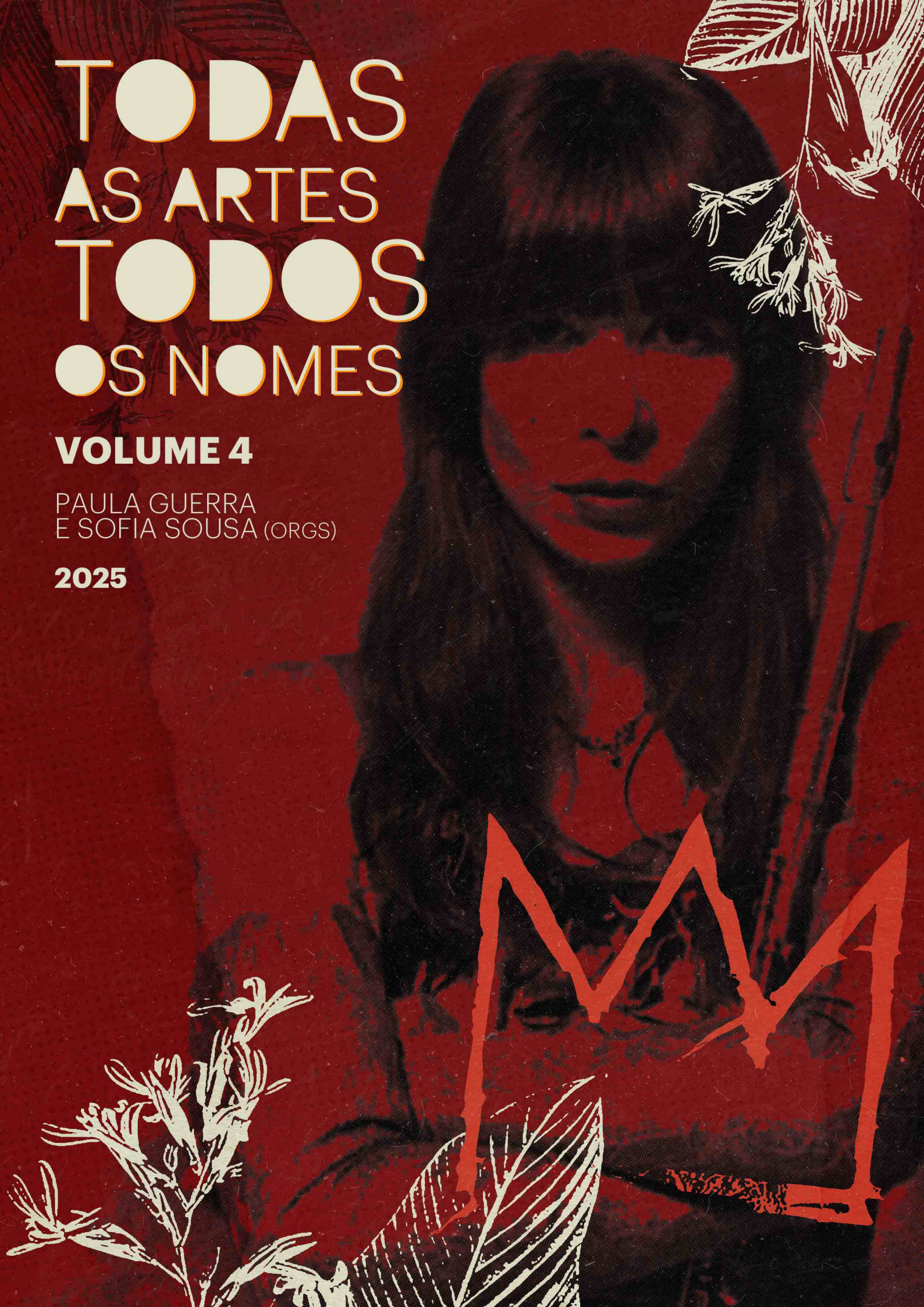




TODAS AS ARTES TODOS OS NOMES

VOLUME 4

PAULA GUERRA
E SOFIA SOUSA (ORGS)

2025



~~Todas as Artes
são os Nomes~~

CAPÍTULO 10



UTILIZANDO A POESIA PARA ADENTRAR A OFICINA DO HISTORIADOR: A CATEGORIA LUGAR NA POESIA DE CELSO BORGES

USING POETRY TO ENTER THE HISTORIAN'S WORKSHOP: THE PLACE CATEGORY IN CELSO BORGES' POETRY

Isaac Gonçalves Souza, Universidade Federal do Piauí, Brasil

Resumo

Este é um recorte de pesquisa de doutoramento realizada no Programa de Pós-graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí (Brasil). O pré-texto é a poesia de Celso Borges sobre São Luís. Proponho problematizar uma categoria central ao ofício do historiador: a noção de lugar. Celso Borges despontou na década de 1980 na cena literária ludovicense. Participou de importantes movimentos e publicações, tais como Revista Guarnicê e Akademia dos Párias. Tomei um conjunto de seus poemas nos quais a noção de lugar é tencionada, o que oportunizou esgarçar esse conceito e as percepções que dele fazemos. Como intercessores, usei enunciados de Benjamin, Deleuze, Guattari e Certeau.

Palavras-chave: história, lugar, Celso Borges.

Abstract

This is an excerpt from doctoral research carried out in the Postgraduate Program in Brazilian History of the Federal University of Piauí – PPGHB/UFPI (Brazil). Using Celso Borges' poetry about São Luís as a pretext, I propose to problematize a category central to the historian's craft, notably, the notion of place. Celso Borges emerged in the 1980s on the literary scene of São Luís. He participated in important movements and publications, such as Revista Guarnicê and Akademia dos Párias. I took a set of his poems in which the notion of place is tense, which provided an opportunity to unravel this concept and the perceptions we make of it. As intercessors, I used statements by Benjamin, Deleuze, Guattari and Certeau.

Keywords: history, place, Celso Borges.



1. Introdução

Em 2022, iniciei pesquisa de doutoramento no Programa de Pós-graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí sob orientação do historiador Edwar Castelo Branco. Pretendia investigar a poesia de Salgado Maranhão como instrumento de subjetivação que permitia ao autor evadir-se da condição de *assujeitado* pelas condições históricas e alçar-se a *sujeito* histórico. Em certo momento, propus-me a traçar um paralelo entre aquele poeta negro, nascido numa zona rural da cidade de Caxias e outro poeta que fosse branco, de classe média e nascido na capital maranhense – assim o nome de Celso Borges emergiu como interesse de estudo.

À medida que me debruçava sobre seus escritos, despontava um elemento atraente ao olhar do historiador: a presença do coletivo, a conexão subjetiva tanto com o lugar quanto com outros sujeitos que o circundavam. A poesia de Celso Borges não representava o esforço solitário de manufatura da palavra, mas poderia ser descrita pelo conceito deleuziano de *agenciamento coletivo de enunciação* (Deleuze & Guattari, 2014). Assim, Celso Borges poderia ser tomado como via de acesso a uma cena, como pré-texto de uma abordagem da história cultural de São Luís, Maranhão, na década de 1980. Por meio dele seria possível aceder a linhas de desejo e experimentações juvenis em diversos campos – poesia, jornalismo, rádio, música, políticas do corpo (sexo, drogas, o flunar pela cidade, a poesia como acontecimento do/no corpo).

Neste artigo, proponho-me a usar o texto celso-borgiano para esgarçar a categoria lugar – central no ofício do historiador – flagrando-a no movimento de tornar-se outra de si mesma. Como intercessores, tomei pensadores contemporâneos que abrem sulcos no tecido desse conceito: Walter Benjamin, Felix Guattari e Michel De Certeau. Sem intenção de fazer exegese desses autores, mas com o ânimo delinquente que cada um deles demonstrou em suas obras no uso insubordinado que fizeram das referências, agarro cintilâncias de seus pensamentos na confecção de uma leitura que, mesmo que resulte herege, seja provocadora e fecunda.

O artigo se divide em duas partes: na primeira, faço uma descrição do poeta Celso Borges e de seus contemporâneos – em especial, seus aliados da *Revista Guarnicê* e da Academia dos Párias –, posto que a história requer a carne humana, as pedras e as coisas; na segunda, lanço mão de textos celso-borgianos para discutir a categoria lugar por meio do conceito de “*cidade subjetiva*”, estabelecendo um diálogo com autores como Benjamin, Guattari e Certeau. Em suma, argumento que Celso Borges foi capaz de escandir a noção de lugar ao erigir na linguagem uma São Luís subjetiva, oferecendo-nos, via poesia, matéria-prima à oficina do historiador.

2. O poeta, a revista e o bando

A cidade de São Luís fica na ilha de Upaon Açu, localizada na Baía de São Marcos, na parte norte do estado do Maranhão. Foi construída por portugueses seguindo o estilo arquitetônico lisboeta e, por sua proximidade com a metrópole e pela navegabilidade da rota entre as duas cidades, foi um importante centro político, econômico e intelectual no período colonial (Meireles, 2001).

Com a Independência do Brasil, em 1822, as elites nortistas perderam seu protagonismo em relação às do Sul da antiga colônia – decorrência quase que natural, entre outras coisas, da instalação da capital do Império na cidade do Rio de Janeiro. Mudanças nos ventos da economia decorrentes da Revolução Industrial também contribuíram para a decadência econômica do Norte do Brasil, fortemente baseada na produção de insumos por meio do extrativismo e da monocultura.

Essa perda de relevância tornou-se ferida narcísica nas elites letradas do Maranhão e levaria a reações no nível do discurso e da narrativa, como a invenção do mito do Maranhão como “celeiro intelectual” do Brasil, amparada na presença recorrente de maranhenses entre os grandes homens de letras da nação (Cândido Mendes, César Marques, Gonçalves Dias, Humberto de Campos, Teixeira Mendes, Coelho Neto, Graça Aranha entre outros). Assim, se constituía finais do século XIX e início do XX a imagem de São Luís como “Atenas brasileira” (Borralho, 2012). Não sem disputas e sempre rodeada de questionamentos, essa imagem impregnaria a cultura local ao longo do século XX e ainda perdura – especialmente em discursos oficiais.

Perfil biográfico de Celso Borges

Na Rua da Paz, no centro dessa cidade secular atravessada por ressentimentos, que numa estratégia discursiva de evasão do tempo (Reis, 2008) fizera da literatura uma tábua de salvação contra a dissolução de sua imagem, nasceu em 1959 o poeta Antônio Celso Borges. Seus pais eram portugueses da região de Braga, emigrados no final da década de 1930. Eles porém, só se conheceriam no Brasil na década de 1940. O pai, comerciante com boas relações na comunidade portuguesa de São Luís; a mãe, devotada dona de casa que tocava piano, frequentava a igreja e ia às procissões. O casal de classe média tinha condições materiais suficientes para garantir educação aos filhos e acesso a bens culturais. Na década de 1970, um Celso Borges adolescente possuía na privacidade do seu quarto de dormir a própria vitrola, na qual ouvia Beatles, Roberto Carlos, Elton John, Caetano Veloso e outras trilhas daquele tempo^[1].

^[1] Informações oriundas de entrevista com Celso Borges realizada em setembro de 2022. As próximas remissões aparecerão entre parênteses com a indicação: Entrevista 09/22

Celso Borges ingressaria no curso de Engenharia Civil da Universidade Federal do Maranhão em 1977, mas o abandonaria no ano seguinte. Em 1979, retornaria como estudante de Comunicação Social. Contando 19 anos, já se havia iniciado na leitura e na escrita de poesia e encontrara no contexto universitário das ciências humanas um ambiente com o qual se identificava. O regime autoritário instalado pelo golpe militar de 1964 entrava na curva final; movimentos civis se fortaleciam país afora, manifestações eclodiam. Em São Luís, no setembro daquele ano, ocorreriam os distúrbios urbanos conhecidos como “greve da meia-passagem” – mobilizações iniciadas por estudantes que ganharam a adesão de professores e outros trabalhadores urbanos. Apesar da violenta repressão policial, os manifestantes venceram (Machado, 2009).

Na universidade, havia um grupo chamado *Arte & Vivência*, ao qual Celso Borges se uniria. Era liderado pelo poeta e professor do curso de Comunicação Social, José de Ribamar Feitosa e realizava intervenções urbanas, saraus, venda de poemas fotocopiados, além de uma revista própria produzida de maneira quase artesanal (*Entrevista 09/22*). A ação do grupo se aproximava do pensamento daquilo que no Brasil, desde a década de 1950, se nomeou “arte engajada” (um correspondente português dessa tendência pode ser encontrado no “neorrealismo”, que propunha o enfrentamento ideológico do *status quo* ou que buscava ao mesmo tempo exprimir artisticamente a luta de classes e educar as classes subalternas para a vindoura revolução). Essa tendência de pensamento sobre arte, cultura e consequentemente poesia não chegava a formar um movimento, mas aproximava produções que de modo geral recusavam a existência de uma reparação entre arte e realidade, pois caberia à arte “representar” a realidade em sua crueza, como denúncia, a fim de alimentar a consciência popular (Napolitano, 2001).

Quanto ao método, o grupo se aproximava de outra tendência da poesia brasileira da década de 1970: a “poesia marginal”. Num contexto de censura editorial, a poesia marginal funcionava como tática de autopublicação capaz de circular abaixo do radar do poder regulador do Estado e das cartilhas ideológicas dos partidos e movimentos. Valendo-se de métodos manuais de reprodução gráfica – primordialmente o mimeógrafo – poetas urbanos produziam livrinhos descartáveis que circulavam às margens do mercado. Esse tipo de operação lhes reduzia o alcance, mas ampliava a liberdade de criação. Fragmentária, disruptiva, irregular por contingência de forma, a poesia marginal não chegou a produzir um manifesto, um programa central. Também não favorecia a constituição de arquivo (Souza, 2022). Mesmo assim, ela ensinou um modo guerrilheiro de atuar na cultura urbana, o qual foi apropriado pelo grupo *Arte & Vivência*.

Durante sua vida, Celso Borges manteria uma postura politicamente combativa, embora distante do aquartelamento partidário. Falecido no início de 2023, seus últimos anos, além de criação literária e pesquisa cultural, foram de intenso confronto político contra o recrudescimento de ideais de tipo fascista e ao fortalecimento da extrema direita no Brasil. Mas sua produção estética e prática de ocupação de espaços culturais, editoriais e literários não se deixava capturar por organismos políticos – sua política era sobretudo do corpo e da linguagem.

Sobre a Revista *Guarnicê*

A participação de Celso Borge no *Arte & Vivência* durou até o início de 1981, quando em colaboração com Joaquim Haickel e Ronaldo Braga iniciou um programa na então recém-fundada Rádio Mirante FM. O programa *Em Tempo de Guarnicê* tinha a atmosfera amadora e experimental de um “sarau eletrônico” (Lima, 2003, p 68), lia-se poesia, tocava-se rock, MPM (Música Popular Maranhense) e MPB (Música Popular Brasileira), recebiam-se artistas para entrevistas e performances ao vivo (João do Vale, Chico Maranhão, Alcione, Antônio Vieira chegaram a participar).

Em 1983, lançava-se pelos mesmos realizadores o Suplemento *Guarnicê*, como um encarte do jornal *O Estado do Maranhão*, que era, segundo Joaquim Haickel, uma versão impressa do programa de rádio (Lima, 2003, p 18). Com poesia, charges, crônicas e outros tipos de escritos, o suplemento abria suas páginas a jovens escritores, artistas e opinadores. Tinha como referências revistas da chamada mídia alternativa, como *O Pasquim* e *Opinião*, aproximando-se de tendências como o *new journalism* e *jornalismo gonzo*. A publicação alcançaria a marca de 44 edições e resistiria por três anos. Em 1984, deixou de ser um suplemento semanal d’*O Estado do Maranhão* e tornou-se uma revista mensal independente. Aos poucos, a periodicidade foi raleando até que a última edição, em dezembro de 1985, foi chamada “devezenquandal” – sugerindo que “de vez em quando” poderiam aparecer outras, o que não ocorreu.

A *Guarnicê* foi um dinamismo para a leva de autores de São Luís que entrava em cena na primeira metade da década de 1980. Não chegava a ser uma publicação “de esquerda” – Joaquim Haickel, um dos fundadores e captador de recursos da publicação, era deputado estadual pelo PDS (partido de direita) em 1984 e votou a favor de Paulo Maluf (o candidato dos militares) nas últimas eleições presidenciais indiretas. Não obstante, *Guarnicê* era uma revista plural; as preferências dos editores e colaboradores eram variadas, mas em geral tendiam “à esquerda”. Além disso – ao largo das disputas pelo controle do Estado – a revista tinha uma orientação libertária sobre temas como sexo, drogas e costumes. O uso de linguagem coloquial, de palavrões, a presença de textos eróticos, a crítica ao conservadorismo moral, ao militarismo e à religião atravessavam suas edições.

Ao longo de três anos, cerca de 50 autores publicaram artigos, cartas, desenhos, histórias em quadrinhos, charges, contos e poemas. As provocações dos editores da *Guarnicê* eram reforçadas ou rebatidas pelos leitores – debates se instauravam, às vezes durando várias edições e envolvendo vários sujeitos. Caso emblemático, a querela iniciada em 29 de setembro de 1984 entre editores da revista e o poeta Nauro Machado – expoente da literatura maranhense da chamada Geração 45, da qual fizeram parte José Chagas, Ferreira Gullar e o poeta luso-maranhense Bandeira Tribuzi.

Ora, a geração de Nauro Machado – especialmente os membros da Academia Maranhense de Letras – era alvo preferido da crítica e da acidez do grupo *Guarnicê*. Após a publicação da *Antologia Guarnicê* – que celebrava o primeiro ano do projeto – o poeta sênior usou sua coluna semanal no caderno alternativo d’*O Estado do Maranhão* para atacar os jovens escritores e o fez com linguagem violenta: questionou-lhes o estilo, o gosto, a inteligência, os critérios, exortou-os a aprender com os mais experientes, desqualificou-os. O imbróglio

se estenderia por algumas edições, com respostas de Joaquim Haickel, Celso Borges e Franco Jasiello. A onda de choque desses ataques se faria sentir no caderno alternativo do Estado do Maranhão até 1990, quando Nauro Machado e Roberto Kenard trocariam cutiladas por diversas edições (Lima 2003). A *Revista Guarnicê* foi, pois, um amplificador transistorizado que fez ecoarem na ágora ludovicense as vozes da juventude sedenta por liberação.

Da revista ao bando – a Akademia dos Párias

Como lecionou Deleuze, existe a “reprodução” edipiana (modelo papai/mamãe) e existe o “o povoamento por contágio”. A primeira leva à formação de rebanhos; segundo faz acontecerem bandos, matilhas, enxames e epidemias (Deleuze & Guattari, 2001). No povoamento por contágio não há linearidade nem submissão, apenas a potência da contaminação, sempre tendente ao imprevisível e incontrolável. A reprodução serve à manutenção da ordem; o contágio produz rupturas. A *Revista Guarnicê* não nasceu de um triângulo edípico, mas de forças dissonantes que convergiam e alimentavam-se de fontes diversas: rock e bumba-boi, John Fante e Paulo Leminski, *Nouvelle Vague* e revista *Bundas*. Assim, a *Guarnicê* terminaria por contaminar outros jovens que foram capazes de radicalizar aqueles fluxos e no fim de 1984, emergia a Akademia dos Párias.

Não era um movimento, não era uma instituição. Era um bando, uma pequena matilha de cães de rua – sem líder, sem pastor, sem texto sagrado. Até a invenção do nome não pode ser creditada a ninguém – na barafunda da memória há mais de um que o reivindica e nenhum que o comprove. Uma invenção radicalmente coletiva – nela, os rostos se borram sem se misturar. *Enfants terribles*, os párias eram pouco mais que meninos & meninas da UFMA, alguns ainda na casa dos 17. Ladravam pelas ruas poemas feitos nas coxas, trocavam livros, discos e revistas, discutiam ética, estética, política – viviam o clima da chamada “abertura democrática”. Reuniam-se nas praças do centro histórico, na Praia Grande, provavam fermentados e destilados – ervas, chás, fumos, químicas e abstinências^[2]. Descobriam o amor ou o fantasiavam em versos – de todo modo, inventavam devires amantes. E, sobretudo, flanavam pela cidade, percorriam suas reentrâncias, narravam-na ao narrarem seus corpos (*Entrevista 09/22*). Em 2013, quando fizeram sua antologia, subintitularam-na “a poesia atravessa a rua”, pois o espírito dos párias era isso: o corpo do poeta viandante encarnando a poesia que trafega (Borges et al, 2013).

Estimulados pela existência da *Revista Guarnicê*, foram menos que a metade e mais que o dobro do que foi a *Guarnicê*: sem a organização e a estrutura que o grupo da revista mobilizava, os párias não tinham instrumentos próprios de publicação, mas, pela mesma razão, sua postura anárquica e libertária era muito mais acentuada. Isso chamou a atenção de Celso Borges, que logo que os conheceu escreveu um panegírico pop com título em portunhol: *Bem vindos los párias* (Borges, 1985). Em julho do mesmo ano, realizou com eles uma entrevista no estúdio da Rádio Mirante, publicada na edição da *Guarnicê* do mesmo mês.

 ^[2] Informações oriundas de entrevista com o poeta Fernando Abreu, realizada em dezembro de 2023, no sebo e café Chico Discos, centro histórico de São Luís. Outras remissões serão indicadas por: Entrevista 12/23.

Celso Borges já tinha quase 25 anos, dois livros publicados e era um nome consolidado no jornalismo alternativo e na cena cultural de São Luís. Seu gesto foi de acolhimento aos poetas mais jovens que chegavam, uma abertura de espaço na publicação alternativa de maior destaque do Maranhão e uma aposta no devir da poesia (Entrevista 12/23). Em troca, os párias também o acolheram e Celso Borges se tornou um tipo de ponte entre a juventude dos anos 1970 e a juventude dos anos 1980 em São Luís, completando seu movimento sinuoso que partiu de um grupo de poesia engajada, deambulou pelo jornalismo alternativo e se pôs em casa na delinquência poética da Akademia dos Párias.

Os párias chegaram a usar a estrutura gráfica da *Guarnicê* para publicar sua própria revista, *Uns & Outros*. Errática, esporádica, com jeito de fanzine, a revista alcançou oito edições ao longo de uma década e foi também um marco das publicações independentes juvenis do Maranhão. Suas páginas mostravam a poesia selvagem da geração que ganhava as ruas no instante em que as ruas se abriam para a liberdade.

3. Celso Borges, um ponto de convergência

Na efervescência desses acontecimentos, com um olho atento aos movimentos da macropolítica e os pés de Mohamed Ali jogando o jogo da esquiva no terreno da micropolítica, usando como arma e sortilégio a poesia, o jornalismo alternativo e alianças afetivas, Celso Borges ocupou a cena ludovicense/maranhense e definiu sua dicção numa cidade em que – para além de bem e mal – proliferavam os candidatos a poetas. Ele atuou por dez anos no jornalismo alternativo, na publicação de livro e na ocupação da cidade com poesia feita corpo, tornando-se um ponto de lança no cenário da poesia maranhense. Em 1989, mudou-se para a cidade de São Paulo, capital do estado de São Paulo e megalópole cosmopolita brasileira, de onde só retornaria 20 anos depois.

A carne da cidade: a categoria lugar pensada na poesia de Celso Borges

Celso Borges voltou para São Luís em 2009. A cidade havia se modernizado, mas pairava sobre ela qualquer coisa de provincial e arcaico, sobretudo na política. A oligarquia Sarney, que dominara o estado por quase 50 anos, sofria revezes e declinava, mas continuava hegemônica e as práticas clientelistas e patrimonialistas predominavam. As ondas do tempo tal como as do mar lambiam a ínsula numa valsa de mudanças e manutenções e nesse jogo erosivo abria-se uma cratera entre a cidade que Celso Borges conhecera na década de 1980 e a cidade com que se deparava no fim da primeira década do século XXI. Para lidar com essa discrepância, o poeta precisaria refigurar a cidade, esgarçar o seu conceito e assim erigir com palavras uma *cidade subjetiva* que pudesse habitar:

Quando eu chego aqui, em 2009 (de volta), eu já sabia... eu vou responder a essa volta de alguma forma, com certeza vai ser poeticamente, vai ser com poesia. Foi o que aconteceu, eu comecei a escrever sobre aquela cidade que eu tinha encontrado, que já não era mais a mesma, que já era outra cidade. E aí, o amor a ela se intensificou de uma forma absurda, e muito aguda, e muito intensa, porque eu começo a redescobrir a cidade. (...) criei essa cidade aqui, nesse livro (...) traduzi aquela vivência (Entrevista 09/22).

Na citação acima, retirada da entrevista que realizei com ele em setembro de 2022, o poeta se refere ao livro *O futuro tem o coração antigo* (2013). Nessa obra, o conceito de lugar não é correlato ao de localização: não existe São Luís transcendente, ontológica, idêntica a si mesma, que possa ser reencontrada simplesmente por ocupar a mesma posição no mapa. A cidade com que se choca o poeta é estrangeira àquela que ele havia deixado. Assim, para se conectar a ela, ele deve erigi-la a partir do material concreto que ela oferecia:

Poderiam os homens – pergunta Guattari – restabelecer relações com suas terras natais? Evidentemente isso é impossível! As terras natais estão definitivamente perdidas. Mas o que podem esperar é reconstituir uma relação particular com o cosmos e com a vida, é se “recompor” em sua singularidade individual e coletiva. (...) Não se trata mais aqui de uma “Jerusalém celeste”, como a do Apocalipse, mas da restauração de uma “Cidade subjetiva” que engaja tanto os níveis mais singulares da pessoa quanto os níveis mais coletivos (Guattari, 2012, p 150).

No texto do qual retiro esse fragmento, Guattari cunhou o conceito de *cidade subjetiva* no contexto de suas “ecologias” (maneiras de o ser humano inventar uma vida conectada ao cosmo nas cidades capitalistas, orientadas para a disciplina, produtividade e exploração do humano e da natureza). Para Guattari, a modernidade capitalista “desterritorializou” o ser humano por meio de fluxos migratórios que separaram o corpo individual dos mana ancestrais, pela formação de grandes massas humanas em cidades que são corolários da indústria e do mercado mais do que lugar de existência, cidades-máquinas cujas formas, movimentos e funções são cada vez mais similares (em aparência e operação) umas às outras.

No recorte que estudiosos identificam como pós-moderno, essa desterritorialização radicalizou-se, pois as pessoas passaram a responder a afetos produzidos em lugares cada vez mais distantes que viajam em ondas eletromagnéticas ou em redes de cabos intercontinentais. As cidades desempenham assim a função de fabricação de subjetividade em série: indivíduos *não-singulares* que ocupam os ciclos produtivos. Ao propor a “restauração da *cidade subjetiva*” por meio da *transdisciplinaridade* e da estética, Guattari tentava resgatar no humano a possibilidade de “habitar”, no sentido de Holderlin/Heidegger, segundo o verso “*poeticamente o homem habita*” (Heidegger, 2002).

A possibilidade de pensar o lugar não como recorte em um plano euclidiano, mas como produção num plano histórico e subjetivo, permite manejar o conceito de *cidade subjetiva*. Num texto de 2006, Castelo Branco postula “a possibilidade histórica de uma cidade invisível, necessariamente subversiva em relação à cidade visível e erigida por palavras” (Castelo Branco, 2006, p 01). A cidade é pensada como um “empório de estilos” em que os sujeitos se desviam, traçam linhas de fuga em relação à racionalidade técnica e burocrática e em que alguns sujeitos erigem suas próprias versões da cidade (Castelo Branco, 2006).

Castelo Branco tomou o conceito de *cidade subjetiva* de Guattari e o friccionou no pensamento de Certeau – especificamente em *A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer* (1994) – para torná-lo útil ao ofício do historiador. Em Certeau, encontra-se a dialética entre os conceitos de lugar e espaço, sendo o lugar um recorte topográfico e o espaço o “lugar praticado”. O lugar se torna espaço pelo investimento subjetivo/afetivo que o singulariza. A espacialização do lugar dota-o de narrativa e sentido – é nessa operação que ocorre o vínculo (precário) entre o homem e seu cosmo. A *cidade subjetiva*, portanto, resulta dessa prática e sua análise torna-se especialmente viável quando toma como substrato empírico a produção discursiva de artistas.

Em Certeau, essa dinâmica também se exprime na oposição entre os tipos do *voyeur* do *flâneur*. Este último tomado de empréstimo a Benjamin (1991), em cuja escrita representa como alegoria um tipo peculiar de *experiência* histórica possível apenas na Modernidade – no ambiente da grande cidade, no contexto da multidão, no cenário da arquitetura urbana. Enquanto as teorias sociais de então descreviam os sujeitos por suas funções, classes ou papéis – operário, comerciante, industrial etecétera, Benjamin se ocupou de uma *experiência*: o Flâneur não se confundia com o proletário, o lumpemproletário, o delinquente ou o burguês. Era um vagabundo, um caminhante, um corpo errante pelas reentrâncias citadinas, mas bem poderia ser um jovem herdeiro (como Baudelaire), um despossuído (como Allan Poe) ou um aventureiro do interior (como Rimbaud).

A qualidade essencial do flâneur seria sua capacidade de experimentar a cidade, vivenciá-la no corpo, ler seus signos. Benjamin o comparou a um caçador, na medida em que este se orienta pelos rastros da caça e pode vê-la mesmo em sua ausência, como imagem fantasmagórica, em seus sinais. Diferença entre o flâneur de Benjamin e o de Certeau: aquele é essencialmente *teórico*, visual, sua experiência da cidade depende do olhar e seu conhecimento específico (*fisiognomia*) é, afinal, uma análise da imagem. O flâneur de Certeau pertence a outra epistemologia – ele é um cego. São muitos os excertos em que o historiador destaca a função da “opacidade” na experiência do flâneur: sua visão é bloqueada pelo aparelho da cidade – muros, luzes, edifícios. Certeau o compara a um amante que dedilha a amada no escuro: ele a sabe porque aprendeu os seus caminhos – seu conhecimento é tátil. Não por acaso Certeau nomeia a *arte de fazer* do flâneur como “tática” e não por acaso seu outro é o *voyeur*.

Celso Borges e os párias assumiam esse tato da cidade como método de produção de poesia e *O futuro tem o coração antigo* é a restauração de sua *cidade subjetiva*. O poeta sabia que o nômade não era ele, mas a própria cidade nos fluxos de suas transformações, e essa intuição lhe acompanhava desde a juventude. Seu livro de 1983, *O instante da cidade* é uma percepção do lugar como devir. As seções em que se divide o livro são: “antes da cidade”, “a carne da cidade”, “a cidade no tempo dentro da vida”, “os ciclos das cidades”. Para Borges, a cidade não preexiste ao sujeito, nem a si mesma, ela emerge num instante como acontecimento – no corpo, no tempo e na vida. A última parte do livro, “o ciclo das cidades”, remete à morte – o substantivo flexionado no plural inscreve-a em uma série, faz dela “uma entre outras” cidades, que compartilha com todas o mesmo destino: *no instante da cidade / não sobra tempo / para se ver qualquer sangue novo entre as pernas* (Borges, sem data 1, p 49).

“CIDADE LEPROSA PROSA E VERSO EM VEZ DE POEMA / PÓ EM VEZ DE PEDRA NO CU DO SISTEMA” (Borges, sem data 2, p 73). No poema “SÃO LUÍS”, do livro *Persona non grata*, de 1988, o poeta parte de epítetos de São Luís – “cidade dos azulejos”, “cidade dos sobrados”

etc. – para subverter e desfigurar o seu cartão postal, a fim de encontrar sob a máscara da identidade a cidade que não se conhece com os olhos, mas com os pés, e que vinha sendo a sua caça desde que se lançara à máquina de datilografia em 1979, e de maneira mais radical quando se juntou aos párias em 1985. Não se tratava de celebrar uma cidade calcificada e imóvel, mas de fazer a cidade devir outra, extraíndo desse êxtase nova dicção.

Em *O futuro tem o coração antigo* essa desfiguração é radicalizada pela sobreposição dos poemas a fotografias da cidade feitas com câmeras *pin-hole*^[3]. Essas câmeras rudimentares não permitem o “recorte do real”, executado pelo olho consciente do fotógrafo, de que falam Sontag (2004) e Barthes (1984) – o olho que participa do processo é o da própria câmera, o controle do fotógrafo é drasticamente reduzido. Incapazes de imprimir “o instante”, elas exprimem o devir, o movimento do tempo e dos objetos:

Aqui tem umas fotografias de uma São Luís inventada na técnica do pin-hole (...) é a poesia primitiva, a imagem primitiva, sabe? (...) fotografada por alunos, na rua, com o professor, e cada um leva uma lata, e dentro dessa lata tem um filme, e a lata é furada. (...) quando você abre o lacre você não sabe o que vai sair nessa fotografia, porque depende do tempo que a luz entra, e conforme entrar pode ser que pareça um fantasma. (...) em uma foto de um casarão que parece um monstro (Entrevista 09/22).

Celso Borges confronta a São Luís que o desafia numa operação estética de invenção de significados para a cidade que comportem a cidade “antiga” que ele memora e a cidade atual que o assombra. Na sobreposição de ditos e na sobreposição de tempos, o lugar é redesenhado na refinaria do desejo:

É uma foto de uma mulher que aparece assim, e aí me vem uma lembrança [começa a cantar]: A Treze de Maio na Cova da Iria / no céu aparece uma refinaria / O que é isso? É uma canção de procissão: A Treze de Maio na Cova da Iria / No céu aparece a Virgem Maria / Ave, Ave, Ave Maria

Eu ia na procissão com a minha mãe, na Treze de Maio. Mas a minha Ave Maria é uma refinaria. Uma refinaria é um símbolo de invasão numa cidade (Entrevista 09/22).

O lugar é, portanto, um resultado da linguagem. São as peripécias estéticas transdisciplinares – que não pertencem a uma área específica do conhecimento, como urbanismo ou direito, mas trazem material de várias e em todas repercutem – que fazem emergir a cidade enquanto realidade humana. Na poesia de Celso Borges, existe um constante esforço de “habitação”: o poeta não aceita as imagens calcificadas da cidade, posto que sua errância e experiência mostram a ele uma cidade sempre fugidia, nômade de si mesma, em devir – seu poema segue os rastros dessa cidade e a acolhe enquanto fantasmagoria. Tal esforço faz emergir uma *cidade subjetiva* erigida com palavras e sua análise nos permite (re) pensar nuances da categoria “lugar”.

 ^[3] Técnica rudimentar que usa um filme posicionado no fundo de uma lata ou caixa na qual há um pequeno furo; depende de uma exposição relativamente longa para a gravação da imagem

4.Considerações finais

A noção de lugar é central no ofício do historiador porque situar o objeto no tempo e no espaço é pré-condição da pesquisa em história. No entanto, não se deve esquecer que as próprias noções de tempo e espaço são históricas. O tempo é mediado pela cultura, por isso pode assumir formas distintas e se transformar – o tempo tem história. Da mesma forma, a noção de lugar pode parecer transparente, pois temos percepção subjetiva automática da situação e localização de nós mesmos e das coisas. Mas basta que mudem as posições das poltronas em casa para que nos sintamos desorientados ou que voltemos àquela rua de nossa infância para sentirmos que o lugar já não existe, exceto dentro de nós.

Neste escrito, tomei como pretexto a poesia de Antônio Celso Borges – poeta brasileiro nascido em São Luís, estado Maranhão, em 1959, e falecido em São Paulo, estado de São Paulo, em 2023 – para pensar a categoria de lugar. A peculiaridade biográfica de o poeta ter atuado intensamente em São Luís na década de 1980, afastar-se dela e reencontrá-la após duas décadas de exílio permitiu enxergar a instauração, a dissolução e a restauração de sua cidade.

O conceito de cidade subjetiva foi cunhado na obra de Guattari para pensar possibilidades de conexão com o cosmo ainda acessíveis ao humano sob o capital. Para torná-lo manejável na pesquisa histórica, Castelo Branco o associou à dinâmica lugar/espço presente na obra de Certeau, em que “lugar” equivale a um recorte localizável e “espço” é o lugar praticado. A cidade subjetiva emerge como experiência histórica no processo de espacialização do lugar.

Na análise da experiência e do texto celso-borgiano, foi possível reconhecer essas diferentes dinâmicas. Desde a experimentação pedestre – iniciada com o grupo Arte e Vivência e radicalizada com a Akademia dos Párias –, passando pelos esforços de narração da cidade nos textos gonzo da Guarnicê e na invenção poética ao longo de sua bibliografia, Celso Borges flanou a cidade, traçando nela linhas de fuga, rejeitando e subvertendo seu cartão-postal, inventando-a subjetivamente, erigindo-a como um espectro na linguagem.



Referências Bibliográficas

- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: Nota sobre a fotografia* (J. C. Guimarães, Trad.). Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (1991). *Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (J. C. M. Barbosa & H. A. Baptista, Trans.). Brasiliense. (Obras escolhidas, Vol. IV).
- Borges, C. (1985). *Bem vindos los párias*. Guarnicê, 2(13).
- Borges, C. (s.d.). *O instante da cidade*. Edições Guarnicê.
- Borges, C. (s.d.-a). *Persona non grata*. Edições Guarnicê.
- Borges, C. (2003). Amor e rigor. In F. A. Lima et al. (Eds.), *Almanaque Guarnicê 20 anos* (p. 11). Clara Editora; Edições Guarnicê.
- Borges, C., et al. (2013). *Akademia dos Párias: A poesia atravessa a rua*. Gráfica e Editora Haley.
- Borges, C. (2013). *O futuro tem o coração antigo*. Selo Antônio Celso Borges de Araújo.
- Borrvalho, J. H. de P. A. (2012). *Athenas equinocial: A fundação de um Maranhão no Império Brasileiro* [Dissertação de Doutorado]. Universidade Federal Fluminense.
- Castelo Branco, E. de A. (2006). A cidade que me guarda: Um estudo histórico sobre “Tristeresina”, a cidade subjetiva de Torquato Neto. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, 3(1). <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/887/842>
- Certeau, M. de. (1994). *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer* (E. F. Alves, Trad.). Vozes. (Nova ed., rev. e apresentada por Luce Giard).
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2011). 1914 – Um só ou vários lobos? In G. Deleuze & F. Guattari, *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia 1* (Vol. 1, pp. 51–67). Editora 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2014). *Kafka: Por uma literatura menor* (C. V. Silva, Trad.; L. Orlandi, Rev.). Autêntica Editora.
- Guattari, F. (2012). *Caosmose: Um novo paradigma estético* (A. L. Oliveira & L. C. Leitão, Trans.). Editora 34. (Coleção Trans).
- Heidegger, M. (2002). *Ensaio e conferências* (E. C. Leão, G. Fogel, & M. S. C. Schuback, Trans.). Vozes. (Coleção Pensamento Humano).
- Machado, J. L. F. (2009). *O que se passou em São Luís? Representações sobre a greve da meia passagem em 1979* (Monografia). Universidade Federal do Maranhão.
- Meireles, M. (2001). *História do Maranhão* (3ª ed.). Siciliano.
- Napolitano, M. (2001). A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*,

2(28). <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2141>

Reis, J. C. (2008). *Nouvelle histoire e tempo histórico: A contribuição de Febvre, Bloch e Braudel*. Annablume.

Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia* (R. Figueiredo, Trad.). Companhia das Letras.

Souza, G. R. de. (2022). Princípios para o estudo das materialidades da poesia marginal. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 65, e6503. <https://www.scielo.br/j/elbc/a/s3fskLpVvX3wy8KzMJHhNnb/>

Isaac Gonçalves Souza, Universidade Federal do Piauí, Brasil

E-mail: isaaxouza@gmail.com







