



Paris não tem centro: uma poesia cheia de passagens

Paris não tem centro: a poetry made of passages

Dossiê: A contemporaneidade da lírica: apóstrofes, endereçamentos e anacronismos

Rafael do Amaral Prudencio*

ORCID: 0000-0001-9122-9633

E-mail: rafaeldoamaralprudencio@gmail.com

Natália Fernanda Silveira da Pureza **

ORCID: 0009-0007-6845-5422

E-mail: natalia.silveira.pureza@gmail.com

Recebido: 23/11/2025

Aprovado: 27/02/2026

Resumo:

Este artigo analisa três versões do poema “Paris não tem centro”, de Marília Garcia, publicadas em 2014, 2016 e 2023. Escrita originalmente em francês durante residência na *Cité Internationale des Arts*, a primeira versão narra a caminhada de um eu lírico por Paris em busca de um quadro da Gioconda mencionado por Jacques Roubaud — busca que permanece inconclusa. Na segunda versão, o foco desloca-se do quadro para o próprio poema, com a incorporação de três novas partes que ampliam seu caráter reflexivo e exploram tensões entre línguas e territórios. Já a terceira versão introduz os tradutores como personagens, desloca o tempo da escrita para o futuro e é publicada junto ao poema “*Engano geográfico*”, formando o conjunto “poemas franceses”, que aborda dificuldades de comunicação e experiência de viver numa terra estrangeira. O cotejo entre as versões evidencia o processo criativo da autora, cuja reescrita opera como gesto ensaístico e metapoético, fazendo do poema um espaço de experimentação em contínuo movimento.

Palavras-chave:

Marília Garcia; tradução literária; poesia contemporânea; processo criativo; *flânerie*.

Abstract:

This article analyzes three different versions of the poem “Paris não tem centro” (Paris has no center), published in 2014, 2016, and 2023 by the poet Marília Garcia. Originally written in French during an artistic residency at the *Cité Internationale des Arts*, the poem’s first version narrates the displacement of a lyrical ‘I’ through the streets of Paris, in search of a painting of Gioconda mentioned by the poet Jacques Roubaud. The search, however, remains inconclusive. In the second version, there is a change in focus from the painting to the poem itself. Three new sections are incorporated into the poem, expanding its reflexive nature and exploring tensions between languages and territories. The third version introduces the poem’s translators as characters and shifts the date of composition into the future, with a corresponding change in the publishing status. It is published alongside the poem “*Engano geográfico*” (Geographical Deception), forming the collection “French Poems”, which addresses the difficulties of communication and the experience of living in a foreign country. The comparison between the different versions highlights the author's creative process, whose rewriting operates as an essayistic and metapoetic gesture, making the poem a space for experimentation in continuous movement.

*É doutor em Estudos Literários Aplicados pela UFRGS, onde desenvolveu pesquisas sobre escrita criativa, processos de criação e oficinas literárias. Graduado em Letras – Português e Francês, atuou como professor substituto de Língua Portuguesa e Literatura no IFSC e em cursos pré-vestibulares. Publicou o livro *Algo se perdeu no meio da noite* (Patuá, 2024).

** É mestranda em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul na linha de Estudos Literários Aplicados: Literatura, Ensino e Escrita Criativa e graduada em Letras - Licenciatura (Língua Inglesa e Portuguesa) pela mesma universidade. Seus principais interesses são poesia, escrita criativa e literaturas estrangeiras modernas.

Keywords:

Marília Garcia; literary translation; contemporary poetry; creative process; *flânerie*.

Considerações iniciais

O autor argentino Jorge Luis Borges costumava dizer que publicava seus textos para, enfim, parar de cortá-los. A poeta carioca Marília Garcia, no entanto, parece mover-se no sentido oposto: em vez de publicar para encerrar o texto, escreve considerando sua continuidade, demonstrando uma consciência de que a escrita é movimento, de que cada versão convive com outras possibilidades que podem não só apresentar cortes e acréscimos pontuais que visam a pequenos ajustes estilísticos, mas também cortes e acréscimos consideráveis que visam à multiplicação dos sentidos.

Podemos dizer que, no percurso dos últimos dez anos, Marília Garcia se tornou uma das vozes mais interessantes e proeminentes da literatura brasileira. Este é um caso, por certa ótica, curioso, já que a autora equilibra, ao mesmo tempo, um espaço dentro de grandes editoras, como é o caso da Companhia das Letras, e uma atuação decisiva no circuito independente, sendo uma das fundadoras da pequena editora Luna Parque. Nesse contexto, sua escrita se volta de modo sistemático à experimentação e ao questionamento dos limites da forma poética, explorando procedimentos que tensionam a narrativa, o ensaio e o próprio estatuto do poema. Entre traduções, escrita acadêmica e poética, sua abordagem é a de fazer convergir todas as instâncias do seu trabalho com a palavra.

Em seu artigo, “Em torno da confusão: Poema-ensaio” (2025), ao comentar sua própria experiência de leitura da obra de Garcia, Jéssica Di Chiara Salgado afirma:

Porque borrava (ou confundia), deliberadamente, as fronteiras não só dos gêneros, mas das vozes: até ali, para mim, era como se o(a) poeta, ao exercer a atividade crítica, mudasse de registro, de tom e de voz, ingressasse no campo da prosa e, apenas depois, retornasse ao domínio da poesia. [...] Em “O poema no tubo de ensaio” não é assim. **As vozes da poeta e da ensaísta caminham juntas, fundidas e confundidas.** (p. 204 - grifos nossos)

Trata-se, portanto, de uma autora que parece nunca deixar sua obra em repouso. Sempre relendo, sempre retomando e sempre transformando seus próprios textos — em diferentes contextos e com efeitos distintos — mesmo depois de publicados, como é o caso do poema analisado neste trabalho, “Paris não tem centro”, que atravessa uma residência artística e uma produção em francês, a publicação inicial em revista acadêmica, a leitura em voz alta em um evento acadêmico, a publicação em livro e, posteriormente, a inclusão em outro volume, junto de outros poemas.

Nesse sentido, este trabalho parte das reflexões da própria Garcia, presentes no ensaio “O poema no tubo de ensaio”, no qual a autora descreve sua poética como um espaço de experimentação. A partir dessas reflexões e de nossa leitura do poema, buscamos observar e apontar o que se altera entre as versões e quais efeitos tais mudanças produzem. A metáfora do “tubo de ensaio”, utilizada ao longo do texto de Garcia, é cara

para nós, pois remete ao laboratório: um ambiente em que hipóteses são formuladas, testadas e combinadas, produzindo resultados, muitas vezes, inesperados. Este é um ponto que interessa a qualquer pesquisador que busca, em seu próprio laboratório, acompanhar os rastros (ou as testagens) deixados por uma autora: uma perspectiva ensaística para pensar o gesto poético.

É sob essa ótica que propomos a análise das três versões de um mesmo poema da autora, “Paris não tem centro”, publicadas em momentos e contextos distintos — na revista *Eutomia* (2014), no livro *Paris não tem centro* (2016) e, mais recentemente, em *Engano geográfico: dois poemas franceses* (2023). O cotejo entre essas versões permite que observemos o texto em movimento, em diálogo com as reflexões de Cecília Salles, presentes em *Gesto inacabado* (2001), quando afirma que “o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis”. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto” (p. 26).

Nosso interesse, portanto, é observar como essas diferentes obras evidenciam um gesto de reescrita que não busca apenas “melhorar o texto”, mas também expandir as discussões presentes na primeira versão, teorizando, dentro do próprio poema, sobre o próprio processo de criação e o fazer tradutório. Essa expansão nos permite aproximar tal gesto da noção de palimpsesto, elaborada por Haroldo de Campos (2011) — uma acumulação de camadas culturais e literárias que se sobrepõem e refratam umas às outras.

Dito isso, “Paris não tem centro” é um poema escrito originalmente em francês — versão à qual não temos acesso, o que significa que já partimos da segunda forma que o texto assumiu, publicada em uma revista acadêmica — durante a residência de Marília Garcia na *Cité Internationale des Arts*, em Paris. Sua primeira versão em português acompanha a caminhada do eu lírico pela cidade na tentativa de encontrar um quadro da Gioconda, descrito em um poema de Jacques Roubaud, pendurado na parede do café *La Matisse*. A busca, porém, permanece inconclusa, e essa lacuna torna-se, nas versões posteriores, não apenas um motivo narrativo, mas um motor de transformação: o ponto de partida para que o texto continue caminhando.

As passagens de Marília Garcia

paris não tem centro
[ou passagem de érica zingano]
“paris não tem centro”
ela me disse durante
a caminhada
mas eu queria contar
outra coisa
eu queria contar
o que aconteceu ontem
na esq. da rua
notre-dame-de-lorette

eu escrevo em francês

porque eu quero escrever
um poema literal
eu pedi a uma amiga minha
a érica zíngano
para traduzir o poema em port.
nós fizemos um acordo:
é um poema literal
e será uma tradução literal-
mente literal

na primeira vez
em que eu estive na França
eu comprei um livro
do Jacques Roubaud
e eu coloquei o livro
do Jacques Roubaud
na minha bolsa
como um tipo de guia
de Paris (Garcia, 2014, p. 627-638).

O trecho acima é o início, mantido por Garcia nas três versões do poema “Paris não tem centro”, que apresenta a caminhada do eu-lírico, o desvio da conversa, o desejo de narrar outra cena, o pacto de tradução com Érica Zíngano e, por fim, o gesto de carregar o livro de Roubaud como mapa. Detemo-nos, porém, à palavra “passagens”, presente no título da seção, que abre um campo de sentidos capaz de conduzir o poema por múltiplos caminhos.

Primeiro, ela remete às passagens de Paris — as galerias cobertas do século XIX, tão caras ao olhar de Walter Benjamin em *Passagens* (2018), onde o ato de caminhar se mistura ao de ler a cidade. Essa dimensão espacial se manifesta desde o início do poema: a busca pelo café onde estaria a Gioconda funciona como motor para uma caminhada errante pela cidade, guiada não por um mapa convencional, mas por um livro de Jacques Roubaud.

Segundo, *passagem* também pode ser relacionada ao gesto poético errante. Escolha, desvio, bifurcação. Dentro do poema, cada gesto é um movimento para decidir: que caminho seguir? Qual detalhe reter? O que começa como trajeto em direção a um café torna-se, pouco a pouco, o próprio trajeto do poema. A Gioconda, deslocada do *Louvre* e colocada “a dois passos da Sacré-Cœur”, nas demais versões, aparece menos como destino fixo do que como pretexto para o movimento. A busca na primeira versão do poema é pelo quadro, nas demais versões, pela própria experiência de buscar — e nesse sentido, o que era um poema sobre um objeto, torna-se um poema sobre o modo como o poema se faz.

Terceiro, podemos relacionar *passagem* à passagem linguística: o poema nasceu em francês, mas foi passado para o português por Érica Zíngano, em um pacto que insiste na literalidade — “um poema literal / e será uma tradução *literal- / mente* literal” (Garcia, 2014, p. 627). Essa travessia de uma língua para outra é também uma forma de deslocar a própria voz, de reconhecer que o poema nunca pertence inteiramente à autora. Afinal, mesmo que Garcia busque essa literalidade, não pode apagar a marca que Zíngano imprime em seu poema: assim como Roubaud já passou antes pelas ruas de Paris,

Zíngano já passou pelo poema e Marília passou, inclusive mais de uma vez, pelo próprio texto.

Quarto, impossível não relacionar a palavra “passagens” à palavra “passante” e a seu sinônimo “*flâneur/flâneuse*”. O verbete *flâneur/euse*, segundo o dicionário CNRTL, encontra seus dois sentidos: no plano concreto, *ce qui flâne*, aquele que vaga; no plano abstrato, a *la pensée flâneuse*, o pensamento errante. A tradução, entre uma língua e outra, reencontra essa dupla deriva: caminha-se pelas cidades como se caminha pelas palavras.

Se Paris, como diz o inconcluso “ela” do início do poema, “não tem centro”, não há um ponto fixo de chegada: cada tentativa de fixar o sentido abre outra deriva. A busca pelo café dá lugar à busca pelo poema; a busca pela Gioconda cede à busca pela tradução; o poema, portanto, se move por sucessivas passagens — espaciais, linguísticas, autorais — que nunca cessam.

Da construção à reconstrução do poema

No processo de construção e reconstrução do poema “Paris não tem centro”, da primeira até sua última versão, encontramos dois tipos de mudanças importantes: aquelas que trazem pequenos ajustes no texto e aquelas que acrescentam elementos novos. No primeiro caso, trata-se de alterações sutis, voltadas a encontrar a melhor forma de escrever o poema, seja na escolha das palavras, seja na maneira como as palavras e as cenas se combinam. Como exemplo do primeiro tipo de reestruturação do poema, encontramos a mudança do último verso da terceira estrofe da segunda parte do poema: “a linha ainda fresca da esquerda” passa a ser apenas “a linha ainda fresca”, o que intensifica a ideia principal do frescor da linha pela ausência da expressão “da esquerda”. Como exemplo do segundo tipo de reestruturação, encontramos uma mudança mais ampla, que introduz conteúdos ausentes na versão inicial e acrescenta elementos estruturais inéditos, como ocorre nas partes 2, 3 e 4, em relação à parte 1.

A primeira adição que “Paris não tem centro” recebe é de suas seções ensaísticas mais explícitas que aparecem no livro publicado em 2016 e que se mantêm no livro publicado em 2023. Na primeira seção, este aspecto ensaístico da escrita de Garcia está diluído na mistura da reflexão com a experiência, e encontramos um eu lírico em uma busca pelo rastro de uma experiência vivida por Jacques Roubaud e pelo entendimento desse rastro como “a essência” de um texto traduzido. No entanto, com a adição das outras três partes na segunda versão do poema, se intensifica o desejo pela compreensão da experiência tradutória e, em específico, pelo procedimento empregado na construção da primeira parte do poema:

durante o processo
fiquei me perguntando:
será que se eu escrever em francês

que não é a minha língua
e publicar em português
que é a minha língua
a tradução do poema para o português
pode ser lida como um original? (Garcia, 2016, p. 25)

No trecho acima, a poeta se pergunta sobre a experiência da tradução, mas acaba por esbarrar também na relação que uma pessoa bilíngue, como é todo tradutor, estabelece entre as línguas em que escreve. A primeira língua que aprendemos, chamada materna, está sempre à frente das demais línguas que aprendemos? O texto passado para outra língua, é um texto original? Parece justo, dado à natureza do que Marília Garcia está chamando de *poema-ensaio*, em que o texto lírico abre espaço para testagem de hipóteses, que nos façamos também as perguntas que o poema nos faz, no desejo de entender sua elaboração. As quatro partes a que temos acesso e que compõem o poema até o momento, parecem uma tentativa tanto de construção do poema, cujo gesto é capturado nas publicações, quanto de encontro de algum ponto de chegada para os questionamentos que ele levanta.

Na primeira parte do poema, em sua primeira versão de 2014, Garcia nos apresenta o eu lírico decidindo filmar a rua Notre-Dame-de-Lorette, lugar em que estaria a Gioconda que procura. O verso finaliza com a afirmação:

eu sou uma turista
eu vou gravar a Gioconda
é assim
simples assim (Garcia, 2014, p. 633)

Mas o próprio poema desmente essa aparente simplicidade, justamente porque o texto, na medida em que se reinscreve, é colocado em um “tubo de ensaio”. A escrita, aqui, funciona como experimento — a descoberta “com a mão”. É no próprio gesto de escrever que isso se evidencia, da mesma maneira que Garcia procura, em seu ensaio, demonstrar ao relatar um sonho:

sonhei que ia fazer um teste
mas não tinha nada a ver
com o raio-X
era um texto.
eu escrevia um texto e entregava para alguém

a pessoa me devolvia dizendo que não tinha funcionado
a pessoa me explicava que o texto precisava ser refeito.
ela se referia ao texto como se fosse uma tradução
e me dava as instruções:
“primeiro, você deve fazer uma versão literal, que é esta. depois, você deve
reescrever o texto”.
texto voltava e eu tinha uma segunda chance
o teste seria repetido.
era estranho pois eu não estava traduzindo
porém a pessoa me dizia que era uma tradução
e percebi que no sonho era a mesma coisa.
tratava-se de testar as palavras
e sim escrevendo
de escrever experimentando
de descobrir algo escrevendo: descobrir com a mão
entrar na escrita ao modo da tradução (Garcia, 2016, p. 74-75)

Já na terceira versão do poema, Garcia mantém os mesmos versos, mas os desdobra em outra direção: ao dobrar uma esquina, o eu lírico se depara com um momento de vertigem em que vê três figuras acenando de longe. Ela logo os reconhece como os tradutores do poema: Rob Packer (para o inglês), Ignacio Morales e Gerardo Jorge (para o espanhol). O gesto de acenar, aliado ao ato de “dobrar a esquina”, é simbólico: o poema deixa de ser apenas a busca por um quadro e se converte na experiência de encontro com aqueles que colocaram as mãos em seu texto e o fizeram seu.

Vale notar que essa não é a primeira vez que um tradutor aparece no poema. Anteriormente, na menção ao prefácio que Jacques Roubaud escreve para a edição francesa de *Galáxias*, ele narra uma cena em que, ao despertar em um dia ensolarado, abre a janela do quarto e avista, na varanda de um hotel em frente, Haroldo de Campos acenando e lhe dizendo “goodbye”. O próprio eu lírico retoma esse episódio dentro do café, ao olhar através da vidraça e ver, ele também, Haroldo, na varanda, repetindo o gesto de despedida.

A presença de Haroldo de Campos tem um peso nesse percurso. Haroldo não é apenas personagem que surge no poema como uma visão, mas também o tradutor e teórico transcriador e poeta que concebe *Galáxias* (2011) — obra de experimentalismo, marcada pelo diálogo entre línguas e culturas. Ao inserir Haroldo nesse circuito, Garcia conecta sua própria escrita a uma tradição que pensa a poesia como espaço de atravessamentos linguísticos, de encontros e acenos inesperados.

Na parte dois, Garcia parece retomar as reflexões de “*O poema como tubo de ensaio*”: se tudo pode ser colocado à prova — inclusive o próprio poema —, o que está em jogo não é mais a Gioconda, mas a busca em si. A busca como *ensaio*, como *teste*. Em suas palavras:

eu queria falar de um poema do escritor americano
charles bernstein
o poema era um teste
e se chamava ‘um teste de poesia’
eu queria começar falando
deste teste mas acabei tendo que falar de um outro teste (Garcia, 2016, p. 73)

O contraste entre o “queria” e o “mas acabei” explicita a natureza vacilante e digressiva do ensaio, gênero que se move entre intenções frustradas e descobertas inesperadas. O poeta, o ensaísta e o tradutor compartilham o mesmo gesto: querer algo e encontrar outra coisa.

Garcia, portanto, compõe uma segunda parte que retoma e reflete sobre as questões da primeira, explicitando também ali seu processo criativo. Ela dispõe para o leitor o que a teria levado a escrever o que escreveu. Como parte do investimento num “ateliê aberto” de criação, a dicção dos versos se diferencia daquela da primeira parte, sendo eles mais longos. Além disso, um certo senso labiríntico, que a parte um emula no texto através do perder-se do eu lírico, desaparece. O eu lírico da segunda parte nos dá a mão

para dizer: é nisto que tenho pensado, é sobre isto que tenho refletido. Uma dicção que talvez extrapole a necessidade de guiar o leitor por aquilo que acabou de ler.

A escrita centrada na reflexão sobre a primeira parte do poema acaba deixando de lado, na segunda parte, a questão geográfica. Embora o poema abra marcando que o eu lírico não está mais na França, a questão geográfica só retoma sua importância na terceira parte, intitulada “Voltar para casa com Sol Lewitt”. Nela, Garcia tematiza o voltar para casa, que contrasta com a experiência de estar “vivendo em tradução” na França. De certa forma, ela retoma o tema em um poema posterior, no livro *Expedição Nebulosa* (2023), em que trata da sobreposição das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Ela escreve: “imaginem que os mapas estão sobrepostos / e estou nos dois lugares ao mesmo tempo” (p. 44). Da mesma forma que em *Expedição Nebulosa*, o eu lírico de *Paris não tem centro* precisa acomodar a geografia de Paris à de São Paulo. Também é interessante notar como essa temática atravessa a questão tradutória que a autora persegue: ela está e não está em São Paulo, ela está e não está em seu poema traduzido para o português.

Ainda na parte três de “Paris não tem centro”, Garcia relata o momento em que perde a voz ao ler seu poema em um evento acadêmico sobre tradução. As justificativas imediatas são gripe e falta de microfone, mas há uma simbologia nessa perda, como ela mesma mostra, por emprestar a voz a outros. A voz já não é totalmente sua; na verdade, nunca foi, pois escreveu o poema em uma língua que não é sua e ele se perdeu nas traduções para o português, inglês e espanhol. Ela escreve: “quando vi / Estava sem voz tentando /Gritar o texto” (2023, p. 45). Garcia contrasta, ainda, tematicamente a superposição do eu lírico da segunda parte do poema, enquanto autora em duas línguas, com a perda da casa e da voz na terceira parte. Poderíamos entender que no espaço de um ano em que ela situa o poema, o eu lírico ensaia mais de um entendimento sobre a questão que investiga, ora colocando-se numa posição, ora colocando-se em outra.

As perguntas de Avital Ronell, trazidas por Marília Garcia em “O poema no tubo de ensaio”, sobre o *test drive* “o que é isso?”, “para que serve?”, “funciona?” (Garcia, 2016, p.74) se reconfiguram no poema: “o que é um poema?”, “para que serve um poema?”, “como funciona o poema?”. Assim, Marília Garcia faz do poema um espaço de experimentação e questionamento, em que o mundo e a si são postos à prova — conforme a ideia de Starobinski (2018) de que o ensaísta testa o mundo e a si. Ao incorporar sua trajetória de poeta e tradutora, ela reinscreve o próprio processo de escrita: a primeira versão do poema nasceu em francês, durante uma residência na *Cité Internationale des Arts*, mas, ao apresentá-la em português — na tradução de Érica Zíngano —, a autora evidencia o papel da tradução na constituição da obra. O poema torna-se, portanto, um poema-ensaio sobre o trânsito entre linguagens e culturas e sobre a busca pela própria voz.

Na quarta parte, “Miragem com Lu Menezes”, o movimento se repete, agora

deslocado para outra figura: é Lu Menezes quem refaz o caminho em busca da Gioconda no café, e é ela quem vê o eu lírico atravessando a rua e acenando. O gesto do aceno retorna, mas de forma invertida. Há, nesse gesto, também uma noção cíclica, já que reencontramos Lu Menezes fazendo a mesma peregrinação do eu lírico. A temporalidade é ressaltada pelo próprio poema: “Ao terminar o poema aqui / Ele tem a duração / de um ano” (Garcia, 2023, p. 51).

A repetição, mais do que recurso formal, é o motor do poema. As mesmas cenas reaparecem, mas nunca idênticas — o mesmo, sempre diferente. A repetição engendra variações, duplicações e deslocamentos, como nos duplos que povoam o texto: a obra original da Gioconda e sua réplica, as gêmeas no café *La Matisse*, o encontro entre tradutor e autor, o texto-base e sua tradução, o eu lírico e seu reflexo em Lu Menezes. Há dois trechos do poema “Em loop a fala do soldado”, presente no livro *Câmera Lenta* (2017), da própria Marília Garcia, que parecem captar o gesto da autora: primeiro, a pergunta do soldado, “você já reparou que algumas imagens se repetem?” (p. 32); depois, a afirmação, “e eu não sei como parar a repetição”(p. 32).

Essa consciência da necessidade de repetir remete à reflexão de Jacques Roubaud, recuperada por Garcia em seu ensaio, sobre a produção de restrições: cada repetição exige limites, mas também inaugura possibilidades. Assim, o poema de Garcia testa o mundo e a si, colocando em cena a tentativa, a digressão e a experiência da linguagem. Apesar de as imagens se repetirem, a autora não consegue — nem pretende — interromper o ciclo; a repetição torna-se método, exploração, ensaio.

Considerações finais

Partindo da obra de Garcia e das reflexões teóricas que acompanham e dialogam com seu fazer poético, esperamos ter delineado satisfatoriamente de que forma as diferentes versões do poema “Paris não tem centro” se conectam com a forma do poema-ensaio e representam um acesso, por reconstrução, ao processo criativo da autora. A visão do todo do poema e seu desenvolvimento revelam uma infinidade de recursos e temas que se entrelaçam na sua construção e na construção da obra de Garcia de forma geral, feita explícita pelo diálogo com os livros *Câmera Lenta* (2017) e *Expedição nebulosa* (2023). A repetição provoca instabilidade de significados (Di Chiara Salgado, 2025) e o poema provoca em nós a necessidade de revisitá-lo, num processo também análogo à sua criação.

O processo de escrita do trabalho se assemelha, de certa forma, ao do poema. Seguimos o rastro de sua criação, quase como uma pesquisa de crítica genética, em que os originais são, em verdade, textos editados e publicados. Percorremos o ateliê aberto de Garcia e cristalizamos, por ora, uma leitura que pode amanhã precisar ser revista para acompanhar o movimento do poema. Não há nada que nos diga que a edição de 2023 será a edição definitiva de “Paris não tem centro”. Portanto, nossa leitura segue uma linha do tempo textual que não necessariamente se fecha, já que a poeta está neste processo ativo

da construção de sua obra, tendo lançado em maio deste ano um livro ensaístico sobre escrita intitulado *Pensar com as mãos* (2025).

A autora traz para o primeiro plano neste poema, constituído em diferentes obras, aquilo que Cecília Salles identifica como sendo um dos centros do processo criador, em que o artista tem uma necessidade de conhecer algo (2001). A forma de conhecer de Garcia é com as mãos, ou seja, na reescrita do texto e no ensaio de suas versões. “Paris não tem centro” se constitui assim, em papéis diversos: a residência artística, a publicação em revista, a edição em livro, a apresentação oral em um evento de tradução e a reescrita para um próximo volume. E há ainda a nossa versão da discussão, que se constrói agora, neste trabalho, quando sobrepomos nossa leitura e nossas considerações sobre os poemas de Garcia e seus múltiplos sentidos, construindo conhecimento sob a forma de uma constelação de leituras.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 3 v.
- CAMPOS, Haroldo de. *A reoperação do Texto*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES (CNRTL). *Flâneur*. CNRTL, [s. d.]. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/fl%C3%A2neur>. Acesso em: 18 nov. 2025.
- DI CHIARA SALGADO, Jessica. *Em torno da confusão: Poema-ensaio*. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 19, nº 36 (jan-jun/2025), p. 200-223. Disponível em: <<https://revistaviso.com.br/article/640>>. Acesso em: 27 out 2025.
- GARCIA, Marília. *Pensar com as mãos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2025.
- GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GARCIA, Marília. *Engano geográfico: dois poemas franceses*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023.
- GARCIA, Marília. *Expedição nebulosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- GARCIA, Marília. “O poema no tubo de ensaio”. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (orgs.). *Sobre poesia: outras vozes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- GARCIA, Marília. *Paris não tem centro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

GARCIA, Marília. Paris não tem centro. *Eutomia: Revista de Literatura e Linguística*, Recife, v. 14, n. 1, p. 627–638, dez. 2014.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2001.

STAROBINSKI, Jean. *É possível definir o ensaio?*. In: PIRES, Paulo Roberto. *Doze ensaios sobre o ensaio*. Antologia Serrote. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018.