BOLETIM DE PESQUISA NELIC: Edição Especial

V° 3 – Dossiê Ana Cristina Cesar

Artigos

OLHOS PARDOS E OLHOS VERMELHOS

Ana C. & Chacal

Renata Gonçalves Gomes

2010.1

Este artigo foi escrito, primeiramente, como monografia de fim de semestre da disciplina “Ana Cristina Cesar”, ministrada pelos professores doutores Maria Lucia de Barros Camargo e Manoel Ricardo de Lima, pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. O título aqui presente é referência, claro, ao poema de Ana Cristina Cesar “16 de junho”, mas também a tese de minha orientadora, que cito neste artigo. Os olhos vermelhos ficam por conta de um dos livros da trilogia de Chacal, intitulado exatamente “Olhos Vermelhos”.

É preciso uma geração para definir um poeta ou um poeta para definir uma geração? Para Ana Cristina Cesar e para Chacal as respostas seriam diferentes. Mesmo que tenham sido poetas de uma mesma época, não podem ser considerados donos de uma poética similar com uma mesma ideologia ou postura poética. Chacal, um dos “bichos-grilos” da “marginalidade poética” carioca manteve uma postura anti-literária, ou anti-formalista, avessa à intelectualidade e à fala acadêmica, se posicionando frente a uma opção marginal, mais tarde descaracterizando esta opção para que sua poética fosse lançada, e “consagrada”, no mercado editorial. Já Ana Cristina Cesar, manteve uma postura distanciada da dita marginalidade literária da década de setenta, mesmo que sempre presente nas discussões sobre o tema da época. Por isso mesmo, fazia parte dos poetas e críticos “acadêmicos” que discutiam o assunto de forma literária e crítica, além do seu fazer poético. A fim de discutir essa dicotomia na geração de poetas da década de setenta no Rio de Janeiro, nesta monografia, os poetas Ana Cristina Cesar e Chacal são expostos para uma análise de suas posturas diante das opções, ou ausência delas, marginal e babélica.

*

Chacal chegou ao lugar que desejava: a partir do pequeno texto escrito pelo poeta para explicar o livro lançado pela Cosac&Naify, o poeta detalha que o *Belvedere* a que se refere, lembrando do passado e de sua infância, é o lugar a que sempre esperou chegar, o lugar para ver a vista. Belvedere, vocábulo que provém do italiano, bel(lo) 'belo' + vedere 'ver', e que é adaptado à língua portuguesa, é sinônimo de mirante. Segundo o dicionário Houaiss, é uma "pequena construção isolada num jardim ou parque de onde se desfruta de um panorama [...], um terraço elevado, pequeno mirante ou pavilhão do barroco erigido em local elevado"[1], um lugar, uma posição que coloca aquele que vê num patamar superior, acima do que vê, da própria vista, da própria paisagem, do belo, das próprias imagens construídas. O belo, segundo Leminski[2], é o mais abstrato objetivo da arte, uma qualidade que inscreve uma hierarquia na apreciação dos objetos, fazendo de uns, necessariamente, mais belos do que outros, e criando, dessa maneira, uma aristocracia. Leminski diz ainda, em depoimento ao filme *Assaltaram a gramática*, que "acabou o tempo do belo e começou o tempo do novo", e quando perguntado sobre o que seria o novo, diz que "pode ser uma ilusão de ótica", e sobre o belo "o belo era aquilo que o meu avó gostava", e a poesia?: "a poesia é a minha liberdade", apontando os modelos de vanguarda que seguia, que não se pautava no belo, mas no novo, na mudança, na não-documentalização da literatura. Desse ponto de vista, o título *Belvedere*, que provém do italiano *bello*, pode ser lido como uma tentativa de inclusão da poesia de Chacal, através da organização dessa antologia, numa aristocracia das obras de arte, uma busca pela peça de museu, pelo arquivamento, pelo documento[3]. Pode ser uma busca pelo reconhecimento, por uma posição, por um belvedere.

Qual seria essa vista a ser olhada, então? A vista para a poesia de Chacal, ou a vista para o poeta Chacal? Ou a(s) vista(s) de Chacal? Sob o discurso do poeta, que se coloca diante de um belvedere, há o desejo de ter os holofotes guiados ao encontro da sua poesia. Seria uma forma de contemplarmos sua literatura, sua poética, sua trajetória, ou seria uma forma de reverenciarmos a chegada de um poeta marginal a uma grande editora com uma antologia cara que, pelo seu formato e apresentação em capa dura, se sustenta em pé?

[1] FRANCO, Francisco Manoel de Mello; HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Objetiva: Rio de Janeiro, 2001, p.429.

[2] LEMINSKI, Paulo. Tudo, de novo. *Arte em Revista*, n. 8, 1984, p. 79-80.

[3] Lembrando a dissertação de mestrado de Ana Cristina Cesar em torno do documento, através dos curtas-metragem de Fernando Sabino, intitulada "Literatura não é documento".

Em contraposição a esta enfática do desejo das atenções voltadas ao poeta, muito mais do que à sua poesia, é possível uma leitura do poema "Samba-canção", de Ana Cristina Cesar, que parece buscar a atenção para a poesia, solicitando os holofotes.

> Tantos poemas que perdi.
> Tantos que ouvi, de graça,
> pelo telefone – taí,
> eu fiz tudo pra você gostar,
> fui mulher vulgar,
> meia-bruxa, meia-fera,
> risinho modernista
> arranhado na garganta,
> malandra, bicha,
> bem viada, vândala,
> talvez maquiavélica,
> e um dia emburrei-me,
> vali-me de mesuras
> (era uma estratégia),
> fiz comércio, avara,
> embora um pouco burra,
> porque inteligente me punha
> logo rubra, ou ao contrário, cara
> pálida que desconhece
> o próprio cor-de-rosa,
> e tantas fiz, talvez
> querendo a glória, a outra
> cena à luz de spots,
> talvez apenas teu carinho,
> mas tantas, tantas fiz...[4]

[4] CESAR, Ana Cristina. *A Teus Pés*. São Paulo: Ática, 1998, p.72.

Ao fazer referência à marchinha de carnaval composta por Joubert de Carvalho[5], Ana Cristina retira o pronome pessoal do verso, o que faz por deixar a poesia sozinha, sem dono, numa busca pelo reconhecimento das palavras. A poeta não se coloca diante de um belvedere, ela não está exposta à luz dos *spots*. A outra cena que reivindica à poesia, é que é convidada a estar sob os holofotes; o reconhecimento desejado por aquele que escreve é a leitura do que (se) escreve. A poesia, para Ana Cristina Cesar, não se faz reconhecer, não se auto-posiciona em um local privilegiado, mas ao contrário, ganha lugar ao tentar ora vulgar, ora malandra, ensaiar uma brincadeira, um jogo.

No entanto, nesse contraponto com a poesia e a postura de Ana Cristina Cesar, podemos olhar a poesia de Chacal a partir do belvedere que ele mesmo constrói. A sensação de apreciação após 36 anos de poesia, como o próprio Chacal refere na antologia, é um olhar do poeta para ele mesmo, para suas obras e sua trajetória poética. É como se fosse uma tentativa de reconhecer sua posição de poeta influente na poesia da década de 70, bem como de conquistar um espaço

[5] Trata-se da marchinha Tahí, composta por Joubert especialmente para Carmen Miranda, que a lançou nas rádios em 1930. (Cf. CASTRO, Ruy. *Carmen*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.) O verso da canção a que Ana Cristina faz referência no poema é "Tahí, eu fiz tudo pra você gostar de mim".

poético e crítico no cenário atual. Tal espaço, de certa forma, é estabelecido na literatura contemporânea brasileira dentro das universidades, da biblioteca, das escolas e, principalmente, das grandes editoras brasileiras.

A problemática da poética de Chacal pode estar nesse limiar entre a poesia e o poeta, a arte e a vida, a performance, o discurso e a máscara. Essa performance pode ser considerada uma expressão corporal, ou ainda, uma forma de mascarar uma poética ou um discurso. Em Ana Cristina Cesar, a máscara, o disfarce e a "performance" estão ligados a uma estética do poeta fingidor, daquele que diz-não-diz e que re-inventa os fatos biográficos. A literatura passa a ser pensada como um meio de "fingir para poder dizer"[6]. Já em Chacal, a performance, além de estar ligada à expressão corporal (retomando os grupos dos quais Chacal participou: *Nuvem Cigana*, *Artimanhas*, *Charme da Simpatia*; e ainda participa: *CEP 20.000*), relaciona-se também com o discurso fingidor de um poeta que mantém o mesmo discurso após 36 anos de poesia, mesmo que os dados possam provar o contrário. Resta saber se a incongruência não é também fingidora, pois o poeta – nas palavras de Ana Cristina lendo Fernando Pessoa – é um fingidor. Esse fingimento, esse discurso que mascara a poesia de Chacal, está muito mais ligado a uma opção de vida, de uma geração lisérgica que curtia a vida para fazer poesia, do que a uma opção literária, pensada e construída como estética e forma. É o que o diferencia de Ana Cristina Cesar, nas palavras de Maria Lucia de Barros Camargo: "[Chacal] luta pela sobrevivência, ou a poesia como meio capaz de proporcionar rendimentos. Poesia como produto mercadológico."[7]. Essa poesia como produção mercadológica, na qual o poeta fabrica e distribui seu próprio produto, apresentando-se junto ao livro, é contraditória segundo Cacaso[8], o qual lembra que o ato de escrever é um afastamento da vida. Para Chacal, há um cruzamento entre poesia e vida, uma aproximação entre ambas: a espontaneidade é que manda na produção e na distribuição. Porém, desta forma, Cacaso instaura o problema onde qualquer coisa pode vir a ser poesia e qualquer um pode se tornar poeta[9]. A poesia acaba se posicionando "na corda bamba" entre a arte e a vida, segundo Flora Sussekind[10]. Já Ana Cristina, com seu discurso fingidor proposital, utilizando

[6] CESAR, Ana Cristina. O Poeta é um fingidor. In: *Crítica e ficção*. São Paulo: Editora Ática, 1999, p. 202.

[7] CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos*. Chapecó: Argos, 2006, p. 31.

[8] CACASO. Tudo da minha terra. *Almanaque*, n. 6, São Paulo, Brasiliense, 1978.

[9] Idem, ibidem.

[10] SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 67.

o “eu” em sua poética, mas ao mesmo tempo o mascarando, fingindo, tem o controle da forma e da estética de sua poesia, diferentemente de Chacal, que, em depoimento à revista *Escrita*, vincula sua poética muito mais à espontaneidade e ao imediatismo do que à poesia pensada: faz crer que seus poemas aconteceram casualmente, sem muitas pretensões ou propósitos iniciais. Nesse depoimento, em que Chacal fala do seu primeiro livro, *Muito Prazer, Ricardo*, o poeta fala também da arte como reprodução “realista”, mimética, e, principalmente, da produção e vendagem de seus livretos mimeografados:

> Estou nesta luta de poesia desde 71, quando lancei o primeiro livro mimeografado, “Muito Prazer”. Antes eu não escrevia, não. Inclusive eu lia pouco, muitos contos de fadas, Monteiro Lobato. Gostava de escrever redação para a escola, *mas hábito assim de escrever a troco de nada não tinha não*. De repente começaram a escrever mais, escrever mais não, na época as pessoas desenhavam. Eu também gostava de desenhar, então comecei a curtir a minha. Tinha um lance assim: eu não sabia que sabia desenhar um cavalo realisticamente. Eu nunca consegui. Então desisti de desenhar e passei a escrever. Não nessa época mas em 71. Aí fiz “Muito Prazer”, as pessoas em volta começaram a gostar, deram força. [...] Porque essa estória de vender em porta de teatro virou lenda, nunca se vendeu em porta de teatro e cinema. Bem, eu tive uma força muito grande porque o livro caiu na mão de Waly Sailormoon, que gostou bastante e botou na coluna do Torquato, na Última Hora. Depois ele mandou pro Hélio Oiticica e o Hélio escreveu e saiu publicado. Senti que numa certa esfera estava agradando, que dava para continuar naquilo. Então em 72 fiz o “Preço da Passagem”. Eu queria viajar, ir pra Londres, pois a turma toda tava indo, então resolvi fazer o livro para descolar o preço da passagem. Consegui metade usando o mimeógrafo eletrônico, desenhos, fotografias, uma colagem, negócio de envelope, folhas soltas.[11]

Vemos, pois, que Chacal tem sua poesia como produto para usufruir a vida, uma performance poética para a vida. Seus dois primeiros livros, por exemplo, foram frutos do desejo de ir para Londres, aproveitar os concertos de *rock* e curtir a vida contracultural e psicodélica que estava acontecendo mundo afora na década de setenta. Se a necessidade da vida, de conseguir o dinheiro para a passagem aérea para Londres não existisse, talvez os livretos mimeografados de Chacal também não acontecessem. Chacal se rende, logo no início de sua poesia, a uma produção poética como produto mercadológico. Porém, a “consciência marginal” que assume como postura contemporânea é vinculada à necessidade de o poeta ser lido mesmo perante as dificuldades em se infiltrar num mercado editorial fechado, “O pacote pouco importa”, como dizem Eudoro Augusto e Bernardo Vilhena no texto *Consciência Marginal:*

[11] ARAÚJO, Astolfo; NADER, Wladyr. Poesia por vias transversas, *Escrita* n°19. São Paulo, abril 1977, p. 3-4. Grifo meu.

> [...] a poesia que não cabe nas estantes programadas, que não foi incorporada ao comércio do livro e à cotação periódica dos artefatos consumíveis, que não se abriga num rótulo aceito nem se defende numa escola reconhecida. [12]

Para Chacal, o pacote pouco importava apenas no discurso do início de sua carreira e por opção, ou talvez por falta dela, pois, a infiltração nas grandes editoras se deu – desde a editora Brasiliense às editoras Cosac&Naify/7Letras – e o prestígio se faz importante para o poeta que sente a necessidade de ver seus livros se "sustentando em pé"[13]. Diferente de Ana Cristina, que tem na marginalidade da produção de seus livros uma opção. O formato mimeografado de seus livros iniciais *Correspondência Completa*, *Cenas de abril* e *Luvas de Pelica* é parte conceitual de cada obra: o livro mimeografado é para Ana C. uma opção conceitual para o todo de suas obras. *Correspondência Completa*, por exemplo, tem em seu formato mimeografado o grande complemento irônico para o título que o livro leva: o que, pelo título, teria de carregar uma obra extensa, densa e grande, é completa com apenas uma carta – que se confunde numa correspondência biográfica/não-biográfica (e aí volto ao tema do discurso fingidor, que mascara) -, que tem o tamanho de um livreto que cabe na palma da mão.

Em 70, com o mesmo discurso sobre a consciência marginal, Chacal – participando da subversão dos jovens poetas da década –, incorpora a colocação da poesia numa posição de desuso, de abandono, e critica a forma mercantil que a "cultura"[14] estava sendo feita. Por ora, há uma contradição ideológica para com o discurso de cultura mercantil ou para com a aceitação de rótulos. Até onde é pertinente e interessante para os poetas a vinculação de seus nomes a rótulos ou escolas, não há problema em fechá-los dentro de um círculo que pode prendê-los em uma poesia que não condiz com as suas poéticas. Há um interesse superior na poesia como produto mercadológico, sem hipocrisias, como diria Silviano Santiago[15]. É verdade que o poeta necessita de dinheiro para viver, porém a poesia não é produto gerador de dinheiro, a poesia não vende, a poesia é um movimento que não tem lugar porque ela não tem lugar, é um gasto. Ao tratar a poesia como fonte de renda, tendo

[12] AUGUSTO, Eudoro e VILHENA, Bernardo. Consciência Marginal, *Arte em Revista,* n°8, 1984, p. 73.

[13] Esta frase é frequentemente dita pelo poeta em entrevistas recentes. Retomarei o assunto em outro momento no texto.

[14] O termo "cultura" aqui é tratado de acordo com o texto de Bernardo e Eudoro, que vinculam a produção cultural com o produto mercantil.

[15] SANTIAGO, Silviano. Caetano Veloso enquanto Superastro. In: *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p.139-154.

nela um gancho para um protesto contra o mercado editorial e contra a hierarquização da poesia, hoje, esse discurso "marginal" acaba sendo quebrado pelos mesmos poetas que há 40 anos reivindicavam um lugar ao sol. Com um discurso um pouco mais romantizado sobre a dita "geração do mimeógrafo", o poeta Nicolas Behr (também tido como marginal) trata dela como uma geração que acompanha e que faz parte da sua poesia, uma ligação afetiva que "pinta" entre poeta e poesia, numa idéia, hoje ultrapassada, de burlar o sistema editorial.[16]. O livro mimeografado é tido por Behr como inacabado, com possibilidades de mudanças em cada edição lançada pelo autor, mantendo-se vivo; porém, no ano em que este texto foi publicado, 1984, já havia livretos de poetas que mimeografavam sendo publicados em editoras como a Brasiliense. O discurso do "poeta marginal" já estava sendo rompido por eles próprios, pela necessidade de um reconhecimento, pela necessidade de se incorporar ao sistema, pela necessidade da venda, transformando a poesia da "subversão" em poesia como produto mercadológico.

A marginalidade surge como uma opção, um posicionamento do poeta à esquerda não apenas do mercado editorial, mas em um plano político: é o poeta engajado politicamente que faz do livreto mimeografado uma opção, independentemente se duradoura ou fugaz[17]. O livro artesanal faz parte da opção marginal que Ana Cristina questiona[18], de uma recusa ao sistema de produção em série, ou até mesmo uma brincadeira com a forma do poema, que se insere também no produto. Dessa forma, o compromisso de Chacal com isso que Ana chama de "opção marginal" pode ser falho, pois não há em Chacal um engajamento político consciente para com a opção mimeografada; há, pelo contrário, o aceite ingênuo para produzir e distribuir sua poesia, como afirma em entrevista já citada, reinvindicando uma nova forma – talvez -:

> Um amigo meu, o Guilherme Mandaro, que também é poeta do grupo, dava aula num curso de vestibular e tinha acesso a um mimeógrafo. Foi ele que deu força pra mim e pro Charles, aí nós publicamos nossas coisas em mimeógrafo. Fizemos cem exemplares, eu o "Muito Prazer", o Charles "Travessa

[16] BEHR, Nicolas. Geração Mimeógrafo. *Arte em Revista*, n. 8, 1984, p. 73.

[17] Vale lembrar que o livro artesanal não é patente dos poetas da década de 70: ele vem desde a literatura de cordel, passa pelo trabalho de tipógrafo de João Cabral, fazendo uma edição limitada de cem cópias de uma compilação da poesia de Joaquim Cardozo, até chegar aos poetas marginais da década de 70, como discutido nas aulas da disciplina *Leituras Críticas: Ana Cristina Cesar* do Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), ministradas pelos professores doutores Maria Lucia de Barros Camargo e Manoel Ricardo de Lima.

[18] CESAR, Ana Cristina. O Poeta fora da República, O Escritor e o Mercado. In: *Crítica e Ficção*. São Paulo: Ática, 1999, p. 200-201.

> Bertalha 11". Saímos vendendo em porta de teatro, quer dizer, mais distribuindo do que vendendo, né?[19]

É possível afirmar que Ana Cristina também não estava interessada em um engajamento político através do livro mimeografado. Não existia, portanto, uma necessidade de expor interesses políticos ou editoriais através de seus livros mimeografados, pelo contrário, Ana Cristina faz questão de ignorar tais questões – que vê acontecendo de longe enquanto vive e estuda em Londres. Porém, o livro artesanal não é para Ana Cristina uma falta de opção, uma conseqüência da ausência de interesse das grandes editoras. Para Ana Cristina, o livro artesanal faz parte da proposta de sua poética ou de sua obra específica.

Já Chacal, apesar de se considerar parte do grupo dos "verdadeiros poetas marginais", com o grupo *Nuvem Cigana*, não tem engajamento político, nem vê no livro mimeografado uma opção de esquerda, politizada em relação à fuga de um sistema. Chacal não tem opção: ou publica em mimeógrafo, ou não publica. Assim sendo, seu discurso vai se diluindo conforme suas publicações vão saindo em grandes editoras. Diferentemente de Francisco Alvim, que Ana Cristina arrisca dizer ser um "poeta maduro", que pode optar entre lançar o livro por editoras ou por mimeógrafos, mas que vê na opção mimeografada um significado político e escolhe a edição marginal conscientemente (daí sua "maturidade"), Chacal, ao contrário, vai "na onda" dos poetas amigos, acaba por lançar seu livro em mimeógrafo não por opção, mas sim por falta dela[20]. Vai de encontro ao sistema que não o aceita, que não o quer. Porém, esse mesmo sistema editorial, quando o aceita, logo o tem. Entre as opções, Chacal não escolhe a "marginal", e isso é evidente com o passar dos anos, principalmente com o lançamento da sua antologia *Belvedere*. Em entrevista à revista *Escrita*, Chacal afirma: "Ser marginal não é uma opção, não. Ser marginal é impossibilidade de produção em larga escala ou suficiente pra gente fazer esse teste."[21] Confirma, assim, a defesa de que, para ele, a marginalidade não passa de uma ausência de opção, de uma falta de apoio, de um estar renegado pelas grandes editoras; mas, tendo a oportunidade – como a teve com *Belvedere* –, a agarra e se desvincula da imagem do poeta marginal mimeografado.

[19] ARAÚJO, Astolfo; NADER, Wladyr. Poesia por vias transversas. *Escrita*. n. 19. São Paulo, abril 1977, p. 3-4.

[20] CESAR, Ana Cristina. O Poeta fora da República, O Escritor e o Mercado. In: *Crítica e Ficção*. São Paulo: Ática, 1999, p. 200-201.

[21] Idem, ibidem, p. 7.

*

A biblioteca babélica, aquela que não tem começo nem fim, não-provedora do conhecimento, mas provedora do pensamento, d'aquilo que se move e estabelece rupturas capazes de traçar movimentos na literatura, é levada por Borges[22] ao ponto da desmesura, do sem-fim, do mundo de referências e intertextualidades, de um atravessamento de autores, ou seja, de uma literatura livresca, babélica, que permite um movimento, um deslocamento, fazendo com que a literatura não seja imóvel ou que fique estagnada. Dessa forma, a inclusão nessa Biblioteca – e aqui se tem a alegoria da biblioteca com "b" maiúsculo – faz com que a busca pelo livro seja almejada, mesmo sabendo que a Biblioteca é inacessível, de difícil aproximação, requer esforço, requer peregrinação, exílio, abandonar-se entre os livros, ou seja, um movimento também por parte do leitor. Chacal, que afirma não ter tido prazer como leitor de literatura, arriscando dizer que é um poeta que lia pouco, ou quase nada, não faz parte dessa busca pelo inacessível. Justamente o que Chacal tenta com a poesia é

[22] BORGES, Jorge Luis. A Biblioteca de Babel. In: *Ficções*. São Paulo: Editora Globo, 1986, p.61-70.

torná-la acessível aos leitores não-acadêmicos ou críticos, à massa, seja através de uma poesia que se aproxima da língua falada, seja pelos tons coloquiais, ou ainda, pelos temas claramente expostos, de fácil compreensão, como no poema do livro *Quampérius* de 77, intitulado "-Alô, é Quampa?":

> -não...é engano.
> -alô, é quampa?
> -não. é do bar patamar.
> -alô, é quampa?
> -é ele mesmo. quem tá falando?
> -é o foca mota da pesquisa do jota brasil. gostaria de saber suas impressões sobre essa tal de poesia marginal.
> -ahhhh...a poesia. a poesia é magistral. mas marginal para mim é novidade. você que é bem informado, me diga: a poesia matou alguém, andou roubando, aplicou algum cheque frio, jogou alguma bomba no senado?
> -que eu saiba não. mas eu acho que é em relação ao conteúdo.
> -mas isso não é novidade. desdadão...ou você acha que alguém perde o paraíso e fica calado. nem o antônio.
> -é verdade. mas deve haver algum motivo pra todos chamarem essa poesia de marginal.
> -qual, essa? eu to achando até bem comportada. sem palavrão, sem política, sem atentado à moral cristantã. [...][23]

Assim sendo, é possível apontar no poema acima um diálogo informal, coloquial, com um vocabulário não rebuscado,

[23] CHACAL. *Belvedere*. Rio de Janeiro: Cosac&Naify, 2007, p.293.

mas de fácil compreensão, com o qual os leitores da massa têm maior identificação. Ainda relembrando Borges e a problemática da *Biblioteca de Babel*, tem-se no segundo livro de Chacal, *O Preço da Passagem*, o poema "Na Biblioteca", no qual o poeta revela um desconforto da personagem Orlando Tacapau perante essa instituição Babélica, inacessível e infinda:

> com a loucura no bolso, orlando entrou
> na biblioteca estadual.
> folheou folhas estapafúrdias sobre
> as idéias a arquitetura e a descompostura
> dos homens.
> aí achou graça. aí ficou sério. aí riu.
> aí chorou demais.
> aí começou a tremer.
> sentiu bolso furado.
> sentiu o corpo molhado.
> derretendo-se.
> beto chegou a tempo de recolher num copo
> a poça d'água que corria por ralo.
> orlando disse mais tarde:
> não faço isso never more.[24]

Neste poema, nota-se o desconforto da personagem Orlando, presente nos poemas do livro *Preço da Passagem*, perante o conhecimento e a Biblioteca Babélica – difícil de entender, de assimilar, que faz doer, que machuca, que exige o esforço e o suor, que deixa o corpo molhado e a sensação de

[24] Idem, ibidem, p. 337.

vazio – mesmo porque para Borges os livros de nada significam por si mesmos, são o vazio porque deixam o vazio, não preenchem. A dificuldade que Chacal tem em assumir uma postura de poeta leitor é a dificuldade que Orlando, personagem do poema, enfrenta ao deparar-se com o mundo babélico da Biblioteca, assim como pode ser notado também no poema "Babel Papel", do livro *Olhos Vermelhos*:

> e línguas como que babel
> se rebelaram
> e saíram de um bilhão de bocas
> que ocas sorriam nuas fluas
> e depois um bolão de línguas
> se borracharam
> e como como que papel[25]

Desta forma, há uma recusa para com a Biblioteca de Babel em decorrência da impossibilidade de assimilação da História, do antigo, do documento, do livro que vira peça de museu, para ser admirado sem ser tocado, que está envolto por um vitral e cercado por cordas de segurança. É possível lembrar, então, dos versos em prosa de Ana Cristina:

[25] CHACAL. *Belvedere*. São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac&Naify/7Letras, 2007, p. 240. (Coleção Ás de Colete)

> Opto pelo olhar estetizante, com epígrafe de mulher moderna desconhecida. ("Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?") Não sou rato de biblioteca, não entendo quase aquele museu da praça, não tenho embalo de produção, não nasci para cigana, e também tenho o chamado olho com pecados.[26]

É a literatura virando peça de museu. Torcendo Ana: uma literatura como potencial de documento. Ao mesmo tempo em que Ana vai ao encontro deste museu, por mais que diga não entendê-lo (e é aí que a poeta mascara sua formação literária), Chacal repele-o e se distancia de tornar sua obra uma "peça de museu", querendo-a sem referências, sem História e sem destino – é um acontecer já, uma poesia do imediato, do agora, discurso que seria importante problematizar. É a poesia do *pop art*, do descartável e do agora, um contraste entre o *never more* dito para a Biblioteca (em que ecoa a citação de Edgar Allan Poe), e de um *now or never* para a poesia do imediatismo, como em seu poema "Pop Art":

> ande logo seja breve leve love
> pop art: use abuse e descarte
> breve leve now ou never leve love
> pop art art pop
> é melhor e dá ibope
> pop pop pop art
> art art art pop
> pop art é cultura
> aproveite enquanto dura
> pop art em toda parte
> agora também em marte[27]

Portanto, é nesse contraste de dois pólos que vivem Ana Cristina Cesar e Chacal, dois poetas e dois olhares provindos de um mesmo contexto, de uma mesma época, de uma mesma cidade, mas com finalidades distintas que fazem com que ambos descaracterizem a dita geração do mimeógrafo. É uma contradição que conceitua esta geração dita marginal, que possui poetas como Chacal, sem interesse intelectual ou babélico, mas que também possui poetas como Ana Cristina, que junto à academia, conceituaram a geração e fizeram com que ela fosse discutida e debatida como uma possível vanguarda literária. Tal contradição mantém a problemática de que é complicado rotularmos esses poetas em conceitos como "geração do mimeógrafo", ou "poesia marginal", pois não se tratam de grupos ou poéticas homogêneas - e então traz a tona os debates da década de setenta que envolveram a antologia poética de Heloísa Buarque de Hollanda *26 Poetas Hoje* – que tenta unir poetas que definam uma geração, mas que não consegue, é falha no sentido em que cada poeta – ou cada

[26] CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 141

[27] Idem, ibidem, p. 174.

pequeno grupo de poetas – se definem por si só, e não por um todo. Enfim, é possível dizer então que Ana Cristina e Chacal não definem gerações ou poéticas por um grupo ou por dois, mesmo que ambos – entre uma crítica e outra - estejam incluídos, teoricamente, numa mesma geração, num mesmo grupo de poetas que se dizem – ou são tidos como – marginais, por opção ou por falta dela.