que essa questão é, na verdade, o topos do poema – o cartão e o esvaziamento de seu nome (“*le carton marron qui fait son nom vidé marron*”).

Partindo de uma elucubração poética a respeito do cartão como objeto concreto – esteja ele se referindo à cor, à caixa ou ao material em si –, o poema desenvolve também um pensamento sobre a palavra, sobre o significante.

Estabelecendo que “o cartão marrom que faz seu nome esvaziado marrom” e, ao mesmo tempo, se servindo do ingrediente-palavra “cartão” para construir-se, o poema acaba ilustrando, em ato, no fazer-se, a teoria por trás do conceito de amassapalavra. Explico: a palavra “cartão”, liberta de sua ligação unilateral com a representação e o reconhecimento, ganha significância pelas relações que se estabelecem no texto; o visco de amassapalavra “remunera” – termo de Mallarmé (*remunérer le défaut des langues*), referenciado por Anne-Renée Caillé (2014) – a língua, isto é, enriquece e expande o sentido.

Além da questão da palavra, o poema também retoma a abordagem facial que Tarkos propõe à leitura, à escuta e ao olhar para sua obra: “O cartão aberto e seus véus.”; “O cartão desdobrado é plano.”; “Os cartões ondulados aplainados recortados por terra fazem marrom.”. A construção textual é plana e facial. Não há nada para ser procurado. O sentido planificado, posto na superfície, está aparente. A linguagem alisada, suas arestas cortadas, caem por terra, estão esparramadas sobre a terra, criando mais terra, mais superfície, fazendo volteios.

Carton poderia equivaler a “cartão”, a “papelão” ou a “caixa (de papelão)”. Descartei logo essa última opção, porque “caixa de papelão” seria uma tradução muito longa e “caixa” traria um conflito com *caisse(s)*, no título da obra. Nem “cartão”, nem “papelão” contemplam os significados de *carton*. Assim, a opção por “cartão” foi no sentido de aproveitar as semelhanças da palavra em português com a francesa.

Voilettes, *volets* e *volant(s)*, três palavras em “V” que tentei reproduzir no português, em torno das quais o texto se constrói. *Voilettes* é um termo que se refere ao tecido fino, leve e transparente em chapéus femininos, usado para cobrir a face e proteger os olhos. Em português, encontrei “véu”. *Volets* pode se referir ao tecido que vai sobre os capacetes de cavaleiros, que é leve e voa ao vento, mas também se refere às venezianas ou persianas. Acabei optando por “veneziana”, mantendo o “V” presente e a mobilidade dos *volets*, mas perdi a leveza. *Volant*

pode ser muitas coisas, inclusive o volante de direção dos carros, mas me parece que, no texto, tem uma relação mais próxima com as coisas que voam. Nosso “volante”, embora esteja bem colado à peça em forma de roda da direção dos carros, também contempla os sentidos de ondulante, flutuante, voador, por isso a escolha.

Je dors⁵³

Je dors, je somnole, je sommeille, je suis à moitié endormi, je suis à mi-chemin, je pense que je suis dans le sommeil, je me laisse bercer par le sommeil, je me laisse berner par l'endormissement, je sais où je suis, je suis dans mon lit, je suis dans le mi-chemin, je suis en train de m'endormir, je rêve un peu, je ne pense plus, la pensée est toute souple, les résistances se désagrègent, la veille tombe, j'ai déjà glissé dans le bercement, je flotte déjà, les défenses ralentissent, les muscles laissent les muscles, la pensée tombe, il n'y a plus de défenses, la pensée fait ce qu'elle veut, je ne sais pas ce qu'elle veut, je me dirige vers l'assouplissement, je suis souple, je n'ai plus peur, j'arrête d'avoir peur, je me berce, je vais me retourner, je vais me retrouver dans les pensées, je vais revenir aux origines de la vie, je ne sais pas où je vais me retrouver, je vais laisser glisser, je vais passer là où je pourrai penser sans regarder, sans regarder ce que je pense, sans vérifier ce que je regarde, je vais regarder pour le plaisir de regarder sans savoir ce que je regarde, je vais faire le regard qui regarde, je vais faire tourner et retourner le regard, je serai le regard qui tourne, je ferme les yeux, je m'endors, je serai le regardé, je n'aurai plus de regard, je ne serai que du regardé, je vais me retourner à mi-chemin.

⁵³ Caisses, p. 34.

Eu durmo

Eu durmo, eu cochilo, eu dormito, eu estou meio adormecido, estou a meio caminho, eu penso que estou no sono, me deixo embalar pelo sono, me deixo engodar pelo adormecimento, eu sei onde estou, estou na minha cama, estou no meio do caminho, estou a ponto de adormecer, eu sonho um pouco, não penso mais, o pensamento está todo afrouxado, as resistências se desmancham, a vigília cai, já deslizei no balanço, já estou flutuando, as defesas diminuem, os músculos deixam os músculos, o pensamento cai, não há mais defesas, o pensamento faz o que quer, eu não sei o que ele quer, vou rumo ao afrouxamento, estou afrouxado, não tenho mais medo, paro de ter medo, eu me embalo, eu vou me revirar, eu vou me reencontrar nos pensamentos, vou retornar às origens da vida, eu não sei onde vou me reencontrar, vou deixar deslizar, vou passar lá onde puder pensar sem olhar, sem olhar o que penso, sem verificar o que olho, vou olhar pelo prazer de olhar sem saber o que olho, vou fazer o olhar que olha, vou fazer virar e revirar o olhar, serei o olhar que vira, eu fecho os olhos, eu adormeço, serei o olhado, não terei mais olhar, serei só o olhado, vou me revirar a meio caminho.

Comentários:

Esse texto parece retomar a ideia de “*Je suis blanc, je suis tout blanc*”, o segundo poema de Caisses, inclusive repetindo algumas de suas proposições, ligeiramente modificadas, tais como “*la pensée fait ce qu’elle veut*”, que lá aparece na forma “*elle [ma pensée] fait ce qu’elle veut*”, e “*je ne sais pas ce qu’elle [la pensée] veut*”, que lá lemos como “*Je ne sais plus ce que ma pensée pense*”.

O jogo da retomada não acontece apenas dentro de cada manifestação poética individualmente, mas no conjunto da obra de Tarkos como um todo – o que inclui suas performances, improvisações, leituras públicas, manifestos, entrevistas, textos e poemas escritos –, e confere a esse material um movimento contínuo, também da ordem da rotação e da translação. Isto é, toda matéria poética de Tarkos gira sobre si, ao mesmo tempo em que desenha sua órbita adiante – rotação se referindo ao movimento de retomada interno ao texto e translação, à retomada de fragmentos dos textos dentro da obra e ao movimento da obra em si mesma. Da mesma maneira em que a obra se auto incorpora, vai acrescentando fragmentos de outras fontes, aumentando seu repertório, num para frente crescente.

O trabalho de tradução, aqui, envolveu uma pesquisa mais detalhada a respeito de verbos e vocabulário relacionados a diferentes estados do sono. *Dormir* (“dormir”), *somnoler* (cochilar), *sommeiller* (“dormitar”), *s’endormir* (“adormecer”).

A paronomásia *bercer* e *berner* foi reproduzida, em outros sons, na dupla “embalar” e “engodar”. *Berner* é um verbo de uso menos comum do que *tromper*, equivalente a “enganar”. Por isso a opção por “engodar”, que também não é de uso corriqueiro no português.

Procurei equivalentes para *souple* e *assouplissement* que pudessem reproduzir o sopro do “S” presente no francês, pois parecem trazer para o texto uma relação com o *chut* (“chiu”, “psiu”), onomatopeia para pedir silêncio. Pensei em “sossego” e “sossegado”, mas desviaria muito do sentido do texto. Outra opção seria “frouxo” e “afrouxamento”, mas “frouxo” tem equivalentes que não condizem com o poema, como medroso, fraco, covarde. Por isso, optei por “afrouxado” e “afrouxamento”, em vez de “flexível” e “flexibilidade”, que seriam traduções mais literais, mas que perderiam a onomatopeia.

Le mot mot vient du mot mao⁵⁴

Le mot mot vient du mot mao. Le mot maoïsme vient du mot mao le mot se forme à moins formé en partant de mao en liant le mot à mao mao est le mot du nom de l'homme il y a un homme mao en prenant au mot du nom de l'homme de mao le mot maoïsme à lier à l'homme mao qui vit sous le mot nom de mao lié au monde mao le mot monde à maoïsme le monde du nom de mao mao mort l'homme mao mort le monde du maoïsme est sans mao la forme homme de mao mortelle la forme homme mao mort un monde sans le mot nom mao de l'homme mao mort à lier à monde maoïsme le monde de l'homme maoïsme mort le monde lié à mao le mot est mort est un monde sans l'homme mao le monde mao le maoïsme est la forme du mot monde mao mort le monde mort la forme mortelle du monde le monde moderne l'homme sans maoïsme le mot à vivre sans mao le monde sans maoïsme essaye de vivre sans mao essaye de vivre sans maoïsme.

⁵⁴ Caisses, p. 35.

A palavra palavra vem da palavra mao

A palavra palavra vem da palavra mao. A palavra maoísmo vem da palavra mao a palavra se forma a menos formada partindo de mao ligando a palavra a mao mao é a palavra do nome do homem há um homem mao tomando a palavra do nome do homem de mao a palavra maoísmo a ligar ao homem mao que vive sob a palavra nome de mao ligado ao mundo mao a palavra mundo a maoísmo o mundo do nome de mao mao morto o homem mao morto o mundo do maoísmo está sem mao a forma homem de mao mortal a forma homem mao morto um mundo sem a palavra nome mao do homem mao morto a ligar a mundo maoísmo o mundo do homem maoísmo morto o mundo ligado a mao a palavra está morta é um mundo sem o homem mao o mundo mao o maoísmo é a forma da palavra mundo mao morta o mundo morto a forma mortal do mundo o mundo moderno o homem sem maoísmo a palavra a viver sem mao o mundo sem maoísmo tenta viver sem mao tenta viver sem maoísmo.

Comentários:

Poema em “M” que, como o anterior, retoma outro. Neste caso, trata-se do trocadilho *le mot mao*, que aparece de maneira reformulada no poema “*Le mot mot ment*”.

Na tradução de “*Le mot mot ment*”, o jogo ambíguo de sons e palavras se perdeu na tradução. Aqui, por outro lado, a leitura oral do texto em português pode gerar uma ambivalência, já que as pronúncias de mao, mau e mal são iguais, acrescentando ao poema uma ambiguidade extra.

Texto de sons quase monocórdicos, repetindo sempre a mesma nota “M”, parece buscar o efeito do dizer repetitivo, da linguagem posta em evidência. O texto se constrói após o ponto final que separa o enunciado “A palavra palavra vem da palavra mao”. Não há outras pausas intermediárias marcadas pela pontuação.

Un halo⁵⁵

Un halo, une auréole, une orée, un rayonnement, une aube, la première aube, une bordure, la bordure, la bordure qui borde, le bord de la bordure, la bordure courbe, la courbure de la bordure, un halo, un peu de lumière, une tache, une nuée, un bouillonnement, un bord, le bord, le bordement, la bordure, un halo, un groupement, un sac, un regroupement, une limite, le rebord, le dernier bord, les derniers bords, le bord du bord, le bordement, un halo, un flottement, un paquet, une suspension, un paquet pendu, le bord, le bordant, des bords, tous les bords, tous les bords qui bordent, un halo, un groupe, un rassemblement, un point, un lien, les bords, la bordure, la ligne de la bordure, la forme de la bordure, l'absence de ligne du bord, un halo, un amas, un pont, un creux, un paquetage, la ligne au bord, la non-ligne au bord, l'absence de bord, la masse des bords, la bordure, le halo, l'arrivage, la fabrique, la cargaison, l'envoi, le bord, le rebord, la borne, les bordés, le dernier bord.

⁵⁵ Caisses, p. 37.

Um halo

Um halo, uma auréola, uma orla, uma radiância, uma alba, a primeira alba, uma borda, a borda, a borda que bordeia, a beira da borda, a borda curva, a curvatura da borda, um halo, um pouco de luz, uma mancha, uma nuvem, um borbulhamento, uma beira, a beira, o beiramento, a borda, um halo, um agrupamento, um saco, um reagrupamento, um limite, o rebordo, a última beira, as últimas beiras, a beira da beira, o beiramento, um halo, um flutuamento, um pacote, uma suspensão, um pacote pendurado, a beira, o bordo, as beiras, todas as beiras, todas as beiras que beiram, um halo, um grupo, uma reunião, um ponto, uma ligação, as beiras, a borda, a linha da borda, a forma da borda, a ausência de linha da beira, um halo, um aglomerado, uma ponte, um oco, um empacotamento, a linha na beira, a não-linha na beira, a ausência de beira, a massa das beiras, a borda, o halo, a entrega, a fábrica, a carga, o envio, a beira, o rebordo, o terminal, o tabuamento, a última beira.

Comentários:

Um poema em forma de lista como “*Le soleil est jaune*”.

Todas as palavras são substantivos ou adjetivos (a única exceção sendo o verbo *border*, em “*la bordure qui borde*”) acumulados em torno da ideia de margem, de extremidade, da parte limítrofe de alguma coisa.

Não há uma declaração inicial. O poema já começa listando sintagmas, sem produzir um saber específico sobre o tema, apenas pondo tudo formalmente em *looping*.

Parece que a repetição dos termos e das ideias relacionadas à beira (*bord*) e à borda (*bordure*), ao invés de manter o texto dentro dos limites que essas palavras pressupõem, o fazem desbordar, isto é, passar por cima de suas bordas, extrapolar, transbordar. Pela repetição, o poema desfaz esses limites, desmonta-os, fazendo derramar o sentido para além das margens, depois da linha da beira, até a ausência de beira.

Embora “nuvem” seja, literalmente, *nuage* em francês, a opção de traduzir *nuée* para “nuvem” se justifica no contexto do poema (“um halo, um pouco de luz, uma mancha, uma nuvem”) e, também, pelo precedente “*Les nuées*”, de Aristófanes, traduzido para “As nuvens”, em português. Além disso, o Centro Nacional de Recursos Textuais e Lexicais cita, entre outros possíveis significados de *nuée*, “nuvem de grande extensão, geralmente espessa e escura, anunciando chuva ou tempestades”⁵⁶.

L’arrivage é um termo comumente usado para se referir a entrega de produtos, em grande quantidade, em uma fábrica, feira, loja, porto etc., por isso não usei a tradução literal, que seria “a chegada”.

O poema traz vários termos muito semelhantes, que se referem à fronteira, à beira, à borda, os substantivos (ou palavras substantivadas): (*la*) *bordure*, (*le*) *bord*, (*le*) *bordement*, (*le*) *rebord*, (*le*) *bordant*, que desencadearam uma longa pesquisa em dicionários e entre sinônimos, para conseguir manter o “B” presente e evitar repetições. As soluções que encontrei foram *bordure* / “borda”, *bord* / “beira”, *bordement* / “beiramento”, *rebord* / “rebordo”, *bordant* / “bordo”. As traduções dos trechos *la bordure qui borde* e *les bords qui bordent*, embora partam do mesmo verbo *border*, são diferentes porque seus sujeitos, no português “borda” e “beiras”, também são diferentes. Assim, para recriar os pares *bordure/borde* e *bords/bordent*, muito semelhantes, traduzi “borda” / “bordeia” e “beiras” / “beiram”.

⁵⁶ Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/nu%C3%A9e>. Acesso em: 26 jul. 2021.

Borne (“terminal”) e *bordés* (“tabuamento”) na sequência final do poema, *le bord*, *le rebord*, *la borne*, *les bordés*, *le dernier bord*, toda em “B”, perderam o “B”, mas foram compensados por dois termos começados com letras iguais, o “T”.

La dame blanche⁵⁷

La dame blanche, son cou à la fenêtre, la dame est blanche, ses épaules blanches, ses bras, ses poignets blancs, sa peau laiteuse, sa peau blanche, sa chemise légère décolletée, son cou blanc, une chaînette dorée autour de son cou, ses bras blancs, sa chemise claire vaporeuse, la fine chaînette autour de son cou fin, blanc, lisant, et penché, une dame blanche penchée lit, ses bras fins blancs doués, ses bras blancs, ses épaules blanches, la peau blanche de son cou penché sur le livre, ses bras découverts blancs, ses poignets fins, une chaînette dorée à son poignet, une chaînette dorée à son cou blanc, ses coudes, ses bras blancs nus, ses épaules blanches, sa chemise vaporeuse ouverte sur ses bras, sa peau laiteuse, une dame, la dame blanche, la jeune dame blanche penchée, penchée devant la fenêtre, lisante et blanche en chemise vert d'eau ouverte sur son cou blanc entouré d'une fine chaînette dorée, la dame blanche.

⁵⁷ Caisses, p. 38.

A dama branca

A dama branca, seu pescoço na janela, a dama é branca, seus ombros brancos, seus braços, seus punhos brancos, sua pele leitosa, sua pele branca, sua camisa leve decotada, seu pescoço branco, uma corrente dourada ao redor de seu pescoço, seus braços brancos, sua camisa clara vaporosa, a fina corrente ao redor de seu pescoço fino, branco, lendo, e inclinado, uma dama branca inclinada lê, seus braços finos brancos dotados, seus braços brancos, seus ombros brancos, a pele branca de seu pescoço inclinado sobre o livro, seus braços brancos descobertos, seus punhos finos, uma corrente dourada em seu punho, uma corrente dourada em seu pescoço branco, seus cotovelos, seus braços brancos nus, seus ombros brancos, sua camisa vaporosa aberta sobre seus braços, sua pele leitosa, uma dama, a dama branca, a jovem dama branca inclinada, inclinada em frente à janela, lendo e branca em camisa verde-água aberta sobre seu pescoço branco rodeado por uma fina corrente dourada, a dama branca.

Comentários:

O branco, o leite (*sa peau laiteuse*) e o corpo. Um texto descritivo, simples, preenchendo a página, enchendo a caixa (*caisse*) com um trabalho de se repetir de diferentes maneiras. Nada acontece. É uma cena, um ponto no tempo, um momento no espaço.

Poderíamos supor uma relação entre o branco, o leite e o corpo. Talvez, o branco seja o terreno das possibilidades, o espaço vazio a ser preenchido; o leite (também branco), seria a matéria-prima, o fluido que alimenta a produção poética; e o corpo (branco leitoso), seria a ferramenta que fabrica, que escreve e que lê, mas também o produto da atividade poética, o corpo do texto, o poema.

Nesse sentido, retomo aqui o poema “*Il y a du lait partout*”, cujo topos parece ser recuperado neste texto: há leite em toda parte, o leite branco está em todos os lugares, o branco leitoso.

Ao falar do ordinário e do mundano, Tarkos também consegue um efeito de abstração. A partir de uma escolha materialista de temas e objetos específicos, pelo trabalho com a língua, o específico se torna geral. Isto é, ao tomar como objeto de descrição do texto uma dama de pele branca e leitosa, que lê à janela, Tarkos não está apenas falando sobre a dama específica, mas sobre todo e qualquer corpo com características similares (o corpo humano, a linguagem, o corpo do texto), estendendo o sentido do poema.

Quand il y a la mort⁵⁸

Quand il y a la mort, il y a une organisation. La mort s'organise. Quand il y a un mort, il y a une organisation qui s'organise autour du mort. La mort n'est pas rien faire, la mort est organiser la mort du mort. Quand il y a un mort, il faut s'organiser, il faut organiser sa mort, il faut faire sa mort. Faire sa mort n'est pas rien faire, il faut s'organiser pour le faire, il faut toute une organisation, la mort elle organise, de la mort elle fait une organisation, une organisation va entourer le mort, l'organisation s'enroule autour du mort, il faut faire le mort, il faut s'organiser pour faire le mort, elle s'organise, elle veut faire quelque chose, elle doit s'organiser pour faire quelque chose, elle doit bouger tout ce qui est autour du mort, elle doit se bouger, l'organisation fait quelque chose autour du mort, l'organisation est tout ce qui se fait pour faire la mort, il faut faire la mort, l'organisation est toute la mort, toute l'organisation s'arrange pour faire de la mort, toute organisation est de l'ambiance pour faire de la mort, l'organisation et la mort sont une seule et même chose. L'organisation est la mort.

⁵⁸ Caisses, p. 40.

Quando há a morte

Quando há a morte, há uma organização. A morte se organiza. Quando há um morto, há uma organização que se organiza em torno do morto. A morte não é não fazer nada, a morte é organizar a morte do morto. Quando há um morto, é preciso se organizar, é preciso organizar sua morte, é preciso fazer sua morte. Fazer sua morte não é não fazer nada, é preciso se organizar para fazê-lo, é preciso toda uma organização, a morte ela organiza, da morte ela faz uma organização, uma organização vai rodear o morto, a organização se enrola em torno do morto, é preciso fazer-se de morto, é preciso se organizar para fazer-se de morto, ela se organiza, ela quer fazer alguma coisa, ela deve se organizar para fazer alguma coisa, ela deve mover tudo o que está em torno do morto, deve se mover, a organização faz alguma coisa em torno do morto, a organização é tudo o que se faz para fazer a morte, é preciso fazer a morte, a organização é toda a morte, toda a organização se arranja para fazer morte, toda organização é o ambiente para fazer morte, a organização e a morte são uma só e a mesma coisa. A organização é a morte.

Comentários:

Um poema que se constrói em torno da morte, que se organiza em torno dela. Ele existe, em si mesmo, como e por causa da organização da língua em torno da palavra e da ideia da morte, *s'enroule autour du mort*.

Faire le mort é uma expressão idiomática que equivale a “fazer-se de morto”. Logo, não poderia ser traduzida literalmente, para “fazer o morto”.

Vale ressaltar a semelhança entre as expressões *faire la mort* e *faire l'amour*, que também pressupõe uma organização para acontecer.

C'est cohérent ça prend de la place⁵⁹

C'est cohérent ça prend de la place c'est d'un bloc c'est entier c'est vivant c'est mort c'est un seul tenant ça tient ça marche tout seul c'est pourquoi ça marche tout seul c'est un seul tenant ça s'assoit ça va grossir c'est en train c'est plein c'est emporté ça s'agite ça ne pourra pas prendre le chemin de l'infini c'est serré ça prend forme ça tient sur soi ça a un bloc ça pourra circuler en bloc dans la place ça ne file pas ça tiendra le temps que ça tient ce n'est pas pour longer ce n'est pas pour partir ce n'est pas pour durer c'est pour prendre forme pour prendre de la place pour circuler dans la place pour placer pour prendre se tenant d'un coup à prendre d'un côté ou de l'autre parce que ça s'est fait d'un seul coup d'une seule envolée d'un seul arrachement ça s'est arraché d'un seul bloc ça ne partira pas c'est entouré ça fait le tour c'est un autonome c'est cohérent c'est tout le tour c'est un autonome parce que c'est parti d'un coup ça s'est écrasé c'est écrasé c'est dense c'est fermé c'est né d'un coup ça ne finira pas.

⁵⁹ Caisses, p. 42.

É coerente e toma lugar

É coerente e toma lugar é um bloco está inteiro está vivo está morto é uma coisa só resiste funciona por si só é porque funciona por si só é uma coisa só se assenta vai engordar está a ponto é pleno é impetuoso se agita não poderá pegar o caminho do infinito está cerrado toma forma resiste sobre si tem um bloco poderá circular em bloco pelo lugar não foge terá o tempo que tem não é para percorrer não é para partir não é para durar é para tomar forma para tomar lugar para circular no lugar para colocar para pegar segurando de uma vez para pegar de um lado ou de outro porque foi feito de uma só vez com um só voo com um só arranque foi arrancado de um só bloco não partirá está cercado faz a volta é um autônomo é coerente é toda a volta é um autônomo porque começou de uma vez se esmagou está esmagado é denso está fechado nasceu de uma vez não acabará.

Comentários:

O que parece estar sendo articulado no poema é o movimento da escrita conforme o conceito de amassapalavra. O texto que se engorda, se enriquece pela repetição, pela construção da massa que dá forma ao sentido. O texto que é um bloco só, inteiro. A linguagem como a adquirimos antes de aprender a ler, antes de compreender que o fluxo contínuo é, na verdade, segmentado, composto por palavras. A linguagem plana e fluida, um bloco bruto, a ser trabalhado, livre de regras. Matéria-prima do poeta.

Destaco a solução que encontrei para o título do poema, que se repete como a frase inicial do texto. No francês, *c'est cohérent ça prend de la place*, temos sujeitos indeterminados para os dois verbos (*c'est* e *ça prend*), que não precisam ser repetidos no português, já que a própria conjugação dá conta deles. No entanto, se a tradução ficasse apenas “é coerente toma lugar”, poderia ser lida como “é coerente” sendo o sujeito de “toma lugar”, o que não queremos que aconteça. Uma opção para evitar essa confusão seria usar “isso”, ou seja, “isso é coerente isso toma lugar”. Nesse caso, embora indeterminado, “isso” faz referência a algo. *Ce* e *ça*, os sujeitos no francês, não necessariamente fazem. Pode ser que eles estejam ali apenas porque toda frase francesa precisa de um sujeito. Assim, a opção que encontrei para evitar a confusão e manter o sujeito oculto foi “é coerente e toma lugar”.

Le vent et moi sommes liés pour la vie⁶⁰

Le vent et moi sommes liés pour la vie parce que nous nous aimons nous nous sommes aimés nous nous aimions parce que nous avons passé des nuits à parler sur la Digue de mer, à l'hôtel Belle-Vue, à Petite-Synthe, dans nos chambrettes, dans le vase clos de nos autos, sur les sentiers et les petites routes de Creuse et de l'Ardèche, à nous offrir des bijoux, à nous offrir des sentiments et du courage, à préparer la guerre, parce que nous étions deux combattants nocturnes, sa dureté, ma folie, ma dureté, sa précision, parce que nous étions seuls au monde dans les rues froides de Dunkerque, parce que nous ne pouvions pas nous séparer, que nous faisions des milliers de kilomètres pour nous retrouver, pour se revoir, pour se voir une nuit, parce que nous ne pouvions pas parler sinon nous parler, parce que nous ne pouvions pas aimer sinon nous aimer, parce que nous nous écrivions, parce que nous nous échangeions nos plaintes, nos perditions, nos croyances, nos fois, nos tripes, nos adresses, nos discours, nos essais, nos brouillons, nos sangs, nos couettes et nos poèmes.

⁶⁰ Caisses, p. 44.

O vento e eu estamos ligados pela vida

O vento e eu estamos ligados pela vida porque nos queremos nos quisemos nos queríamos porque passamos as noites a conversar na Digue de mer, no hotel Belle-View, em Petite-Synthe, em nossos quatinhos, no isolamento de nossos carros, nas trilhas e estradinhas de Creuse e da Ardecha, a nos oferecer as joias, a nos oferecer os sentimentos e a coragem, a preparar a guerra, porque éramos dois combatentes noturnos, sua dureza, minha loucura, minha dureza, sua precisão, porque estávamos sozinhos no mundo nas ruas frias de Dunquerque, porque não podíamos nos separar, que viajamos milhares de quilômetros para nos reencontrar, para se rever, para se ver uma noite, porque não podíamos falar senão nos falar, porque não podíamos amar senão nos amar, porque nós nos escrevíamos, porque compartilhávamos nossas queixas, nossas perdições, nossas crenças, nossas fés, nossas tripas, nossos endereços, nossos discursos, nossos ensaios, nossos esboços, nossos sangues, nossas cobertas e nossos poemas.

Comentários:

“*Nous nous aimons nous nous sommes aimés nous nous aimions*” foi, realmente, um grande desafio aqui, já que, no português, a conjugação da primeira pessoa plural dos verbos “amar” (que se aproximaria mais do original em termos de som), “gostar” ou “adorar” têm mesma pronúncia e grafia nos tempos presente e pretérito perfeito (amamos/amamos, gostamos/gostamos, adoramos/adoramos). A solução que encontrei foi usar querer para manter a compreensão da diferença temporal.

Vejo aqui uma similaridade entre o vento, que é o ar em movimento, e a escrita de Tarkos, uma escrita que gira, que segue e que move.

Diferentemente dos poemas anteriores, este incorpora referências externas muito explícitas, como nomes de rua, de hotel e de bairro em Dunquerque. Optei por manter *Belle-Vue* (“Bela-Vista”) e *Petite-Synthe* (“Pequena-Synthe”) em francês, por se tratarem de nomes próprios, referentes a um hotel e a um bairro de Dunquerque. Já Creuse e Ardecha, departamentos franceses nas regiões de Nova Aquitânia e de Auvérnia-Ródano-Alpes, respectivamente, estão em suas traduções para o português (Creuse mantém a mesma forma).

Tarkos termina o poema com uma lista de coisas compartilhadas com o vento: queixas, perdições, crenças, fés, tripas, endereços, discursos, ensaios, esboços, sangue, cobertas e, finalmente, como um resumo de tudo o que veio listado antes, poemas, numa referência à presença do *ready-made* em sua obra, cuja fonte pode ser qualquer um dos objetos listados.

Vale a pena destacar a ambivalência de “endereços” (*adresses*), que pode funcionar tanto no sentido dos dados de localização de um imóvel, por exemplo, como no sentido de endereçamento, ainda mais quando consideramos que o item que vem a seguir na lista é “discursos” (*discours*).

L'homme beau⁶¹

L'homme beau. Il y a un homme beau. Un homme beau. Avez-vous vu un bel homme? Connaissez-vous un homme beau? Qui est beau? Où est le bel homme dont on dit voilà lui il est un homme beau? En avez-vous vu un? Voir un bel homme. Qui est-il, si on le connaît, qui le connaît, qui l'a vu, qui en connaît un? Où est l'homme beau, où est l'homme beau dont on dira voilà c'est lui c'est un homme beau voilà ce qu'est un bel homme voilà j'ai vu la beauté de l'homme, je veux la beauté de l'homme, je veux trouver la beauté, je veux savoir ce qu'est la beauté, la beauté est un homme beau, où est l'homme beau, si je trouve un homme beau, je sais ce qu'est la beauté, l'homme beau et c'est lui et je le connais et c'est lui qui montre que l'homme est beau, c'est lui, ce sera lui qui dira ce qu'est la beauté de l'homme, si je vois l'homme beau, je sais où aller, je veux aller vers la beauté, je sais vers quelle beauté aller, je vois où on veut aller, je veux être un homme beau. Si vous voyez un bel homme.

⁶¹ Caisses, p. 61.

O homem bonito

O homem bonito. Há um homem bonito. Um homem bonito. Você viu um belo homem? Você conhece um homem bonito? Quem é bonito? Onde está o belo homem do qual dizemos lá está ele é um homem bonito? Você viu um? Ver um belo homem. Quem é ele, se o conhecemos, quem o conhece, quem o viu, quem conhece um? Onde está o homem bonito, onde está o homem bonito do qual diremos lá está é ele é um homem bonito lá está isso que é um belo homem lá está eu vi a beleza do homem, eu quero a beleza do homem, quero encontrar a beleza, quero saber o que é a beleza, a beleza é um homem bonito, onde está o homem bonito, se eu encontro um homem bonito, eu sei o que é a beleza, o homem bonito e é ele e o conheço e é ele que mostra que o homem é bonito, é ele, será ele quem dirá o que é a beleza do homem, se vejo o homem bonito, sei para onde ir, quero ir para a beleza, eu sei para qual beleza ir, vejo onde queremos ir, quero ser um homem bonito. Se você vir um belo homem.

Comentários:

Em “*L’homme beau*”, o adjetivo *beau* (belo) compreende a beleza física, mas dá também a entender qualidades superiores, ou seja, qualidades que vão além da boa aparência – a pessoa *beau* tem também um comportamento moral exemplar. Nisso, *beau* difere de *joli*, (bonito), que tem uma relação mais superficial e física com a beleza⁶².

Beau é a forma que se usa quando a qualidade está posposta ao substantivo e *bel* é a forma para quando a qualidade está anteposta. Na tradução, optei por variar entre “belo” (anteposto) e “bonito” (posposto), pois ambas incluem em seus significados⁶³ aqueles de *beau* e de *joli*. Assim, além de não alterar o sentido do texto, mantenho a simetria com o francês.

Destaco a tradução de *vous* para “você”, e não “vocês”, que também seria uma opção. Prefiro o singular para enfatizar o direcionamento pessoal. O poema parece reproduzir um diálogo entre duas pessoas diferentes, ou entre o sujeito poético e ele mesmo. Além disso, estou considerando que “*L’homme beau*” pode conter uma referência a “Hípias maior”, texto atribuído a Platão, que é um diálogo entre Hípias e Sócrates, em que Sócrates evidencia a necessidade de critério para designar o belo.

⁶² “Du latin *bellus* ‘beau, gracieux, élégant’, l’adjectif ‘beau’ comprend non seulement une rare beauté, mais sous-entend ‘une admiration en raison de qualités supérieures’. Plus que l’apparence physique, la ‘belle femme’ et le ‘bel homme’ ont une pureté d’âme, un comportement et une moralité exceptionnels. Ce qui n’est pas nécessairement le cas de la ‘jolie personne’. Le mot ‘joli’, probablement dérivé de l’ancien scandinave ‘jöl’, nom d’une grande fête païenne du milieu de l’hiver, désigne en effet ‘un agrément ou un plaisir, qui peut n’être que superficiel, par son caractère gracieux et bien fait’. Conclusion? La jolie femme se pare pour être ‘agréable à regarder’ tandis que la ‘belle femme’ est naturellement ‘admirable’.” Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/langue-francaise/expressions-francaises/2018/02/28/37003-20180228ARTFIG00032-joli-ou-beau-ivre-ou-soul-attention-a-vos-synonymes.php>. Acesso em: 15 jul. 2021.

⁶³ Disponíveis em: <http://www.aulete.com.br/belo> para “belo” e em <http://www.aulete.com.br/bonito> para “bonito”. Acesso em: 8 ago. 2020.

Les petits riens de la vie⁶⁴

Les petits riens de la vie sont de petites billes qui sont dans l'air, qui sont par terre, beaucoup de billes, c'est facile, c'est facile, toutes les billes roulent aisément quand elles sont de nombreuses billes de petite bille, elles se glissent par terre pour se grouper en groupes de cinq alors elles roulent vite pour ne pas se laisser en rest puisqu'elles veulent se grouper par cinq, on les voit qui roulent à toute vitesse qui tuyautent en direction d'être le plus vite possible collées à un autre groupe de quatre quand elles glissent à toute allure par terre dans toutes les directions où est un groupe de deux est là, où est un groupe de trois est là, où est un groupe de quatre est là, découvrir un groupe de cinq empêche de rester là et c'est rerouler plus vite parce qu'il faut changer de direction et se dépêcher pour ne pas rester en reste alors les billes courent dans l'autre sens parce qu'elles vont très vite, d'assez petite taille pour glisser facilement, passent une couche, deux couches, trois couches, quatre couches, glissent dans l'air, glissent par terre, je ne sais pas de quoi je suis rempli, elles peuvent vite se mettre en cinq en un éclair, elles sont toutes de petite taille en grand nombre, j'ai un espace assez vaste pour voir toutes les billes aller vite chercher un groupe de deux ou de trois ou de quatre, comment elles font, elles roulent à toute allure pour se mettre en groupes de cinq, comment elles sont, elles sont des petites billes qui roulent de partout.

⁶⁴ Caisses, p. 67.

As pequenas coisas da vida

As pequenas coisas da vida são as pequenas bolinhas que estão no ar, que estão pelo chão, muitas bolinhas, é fácil, é fácil, todas as bolinhas rolam facilmente quando são inúmeras bolinhas bolinhas pequenas, elas deslizam pelo chão para se agrupar em grupos de cinco então rolam rápido para não serem deixadas de fora pois querem se agrupar em cinco, nós vemos que rolam a toda velocidade que afunilam para estarem o mais rápido possível coladas a um outro grupo de quatro quando elas deslizam a toda velocidade pelo chão em todas as direções onde está um grupo de duas é lá, onde está um grupo de três é lá, onde está um grupo de quatro é lá, descobrir um grupo de cinco impede de ficar lá e é rerrolar mais rápido porque é preciso mudar de direção e se apressar para não ficar de fora então as bolinhas correm no outro sentido porque elas vão muito rápido, de tamanho bastante pequeno para deslizar facilmente, passam uma camada, duas camadas, três camadas, quatro camadas, deslizam no ar, deslizam pelo chão, eu não sei do que sou preenchido, elas podem rapidamente se colocar em cinco num relâmpago, elas são todas de tamanho pequeno em grande número, tenho um espaço bastante vasto para ver todas as bolinhas irem rapidamente procurar um grupo de duas ou de três ou de quatro, como elas fazem, elas rolam a toda velocidade para se colocar em grupos de cinco como elas são, elas são pequenas bolinhas que rolam de todos os lugares.

Comentários:

A palavra *bille* se refere, no francês, às bolinhas feitas de vidro, pedra ou material sintético duro, que se usam em jogos como bilhar, roleta e bolinha de gude. No poema, traduzi apenas como bolinha, já que não temos um termo que resuma, em apenas um vocábulo, o sentido de *bille*.

Não encontrei *rerouler* em nenhum dicionário francês, o que me faz concluir que se trata de um neologismo. Sua tradução também é para um neologismo em português, “rerrolar”, acompanhando literalmente o termo do original em francês.

Tarkos usa a imagem das bolinhas que se põem em movimento e formam grupos, para ilustrar seu conceito teórico sobre a linguagem: “nós vemos que rolam a toda velocidade que afunilam para estarem o mais rápido possível coladas a um outro grupo de quatro quando elas deslizam a toda velocidade pelo chão em todas as direções [...]”.

Tarkos, às vezes, brinca com expressões idiomáticas, subvertendo-as ligeiramente. Neste poema, ele escreve *se metre en cinq*, que, para ouvidos franceses, ressoa com a expressão usual *se metre en quatre* ou *se plier en quatre*: quatro pessoas realizam mais coisas do que uma sozinha. A pessoa que *se met en quatre* quadruplica suas forças.

Aqui, estão presentes, em imagens, elementos conceituais que formam amassapalavra: a velocidade, o grupo (de palavras coladas umas às outras), as direções (que, juntas, elas tomam) para gerar sentido, a concretude e a fisicidade (da linguagem).

Bibliografia

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução**: a teoria na prática. São Paulo: Ática, 2007. (Série Princípios, 74).

BOISNARD, Philippe. [Recherche] Poésie de face sans fond: Quelle fut la prétention faciale ?. **Libr-critique**. 21 mar. 2007. Disponível em: <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/recherche-poesie-de-face-sans-fond-quelle-fut-la-pretention-faciale/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

CAHIER Critique de Poésie: dossier Christophe Tarkos. Marselha: Centre International de Poésie Marseille, 2015.

CAILLÉ, Anne-Renée. **Théorie du langage et esthétique totalisante dans l'oeuvre poétique de Christophe Tarkos**. 2014. Tese (Doutorado em literatura de língua francesa) - Departamento de literaturas de língua francesa, Faculdade de artes e ciências, Universidade de Montreal, Montreal, 2014. Disponível em: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/11641>. Acesso em: 14 jul. 2021.

CASTELLIN, Philippe. Tout-se-tient. Entrevista. In: **CAHIER Critique de Poésie**: dossier Christophe Tarkos. Marselha: Centre International de Poésie Marseille, 2015. p. 5-12.

CHRISTOPHE Tarkos. Disponível em: <https://blogs.mediapart.fr/demandre/blog/261010/christophe-tarkos>. Acesso em: 7 abr. 2020.

CLERC, Thomas. **Le Littéralisme de Tarkos**. 2014. Disponível em: <https://www.artpress.com/wp-content/uploads/2014/12/2826.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2021.

COLLOT, Michel. Lyrisme et littéralité. **Dossier**. Disponível em: <https://mots.files.wordpress.com/2014/01/348-366-1-sm-1.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2021.

COMIN, Clarissa Loyola. Tradução de Caixas, de Christophe Tarkos. **Qorpus**, ed. 20. Disponível em: <https://qorpus.paginas.ufsc.br/teatro-na-praia/edicao-n-020/4341-2>. Acesso em: 19 ago. 2020.

FERRAZ, Heitor. A lucidez hipnótica de Tarkos. **Revista Trópico**. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2542,1.shl>. Acesso em: 16 abr. 2020.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer, psicologia de grupos e outros trabalhos, v. XVIII. Disponível em: <https://www.psicanaliseflorianopolis.com/index.php/artigos/obra-de-s-freud>. Acesso em: 6 jan. 2021.

GALLET, Bastien. Comment ça pousse.... In : **CAHIER Critique de Poésie**: dossier Christophe Tarkos. Marselha: Centre International de Poésie Marseille, 2015. p. 15-18.

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

IL EST important de penser. Direção e produção: Katalin Molnar e David Christoffel. Paris: 2009. 1 vídeo (61 min). Difundido pela primeira vez no Centro Pompidou, em 7 nov. 2009.

Publicado pelo canal de David Christoffel no Youtube. Disponível em: https://youtu.be/AQmDZ_8Dm_U. Acesso em: 14 jul. 2021.

JAFFE, Noemi. Gertrude era mesmo uma chata genial. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 nov. 2006. Caderno Acontece. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0911200604.htm>. Acesso em: 5 jan. 2021.

LANDEIRA, José Luís. A repetição na poesia de Manoel de Barros: as distâncias do nada. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 49, n. 1, p. 39–51, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8645290>. Acesso em: 5 jan. 2021.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da Tradução**: do sentido à significância. São Paulo: Edusp, 2003 (Criação e crítica, v. 12).

MALUFE, Annita Costa. A poética de Christophe Tarkos: a pasta-palavra. **Bakhtiniana**, São Paulo, 10 (1): p. 137-155, jan. /abr. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bak/v10n1/2176-4573-bak-10-01-0137.pdf>. Acesso em: 9 abr. 2020.

MORAES, Marcelo Jacques. Voz e improvisação em Christophe Tarkos. **Modo de Usar & Co.**, 12 fev. 2017. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2017/02/voz-e-improvisacao-em-christophe-tarkos.html>. Acesso em: 9 abr. 2020.

MULLER, Adalberto. Costura & sutura: traduzir e editar os fascículos de Emily Dickinson. **Remate de Males**, Campinas, v. 38, n. 2, p. 534-619, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8652255>. Acesso em: 6 jan. 2021.

PRIGENT, Christian. **Salut les anciens, salut les modernes**. Paris: P.O.L., 2000.

_____. Sokrat à Patmo. In: TARKOS, Christophe. **Écrits poétiques**. Paris: P.O.L., 2008. p. 9-23.

SISCAR, Marcos. Figuras de prosa: a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia. In: SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto (Org.). **O duplo estado da poesia**: modernidade e contemporaneidade. São Paulo: Iluminuras, 2015. v. 1. p. 29-40.

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

_____. **Écrits poétiques**. Paris: P.O.L., 2008.

_____. **L’Enregistré**. Paris: Les Contemporains favoris, 1995.

_____. **Le signe =**. Paris: P.O.L., 1999.

VIVES, Jean-Michel. **A voz no divã**: uma leitura psicanalítica sobre ópera, música sacra e eletrônica. Tradução: Mário Sagayama. São Paulo: Aller, 2020.

ZANI, Tina. Sete poemas de Christophe Tarkos (1963-2004). **Escamandro**, 11 nov. 2020. Disponível em: <https://escamandro.com/2020/11/11/7-poemas-de-christophe-tarkos-1963-2004-por-tina-zani/>. Acesso em: 31 mai. 2021.