

A APROPRIAÇÃO COMO ENXERTO: DA PASTA DE DANIELLE COLLOBERT À PASTA-PALAVRA DE CHRISTOPHE TARKOS

MARCIO CAMPOS*
PATRICIA PETERLE**

RESUMO

Algumas referências têm sido feitas ao poeta francês Christophe Tarkos – e ao seu conceito de *pasta-palavra* – em obras da poesia contemporânea brasileira, mas o que não se comenta é a possibilidade de que ele tenha se apropriado da ideia de *pasta* na obra da poeta francesa Danielle Collobert para fundamentá-lo. Neste sentido, o presente estudo tem por objetivo apresentar ao público de língua portuguesa a vida e a obra publicada de Collobert, assim como aprofundar as análises sobre o conceito criado por Tarkos a fim de levantar elementos que nos auxiliem a fundamentar tal hipótese.

PALAVRAS-CHAVE: Apropriação. Pasta-palavra. Crise da representação. Christophe Tarkos. Danielle Collobert.

INTRODUÇÃO

Para olhares mais atentos à poesia contemporânea brasileira, não é difícil localizar o nome do poeta francês Christophe Tarkos em alguns escritos. Masé Lemos traz em seu livro *Redor* uma seção intitulada *Poesia*

* Mestrando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.
E-mail: campos.marcio@gmail.com ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8053-2861>

** Doutora em Estudos Literários Neolatinos, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006), Pós-doutorado em História pela UNESP-Assis e em Poesia Italiana pela Università degli Studi di Genova (Itália, bolsista CAPES). É professora do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.
E-mail: patriciapeterle@gmail.com ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8990-3702>

impura ou elegias a Tarkos, na qual vemos uma clara influência do poema *Ouvrier vivant* e de uma passagem de seu livro *Anachronisme*. Annita Costa Malufe, na biografia da autora em *Como se caísse devagar*, coloca o poeta como uma de suas principais referências. Marília Garcia cita-o, de passagem, no poema *Um carrossel na cabeça* que integra o livro *20 poemas para o seu walkman* – inclusive, citando a obra de Tarkos intitulada *L'argent*, lançada em 1999 pela editora *Al Dante*. E, mais recente, Tina Zani em seu *Vão* também o insere como uma de suas influências – posto que ela tem trabalhado, sob a orientação de Marcos Siscar, na tradução do livro *Caisses*.

Além disso, em uma rápida pesquisa na internet, também não é raro encontrarmos algumas traduções de Tarkos que foram realizadas por aqui, seja por poetas brasileiros ou por pesquisadores. Carlito Azevedo, Heitor Ferraz Mello, Thiago Mattos, Clarissa Loyola Comin, Paulo Serber, Marcelo Jacques de Moraes são algumas das pessoas que traduziram fragmentos ou poemas dele, tanto em revistas quanto em sites.

No entanto, ao nos depararmos com os escritos de Tarkos, torna-se inevitável a busca pelo conceito criado por ele e que orienta suas composições – também conhecido como *pasta-palavra*¹. No entanto, algo que não foi colocado em pauta no Brasil, é a hipótese de que esse conceito tenha nascido de uma apropriação da ideia de *pasta* que permeia as obras da poeta francesa Danielle Collobert – que nunca foi citada no país nesse sentido². Sendo assim, trataremos em paralelo a biografia de Collobert e um aprofundamento no conceito estabelecido por Tarkos para, em seguida, demonstrarmos algumas correlações entre suas obras.

¹ Annita Costa Malufe, inclusive, escreveu um artigo sobre este conceito intitulado *A poética de Christophe Tarkos: a pasta-palavra*, que será citado mais adiante.

² As únicas referências que encontramos sobre Collobert no Brasil foram: a citação de seu nome na tese de doutorado de Garcia (2010) – posto que Emmanuel Hocquard era o responsável pela editora Orange Export Ltd. no lançamento do último livro da autora; e o seminário *Mal de escrita – ruínas do suicídio e da poesia, ministrado por Piero Eyben na UnB, em que ele fala sobre o suicídio dela*.

Embora Danielle Collobert – ativista/jornalista/escritora/poeta francesa nascida em 23 de julho de 1940 na cidade de Rostrenen, na região da Bretanha; e que se suicidou no dia 23 de julho de 1978, em Paris³ – só tenha começado a ser reconhecida mais amplamente nos idos da década de 90⁴, alguns poetas/escritores franceses já reconheciam a força de seus escritos na época em que foram publicados, tendo em vista as homenagens dirigidas a ela, pouco depois de sua morte, por Jacques Roubaud, Anne-Marie Albiach, Henry Deluy, entre outros⁵. Porém, antes de começarmos a explorar a obra da poeta neste artigo, gostaríamos de falar um pouco sobre a sua biografia e situá-la em seu tempo.

Já em sua infância, Collobert passa por uma situação que definirá pelo menos a primeira parte de sua vida. Nascida em meio à Segunda Guerra Mundial, sua família integra a Resistência Francesa que luta contra a ocupação nazista no país. Sua mãe, professora, havia sido nomeada para dar aula em uma vila vizinha a Rostrenen, onde a poeta vivia com os seus avós, e retornava sempre que podia para vê-la. Em 1942, seu pai vai lutar junto ao movimento paramilitar *Armée Secrète*. Em 1943, sua tia é autuada pela Gestapo e deportada para Ravensbrück. Tanto o pai como a tia ela só volta a ver após a Libertação, ocorrida em outubro de 1944⁶.

Nesse sentido, não é de se espantar que, anos mais tarde, a própria Danielle se engajasse, por volta de 1961, na rede de apoio da Frente de Libertação Nacional, que buscava a independência da Argélia da

³ Ver COLLOBERT, 2004, p. 423-428.

⁴ Dois exemplos cruciais para que isso acontecesse, segundo Stout (2000), seria duas coletâneas de poetas francesas lançadas em 1994 e 1997, respectivamente; sendo elas: *Poésies en France depuis 1960: 29 femmes, une anthologie*, editada por Henri Deluy e Liliane Giraudon; e *Six Contemporary French Women Poets: Theory, Practice, and Pleasures*, editada por Serge Gavrinsky.

⁵ Referimo-nos aqui, mais especificamente – mas não só –, ao dossiê intitulado *pour Danielle Collobert*, publicado na revista *Change* em novembro de 1979.

⁶ Ver COLLOBERT, 2004, p. 423.

dominação francesa. Francine Collobert, mãe da poeta, fala sobre este momento em entrevista a Jean Daive:

Devo também dizer que tivemos muitas discussões sobre o Partido e depois sobre a Argélia. Passamos noites a discutir aqui com ela. Porque ela não perdoou ao Partido ter feito a união da esquerda no início da guerra argelina. Tínhamos votado com os socialistas, mas nunca teríamos imaginado que esta guerra duraria tanto tempo e traria todas as misérias, os sofrimentos e as mortes que ela trouxe. Pensamos que se tratava de um pequeno fenômeno. Em suma, ela não aceitou isso. Por outro lado, ela não julgou de todo o Partido Socialista. Além das auto-críticas, elas vieram sempre do mesmo lado, penso eu. Quando se pensa na Indochina. É assim. Também militamos contra a guerra argelina. Fomos de porta em porta. Também não foi fácil, mas é claro que ela estava mais engajada do que nós porque arriscou mais. Quando ela foi perseguida pela OAS, eu recebi telefonemas em casa. Ela teve de fugir para Itália e eu recebi quatro, cinco, seis telefonemas me perguntando onde ela estava. Até que nos mudamos. Mudamos e fomos riscados da lista telefônica. Assim parou.⁷ (DAIVE; COLLOBERT, 2006, p. 9-10)

Antes de falarmos sobre o autoexílio de Danielle, ocorrido nos idos de 1962, cabe lembrar aqui que duas obras preliminares foram escritas por ela em 1961. *Totem*, que é a primeira delas, só veio a público com

⁷ Je dois dire aussi qu'on a eu pas mal de discussion à propos du Parti et puis de l'Algérie. On a passé des nuits à discuter ici avec elle. Parce qu'elle ne pardonnait pas au Parti d'avoir fait passer l'union de la gauche au début de la guerre d'Algérie. On avait voté avec les socialistes, mais jamais on n'aurait imaginé que cette guerre dure aussi longtemps et amène toutes les misères, les souffrances et les morts qu'elle a entraînés. On croyait que c'était un petit phénomène. Bref elle n'admettait pas ça. Par contre elle ne jugeait pas du tout le parti socialiste. D'ailleurs les autocritiques, elles sont toujours venues du même côté, je crois. Quand on pense à l'Indochine. C'est comme ça. Nous aussi on militait contre la guerre d'Algérie. On faisait du porte-à-porte. Ce n'était pas facile non plus mais bien sûr elle était plus engagée que nous parce qu'elle risquait davantage. Quand elle a été poursuivie par l'OAS, je recevais des coups de fil chez moi. Elle a dû fuir en Italie et moi je recevais des coups de fil quatre, cinq, six coups de fil me demandant où elle était. Jusqu'à ce qu'on ait démenagé. On a démenagé et on s'est rayé du bottin. Ça a cessé. (As traduções deste artigo foram realizadas pelos autores, salvo aquelas que trazem a menção sobre o tradutor e referência da obra traduzida).

o lançamento do segundo volume de suas “obras completas” – que traz diversos textos iniciais, manuscritos e colaborações não publicadas da autora –; já o livro *Chants des guerres*, escrito em conjunto com Pierre-Jean Oswald e que traz poemas “[...] em torno do tema gradualmente, dolorosamente, revelado, da guerra, de alguma forma objectivada pela guerra argelina”⁸ (MORVAN, 2005, p. 14), foi publicado em abril e, alguns anos mais tarde, teve seus exemplares recolhidos e destruídos pela própria autora.

O autoexílio de Danielle Collobert se dá, segundo os registros em seus *Cahiers* – que funcionavam como uma espécie de diário –, em maio de 1962; mas por algum motivo não esclarecido pela autora, o rompimento com a causa argelina ocorre em fevereiro deste mesmo ano, como ela mesma explicita:

a história da Alg. termina – já prevêem falhas – muitos problemas pessoais – entre eles – finalmente voltar à solidão – viver novamente como antes – sem se fixar em segundo plano a coisa alguma⁹ (COLLOBERT, 2005, p. 305-306)

Uccio Esposito-Torrigiani – que era amigo próximo dela, além de colaborador em alguns de seus escritos e tradutor de parte de sua obra em italiano – nos fala sobre uma tentativa dele em entender o que se passou na época em seu relato sobre a autora, intitulado *Suite & Fin*:

[...] fiz-lhe algumas perguntas sobre o período, bastante confuso, em que ela tinha militado numa rede de apoio à FLN. Ela respondeu, sorrindo, que para ela ainda era mais confuso, se não completamente opaco. [...] Sim, claro, ela sabia bem que durante esse período tinha servido como ‘pombo-correio’, ou que era « aviãozinho », como costumavam dizer, para armas ou dinheiro, de um esconderijo para

⁸ “[...] autour du thème progressivement, douloureusement, mis au jour, de la guerre, en quelque sorte objectivé par la guerre d’Algérie”.

⁹ “l’histoire de l’Alg. se termine – prévoir déjà les échecs – trop de questions personnelles – entre eux – retour enfin à la solitude – vécue de nouveau comme avant – sans être prise en arrière-plan par quelque chose”.

outro. Mas ela sentiu que o sabia por rumores, não pela sua própria experiência. [...] Mas, se me faz sentir melhor, conclui, ela não sentiu necessidade de preencher esses espaços em branco, nem a mínima curiosidade.¹⁰ (ESPOSITO-TORRIGIANI, 2005, p. 390-392)

Mesmo a distância – e ainda em 1962 – ela colabora com dois artigos para o jornal *Révolution africaine*, que teve poucos números e era feito com suporte da FLN; mas a partir daqui toma a decisão de se dedicar apenas aos seus escritos.

A: CHRISTOPHE TARKOS

Jean-Christophe Ginet nasceu em 5 de dezembro de 1963, em Martigues, Bouches-du-Rhône; mas o poeta-personagem que ele assumiu nos idos de 1990 em Paris¹¹, conhecido como Christophe Tarkos, fez questão de alterar tanto a data quanto o local de seu nascimento, segundo suas primeiras biografias publicadas em periódicos, para 15 de setembro de 1964, em Marselha¹². A *pâte-mot* (ou *Patmo*, como o mesmo gostava de se referir à sua base de escrita), veio ao público nos idos de 1996¹³.

¹⁰ “[...] je lui ai posé quelques questions sur la période, assez confuse, où elle avait milité dans un réseau de soutien au FLN. Elle répondait, en souriant, que pour elle c’était encore plus confus, sinon tout à fait opaque. [...] Oui, bien sûr, elle savait bien que pendant cette période elle avait servi de boîte aux lettres, ou qu’elle avait « porté des valises », comme on disait, c’est-à-dire des armes ou de l’argent, d’une cache à l’autre. Mais elle avait l’impression de savoir ça pour oui-dire, non par sa propre expérience. [...] Mais, si ça pouvait me rassurer, conclut-elle, elle n’éprouvait aucun besoin de remplir ces blancs, ni la moindre curiosité”.

¹¹ Ver TARKOS, 2008, p. 29.

¹² O referencial desta data foi retirado da biografia do autor publicada no *Le cahier du refuge*, n. 58, organizado pelo *Centre international de poésie Marseille*, em setembro de 1997, p. 14.

¹³ Há dois momentos que podem ser tomados como cruciais neste sentido: o primeiro deles se refere ao texto do poeta publicado na revista *Nioques*, dirigida por Jean-Marie Gleize, sob o título «*Lettre*» *suivi de* «*Patmo*»; o segundo é a entrevista feita por Bertrand Verdier com Tarkos, em 3 de novembro de 1996, no qual eles falam incessantemente sobre este conceito. Para fins de reconhecimento das palavras na tradução das passagens, resolvemos traduzir *pâte-mot* como *pasta-palavra* e *Patmo* como *Pastalavra* e, a partir daqui, usaremos os mesmos termos em português no artigo.

Porém, antes de começarmos a explorar a *pasta-palavra* propriamente dita, acreditamos ser fundamental situar o poeta no tempo de sua produção e nas possíveis correlações existentes com a sua obra.

Jeff Barda, por exemplo, em seu artigo *Boules de sensations-pensées-formes in Christophe Tarkos's poetry*, nos dá uma boa orientação quanto ao poeta em seu tempo, quando o inicia dizendo que:

Na genealogia dos recentes poetas franceses contemporâneos que aceitaram o desafio de experimentar “uma nova concepção das apostas da linguagem poética”, Christophe Tarkos (1963-2004) ocupa uma posição privilegiada. Tarkos é conhecido na França e no estrangeiro não só pelas suas performances surpreendentes, improvisação única e senso de humor, mas também pelo seu empenho editorial: ele editou várias revistas importantes como *Facial*, *R.R.* e *Poésie proléter*, que publicou, entre outros, Charles Pennequin, Nathalie Quintane e Katalin Molnár, e desempenhou um papel significativo na renovação poética dos anos 90.¹⁴ (BARDA, 2018, p. 18)

Para além deste referencial, temos que contar também com a intensa produção de Tarkos no prazo de pouco mais de 10 anos – antes de falecer, aos 40 anos, por conta de um tumor cerebral – “Cerca de vinte livros publicados, uma centena de leituras/improvisações realizadas, textos traduzidos em vários idiomas, o início de um reconhecimento internacional” (MOLNÁR; TARKOS, 2008, p. 36-37)¹⁵.

Mas o que, necessariamente, fez a obra de Tarkos ficar tão conhecida a ponto de que o procurassem tanto em vida? Pois bem, cremos que o trabalho incessante dele aliado ao próprio conceito de *pasta-palavra* foi

¹⁴ “In the genealogy of recent French contemporary poets who have risen to the challenge of experimenting with ‘une nouvelle conception des enjeux du langage poétique’, Christophe Tarkos (1963–2004) occupies a prime position. Tarkos is known in France and abroad not only for his astonishing performances, unique improvisation and sense of humour but also for his editorial commitment: he edited several significant journals such as *Facial*, *R.R.* and *Poésie proléter*, which published among others Charles Pennequin, Nathalie Quintane and Katalin Molnár, and played a significant role in the poetic renewal of the 1990s”.

¹⁵ “Un vingtainne de livres publiés, une centaine de lectures/improvisations réalisées, des textes traduits en plusieurs langues, le début d’une reconnaissance internationale”.

crucial para que algo assim acontecesse, mas, ancorado numa escrita que mescla um estilo literário em que “[...] as rupturas sintáticas e gramaticais são muito mais sutis e estão relacionadas com a logorrea e, portanto, com o aspecto improvisado e cru da obra”¹⁶ (PROULX, 2018, p. 63) e princípios performáticos que visam, entre outras características, “[...] linguagem inaudível [...], políptotos sistematicamente extremos [...], equivalentes semânticos absurdos [...], mastigação fônica comprimida”¹⁷ (PRIGENT, 2008, p. 18), seria inevitável dizer que uma certa ironia sobre o próprio conceito de palavra também deve ser levada em consideração.

Para ilustrar este ponto, pinçamos do início da obra *Le Signe* = um momento em que ele põe em xeque um dos conceitos fundamentais de Saussure, dizendo: “le signifiant = le signifié” (TARKOS, 1999, p. 7) no meio de uma página em branco.

Lucie Bourassa, em seu artigo « *Il n’y a pas de mots* » et « *Ma langue est pleine de mots* », nos traz um referencial muito plausível sobre o que, de fato, Christophe Tarkos estaria tentando questionar com esta colocação:

[...] um dos possíveis significados da equação : « o significante igual o significado » seria o seguinte : no sistema como o concebe Saussure, cada língua corta simultaneamente seus signos na matéria sonora (significante) e conceitual (significado). O « signo igual » de Tarkos não significaria, então, « que é da mesma natureza » (*Petit Robert*), mas sim : da mesma quantidade, dimensão, valor ; não significaria o idêntico, mas o similarmente cortado e colado : a impossibilidade de separar as duas faces do signo¹⁸ (BORASSA, 2013, p. 148-149)

¹⁶ “[...] les ruptures syntaxiques et grammaticales s’avèrent beaucoup plus subtiles et sont reliées à la logorrhée, et donc à l’aspect improvisé et brut de l’oeuvre”.

¹⁷ “[...] langue inaudible [...], polyptotes systématiquement extrêmes [...], équivalences sémantiques absurdes [...], mastication phonique écrasée”.

¹⁸ “[...] l’une des significations possibles de l’équation : « le signifiant égale le signifié » serait la suivante : dans le système comme le conçoit Saussure, chaque langue découpe simultanément ses signes dans la matière sonore (signifiant) et conceptuelle (signifié). Le « signe égal » de Tarkos ne signifierait pas, alors, « qui est de même nature » (*Petit Robert*), mais plutôt : de même quantité, dimension, valeur ; il ne désignerait pas l’identique, mais le semblablement taillé et le collé : l’impossibilité de séparer les deux faces du signe”.

*Meurtre*¹⁹, primeira obra da autora lançada em 1964 pela editora Gallimard sob a indicação de Raymond Queneau, “[...] reconta a tentativa de metamorfose de um subjetivo de percepção – representada literalmente como um olho – para um subjetivo de linguagem capaz de dizer ‘eu’, em parte por se diferenciar da massa intercorporeal do ‘nós’.”²⁰ (WALL-ROMANA, 2005, p. 271). Porém, o que diferencia este *olho*, que funciona como uma espécie de câmera captando o movimento ao redor, é que ele acaba por se tornar o que Paul Ricœur (1991) chama de “agente de ação em mesmidade”²¹ por sua indefinição e ausência/abstenção de referencial, além de sua preferência a captar o que há de soturno em seu entorno, como observa John C. Stout:

O “conteúdo” de *Meurtre* permanece sombrio e misterioso, apesar de uma ênfase geral na dor e tortura (“Eles têm me torturado, amassado, dilapidado, pisoteado,” M 35); na perda de identidade (“Já não posso dizer o meu nome,” M 41); e, mais frequentemente, na morte (“Somos quatro em volta dele. Ele está morto”, M 76; “o jovem morto é um militar”, M 92). As pessoas mais velhas atraem repetidamente a atenção do narrador, por razões nunca esclarecidas. Estes exemplos de

¹⁹ Respeitamos aqui a vontade da autora de que esta fosse considerada a sua primeira obra, levando em consideração a destruição dos exemplares de *Chants des guerres* descrita anteriormente neste artigo.

²⁰ “[...] recounts the attempted metamorphosis of a subject of perception – presented literally as an eye – into a subject of language capable of saying ‘I,’ in part by differentiating itself from the intercorporeal mass of the ‘we’”.

²¹ Referimo-nos aqui, mais especificamente, aos primeiros quatro estudos de sua obra *O si-mesmo como um outro*, na qual o autor define que, sem o referencial identificável, aquele que fala ou age é um corpo como qualquer outro corpo. Ver RICŒUR, 1991, p. 39-136.

envelhecimento, êxtase, morte e perda sugerem uma poética negativa, mas nunca a afirmam plenamente.²² (STOUT, 2000, p. 301)

No entanto, ao mesmo tempo que este *olho* não estabelece uma identidade referencial definida, ele também acaba por não se adequar aos princípios que regem o *nós* inseridos no contexto da obra. Isso acaba trazendo a ele a decisão de romper com o que poderia ser tomado aqui como o social e parte para uma viagem, que é o início do livro seguinte.

*Dire I – Dire II*²³ começa como uma investigação sobre a possibilidade de se dizer algo novo. Passamos assim do sentido soturno de observação de *Meurtre* para uma espécie de procura onde temos “[...] vozes que parecem desencarnadas [...], enquanto que em outros momentos um mero ‘corpo derrotado’ é abandonado; perdendo toda sua capacidade de articular significado.”²⁴ (TAYLOR, 2018, *on-line*).

É interessante observar em *Dire I* que o *eu* referencial que narra a história deixa de ser um olho que funciona como uma câmera e começa a se objetivar em um *si*, ainda indefinido, que aos poucos se revela como um corpo. Além disso, o referencial ao *tu* que ele traz nesta obra, diferente do *nós* da primeira, se refere não mais ao *outro como eu enquanto corpo*, mas sim ao discurso que se busca proferir, embora ele também o objetifique na imagem de um corpo. Porém, o discurso que se apresenta nesse momento

²² “The ‘content’ of *Meurtre* remains shadowy and mysterious, despite a general emphasis on pain and torture (‘Ils m’ont torturé, pétri, dilapidé, piétiné,’ M 35); on the loss of identity (‘Je ne peux plus dire mon nom,’ M 41); and, most frequently, on death (‘Nous sommes quatre autour de lui. Il est mort,’ M 76; ‘le jeune mort est en militaire,’ M 92). Old people repeatedly attract the narrator’s attention, for reasons never clarified. These instances of aging, stasis, death, and loss suggest a negative poetics but never fully affirm it”. Cabe lembrar aqui que as páginas citadas por Stout se referem à primeira edição da obra; para este ensaio, utilizamos como referência a edição das obras reunidas – *Œuvres I* – lançada pela editora P.O.L, em 2004.

²³ Embora as duas obras tenham sido lançadas em momentos distintos – 1967 e 1970, respectivamente – optamos por comentá-las conjuntamente, por acreditarmos que se trata de uma sequência.

²⁴ “[...] voices seem disembodied [...], while at other times a mere ‘defeated body’ is left; it has lost all capacity to articulate meaning.”

não é qualquer tipo de discurso: o *corpo-tu* que se apresenta é um discurso pronto, batido, velho na sua colocação com o social.

A ansiedade em se dizer algo novo, que o protagonista tanto busca, acaba sendo impossibilitada pelo que poderíamos tomar como as grandes vilãs de todas as obras de Collobert: as palavras. Para a autora, mover/articular/sedimentar algo pelas palavras é impossibilitar que este algo aconteça tendo em vista a inconsistência que elas carregam em seu significado, como podemos observar nesta passagem de *Dire II*:

as palavras agora – difíceis de compreender – às vezes apenas um som abafado – em algum lugar – no indefinido – o zumbido normal – inconsistente – procurando aquilo que é – fazendo um esforço – se entendendo um pouco – de todos os lados – como sair da estagnação – do isolamento – tentando agora encontrar alguma coisa – como um caminho – refazendo as pistas – sem mais força para isso – demasiado tarde – talvez – quase sem mais força para gritar – para levantar a mão²⁵ (COLLOBERT, 2004, p. 247-248)

O resultado deste embate entre a busca por um discurso que contenha um novo significado e as palavras acabam levando a um esgotamento tal que a obra se encerra com a necessidade incondicional de um repouso.

Il donc pode ser entendido como o despertar deste repouso. Porém, o despertar mais kafkiano possível: depois do embate com as palavras o corpo-protagonista se torna *coisa*. Todos os referenciais a ele, a partir daqui, são colocados de forma neutra; como podemos observar logo no início da obra: “Isto então – Isto – abandono do impessoal – do infinitivo

²⁵ “les mots maintenant – difficile à saisir – à peine parfois un son assourdi – quelque part – dans le flou – le bourdonnement normal – inconsistant – chercher ce que c’est – faire un effort – se tendre un peu – de partout – comment sortir de l’immobile – de l’isolement – essayer maintenant de retrouver quelque chose – comme un chemin – retracer les pistes – plus de force pour ça – trop tard – peut-être – presque plus de force pour crier – pour lever la main”

– finalmente resignado – a encarnar – da carne dolorosa – a encarnar como a unha do polegar – Isto então”²⁶ (COLLOBERT, 2004, p. 293).

Frances Kruk (2015) nos situa quanto a tônica assumida pela autora neste livro, quando diz:

Collobert cria a ambiguidade do “it” com implacável despersonalização, abolindo a sua identidade textual. Em *It Then*, todos os pronomes são removidos exceto a terceira pessoa do singular, o ostensivamente neutro “it”. A identidade do sujeito que fala é esvaziada, forçada à ambiguidade, tornada estrangeira, mas ainda capaz de falar.²⁷ (KRUK, 2015, p. 121)

Cabe observar aqui que ser “capaz de falar” – como alude Kruk (2015) na passagem acima – não indica falar de fato. O personagem, que aqui assume um tom desesperado e que começa a se dilacerar cada vez mais na busca por um sentido novo, se torna refém das palavras sendo impossibilitado de que a fala que tanto busca se conclua. A tal ponto que, em certo momento, as palavras passam a substituir o corpo e o engolem assumindo assim a sua posição diante do mundo e enclausurando-o – ou, melhor seria, *encasulando-o* – em um tipo de morte irreversível.

Após esta espécie de *ciclo da morte*²⁸, mesmo que metafórica, Collobert finaliza suas obras publicadas em vida com o livreto *Survie*,

²⁶ “Il donc – Il – abandon de l’impersonnel – de l’infinitif – enfin résigner – incarner – de la chair douloureuse – s’incarner comme l’ongle du pouce – Il donc”

²⁷ “Collobert creates the ambiguity of ‘it’ by relentlessly impersonalizing it, abolishing its textual identity. In *It Then*, all pronouns are removed except for the third person singular, the ostensibly neuter ‘it’. The speaking subject’s identity is stripped away, forced into ambiguity, made foreign, but still able to speak.”

²⁸ Resumidamente: em *Meurtre*, morre a relação do eu-lírico com o “nós” (círculo social) no qual ele está integrado para uma busca autônoma de um discurso inédito. Em *Dire I*, morre o discurso pronto, corriqueiro, batido, que o acompanhava até então. Em *Dire II*, no confronto com as palavras, começa a morrer a esperança dele em sua busca de um discurso até então inaudito. Em *Il donc*, como uma vingança das palavras, o protagonista é anulado em sua essência, sendo transformado em “isto”, e acaba sendo engolido até a morte por elas. Ao pensarmos esta ideia de “ciclo da morte” na obra de Danielle Collobert, referimo-nos às ideias de Franco Rella em seu ensaio *Imago mortis*, mas especificamente a passagem em que ele diz: “A imagem e a palavra poética parecem se mover diante de uma ausência, que é de fato um vulto da morte.” Cf. RELLA, 2021, p. 53.

com seis poemas que focam no que parece ser o autor de todas as obras anteriores em total desespero por não ter mais como expressar o que gostaria – por conta da morte de seu próprio personagem – e, fatalmente, tentando fugir da ideia de um possível suicídio. Mas essa ideia de fuga é tão lancinante que chega a desestruturar a própria composição dos poemas e o uso padrão da linguagem, como aponta Hiatt (2016):

Embora o ser dos poemas se refira a si próprio como ‘eu’, existe apenas um exemplo deste ‘eu’ que prevê qualquer coisa de si mesmo através de um verbo conjugado na primeira pessoa do singular: ‘je vis’ – ‘eu vivo’ ou ‘eu vi’, no final do segundo poema, e é uma questão retórica formulada na proposta discursiva. Pode também significar com a mesma facilidade ‘eu atarraxo’ (lido como um substantivo e não como um verbo). Collobert utiliza em vez disso participípios presentes (‘je partant’, ‘je raclant’, ‘je gravant’), participípios passados sem os seus auxiliares (‘je parti’, ‘je dit’) e até substantivos (‘je parole’, ‘je broyeur’, ‘je temps’), nenhum dos quais se assemelha à gramática francesa padrão.²⁹ (HIATT, 2016, on-line)

Cabe lembrar aqui que, embora a poeta tenha se suicidado semanas depois do lançamento desta obra, preferimos pensar o personagem-autor da mesma com o que Ricœur (1991) chama de “ser-imposto como estrutura da ipseidade”³⁰, sanando assim uma possível correlação de sua obra com a sua vida.

A: CHRISTOPHE TARKOS

Como pudemos observar, alguns estudos já foram realizados sobre a obra de Tarkos e sua influência/relevância no meio poético francês

²⁹ Although the self of the poems refers to itself as “i”, there is only one instance of this “i” predicating anything of itself by means of a verb conjugated in the first person singular: “je vis” – “i live” or “i saw”, at the end of the second poem, and it is a rhetorical question couched in reported speech. It might also just as easily mean “i screw” (read as a noun not a verb). Collobert instead uses present participles (“je partant”, “je raclant”, “je gravant”), past participles without their auxiliaries (“je parti”, “je dit”) and even nouns (“je parole”, “je broyeur”, “je temps”), none of which resemble standard French grammar.

³⁰ Cf. RICŒUR, 1991, p. 412.

da década de 90 e posterior, mas acreditamos que poucos tentaram se aproximar com afincos deste conceito que, via de regra, rege todo o pensamento e construção de sua obra. Uma das principais teses sobre o assunto – escrita por Anne-Renée Caillé, intitulada *Théorie du langage et esthétique totalisante dans l'oeuvre poétique de Christophe Tarkos* – chega a questionar a possibilidade de que a fundamentação de tal conceito seja possível, como exposto a seguir:

[...] somos conscientes que a pasta-palavra é uma figura inventada por Tarkos para falar de uma substância linguística e de uma forma textual. A noção de figura é entendida no seu sentido metafórico, na medida em que «representa» a substância da linguagem por substituição. Sua recorrência no trabalho e sua importância nos manifestos significam que também optaremos por falar de conceito. A dupla função da pasta-palavra, como figura e conceito, significa que também nos referimos a ela como figura conceitual.³¹ (CAILLÉ, 2014, p. 205)

Sabe-se que há poucos registros sobre esta figura conceitual de *pasta-palavra* desenvolvida pelo poeta para além das entrevistas em que ele debate o assunto, os seus próprios textos – muitos deles questionando a linguagem, sua formação e método, com destaques para o supracitado «*Lettre*» *suivi de* «*Patmo*», onde temos o primeiro esboço do que se pretendia com a *pastalavra*, e, talvez o mais importante como referencial para este artigo, o livro-manifesto *Le Signe=* –, além de algumas formalizações em estudos sobre a sua obra/escrita.

No entanto, todos que se propõem a estudar esse ponto específico da obra de Tarkos acabam tendo consciência da dificuldade que tal *formalização* implica, seja pela dificuldade na reunião de todos os registros

³¹ [...] nous sommes conscients que la pâte-mot est une figure inventée par Tarkos pour parler d'une substance langagière et d'une forme textuelle. La notion de figure est entendue dans son acception métaphorique, dans la mesure où elle «représente» la substance langagière par procédé de substitution. Sa récurrence dans l'oeuvre et son importance au sein des manifestes font en sorte que nous choisirons aussi de parler de concept. La double fonction de la pâte-mot, en tant que figure et concept, fait en sorte que nous la désignons aussi sous l'appellation de figure conceptuelle.

em que o autor fala sobre o assunto, seja pela pluralidade da obra que ele nos deixou que, em certos momentos, nega a si mesma.

Annita Costa Malufe (2015) nos dá um norte sobre a dificuldade em prender/captar/situar o poeta em algumas linhas de estudo:

Há na obra de Tarkos uma poética em construção que se encena. Ou uma *autopoiesis*, poética que se pensa em conceitos e imagens, ao mesmo tempo que se constrói e ganha corpo nesses mesmos textos. Sempre híbridos, esses textos são uma mistura de poema, ensaio, notação para performance, contos breves, aforismas [*sic*], manifestos. E é como se teoria e prática do poema fossem se retroalimentando continuamente; daí a ideia de *autopoiesis*, na tentativa de definir esta poesia-pensamento que parece se dar em tempo real diante de nossos olhos. Ou seja, antes de tudo, deve-se evitar a ideia de uma teoria preconcebida, que existiria de antemão, preexistente ao poema, ao texto em que se encarna. (MALUFE, 2015, p.138)

Esta sensação de não pertencimento na obra de Tarkos pode se dar também pela forma como boa parte dela foi construída: muitos dos seus textos foram concebidos em suas performances, sem uma construção preestabelecida, ou seja, interpretadas e edificadas *in loco*. A parte isso, há certos momentos em que o próprio poeta põe em xeque os princípios da palavra/linguagem, nos dando uma dúvida interpretação do que é pretendido:

A palavra palavra mente. A palavra palavra não significa nada. Nem uma palavra começa a existir. Para que uma palavra exista, teria de significar alguma coisa. Um ser poderia ser designado. Uma palavra pode significar alguma coisa. Uma palavra significaria um ser. A palavra poderia fazer a palavra palavra. A palavra palavra não existe³² (TARKOS, 1996, p. 122)

³² 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.

Ao mesmo tempo que nos situa em seu próprio conceito:

Pastalavra é a vibração de uma única grande substância, como uma espécie de grande palavra vibrante, suficientemente flexível para ser transmitida e ondulada sem se desintegrar em luminescência; luminosa, a superfície vibra sem outra palavra que a sua longa superfície porque uma superfície não é uma existência mas uma cobertura pulsátil³³ (TARKOS, 1996, p. 126)

B+A = PASTA+PALAVRA

“DANIELLE COLLOBERT descobrindo trinta anos antes de Tarkos o conceito de « pasta ». A Pasta-Palavra de DANIELLE COLLOBERT”³⁴
(GIRAUDON, 2012, p. 126)

Tendo como base as exposições acima, podemos partir para a hipótese de que Christophe Tarkos teria se apropriado da ideia de *pasta* na obra de Danielle Collobert para desenvolver a sua *pasta-palavra*, baseados na epígrafe que abre essa seção.

Ao analisarmos as obras publicadas em vida por Collobert, observamos que o termo *pasta* – e seus correlatos – são citados 13 vezes e sempre em um sentido referencial às palavras – ou à ideia antes delas, como na seguinte passagem:

na pasta – viscosa – homogênea – subitamente reconhecer a continuidade – discernir ali alguma coisa que se cristaliza – com o tempo – tanto tempo – tudo esquecer – permanecem estas espécies de pe-

³³ Patmo est la vibration d'une seule grande substance comme une sorte de grand mot vibrant assez souple pour se transmettre et onduler sans se désagglutiner en luminescence, lumineuse, la surface vibre sans un autre mot que sa longue surface parce qu'une surface n'est pas une existence mais un recouvrement pulsatil.

³⁴ “DANIELLE COLLOBERT découvrant trente ans avant Tarkos le concept de « pâte ». La Pâte-Mot de DANIELLE COLLOBERT”.

dras frias – palavras – enroladas na boca – desgastadas – fora de uso³⁵
(COLLOBERT, 2004, p. 237)

Esta ideia é muito próxima da performance que Tarkos realizou em 18 de abril de 1997, na cipM, em Marselha, intitulada *Soleil – Patmot*, onde ele diz:

Então, pastalavra [...] que significa [...] a pasta [...] palavra, a pasta feita de palavras [...] então a história é que [...] não temos [...] pequenos fragmentos para [...] falar [...] mas temos [...] coisas que são coladas umas às outras como [...] quando fazemos quando dizemos uma expressão quando temos expressões [...] dizemos um grupo [...] de palavras [...] que não têm muito sentido tomadas isoladamente mas é tudo um todo e o fato de falar é sempre um todo tomado ao mesmo tempo como é uma pasta³⁶ (TARKOS, 2014, p. 231)

Entretanto, há uma passagem bem específica em ambos os autores que faz com as ideias de ambos se aproximem, fazendo-nos acreditar ainda mais na possibilidade da apropriação. Vejamos então esta passagem de Danielle Collobert no livro *Meurtre*:

É uma pasta bem frágil, bem mole. Eu a enrolo, a estico entre as palmas das minhas mãos, deslizo-a entre os dedos. Não quero lhe dar uma aparência definitiva, me fixar em qualquer fase da sua transformação, por isso continuo incansavelmente com esta modelagem.³⁷ (COLLOBERT, 2004, p. 30)

³⁵ “dans la pâte – visqueuse – homogène – soudain reconnaître la continuité – discerner là quelque chose qui se cristallise – avec le temps – tellement de temps – tout oublier – il reste ces sortes de pierres froides – mots – roulées dans la bouche – usées – hors d’usage”.

³⁶ Donc, patmot [...] qui signifie [...] la pâte [...] mot, la pâte faite de mots[...] donc l’histoire c’est que [...] on a pas comme ça des [...] petits fragments pour [...] parler [...] mais on a que des [...] choses qui sont collées les unes avec les autres comme [...] quand on fait quand on dit une expression quand on a des expressions [...] on dit un groupe [...] de mots [...] qui n’ont pas tellement de sens pris isolément mais c’est tout un ensemble et le fait de parler c’est toujours tout un ensemble pris en même temps comme c’est une pâte.

³⁷ “C’est une pâte bien friable, bien molle. Je la roule, je l’allonge entre mes paumes, je la fais glisser entre mes doigts. Je ne veux pas lui donner une apparence définitive, m’arrêter a un stade quelconque de sa transformation, aussi je continue inlassablement ce modelage”.

E a passagem do livro *Le Signe =*, de Christophe Tarkos, na qual ele busca definir as bases do seu conceito de *pasta-palavra*:

A lista de palavras que precisam ser mescladas rendem uma pasta mole. Eis o fato de que tudo o que dizemos tem um sentido de pasta, tem uma pasta de sentido. Tem a forma de uma pasta. Depois, a pasta pode se apresentar não importa em qual sentido, pode ser virada, revirada de dentro para fora, fazer um laço, fazer um caracol, ela sempre tem um sentido, ela não se deforma, porque ela é uma pasta ela pode ter todas as formas e não terá um senso menor de sentido do que dissemos, podemos puxá-la e puxá-la novamente, esticá-la bastante pois ela é elástica não se parte e se mantém até o limite em todas as formas em que é puxada e contorcida, ela segue, ela vai até o fim.³⁸ (TARKOS, 1998, p. 31-32)

Podemos perceber aqui, o que Marjorie Perloff chama de “apropriação como enxerto”. Há a impressão de que Tarkos se apodera da ideia, ainda vaga, de *pasta* que ocorre nas obras de Collobert e enxerta – em um sentido metaforicamente agrícola – no conceito de *palavra* para criar um novo conceito. O que nos faz refletir sobre a colocação feita por Antoine Compagnon em seu *La seconde main*:

Quando cito, eu extirpo, mutilo, extraio. Há um objeto primário, situado diante de mim, um texto que eu li, que estou lendo, e o curso da minha leitura é interrompido por uma frase. Volto ao começo; releio. A expressão relida torna-se uma fórmula, isolada do texto. A releitura a separa do que a precede e o que segue. O fragmento escolhido se converte num texto, não mais um pedaço de um texto, uma parte de uma

³⁸ La liste des mots qu’il faut fusionnée donne une pâte molle. D’où le fait que tout ce que l’on dit a un sens de pâte, a une pâte de sens. Prend la forme d’une pâte. Après, la pâte peut se présenter dans n’importe quel sens, se renverser, se retourner, faire une boucle, faire des bouclettes, elle a toujours un sens, elle ne se déforme pas, puisqu’elle est une pâte elle peut prendre toutes les formes elle n’en reste pas moins sensée pleine de sens de ce qu’on dit, on peut la tirer et la tirer encore, l’allonger de beaucoup comme elle est élastique elle ne se casse pas et elle tient jusqu’au bout de toutes les manières qu’elle est tirée et contorsionnée, elle passe, elle se dirige vers la fin.

frase ou discurso, mas um pedaço escolhido, um membro amputado, não ainda um transplante, mas já um órgão, cortado e reservado.³⁹ (COMPAGNON, 1979, p. 35)

Porém, se tem algo que une o pensamento destes dois poetas – seja no inaudito de Collobert ou na logorreia “totalizante” de Tarkos – é o estado de crise de representação da linguagem. Voltando à tese de Anne-Renée Caillé, obtemos um comparativo interessante entre eles, posto que:

Uma crise de representação é encarnada por Collobert na série de afirmações sobre a dificuldade de se utilizar signos [...], uma certa desconfiança avessa às palavras, outro ponto em comum com Tarkos que fala da *palavra palavra que mente*. Vimos que para ele, a pasta-palavra é a que dá o seu significado e o seu poder às palavras usadas que se unem no seu « impulso » : « As palavras são inutilizáveis. O que substitui as palavras são nuvens, são manchas, são impulsos, são durações de fala, pequenos pedaços de fala, são expressões ». É precisamente a expressão que permite ao sentido se libertar do signo, pois o ritmo se extrai do esquema do signo, como nos lembra Meschonnic em *Modernidade, modernidade*⁴⁰ (CAILLÉ, 2014, p. 215-216)

³⁹ Lorsque je cite, j'excise, je mutile, je prélève. Il y a un objet premier, posé devant moi, un texte que j'ai lu, que je lis; et le cours de ma lecture s'interrompt sur une phrase. Je reviens en arrière: je re-lis. La phrase relue devient formule, isolat dans le texte. La relecture la délie de ce qui précède et de ce qui suit. Le fragment élu se convertit lui-même en texte, non plus morceau de texte, membre de phrase ou de discours, mais morceau choisi, membre amputé; point encore greffe, mais déjà organe découpé et mis en réserve. Neste caso, a tradução utilizada foi a de Adriano Scandolaro. Ver PERLOFF, 2013, p. 276.

⁴⁰ Une crise de la représentation s'incarne chez Collobert dans une série d'affirmations sur la difficulté de se servir des signes [...], d'une certaine méfiance envers les mots, autre point en commun avec Tarkos qui nous parle du *mot mot qui ment*. Nous avons vu que chez lui, la pâte-mot est celle qui donne son sens et sa puissance aux mots usés qui s'unissent dans sa « poussée » : « Les mots sont inutilisables. Ce qui remplace les mots sont des nuées, sont des nappes, sont des poussées, sont des durées de parlé, des petits bouts de parlé, sont des expressions. » C'est justement l'expression qui permet au sens de se libérer du signe, car le rythme s'extrait du schéma du signe, comme le rappelle Meschonnic dans *Modernité, modernité*.

Entretanto, alguns poetas e teóricos franceses têm refutado esta ideia:

Christophe Hanna no livro *Argent* observa que Christophe Tarkos « é tratado como um poeta da « crise da representação » respondendo ao « excesso do real » com um « enunciado logorreico ». Ele acrescenta: « Na minha opinião, este vocabulário não é apropriado. Seria mais interessante descrever Christophe254 [sic] como um escritor que dá um aspecto preênsil às formas de trocas ordinárias às quais nos habituamos a tal ponto que já não as podemos sentir e observar. Seria melhor se perguntar quais meios, para alcançar isto, ele explorou na instituição poesia »⁴¹ (DEL COURT, 2021, *on-line*)

Evidentemente, outras aproximações entre as obras destes autores podem afirmar com mais exatidão esta hipótese de apropriação que propomos, mas levando em consideração o alcance que a obra de Christophe Tarkos obteve, não podemos nos esquecer – e tomamos aqui as palavras de Leonardo Villa-Forte – que:

Obviamente, a apropriação é tão mais interessante quanto maior for a habilidade do autor-curador. Não é apenas o fato de um trabalho ser feito por meio de apropriação que o torna interessante, mas a maneira como se maneja a linguagem apropriada, como se trata o texto, de que forma o leitor/pensador é engajado nas questões apresentadas e quais questões são essas disparadas pelo trabalho realizado. (VILLA-FORTE, 2019, p. 207-208)

POSEFÁCIO: AVANT B

⁴¹ “Christophe Hanna dans *Argent* remarque que Christophe Tarkos « est traité comme un poète de la « crise de la représentation », répondant à « l’excès du réel » par une « énonciation logorrhéique ». Il ajoute : « À mon avis, ce vocabulaire n’est pas adapté. Il serait profitable de décrire Christophe254 [sic] comme un écrivain qui confère un aspect préhensible aux formes des échanges ordinaires auxquelles on s’est accoutumé au point qu’on n’arrive plus à les sentir et les observer. Il vaudrait mieux se demander quels moyens, pour parvenir à cela, il a exploités dans l’institution poésie »”.

Nathalie Sarraute – que certamente influenciou Danielle Collobert em seus escritos⁴² – descreve em certo momento, em seu livro *Tropismos*, duas personagens específicas em um momento cotidiano de conversa:

Elas sempre ouviram falar de coisas assim, elas sabiam: os sentimentos, o amor, a vida, eram essas suas especialidades. Isso lhes pertencia. / E elas falavam, incessantemente, repetindo e girando as mesmas coisas, depois girando-as novamente, de um lado, depois do outro, moldando-as, moldando-as, enrolando sem parar entre os dedos aquela matéria ingrata e pobre que tinham extraído de suas vidas (aquilo que elas chamavam de “vida”, suas especialidades), moldando essa matéria, esticando-a, enrolando-a, até que ela não passasse de um montinho entre seus dedos, uma pequenina bola cinza.⁴³ (SARRAUTE, 2012, p. 42-43)

Enquanto ressoa, mentalmente, a voz de Brian Molko cantando: “*Hold your breath and count to ten / Then fall apart and start again*” (MOLKO *et al.*, 2003).

APPROPRIATION AS GRAFTING: FROM DANIELLE COLLOBERT’S PASTE TO CHRISTOPHE TARKOS’S WORD-PASTE

ABSTRACT

Some references are made to the French poet Christophe Tarkos – and to his concept of *word-paste* – in works of contemporary Brazilian poetry, but what is not mentioned is the possibility that he might have appropriated the idea of *paste* from the work of the French poet Danielle Collobert to ground it. In this

⁴² O referencial mais prático que podemos trazer aqui é uma postagem da editora *La Navaja Suiza Editores*, quando do lançamento do livro *Meurtre* em espanhol – intitulado *Asesinato* –, em 21 de setembro de 2017, que fala sobre as influências da autora.

⁴³ Cela, elles l’avaient bien toujours entendu dire, elles le savaient: les sentiments, l’amour, la vie, c’était là leur domaine. Il leur appartenait. / Et elles parlaient, parlaient toujours, répétant les mêmes choses, les retournant, puis les retournant encore, d’un côté puis de l’autre, les pétrissant, les pétrissant, roulant sans cesse entre leurs doigts cette matière ingrata et pauvre qu’elles avaient extraite de leur vie (ce qu’elles appelaient « la vie », leur domaine), la pétrissant, l’étirant, la roulant jusqu’à ce qu’elle ne forme plus entre leurs doigts qu’un petit tas, une petite boulette grise. Neste caso, a tradução utilizada foi a de Marcela Vieira. Ver SARRAUTE, 2017, p. 50.

sense, this study aims to introduce the Portuguese-speaking public to Collobert's life and published work, as well as to deepen the analysis of the concept created by Tarkos in order to provide elements that can help us to substantiate this hypothesis.

KEYWORDS: Appropriation. Word-paste. Crisis of representation. Christophe Tarkos. Danielle Collobert.

LA APROPIACIÓN COMO INJERTO: DE LA PASTA DE DANIELLE COLLOBERT A LA PASTA-PALABRA DE CHRISTOPHE TARKOS

RESUMEN

Se han hecho algunas referencias al poeta francés Christophe Tarkos – y a su concepto de *pasta-palabra* – en obras de la poesía brasileña contemporánea, pero lo que no se comenta es la posibilidad de que él se haya apropiado de la idea de *pasta* en la obra de la poeta francesa Danielle Collobert para fundamentarlo. En este sentido, el presente estudio pretende presentar al público de lengua portuguesa la vida y la obra publicada de Collobert, así como profundizar los análisis del concepto creado por Tarkos con el fin de plantear elementos que nos ayuden a fundamentar tal hipótesis.

PALABRAS CLAVE: Apropiación. Pasta-palabra. Crisis de representación. Christophe Tarkos. Danielle Collobert.

REFERÊNCIAS

BARDA, Jeff. Boules de sensations-pensées-formes in Christophe Tarkos's poetry. *Nottingham French Studies*, v. 57, n. 1, p. 18-32, 2018.

BECK, Philippe *et al.* *Ouvriers vivants*. Marselha: Al Dante, 1999.

BOURASSA, Lucie. « Il n'y a pas de mots » et « Ma langue est pleine de mots »: Continu et articulations dans la théorie du langage de Christophe Tarkos. *Études françaises*, v. 49, n. 3, p. 143-166, 2013.

CAILLÉ, Anne-Renée. *Théorie du langage et esthétique totalisante dans l'oeuvre poétique de Christophe Tarkos*. 2014. 426 f. Tese (Ph.D. em Literatura em Língua Francesa) – Departamento de Literatura em Língua Francesa, Faculdade de Artes e Ciências, Montreal, 2014.

- COLLOBERT, Danielle. Cahiers (1956-1978). In: COLLOBERT, Danielle. *Œuvres II*. Paris: P.O.L, 2005. p. 275-367.
- COLLOBERT, Danielle. Chants des guerres. In: COLLOBERT, Danielle. *Œuvres II*. Paris: P.O.L, 2005. p. 139-160.
- COLLOBERT, Danielle. Dire I – Dire II. In: COLLOBERT, Danielle. *Œuvres I*. Paris: P.O.L, 2004. p. 113-289.
- COLLOBERT, Danielle. Il donc. In: COLLOBERT, Danielle. *Œuvres I*. Paris: P.O.L, 2004. p. 291-412.
- COLLOBERT, Danielle. Meurtre. In: COLLOBERT, Danielle. *Œuvres I*. Paris: P.O.L, 2004. p. 17-111.
- COLLOBERT, Danielle. Survie. In: COLLOBERT, Danielle. *Œuvres I*. Paris: P.O.L, 2004. p. 413-420.
- COLLOBERT, Danielle. *Œuvres I*. Paris: P.O.L, 2004.
- COLLOBERT, Danielle. *Œuvres II*. Paris: P.O.L, 2005.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou Le travail de la citation*. Paris: Éditions du Seuil, 1979. *E-book*.
- DAIVE, Jean; COLLOBERT, Francine. Entretien: Rostrenen, 1989. *Le cahier du refuge – Danielle Collobert*, p. 5-10, jun. 2006.
- DEL COURT, Guillaume. *David Lafore: La tête contre les murs*. Disponível em: <http://www.popnews.com/2021/07/23/david-lafore-la-tete-contre-les-murs/>. Acesso em: 07 set. 2022.
- ESPOSITO-TORRIGIANI, Uccio. Suite & Fin. In: COLLOBERT, Danielle. *Œuvres II*. Paris: P.O.L., 2005. p. 371-397.
- EYBEN, Piero. Seminário: *Mal de escrita: ruínas do suicídio e da poesia*. Disponível em: <https://pieroeyben.com/ensino/>. Acesso em: 23 set. 2022.
- GARCIA, Marília. *20 poemas para o seu walkman*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- GARCIA, Marília. *A topologia poética de Emmanuel Hocquard*. 2010. 162 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

- GIRAUDON, Liliane. *Les Pénétrables*. Paris: P.O.L, 2012. E-book.
- HIATT, Marty. *Danielle Collobert's Survie*. Disponível em: <http://cordite.org.au/essays/mhiatt-collobert/>. Acesso em: 7 set. 2022.
- KRUK, Frances. “Slammed into Walls”: Violence and the Impersonalized Subject in Danielle Collobert’s *It Then*. *Contemporary Women’s Writing*, v. 9, n. 1, p. 112-130, mar. 2015.
- LA NAVAJA SUIZA EDITORES. *Las influencias de Danielle Collobert*. Madrid. 21 set. 2017. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BZS_0Ton22v/. Acesso em: 7 set. 2022.
- LE CAHIER DU REFUGE. Marselha: cipM, 1997. (n. 58).
- LE CAHIER DU REFUGE. *Danielle Collobert*. Marselha: cipM, 2006.
- LE MOS, Masé. *Redor*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- MALUFE, Annita Costa. A poética de Christophe Tarkos: a pasta-palavra. *Bakhtiniana*, v. 10, n. 1, p. 137-155, jan./abr. 2015.
- MALUFE, Annita Costa. *Como se caísse devagar*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- MOLKO, Brian *et al.* English summer rain. In: PLACEBO. *Sleeping with ghosts*. Londres: Virgin & Hut, c2003. 1 CD. Faixa 2 (4 min 1s).
- MOLNÁR, Katalin; TARKOS, Valérie. Notice Biographique. In: TARKOS, Christophe. *Écrits poétiques*. Paris: P.O.L, 2008. p. 29-37.
- MORVAN, Françoise. Note sur l’édition. In: COLLOBERT, Danielle. *Œuvres II*. P.O.L: Paris, 2005. p. 7-17.
- PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- PRIGENT, Christian. Sokrat à Patmo. In: TARKOS, Christophe. *Écrits poétiques*. Paris: P.O.L, 2008. p. 9-23.
- PROULX, Gabriel. *Spectres de Beckett: Échos Beckettians chez Christophe Tarkos*. 2018. 128 f. Tese (Mestrado em Artes e Literatura Francesa) – Departamento de Língua e Literatura Francesa, Universidade McGill, Montreal, 2018.
- RELLA, Franco. *Limiaries*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2021.
- RICŒUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991.
- ROUBAUD, Jacques *et al.* pour Danielle Collobert. *Change*, n. 38, p. 42-70, nov. 1979.

- SARRAUTE, Nathalie. *Tropismes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.
- SARRAUTE, Nathalie. *Tropismos*. São Paulo: Luna Parque, 2017.
- STOUT, John C. Writing (at) the Limits of Genre: Danielle Collobert's Poetics of Transgression. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, v. 53, p. 299-309, 2000.
- TAYLOR, John. *Reading Danielle Collobert*. 2018. Disponível em: <https://my-blackout.com/2018/05/29/reading-danielle-collobert/>. Acesso em: 7 set. 2022.
- TARKOS, Christophe. *Anachronisme*. Paris: P.O.L., 2001.
- TARKOS, Christophe. *Écrits poétiques*. Paris: P.O.L., 2008.
- TARKOS, Christophe. *L'Enregistré*. Paris: P.O.L., 2014.
- TARKOS, Christophe. *Le Signe=*. Paris: P.O.L., 1999.
- TARKOS, Christophe. 1. l'histoire du bruit – 2. l'histoire d'un beau gars – 3. l'histoire de l'occultation – 4. l'histoire de l'expression – 5. l'histoire de là. Poèmes d'une ligne. *JAVA*, n. 16, p. 95-99, 1997-1998.
- TARKOS, Christophe. «Lettre» suivi de «Patmo». *Nioques*, p. 117-127, 1996.
- VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- WALL-ROMANA, Christophe. Danielle Collobert's aux environs d'un film: poetic writing on the brink of cinema. *Contemporary French and Francophone Studies*, v. 9, n. 3, p. 265-273, 2005.
- ZANI, Maria Cristina Ayres de Camargo. *Traduzindo Christophe Tarkos: Tradução Comentada de Poemas do Livro Caisses*. 2021. 125 f. Tese (Bacharelado em Estudos Literários) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.
- ZANI, Tina. *Vão*. São Paulo: Editora Patuá, 2021.

Submetido em 25 de setembro de 2022

Aceito em 11 de novembro de 2022

Publicado em 29 de janeiro de 2023
