



Poesia e experiência em *Paris não tem centro*, de Marília Garcia

Juliana Pereira*

Em “Paris, mito moderno”, de *O mito e o homem* (1939), Roger Caillois inicia sua reflexão propondo uma distinção fundamental na compreensão da literatura e do mito. A literatura, tal como afirma inicialmente Caillois, diferentemente do mito, está muito mais atrelada a uma relação individual, uma vez que, no que concerne à relação entre público e obra, a apreciação literária depende sobretudo do indivíduo. O mito, por outro lado, é coletivo, “justifica, sostiene e inspira la existencia y la acción de una comunidad” (Caillois: 1939, 192). “Se puede llegar aún más lejos en esta oposición y afirmar que, precisamente cuando el mito pierde su poder moral de compulsión, es cuando se convierte en literatura y en motivo de goce estético” (Caillois: 1939, 193). Contudo, ao pensar o mito especificamente de Paris, Caillois nota que a força expressiva da cidade alcança uma representação mítica na literatura, de modo que esse limite inicial já não pode mais ser tão discernível. Isso ocorre pelo fato de que a vida cotidiana passa, nessas representações, a incorporar um caráter épico ou, nas palavras de Caillois, ocorre uma “exaltación súbita, en el sentido de lo fantástico, de la pintura realista de una ciudad bien definida”.

Esse fenômeno, segundo Caillois, evidencia-se por volta da metade do século XIX e vincula-se a uma mudança da novela de

* Mestranda em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

aventura para a policial. Isto é, a cidade passa a ser o local em que os mistérios ocorrem e, “rápidamente, la estructura mítica se desarrolla: a la ciudad innumerable se opone el Héroe *legendario* destinado a conquistarla” (Caillois: 1939, 197). Nesse tipo de gênero literário que abarca essa nova compreensão da vida cotidiana, Caillois menciona que se opera uma mudança na descrição mítica da cidade. A noite, as periferias e as ruas escondidas, isto é, a estética do “mistério”, dá lugar ao público, aos locais inclusive mais frequentados turisticamente, como é o caso do Louvre. Passa-se a construir, como afirma Caillois, uma poetização da civilização urbana e “la elevación de la vida urbana a la categoría de mito significa inmediatamente para los más lúcidos una preocupación aguda de *modernidad*” (1939, 205). Um dos maiores entusiastas dessa nova direção é Baudelaire, para quem, sabemos, o conceito de modernidade será centralmente uma preocupação.

Por conta de, conforme salienta Caillois, “integrar a vida à literatura”, algo que se contrapõe ou vem como resposta à arte romântica entendida como mais “evasiva”, é que “esa empresa se halla estrechamente relacionada con el mito, que significa siempre un acrecentamiento del papel de la imaginación en la vida, ya que, por su naturaleza, es susceptible de provocar el acto” (1939, 217). Nesse sentido, essa virada constitui uma modificação também de certo estatuto autônomo da arte, uma preocupação com o contato com o leitor, com a vida, ainda que possamos ver nisso pontos bastante problemáticos sobretudo no que diz respeito ao modo de operação do artista na figura do *flâneur*. De qualquer modo, a cidade passou a ser tão protagonista das narrativas como antes era o ambiente rural e natural para os românticos. Nesse contexto, afirma Caillois que

el mito de París anuncia extraños poderes de la literatura. Diríase que el arte, más aún, *la imaginación en su conjunto*, renuncia a su mundo autónomo para tentar lo que Baudelaire, al que hay que citar una vez más, llama luminosamente la “traducción legendaria de la vida exterior” (1939, 218).

Em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1986), ao refletir sobre as diversas noções de modernidade presentes na complexa figura de Baudelaire, Marshall Berman relembra que, para o poeta francês, a vida cotidiana do homem na cidade é compreendida como digna de um heroísmo. “A lição, para Baudelaire [...], é que a vida moderna possui uma beleza peculiar e autêntica, a qual, no entanto, é inseparável de sua miséria e ansiedade intrínsecas, é inseparável das contas que o homem moderno tem de pagar” (Berman: 1986, 138). Nesse sentido, conforme relembra Berman, o conflito presente nessa vida do homem moderno é ponto importante. Outro aspecto significativo é “o uso da fluidez (‘existências fluidas’) e da qualidade atmosférica (‘o maravilhoso nos envolve e nos embebe como uma atmosfera’) como símbolos das características específicas da vida moderna” (Berman: 1986, 140).

Nas reflexões que Baudelaire faz sobre a tarefa do artista moderno, Berman ressalta a importância da multidão para o artista, que deveria mergulhar nela, *épouser la foule*. Vale destacar, como afirma o autor, a relevância da palavra *épouser* para Baudelaire, no que diz respeito à forma e como este compreende a relação entre os artistas e as pessoas ao seu redor:

Quer a palavra seja tomada em seu sentido direto de “casar-se”, quer no sentido figurado de “envolver sensual-

mente”, trata-se de uma das mais banais experiências humanas, e uma das mais universais [...]. Um dos problemas fundamentais do modernismo do século XX é que nossa arte tende a perder contato com a vida cotidiana das pessoas. Isto, é claro, não é universalmente verdadeiro – o *Ulisses* de Joyce talvez seja a mais nobre exceção –, mas é verdadeiro o suficiente para ser notado por todos quantos se preocupem com a vida moderna e a arte moderna (Berman: 1986, 142).

Nesse contexto é que a cidade se coloca como fundamental na experiência do artista moderno, o que se observa, por exemplo, como emblemático em “Spleen de Paris”, em que “a cidade desempenha um papel decisivo em seu drama espiritual” (Berman: 1986, 143). Publicado em formato de folhetim, os poemas em prosa do livro buscavam também tomar uma forma vinculada ao cotidiano; daí Berman salientar a importância da publicação “no formato das notícias”.

Também será Paris o lugar central para as artes dadá, surrealista e situacionista. Francesco Careri, em *Walkscapes: o caminhar como prática estética* (2013), lembra que “o dadá elevou a tradição da *flânerie* a operação estética. O passeio parisiense descrito por Benjamin nos anos vinte é utilizado como forma de arte que se inscreve diretamente no espaço e no tempo reais, e não em suportes materiais” (2013, 74-5). Desse modo, a noção de deambulação cultivada pelos integrantes dos movimentos dadá e surrealista difere da tradicional *flânerie* também no sentido de que o ponto chave é o inconsciente e não tanto uma preocupação de narrativa vinculada às antigas fisiologias, de representação da vida do homem moderno em sua vida enquanto homem civilizado. A deambulação quer fazer

irromper na relação com essa realidade a dimensão do inconsciente. “A deambulação é um chegar caminhando a um estado de hipnose, a uma desorientadora perda do controle, é um médium através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território” (Careri: 2013, 80). Conforme salienta Careri, inicialmente as “errâncias” promovidas pelo movimento dadá se davam por locais campestres, mas elas não tiveram continuidade, e então a cidade de Paris torna-se palco dessas experiências, “o contínuo deambular em grupo pelas zonas marginais de Paris tornou-se uma das atividades mais praticadas pelos surrealistas a fim de sondar aquela parte inconsciente da cidade que escapava das transformações burguesas” (Careri: 2013, 80). Vemos aí que a deambulação surrealista se distingue da *flânerie* de Baudelaire e seu propósito de *épouser la foule*, isto é, de fazer da vida do homem comum algo extraordinário, uma vez que a intenção do deambular era fazer irromper o que está fora dessa ordem. Ainda sobre esse movimento iniciado pelos dadaístas, afirma Careri:

Dessas primeiras deambulações nascia a ideia de formalizar a percepção do espaço cidadão sob forma de “mapas influenciadores”, que reencontraremos junto com a visão de uma cidade líquida nas cartografias situacionistas. Isto é, pensava-se em realizar mapas baseados em variações da percepção obtidos mediante o percurso do ambiente urbano, em compreender as “pulsões” que a cidade provoca nos “afetos” do pedestre (2013, 82).

Conforme afirma Careri, seguindo essa percepção do espaço como mapas afetivos, a “deriva letrista”, que se inicia no início dos anos cinquenta, “elabora a leitura subjetiva da cidade já

iniciada pelos surrealistas, mas pretende transformá-la em método objetivo de exploração da cidade: o espaço urbano é um terreno passional objetivo, e não só subjetivo-inconsciente” (2013, 85). É então que Careri salienta a coexistência de dois posicionamentos no surrealismo: aquele mais atrelado a uma vontade de “fuga do real” e outro que se relaciona a uma tentativa de intervir nesse “real”, fazer “um novo uso da vida”. Neste último é que se insere a prática situacionista, para a qual é fundamental o conceito de *dérive*, no lugar de deambulação. “Os letristas rejeitavam a ideia de uma separação entre a vida real alienante e aborrecida e uma vida imaginária maravilhosa: é a própria realidade que tinha de se tornar maravilhosa. [...] era preciso agir, e não sonhar” (Careri: 2013, 85).

Um novo gênero literário surge dessa experiência situacionista. “A frequência dos lugares marginais e a descrição da cidade inconsciente dos romances surrealistas se tornam, em meados dos anos cinquenta, um difundido gênero literário que se transforma nos textos dos letristas, em guias turísticos e formulários de uso da cidade” (Careri: 2013, 87-8). Guy Debord é quem se detém na pesquisa e na teorização sobre o conceito de *dérive*. E acrescenta Careri que

também nas imagens é Debord quem realiza a síntese: o primeiro verdadeiro mapa psicogeográfico situacionista é *Le Guide psychogéographique de Paris*. Está concebido como um mapa dobrável para ser distribuído aos turistas; mas é um mapa que convida a perder-se. Como nas visitas do dadá e no guia de Fillon, Debord também utiliza o imaginário do turismo para descrever a cidade (2013, 92).

É interessante observar que nesses mapas geográficos a subjetividade não é encenada, mas aparece encenando uma objetividade. “A cidade passou pelo crivo da experiência subjetiva, que a mediou segundo seus próprios afetos e paixões – constituídos ao frequentar os lugares e ao escutar as próprias pulsões – e confrontou-os com os de outras experiências subjetivas” (Careri: 2013, 92). Conforme salienta Careri, os situacionistas, como os surrealistas, buscam pelo que não está à vista na cidade, pelo que está escondido, mas, diferentemente do caminhar errante, a ideia de jogo, de invenção das próprias regras, é que está em construção (2013, 97).

Também acerca da diferença entre a *flânerie* e a *dérive*, salienta Nicolau Sevcenko, em seu artigo “*Dérive* poética e objeção cultural: da boemia parisiense a Mário de Andrade”:

A flânerie ocorre no circuito circunscrito e conspícuo das arcadas e dos bulevares parisienses, envolve um público relativamente homogêneo e comporta sobretudo uma experiência de gozo visual, de contemplação erotizada, a partir de uma posição de segurança da identidade, do local e do domínio dos códigos de sociabilidade por parte de seu protagonista, normalmente do sexo masculino. *A dérive* é coisa bem diversa. Ela não tem centralidade, é difusa por toda a superfície da cidade e de seus arrabaldes (2004, 18).

Percebemos, assim, que nas experiências da *dérive* o movimento do sujeito-escritor não é o de “dar alma à multidão”, sobretudo porque, tal como reitera Sevcenko, o pressuposto que se encontra na experiência da escrita a partir da *flânerie* está atrelado a uma noção vertical da operação do olhar; não se tem uma “visão orgâni-

ca” da cidade. Por outro lado, havia ainda um projeto definido, no movimento artístico, de “transformação” do estatuto da vida em algo “maravilhoso”. Apesar de as práticas serem distintas, a noção do artista como capaz de promover essa transformação parece ser consenso. Se consideramos a colocação de Caillois de que a “ação” com amplitude coletiva constitui o estatuto do mito, vemos que as experiências dos surrealistas e situacionistas, ao tentarem se aproximar cada vez mais do cotidiano citadino e das experiências subjetivas que se colocam como objetivas e coletivas, estreitam novamente as relações entre arte e mito, ou literatura e mito.

Passagem de Marília Garcia

Da *flânerie* à deriva letrista, notamos uma preocupação de integração entre a vida do homem citadino, o cotidiano da vida urbana e a literatura. Contudo, parece-nos que nesses movimentos há certa crença na figura do artista como aquele que “produz”, como agente dono de sua ação, a qual por vezes se coloca como inequívoca. Em *Paris não tem centro*, o que parece ocorrer não é uma vontade de dar a esse “cotidiano” o estatuto do “poético” ou vice-versa. A imagem das passagens é importante para pensarmos o livro: ela assume a do contato com o outro. É como se em Marília a questão do “sujeito” não se operasse pela diferença entre “eu” e “mundo” no qual se deve intervir, e sim de uma proposta de pensar o poema como contato, de conceber a experiência “subjetiva” sem propor a relação entre cotidiano e poema como um projeto de intervenção cujo objetivo é dado: pensa-se o poema como “passagem”, como modo de passar.

Nesse curto livro composto de um poema subdividido em quatro partes – “passagem de érica zíngano”, “o sim contra o sim”, “voltar para casa com sol le witt” e “miragem com lu menezes” –,

uma narrativa em forma de versos na cidade de Paris se desenrola. A primeira parte do poema nos conduz a um tipo de experiência distinta das observadas até aqui neste trabalho:

“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

(Garcia: 2016, 5)

O poema se dá por via de fragmentos de narrativas de experiências que vão se repetindo e se sobrepõem. Inicia-se já por uma interrupção – e seguirá nessa dinâmica até o fim –, “mas eu queria

contar outra coisa”, e então se menciona que o poema é, na verdade, uma tradução, cujo original foi escrito em francês. A relação com a tradução parece ser fundamental para ler o poema, principalmente se consideramos que a noção de “passagem”, que referencialmente está dialogando com “as passagens” de Paris, é também o “passar com” Érica Zíngano, que se dá pelo contato entre línguas. Novamente adiante se repete:

eu escrevo este poema
em francês
porque eu quero escrever
literalmente
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
assim
a gente atravessa juntas
toda essa história
sobre a gioconda

(Garcia: 2016, 12-3)

A relação com a tradução, no poema, é recorrentemente evocada: “estava vivendo em tradução”, afirma-se em um verso. A experiência ali estava intimamente relacionada a uma traduzibilidade,

relacionada à imagem das “passagens”. É interessante evocarmos, para pensar essa ideia, as reflexões de Walter Benjamin: “a traduzibilidade é uma propriedade essencial, de certas obras – o que não quer dizer que a tradução seja essencial para elas, mas que uma determinada significação contida nos originais se exprime em sua traduzibilidade” (2011, 103-4). Isto é, trata-se aí de uma poesia que se dá nos limites desse contato com o outro e com outra língua. Nesse sentido, caberia aqui trazer as colocações de Benjamin sobre a tradução:

Pois assim como a tradução é uma forma própria, também a tarefa do tradutor pode ser entendida como uma tarefa própria, podendo ser diferenciada com precisão da do poeta. Essa tarefa consiste em encontrar na língua para a qual se traduz a intenção, a partir da qual o eco do original nela é despertado. [...] Mas a tradução não se vê como a obra literária, mergulhada, por assim dizer, no interior da mata da linguagem, mas vê-se fora dela, diante dela e, sem penetrá-la, chama o original para que adentre aquele único lugar, no qual, a cada vez, o eco é capaz de reproduzir na própria língua a ressonância de uma obra de língua estrangeira (2011, 112).

Essa ressonância de outra língua pode ser observada também na citação à Gioconda de uma artista chamada “é. mérrou”, referência dada por Jacques Roubaud:

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
e eu fui aos lugares
que o livro
do jacques roubaud
indicava

(Garcia: 2016, 6)

Um desses locais se trata de um café na “esq. da rua / roche-foucauld com a / notre-dame- / de-lorette”, em que supostamente está, segundo o poema de Jacques Roubaud, o quadro da Gioconda. O encontro do quadro, contudo, não acontece, e esse contato com a língua, já nesse poema-guia em francês de Jacques Roubaud, ressoa sempre como algo que resta: ao guiar-se pelo poema, chega-se no café, mas não se encontra o quadro.

Em *O roubo da Mona Lisa: o que a arte nos impede de ver* (2005), Darian Leader discorre sobre como o desaparecimento da Mona Lisa provocou uma reconfiguração de seu valor como ícone. “É verdade que a *Mona Lisa* não é tanto uma pintura quanto o símbolo da própria pintura. [...] é a obra mais reproduzida na história da pintura” (Leader: 2005, 3). A reprodução, em sua opinião, dá nesse caso um status particular ao original, um sentido mítico que não havia antes de a obra ser roubada. Daí que o autor se pergunte: “outro desaparecimento lhe inculiria um novo e diferente valor?” (Leader: 2005, 5). Caberia observar que, em *Paris não tem centro*, há

uma proposição de reconfiguração da experiência a partir da busca por uma Gioconda “qualquer”, na medida em que essa proposição não institui um modo de experimentar inequívoco, senão um modo de contato problemático: a Gioconda de é. mérou buscada no poema está ausente enquanto referente, estando sua referência em um poema de Jacques Roubaud, que se pergunta: “é. mérou?”. O quadro, ou a imagem em si, não existem senão no texto. Percorrer a cidade, no poema de Marília, ocorre em busca desse quadro insignificante de modo que se promove um percurso por uma Paris sem centro, que seria, nesse caso, o Museu do Louvre, grande referência para a cidade. *Paris não tem centro* promove um novo desaparecimento da Mona Lisa, sem com isso lhe inculcar um novo valor artístico.

A partir desse desencontro com a Gioconda de é. mérou, muitos outros se operam quase como se o desencontro fosse uma forma de encontrar contato:

eu estava numa passagem
que se chamava *panoramas*
ela tem várias saídas
mas de repente eu não posso mais
ver a saída
eu estou num outro tempo
eu vejo o hotel chopin
eu vejo um cachorro alado
eu vejo o museu grévin
onde tem um palácio
o palácio das miragens
agora essa cidade é
uma miragem

eu penso agora
eu também me tornei
uma miragem

(Garcia: 2016, 13)

A imagem labiríntica das passagens nos conduz novamente a Benjamin. As passagens de Benjamin fornecem um material de reflexão sobre o cotidiano da cidade de Paris em sua alegoria sobre a modernidade. Nesse cenário, em que Baudelaire é expressivo, Benjamin salienta a importância do choque com a massa para o poeta, que a compreendia como “uma multidão amorfa de passantes”. O *flâneur* deseja “dar alma” a essa multidão. Nesse sentido, o *flâneur* se alimenta do cotidiano da cidade e o lê, faz da cidade caótica um espaço legível. Ainda segundo Benjamin, o *flâneur* pode ser compreendido analogamente à figura do detetive, aquele que investiga, faz surgir o que está por trás das coisas. “Qualquer pista seguida pelo *flâneur* vai conduzi-lo a um crime” (Benjamin: 2000, 39). Claramente *Paris não tem centro* dialoga com essa figura e com as passagens desse século, mas é interessante observar como nem uma nem outra se materializam dessa mesma maneira ou com esse mesmo efeito.

Em *Paris não tem centro*, apesar de haver um diálogo com todas essas imagens, a espécie de herói-detetive não se concretiza: “eu paro de filmar / eu quero lhe perguntar / o que ele queria me dizer / enquanto a gente subia a rua / notre-dame-de-lorette / mas agora / a gente procura a gioconda / e a gente olha as paredes / como detetives” (Garcia: 2016, 18). Se, como afirma Caillois, a mítica cidade exigia a figura de um herói e, segundo Balzac, “el destino de un hombre fuerte es el despotismo”, podemos dizer que no poema de Marília essa figura que percorre a cidade, por não conseguir, de fato, realizar nada, não

conseguir encontrar o quadro que busca, por se tornar também uma miragem que é e não é referencial simultaneamente, busca escapar a essa lógica de apropriação e domínio da experiência. O caminhante é, antes de tudo, um leitor. É por via da leitura do poema de Jacques Roubaud, ocupando a função de guia, que se dá a releitura do que os situacionistas chamavam de mapas pulsionais e afetivos a partir dos quais a cidade é redesenhada, sem centro.

lendo-traduzindo-me-comunicando-em-francês
escrever seria mais uma maneira
de manter a condição anfíbia

como não era a minha língua
e como não sei escrever direito em francês
podia ser um modo de fazer como o miró
que segundo o João Cabral
sentia a mão direita sábia
e resolveu pintar com a esquerda
tentando reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda
escrever em outra língua
podia ser um gesto como o do destro
que pinta com a esquerda.

(Garcia: 2016, 24)

Diferentemente das passagens da *flânerie*, então, em Marília as passagens são pintadas com a mão esquerda de um destro. Jogam com a pretensa totalidade e o paradigma da visão tão caro à *flânerie*; e propõem pensarmos em termos de outra deriva. Não se trataria de

um projeto, como queria a deriva letrista, de fazer do banal, da vida normal e cotidiana, algo da ordem do maravilhoso.

A cidade (i)legível

Notamos, com a discussão do mito de Paris, alguns pontos de intrincamento. Primeiro, vimos, com Caillois, que o impulso de elevação da vida cotidiana à categoria “legendária” e a civilização urbana como protagonista da narrativa promoveram um entrecruzamento das fronteiras entre a literatura e o mito. A partir desse momento, uma preocupação com o impacto do coletivo e da vida coletiva na arte é ponto crucial. Por outro lado, é não se contentando com a forma como essa relação entre vida e arte se dera no final do século XIX que os movimentos seguintes se impulsionaram, com uma intenção de maior ação, de intervenção, tentando cada vez mais tornar indistinguíveis os limites entre vida e arte.

Resta-nos a questão de até que ponto essa aproximação pode ser compreendida como crescente ou mais intensa, uma vez que, embora a intenção fosse criar um tempo e um espaço “agora”, de rompimento com o tempo apropriado pelo consumo, nas ruas, em um lugar qualquer de intervenção, havia certa rejeição, por parte desses vanguardistas, da vida em sua banalidade mais material, no sentido da vida do trabalho, da vida comum, ordinária. Nesse sentido, haveria nesse movimento também uma espécie de caráter afeito a uma “nova aristocracia”, como Caillois relembra ser intenção de Baudelaire criar. Nessas figuras do artista que flana, erra ou deriva na cidade parece se manter forte um messianismo de certa maneira aristocrático.

Por um lado, *Paris não tem centro* dialoga muito com as vanguardas aqui mencionadas; por outro, leva a pensar para além de uma

questão “procedimental” e abre outra dimensão da ideia de “contato”, distinta da que vimos até então e aparentemente não pretenciosa no que concerne a uma crença na poesia como forma de salvacionismo.

Ao analisar a produção de Marília Garcia, mais especificamente o livro *20 poemas para seu walkman*, Celia Pedrosa menciona que,

na poesia de Marília, a referência à oralidade não carrega, de nenhum modo, nostalgia de um valor comunitário pré-industrial, nem tampouco de um valor messiânico-pedagógico caracteristicamente burguês, como em algumas manifestações da poesia moderna e mesmo contemporânea. Nela o endereçamento tem como suporte agora uma voz que reproduz a escrita tipográfica, e se quer reproduzida por sua vez numa prótese técnica da boca e do ouvido (2010, 36).

Célia Pedrosa está se referindo à imagem do “walkman”, mas em *Paris não tem centro* continuamos identificando esse modo de contato com o outro por meio de uma experiência do texto que passa pelo diálogo, pela repetição desse diálogo, reprodução da fala do outro.

A busca pelo quadro de “é. mérou” não se concretiza no café em que ele supostamente estaria. No Café Matisse há somente quadros desse pintor, e o poema se encerra evocando novamente a imagem da “miragem”. A narrativa sobre essa Paris que não tem centro se insere no “livro de registro da cidade” como uma miragem. No lugar de conceber a relação entre poema e experiência da cidade que nomeia o livro como uma via de mão dupla, em que a poesia se constrói a partir de um registro posterior da andança pela cidade e a cidade se constitui do registro dessa caminhada, o que se coloca em evidência é a tensão presente nessa relação: ela não se resolve nessa

fórmula. Então talvez seja nisso que reside a contemporaneidade desse texto: uma indistinção que não é uma dissolução, tampouco um simples acerto de contas. Talvez a afirmação “agora eu também me tornei uma miragem” não diga de uma imagem que condensa o mistério, mas que faz a cada vez o mistério irromper. Marília não desvenda o mistério do homem da multidão.

Tanto na noção de *flânerie* como na de deambulação estava implícita uma atitude de “deixar a ver”, tornar de algum modo legível aquilo que na cidade há de mais insólito, banal ou surreal, de onde depreendemos que o “artista” é aquele para o qual é designada essa revelação. No caso da *dérive* e das psicogeografias, novamente os limites entre legível e ilegível são mexidos e, como relembra Sevcenko, a ênfase parece ser a de justamente fazer dessa ilegibilidade um modo de ler, de trazer o ilegível para o estatuto do legível, o ilegível como mapa.

Em *Todas as cidades, a cidade*, Ricardo Cordeiro Gomes afirma que Klee “rechaça a noção de profundidade, este meio tradicional de construir o ilusionismo, e fixa a cidade na superfície da folha de um livro através de elementos mínimos de composição, formas geométricas, sobriedade cromática, que se encaminham para a abstração, tendendo para o grafismo” (2008, 38). É interessante observar que esse procedimento minimalista remete inclusive à ilustração da capa de *Paris não tem centro*, ali apresentando o desenho de um quadrado. Continua Gomes:

O quadro lembra uma escrita cuneiforme sobre pergaminho; sugere o primitivismo de um documento manuscrito. Seria como um palimpsesto de que se apagassem os registros de outras cidades que, por superposições sucessivas, embaralham os sentidos, dificultando a decifração de sua escrita

[...]. A sugestão de caracteres cuneiformes configurados na tela insinua a cidade como escrita-enigma de decodificação problemática (2008, 38).

Se considerarmos que, em *Paris não tem centro*, as leituras citadas se sobrepõem, uma vez que ela tem a mesma miragem que a de Jacques Roubaud, imagem essa que afirma ser bastante descritiva acerca do atravessamento ocorrido na escrita do poema, e se levarmos em conta que ali se está considerando o poema como guia da cidade, podemos pensar o poema a partir da noção de “palimpsesto”. Contudo, muito antes de uma ênfase na ilegibilidade intrínseca a essa noção, o atravessamento e a escrita sobre outra escrita parecem induzir a uma vontade de contato:

eu acho que
essa img.
descreve muito bem o que
eu atravessei aqui
enquanto eu escrevia
este poema literal
mesmo assim
eu espero que
essa miragem
não atrapalhe
o meu poema literal

(Garcia: 2016, 23)

Paris não tem centro parece novamente apontar para a experiência da cidade como labirinto e ilegibilidade, mas talvez sem o

messianismo dos movimentos surrealista e situacionista. Coloca em jogo a própria relação com a língua e com o outro, sendo esse outro “literalmente”, materialmente referencial, e ao mesmo tempo não, correndo o risco de “desaparecer em alguma miragem”: “desta vez / não estou mais / em busca da gioconda / estou indo encontrar a lu / para desaparecer com ela / em alguma miragem / dessa cidade branca” (Garcia: 2016, 38). Nisso reside a complexidade do movimento que parece ocorrer no poema: Marília mantém o jogo com a ilegibilidade, porém suas referências jogam com referências “reais”.

É nesse sentido que Célia Pedrosa, ao discutir os poemas de Marília, salienta que a poesia contemporânea

vem se colocando insistentemente justo a questão de seu prosaísmo narrativo, associado também à expansividade formal, à “reaproximação” da realidade cotidiana e à consequente capacidade de fazer da leitura uma experiência comum, do comum – tudo isso em estreita e ambígua proximidade com práticas culturais com e contra as quais ela tanto afirma quanto problematiza sua diferença e autonomia (2010, 31).

Assim, *Paris não tem centro* reencena as questões da relação entre a poesia e a experiência do comum, do cotidiano, da cidade, e, evocando a mítica Paris, remonta à cidade e aos artistas que, nos séculos XIX e XX, a tinham como figura central e cenário para suas produções. Ao evocar todas essas outras Paris já escritas, Marília não parece abraçar nenhuma causa da vanguarda, cuja intenção era determinada por uma vontade de ação mais imediata, controlada e diretiva. Em diálogo com Célia Pedrosa, podemos dizer que em *Paris*

não tem centro há tanto a afirmação quanto a manutenção da tensão dessa problemática contida na relação entre vida e literatura, como sorte de questão que sempre tornará a irromper.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. “A tarefa do tradutor”. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages. Organização de Jeanne Marie Genebrin. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CAILLOIS, Roger. *El mito y el hombre*. Buenos Aires: Sur, 1939.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes. O caminhar como prática estética*. Prefácio de Paola Berenstein Jacques e Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- GARCIA, Marília. *Paris não tem centro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- LEADER, Darian. *O roubo da Mona Lisa: o que a arte nos impede de ver*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.
- PEDROSA, Célia. “A poesia e a prosa do mundo”. *Gragoatá*, v. 15, nº 28, pp. 27-40. Disponível em <<http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/180/167>>. Acesso em 10 de janeiro de 2017.
- SEVCENKO, Nicolau. “Dérive poética e objeção cultural: da boemia parisiense a Mário de Andrade”. *Literatura e Sociedade*, v. 9, nº 7, 2004. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25410/27151>>. Acesso em 18 de maio de 2017.

Resumo

Este trabalho propõe uma análise de *Paris não tem centro*, de Marília Garcia, a partir da imagem das “passagens”, que percorre todo o livro. Trata-se de um diálogo com a Paris do século XIX (com as passagens de Benjamin), mas também com uma passagem que é “de érica zíngano” e com uma “miragem com lu menezes”, isto é, passagem pela tradução e pelo contato com o outro. O que destitui Paris de um centro, essencial para o que parece estar em jogo, são as passagens que parecem experienciadas distintamente tanto da ideia de *flanêrie* nos moldes de Baudelaire como da deambulação surrealista. A cidade como cenário é evocada, mas diz respeito também à experiência da escrita como algo que busca contato. Paris não é uma cidade-objeto para a qual o “poeta” ou “escritor” olha com distanciamento e sobre a qual escreve: a relação entre a cidade, a poesia e o próprio lugar da arte enquanto instituição é colocada em jogo. Como a “Paris, mito moderno” (Roger Caillois) pode ser entendida a partir de *Paris não tem centro*? Como a experiência e a imagem do cotidiano se colocam e que interferência isso pode ter na noção de “contemporaneidade” do texto?

Palavras-chave: poesia; experiência; contato.

Abstract

This essay intends to analyse *Paris não tem centro* (2016), by Marília Garcia, from the image of the “passages”, which goes through the book. We can see that it is a dialogue with nineteenth-century’s Paris (with Benjamin’s passages), and also with a passage that is “de érika zíngano” and a “miragem com lu menezes”, that is, passage through translation and contact with the other. What deprives Paris of a center, essential to what seems to be at stake, are the passages which seem to be distinctly experienced both from the idea of *flanerie* by Baudelaire as from surrealist deambulation. In *Paris não tem centro*, the city is evoked, but also relates to the experience of writing as something that calls for contact. Paris is not an object to which the “poet” or “writer” looks with detachment and writes about it. How can

“Paris, modern myth” (Roger Caillois) be understood from *Paris não tem centro*? How do the experience and the image of daily life stand and what interference can this have in the notion of “contemporaneity” of the text?

Keywords: poetry; experience; contact.