

## A POÉTICA DE GUILHERME MANDARO NO CONTEXTO DA DITADURA MILITAR

### GUILHERME MANDARO'S POETICS IN THE CONTEXT OF THE MILITARY DICTATORSHIP

Patrícia Marcondes de BARROS\*

<https://orcid.org/0000-0003-1677-7263>

Marcelo Fernando de LIMA\*\*

<https://orcid.org/0000-0003-2206-1472>

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo analisar a obra de Guilherme Mandaro (1952-1979) em seus aspectos estéticos e políticos no contexto da Ditadura Militar. Partindo do mimeógrafo e suas reverberações na memória e na literatura de uma geração, analisamos inicialmente o contexto no qual se deu a geração literária denominada marginal e, posteriormente, apresentamos o autor, considerado um dos principais precursores dessa produção nos anos 1970. O termo “marginal” dentro da poesia relaciona-se não a uma determinante classe social marginalizada, mas em relação direta aos meios de produção literária utilizada e sua concepção situada às margens dos cânones. Assim, ampliou os caminhos da arte em geral, descentralizando-a de antigos paradigmas, fruto do período de um imenso atomismo vivido em fins da década de 1960. A pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico se dá através dos rastros deixados pelo poeta em sua breve e intensa existência, perscrutados através de sua participação no coletivo “Nuvem Cigana” (1972-1980) e nas obras poéticas *Hotel de Deus* (1976) e *Trem da noite* (1979). Sua poética advém dos ecos urbanos originados do Modernismo brasileiro, da contracultura norte-americana, do rock, do carnaval de rua carioca, entre miríades de possibilidades advindas das experiências alçadas por essa geração. O poeta desvela o movimento literário marginal na contramão dos cânones oficiais da literatura, das formas de se fazer oposição à Ditadura Militar e, em uma perspectiva ampla, une-se à juventude contracultural do Ocidente, utilizando a poesia como artefato de contestação do sistema capitalista e tecnocrático.

**Palavras-chaves:** Geração mimeógrafo; Ditadura Militar; Guilherme Mandaro; contracultura; poesia marginal carioca.

**Abstract:** This paper aims to analyze the work of Guilherme Mandaro (1952-1979) in its aesthetic and political aspects in the context of the military dictatorship. Starting from the mimeograph and its reverberations in the memory and literature of a generation, we initially analyze the context in which the so-called marginal literary generation took place and, later, we present the author, considered one of the main precursors of this production in the 1970s. The term "marginal" within poetry is related in this perspective not to a determined marginalized social class, but in direct relation to the means of literary production used and its conception situated at the margins of the canons. Thus, it broadened the paths of art in general, decentralizing it from old paradigms, fruit of the period of immense atomism experienced at the end of the 1960s. The qualitative, bibliographical research takes place through the traces left by the poet in his brief, intense existence, scrutinized through his participation in the collective "Nuvem Cigana" (1972-1980) and in the poetic works *Hotel de Deus* (1976) and *Trem da noite* (1979). His poetics comes from urban echoes originating from Brazilian Modernism, North American counterculture, rock, and Rio de Janeiro street carnival, among myriad possibilities arising from the experiences of this generation. The poet unveils the marginal literary movement against the official canons of literature, the ways of opposing the military dictatorship and, in a broad perspective, joins the

\* Professora da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: [patriciamarcondesdebarros@gmail.com](mailto:patriciamarcondesdebarros@gmail.com).

\*\* Professor da Universidade Tecnológica do Paraná. E-mail: [marcelofernandodelima@yahoo.com.br](mailto:marcelofernandodelima@yahoo.com.br)

countercultural youth of the West, using poetry as an artifact of contestation of the capitalist and technocratic system.

**Palavras-chaves:** Mimeograph generation; military dictatorship; Guilherme Mandaro; counterculture; marginal poetry of Rio de Janeiro.

Na noite navegam os astros  
na sala se espiam os ágeis  
tudo a piscar  
todos a pescar  
atenção  
distração

(Guilherme Mandaro)

## Introdução

O presente artigo tem como objetivo analisar a poética de Guilherme Mandaro (1952-1979) e suas incursões junto a outros poetas que apresentaram uma nova concepção de literatura com a utilização do mimeógrafo em suas produções. Essa possibilidade barateou o preço dos livros e desobrigou seus poetas a passarem pelo crivo das grandes editoras que, geralmente, não tinham interesse nesse tipo de “literatura menor”, como comumente era avaliada pelos críticos literários.

Tereza Cabanas (2005), ao discutir a desconstrução dos conceitos pelos poetas marginais e a necessidade de mudanças na crítica literária para abranger essa nova expressão, defende que a falta de distinção entre arte e vida é a base da originalidade dessas poéticas, mas também causa preocupação para a crítica literária, especialmente quando se tenta prever suas possíveis consequências. Cabanas sugere que isso representa uma crise hermenêutica, um momento em que as ferramentas analíticas, interpretativas e avaliativas não conseguem mais capturar completamente as maneiras sensíveis de uma época. Essa conjuntura revela a riqueza do momento em que elementos antes inexistentes ou “sufocados” emergem, trazendo novas exigências ao discurso crítico.

Somente após a publicação de *26 Poetas Hoje* (1975), organizado por Heloísa Buarque de Hollanda, é que a literatura marginal recebeu reconhecimento acadêmico e crítico. Heloísa explica a importância dessa poesia na relação entre política e cultura, especialmente durante o período mais duro da Ditadura Militar, quando a universidade e a cultura sofreram esvaziamento devido à prisão e ao exílio de seus protagonistas. Ela se interessou pela poesia marginal por ser uma das poucas formas artísticas que ainda funcionava com relativa liberdade e conseguia juntar pessoas em lançamentos e

performances. No entanto, a chegada dela à universidade foi difícil, pois professores e críticos a consideravam “ruim” ou não literária.

A poesia marginal – também chamada de poesia independente, pós-tropicalista e poesia jovem – surgiu do imperativo de se ter liberdade de expressão e autonomia, criando seu próprio *modus vivendi*. O termo “marginal” não se refere especificamente a uma determinante classe social marginalizada, mas aos meios de produção utilizados e a sua concepção, sempre situada nas margens dos cânones. O movimento surgiu na contramão de hierarquias e práticas sociais estabelecidas no âmbito da produção literária, buscando subverter as normas e romper as convenções tradicionais. A poesia marginal emergiu no contexto de uma época de grande atomização social vivida na década de 1960, que ampliou os caminhos da arte em geral, descentralizando-a de antigos paradigmas.

À efemeridade das publicações em mimeógrafo que ocorriam de forma assistemática em sua produção, circulação e recepção, seguiram as premissas orientalistas em torno do conceito de instantaneidade, muito comum entre a juventude imersa na contracultura. A ideia era viver “intensamente o instante”, criar seus meios de produção em meio às sombras da Ditadura Militar, da produção editorial em série e das “regras do jogo” da tecnocracia, comumente normalizadas. A efervescência do momento e a renovação dos costumes, proposta pelo movimento juvenil de caráter internacionalista denominado de contracultura, ganharam terreno no Brasil de forma carnalizada e antropofágica.

Conceito retomado pela geração marginal, a antropofagia oswaldiana implica uma “deglutição” de referências que vai além da mera assimilação cultural. Esse processo criativo envolve uma apropriação crítica e transformadora dos elementos da criação. Segundo Mello (2021), a antropofagia pode ser entendida como um processo de apropriação seletiva de saberes e práticas que aumentam a exposição da subjetividade, alçando à condição de arte a vida do artista. A antropofagia foi assimilada em meio à atitude, ora irônica, ora incrédula daquela geração quanto ao poder político instituído, mas também quanto às formas tradicionais de resistência, apresentando o “desbunde” como alternativa.

Caetano Veloso (1997) postula que “desbundar” significa deixar-se levar pela bunda, tomando-se aqui como sinédoque para “corpo” a palavra afro-brasileira que designa essa parte avizinhada das funções excrementícias e do sexo (mas que não se confunde totalmente com aquelas nem com este), sendo uma porção exuberante de carne que, não obstante, guarda apolínea limpeza formal (VELOSO, 1997, p. 469). Oliveira

(2016, p. 5613) conclui: “O desbundado faz do desbunde a crítica, a crítica como resistência, a resistência como desvio, o desvio como enfrentamento”.

Nesse momento, a forma de resistir era “desviando/desbundando” e existindo em um espaço paralelo ao sistema oficial. Nas palavras de Guilherme Mandaro, caminhando pelas brechas com

[u]ma incerta dor  
na ansiedade de ocupar  
com a palavra certa  
os espaços que vão aparecendo  
(MANDARO, 1976, p. 5).

São espaços e palavras muitas vezes incompreendidos, alcançando a crítica literária no século XXI ainda como transgressores ou como literatura menor.

Inicialmente, sistematizamos nosso trabalho apresentando o contexto no qual a geração marginal se desenvolveu. Analisamos as influências do Modernismo brasileiro, da poesia concreta, da contracultura norte-americana, do rock, do samba, do psicodelismo e do existencialismo, entre outras possibilidades, na poesia marginal. Em seguida, apresentamos o poeta e historiador Guilherme Mandaro como representante estético e político de parte da juventude envolvida em uma nova subjetividade, atrelada ao ideário da contracultura. Utilizando-se de pesquisa bibliográfica, traçamos um panorama da breve e intensa existência do poeta, analisando sua participação no coletivo Nuvem Cigana (1972-1980) e suas obras poéticas *Hotel de Deus* (1976) e *Trem da noite* (1979).

### **Influências e afluições da Poesia Marginal**

novamente é verão abaixo do equador  
novamente veremos debaixo do sol  
as variedades dos filmes antigos  
saberemos o nome dos ventos  
sorrisos muito brancos  
dores coloridas  
amores impossíveis  
segundo os almanaques  
olhem-se feijão milho abóbora e manga  
não se cortam madeiras  
nem se deitam galinhas ou outras aves  
as ruas avenidas e ônibus  
tornam-se insuportáveis  
como já sabiam os índios daqui  
que não faziam cidades  
(MANDARO, 1976, p. 9).

A poesia marginal foi veiculada em jornais, revistas e livros produzidos em mimeógrafo e estava intimamente relacionada às propostas da contracultura, movimento internacionalista da juventude que ganhou uma versão local no Brasil, marcada pela oposição à Ditadura Militar. Os primeiros passos da contracultura foram dados na Holanda, em Amsterdam, com o *Provos* (“provocações”, em português). Esse movimento se constituiu de forma anárquica e assistemática, em 1964, e terminou em 1966, com um *happening*<sup>1</sup> marcando seu próprio funeral. Anterior ao movimento *hippie* norte-americano, incentivou o *drop in*, e não o *drop out*<sup>2</sup> da sociedade.

Para esses jovens holandeses, a transformação social se daria por meio da luta diária frente às formas opressoras do sistema vigente, e não apenas com a criação de formas alternativas de vida. Para eles, era necessário estar “dentro” da sociedade e não “cair fora” dela. Não bastava ir às comunidades alternativas e viver maneira tribalizada ou consumir drogas; a luta do *Provos* consistiu na politização do cotidiano, ainda que de forma diferenciada da esquerda tradicional. O movimento tinha como bandeira a ecologia e a liberdade, era contra a tecnocratização gradual da vida e buscava a humanização, não apenas do indivíduo, mas principalmente do espaço físico. Esse movimento e outros da época, que tinham em comum o caráter de resistência e vivência global, foram chamados de “contracultura” pela mídia dos Estados Unidos, e o termo ganhou popularidade no mundo todo.

Goffman e Joy defendem que a contracultura se caracteriza pelo

[...] poder individual de criar sua própria vida, mais do que aceitar os ditames das autoridades sociais e convenções circundantes, sejam elas dominantes ou subculturais. [...] a liberdade de comunicação é uma característica fundamental da contracultura, já que o contato afirmativo é a chave para liberar o poder criativo de cada indivíduo (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 49).

<sup>1</sup> O termo *happening* foi criado em 1957 pelo artista norte-americano Allan Kaprow para descrever suas obras de arte ao vivo. A palavra significa “evento” e consiste numa forma experimental de arte, em que os artistas criam apresentações que combinam várias formas de arte, como música, dança, teatro, artes visuais, geralmente com a participação do público, incitado de forma provocativa. Os *happenings* surgiram nos EUA, nos anos 1950, mas se tornaram populares na década seguinte, quando “[...] uma multidão de artistas executantes surgiu nas ruas tocando instrumentos ou cantando músicas de todos os tipos, dançando, desempenhando ou improvisando peças, saturando as ruas com imagens e sons ‘político-erótico-místicos’, confundindo-se com a ‘merda cotidiana’ e, pelo menos algumas vezes, mistificando a si próprios e aos outros quanto a que caminho estavam seguindo” (BERMAN, 1986, p. 304).

<sup>2</sup> A famosa frase “*Turn on, tune in, drop out*” (“Ligue-se, sintonize-se, desligue-se”, em português) dita pelo psicólogo norte-americano Timothy Leary em 1966 encorajava as pessoas a rejeitar os valores hegemônicos da sociedade e adotar estilos de vida alternativos. “*Turn on*” está associado aos estados mentais criados pelas drogas psicodélicas – a pessoa deveria se “ligar” ao crescimento espiritual; “*tune in*”, às novas experiências sociais, e “*drop out*” a afastar-se dos estilos de vida convencionais.

Dentro dessa conceituação, no período pós-guerra surgiram os precursores da contracultura associados comumente aos poetas *beatniks*, que recriaram suas próprias vidas afrontando “Moloch”, divindade fenícia e cartaginesa para quem eram feitos sacrifícios humanos e que, naquele contexto, representou o capitalismo e a tecnocracia (PEÇANHA, 1988, p. 42). A panaceia para os males da modernização como a alienação e a desumanização das pessoas e do espaço físico foi engendrada com o *underground* que se pautou na transcendência do mundo com base em desterritorializações com as viagens de mochila ou de ácido, da transcendência alcançada pelas filosofias orientais, da volta à vida tribal com as comunidades alternativas (e assim, gerindo uma nova ideia de “família” e sexualidade) – tudo em prol da reintegração da totalidade humana cindida em um mundo dual, limitado, normalizado pelo sistema vigente e temeroso da ameaça nuclear. Jeff Nuttall afirma: “Numa certa medida, o *Underground* aconteceu espontaneamente em toda a parte. Era simplesmente o que você podia fazer no mundo da Bomba H, se você fosse, por natureza, criativo e preocupado com a Humanidade como um todo” (NUTTAL, 1971 apud MACIEL, 2004, p. 17).

O discurso da contracultura fez sua travessia no Brasil, ganhando uma face artística com o Movimento Tropicalista em 1968 e, posteriormente, com a produção literária independente que se diferenciou em relação às demais formas de produção, divulgação e recepção e com a inserção de novos temas, linguagens, experiências do político e estético. Foi caracterizada pelo aspecto não mercantil e assistemático de sua produção, que circulou de forma restrita, atingindo uma parcela juvenil brasileira relacionada às suas propostas. A contracultura foi um movimento social com pouco desenvolvimento teórico por parte da geração setentista brasileira, mas intensamente vivida e que ganhou visibilidade, a exemplo, no cinema, na música, nas artes plásticas e na poesia.

Oliveira (2011) define que, do ponto de vista artístico, os artistas marginais buscavam confrontar o cânone estético, o que os aproximava com a ideia central do Modernismo, já que este tinha como principal objetivo a busca pelo novo. Sob o lema “*make it new*” criado por Ezra Pound, o que unia os artistas modernos era o “fascínio da heresia”. Nas palavras de Gay (2009, p. 20), eles impulsionaram suas ações “a confrontar as sensibilidades convencionais”. Sob o impacto do Modernismo, a própria história da literatura passou a ser tensionada pela dialética do centro e da margem, que está sempre em movimento, visto que as convenções estéticas que um dia estiveram à margem acabam sendo consagradas e ocupam o centro, num processo de contínua superação.

À época, a literatura marginal teve como característica o fazer-se à margem do sistema social e cultural vigente, não apenas renovando as formas estéticas, mas provocando e propondo mudanças nas práticas culturais, nos modos de conceber a cultura fora de parâmetros sérios e eruditos (OLIVEIRA, 2011, p. 31). A dialogia antropofágica modernista que devorou outras manifestações artísticas do presente/passado, nacional/estrangeira, desvelou a nova genética do pensamento, com formas diferenciadas de se viver e fazer as críticas ao sistema de poder, sob a influência dos meios massivos e da contracultura.

### “Memórias do mimeógrafo”

Não me diga que fui bom poeta  
 E que muito tempo já passou  
 Desde o último vento forte  
 Desde o penúltimo arrepio  
 Não me diga que você não vem  
 Que eu não presto  
 Que isso aqui é horrível quando chove  
 E que muito tempo já se passou  
 Não me tragas novidade e perdão  
 Que eu não quero  
 Se quiser vá até a janela  
 E solete o caminho  
 Onde se desembaraçam as estrelas  
 (MANDARO, 1979, p. 51).

Inventado de 1880 e usado pela primeira vez em 1887, o mimeógrafo foi (e ainda é em alguns lugares) utilizado no setor educacional, com baixo custo e de fácil manutenção. A partir da década de 1960, o mimeógrafo foi utilizado não apenas para as atividades educacionais, mas também à arte e à politização com a produção de panfletos, livros, cartazes de shows. Guilherme Mandaro foi um dos poetas marginais que utilizaram o mimeógrafo para as experiências literárias, o que já era comum aos *beatniks* norte-americanos.

Professor de história de um curso pré-vestibular no centro do Rio de Janeiro e envolvido com a militância estudantil, ele teve, segundo seu amigo e poeta Ricardo Chacal, “uma formação teórica forte, marxista e tal, mas era um jovem mais novo que eu, encantado também com aquela revolução da contracultura, das drogas e isso nos aproximou muito” (CHACAL, 2020, p. 38). Por indicação de Mandaro, que usava o mimeógrafo para a impressão das provas escolares e dos panfletos políticos, os poetas resolveram também publicar dessa forma seus primeiros livros.

Charles Peixoto produziu nesse sistema a *Travessa Bertalha 11* (1971) e Ricardo Chacal publicou uma semana depois o seu, intitulado *Muito Prazer, Ricardo* (1971), diagramados por Mandaro. Produziram esses livros recortando, grampeando papéis e contando com algumas técnicas de editoração aprendidas pelo então aluno de comunicação Ricardo Chacal.

Assim, começou o processo de literatura em mimeógrafo que se desenvolveu por parte de uma geração que ansiava por liberdade de expressão, sem ter a preocupação do lucro e com uma distribuição da produção espalhada de forma assistemática em shows, praias, que chegavam de “mão em mão”, permitindo outras experiências igualmente libertárias, fugindo do ciclo da produção mercadológica do livro.

[...] Inserida nesse contexto, a edição independente - uma trajetória idêntica em direção ao cotidiano e à subjetividade própria - representa uma opção editorial importante: a impressão, o projeto gráfico e a distribuição fora das grandes editoras e livrarias; o controle de todo o processo de produção do livro pelo autor; a venda realizada pessoalmente em pequenas livrarias, bares, teatros e cinemas. Essa opção tornou mais conhecida essa geração como "geração mimeógrafo", já que seus integrantes preferiam a referencialidade biográfica ou social, pautada, ora numa linguagem cifrada, repleta de imagens, barroca; ora numa linguagem descritiva, naturalista, jornalística (ARAUJO, 2018, p. 6)<sup>3</sup>.

Seguindo a máxima McLuhaniana de que “o meio é a mensagem”, o livro em mimeógrafo transformou a mensagem e seu tom (mais descontraído, desprezioso, menos intelectualizado e politizado no sentido tradicional do termo de como grupos de poetas dos anos 1950 e 1960 entendiam e tratavam os temas sociais), com uma linguagem distante dos cânones literários tradicionais, com temas urbanos “eletrizados” pelas influências do rock, da publicidade, da poesia concreta, em suma, da cultura de massa, da sociedade industrial e do mundo capitalista.

Chacal explica o termo marginal:

[...] Ele ficou considerado marginal por fugir do circuito tradicional do livro. Rompemos com o editor, distribuidoras, livrarias e fizemos algo marginal ao sistema literário, mas acho que vai muito mais além. É marginal em relação a toda essa concepção de solene dentro da poesia, do sublime. A poesia marginal

<sup>3</sup> No original: [...] Figurando en ese contexto, la edición independiente – una idéntica trayectoria en dirección al cotidiano y a la propia subjetividad – marca una opción editorial importante: la impresión, el proyecto gráfico y la distribución fuera de las grandes editoriales y librerías; el control de todo el proceso de producción del libro por el autor; la venta realizada personalmente en librerías pequeñas, bares, teatros y cines. Tal opción hizo más conocida esa generación como: la generación mimeógrafo – dado que preferían la referencialidad biográfica o social, pautada, sea por un lenguaje cifrado, lleno de imágenes, barroco; sea por un lenguaje descriptivo, naturalista, periodístico (ARAUJO, 2018, p. 6).

é a primeira a tematizar a cultura de massa que estava chegando com toda a força. Falavam: Pô, a poesia de vocês é descartável! Claro! O mundo ficou descartável... Ao mesmo tempo tem uma coisa que eu acho que a literatura, a poesia, sempre contou com o livro e a posteridade. Tem aquele mito de que o poeta será reconhecido só depois da morte, eu não queria isso, sai fora! Não tinha interesse em ser reconhecido. A gente queria escrever e que as pessoas lessem, gostassem. Mas não tinha essa fobia, era uma coisa que estava ligada à turma, entre a galera (CHACAL, 2020, p. 40).

A ideia de marginalidade nas artes atingiu parte da produção artística, no cinema, na música, no teatro, entre outras manifestações brasileiras que estavam em profícua dialogia e sincronia. Essa “marginalização por opção” ultrapassou os cânones literários, expressando novo comportamento, linguagem, crítica social e política:

[...] saturado de todos os códigos  
de linguagem  
de linhagem  
tô com a língua seca  
pra lá da cerca  
enquanto o futuro do trabalho  
continua sendo o salário micha  
arrocho  
sufoco  
insegurança nacional  
o fim da miséria  
não é o fim da miséria  
na calçada um lenço vermelho nega o cimento  
(MANDARO, 1976, p. 15).

Embasados em influências advindas do tropicalismo e, por sua vez, do Modernismo brasileiro (principalmente no concernente à antropofagia cultural oswaldiana), deglutiase tudo que se estivesse à vista no mundo moderno: influências artísticas do passado e do presente, do nacional e do internacional, do erudito e do cafona, da crítica cultural ao mesmo tempo, sendo também advindo da cultura de massa, assimilando-a, sem culpas dos que nascem “abaixo das linhas do equador”.

Mandaro não se considerava um poeta, mas sim um professor de história engajado com as questões políticas de seu tempo, o que resplandecia em sua poesia:

O corpo pequeno coberto de jornais  
manchado de sangue  
cercado de discursos  
sem ninguém que o amasse  
prá além do ódio pelos assassinos  
esfriando só  
todos os gestos ausentes  
tanta gente  
o corpo pequeno coberto de jornais

manchado de sangue  
(MANDARO, 1976, p. 23).

E chegando no país onde saí  
imprimi a matriz morena  
de sua miséria  
entre os trópicos e meridianos  
década paisagem  
e as paisagens estavam desertas  
as ruas quase vazias  
os rostos muito cansados  
as vontades todas desfeitas  
(MANDARO, 1976, p. 57).

Foi também um dos fundadores do coletivo poético Nuvem Cigana (base da sua inserção na poesia e na performance) e escreveu dois livros: *Hotel de Deus* (1976) e *Trem da noite* (1979), ambos publicados inicialmente pela editora Nuvem Cigana. Morreu ainda jovem, em 1979, ao pular da janela de seu prédio. O contexto da Ditadura Militar gerou nessa geração setentista um clima de angústia e desesperança. O existencialismo era premente em sua poesia, como também de parte da produção da época, marcando o silenciamento do período e suas ausências:

Há coisas que não se pode mais dizer  
há coisas que ficarão por muito tempo caladas  
caladas e presentes  
como um calafrio num corpo só  
distante do movimento vivo  
às vezes as coisas permanecem  
como o fogo morto de alguma necessidade  
precário o tempo do silêncio necessário  
perpétuo o tempo de uma ausência imposta  
(MANDARO, 1976, p. 55).

O clima existencialista modulou parte da geração da contracultura na busca de uma resposta crítica frente à gama de condicionantes que levaram o ser humano àquilo que Sartre chama de “existência inautêntica”, criada e avivada pelas ilusões do capitalismo e pelo rigoroso sistema tecnocrático, que racionaliza, ordena, toda a estrutura social, forjando uma natureza humana de acordo com as conveniências do sistema.

Os comportamentos adequados à funcionalidade do sistema são padronizados e normatizados por meio de uma violência implícita que promove a vigilância e uma política de exclusão de todos os desobedientes, taxados, geralmente, de “loucos e criminosos”. Aqueles que rompiam com a lógica do mercado e com as formas institucionalizadas de se fazer oposição política eram denominados de “malucos”, estereótipo construído na mídia dessa geração de poetas marginais brasileiros.

Os tempos não mudaram como deviam  
e alguém me disse que o amor desaparece  
com a crise geral do capitalismo  
(MANDARO, 1976, p. 61).

O cenário urbano e litorâneo da cidade do Rio de Janeiro, especificamente o bairro de Copacabana, onde Mandaro viveu, foi protagonista de muitas das suas experiências poéticas. Nelas sinalizam a desigualdade social de um bairro da zona sul, onde se percebe notoriamente a dialética da construção e destruição, a geografia que não esconde a favela da classe média. Tais movimentos da modernidade são observados pelo poeta carioca *flâneur*.

Olhar a cidade de dentro do ônibus  
fico lembrando os sábados  
que meu pai me trazia com ele  
a gente ia ao alfaiate  
à galeria  
tomava refresco na simpatia  
eu me achava mais feliz que o pequeno jornalista  
que era do meu tamanho e tinha que trabalhar  
O príncipe veste hoc  
o homem de amanhã  
(MANDARO, 1976, p. 21).

O processo de coisificação, no qual pessoas tornam-se produtos consumidos rapidamente, a prepotência dos *modus operandi* do capitalismo, o esmagamento das subjetividades assistidas num momento de asfixiamento imposto pela Ditadura Militar, à negação do humano, a espontaneidade da escrita imersa num cotidiano urbano que se vivencia incorporam-se à linguagem moderna e ao poeta que a descreve:

[...] Copacabana tem um lado de dentro, longe do mar, com seu povo, sua construção e destruição, Copacabana é dialética. Essa gente que todos os dias se vê nas ruas, todo esse povo, esse mundaréu de gente, não é mais de suburbanos, nordestinos e favelados, mas apenas miseráveis, tristes e pobres. A miséria não tem fim em Copacabana. Não é miséria geográfica, estatística, mensurável. É miséria sem fim. É miséria econômica, e humana, miséria apressada, miséria de trabalhadores, imigrantes que não voltam, é miséria de subúrbio, despejada pelo ônibus norte-sul. Copacabana é um sinal mudo e ferido desse tempo.

Reino de gente, babel de papel, como o tigre.

É na perda diária de identidades nas superfícies encardidas, nos brilhos opacos das garrafas, gemido de motores, barulho. Quem vem do norte, quem vem do morro, quem vem de trem. Nossa Senhora de Copacabana e Nossa Senhora da Penha em nome de Nosso Senhor Jesus Cristo.

Copacabana qualquer posto. Ponto final (MANDARO, 1979, p. 49).

O amor surge em sua poesia, contudo, adquirindo nuances coletivas, em que o eu lírico se mistura “aos nós”, ao coletivo, ao mundo urbano, moderno, incompreensível e à vida cotidiana com suas travessias, desastres e paixões em situações-limite. Tudo isso em uma linguagem polaroide, como afirma Bosi (2021, p. 302), ou em “uma arte de captar situações no momento em que estão acontecendo, sentimentos que estão sendo vividos e experimentados” (HOLLANDA, 1980 apud BOSI, 2021, p. 301):

Porque as pessoas não se entendem  
com suas histórias e travessias  
seus desastres e suas paixões  
correndo loucas  
prá trás de seus próprios armários  
e eu que sonhei com cada uma delas  
volto pouco a pouco sozinho  
prá minha espera  
histórias  
travessias  
e paixões  
(MANDARO, 1976, p. 25).

É perceptível em várias produções literárias marginais a relação intrínseca com o Modernismo brasileiro, na sua relação de arte e vida, texto e contexto, a linguagem espontânea, o coloquial com o uso de gírias e a adoção de versos livres, imediatos e fugazes:

10,45h  
Algo como a umidade que a chuva  
encharcando-me, que a roupa molhada  
deixa passar para o corpo  
alguma coisa como um tremor que  
como um temor tomou conta de mim  
e quando estou mais fraco partido  
inconstante úmido  
com o sextante largado na mão  
sem saber o que fazer com tanta estrela  
as imagens sedutoras coloridas  
e rasgada como um trago mais forte  
uma droga heavy  
os ossos gelados  
o coração gelado  
a cabeça parada num ponto qualquer  
e minha última e pior oportunidade  
de comprar cigarros no bar aberto  
(MANDARO, 1979, p. 53).

A experimentação dessa geração envolvida com a produção literária independente foi singular, ainda que os poetas marginais tenham alguns traços em comum como o

contexto histórico vivido, a classe social, o rompimento com o estabelecido, a busca pela verdade encontrada em versos e pessoas livres, o intento era o da vivência da poesia, processo individual e intransferível.

A marginalidade de Guilherme Mandaro ampara-se na “matriz morena de sua miséria”, no seu ser brasileiro, que vai além da zona sul, alcançando outros espaços. Seus versos confluem em história e poesia, em melancolia existencial de quem era jovem na Ditadura Militar e na alegria efêmera do desbunde, numa militância política reverberada em vivências poéticas com as Artimanhas<sup>4</sup> “corpo na ação”. Na apresentação do livro *Hotel de Deus* afirma corajosamente: “Que não seja o medo da loucura que nos obrigue a baixar a bandeira da imaginação” (MANDARO, 1979, p. 31).

### Considerações que não são finais

não há trem noturno que não chegue atrasado  
(MANDARO, 1979, p. 56)

A literatura marginal desenvolvida nos anos 1970, em seus aspectos estéticos, tem como principais características: a organização da poesia em estruturas rápidas que aliam texto e elementos visuais, linguagem coloquial, espontânea, inconsciente, com temáticas cotidianas e eróticas permeadas de sarcasmo, humor, ironia, palavrões e gírias da periferia. Os poetas marginais recusaram qualquer modelo literário, de forma que não se “encaixavam” em nenhuma escola ou tradição literária.

Segundo Araújo:

Nesse momento, a poesia se mostra irônica, ambígua; com um sentido crítico, alegórico, mais circunstancial e independente de compromissos com um programa preestabelecido. Os flashes do cotidiano e do banal irrompem no poema quase em estado bruto. Essa poesia é muito marcada pela assimilação lírica da experiência direta ou pela transcrição de um dramático sentimento de mundo. Nela também cabem a poética do relato e das técnicas cinematográficas e jornalísticas, em uma singularização crítica do real. E se agora a poesia se confunde com a vida, as possibilidades de sua linguagem se desdobram e se diversificam no absurdo do cotidiano, na fragmentação de

---

<sup>4</sup> As Artimanhas foram os recitais performáticos que marcavam o lançamento dos livros da Nuvem Cigana. Para além de uma estratégia promocional, esses eventos merecem ser vistos como uma obra de arte autônoma, de construção bastante complexa, em que a poesia era a linha mestra de uma performance que também envolvia teatro, música e exibição de audiovisuais. Os poetas e seus convidados apresentavam-se lendo ou dizendo os poemas de cor, distribuídos em *sets* temáticos. Os cenários eram cuidadosamente elaborados e demandavam a participação de todos os membros do grupo. Finalmente, o evento culminava no rito carnavalesco em que todos - poetas, demais membros do grupo e ouvintes - participavam, com a entrada em cena do bloco “Charme da Simpatia” (MEDEIROS, 2002, p. 114).

instantes aparentemente sem importância, passando pela anotação do momento político (ARAÚJO, 2018, p. 10).<sup>5</sup>

A profícua dialogia nas artes marginais dos anos 1970, cinema, teatro, música, entre outras, reverberou na poesia, transformando-a. É nesse contexto que surge o coletivo que Mandaro participou ativamente, o Nuvem Cigana. No grupo, as artes interagem-se simultaneamente oferecendo à poesia um caráter performático, ou seja, com movimentos do corpo, com gestos, voz, expressão e comunicação, a cada experiência vivida esteticamente, alcançando o não dizível da poesia, a mais pura essência. Essas performances foram chamadas de “artimanhas”, indo além das artes literárias, momento de encontro entre artistas experimentais. Vale ressaltar que a Nuvem Cigana foi uma editora, um bloco de carnaval (chamado de Charme da Simpatia), um time de futebol, um grupo psicodélico (para se alçar nas experiências metafísicas), enfim, um coletivo que dava forma às experiências poéticas faladas, mas também teatrais e musicais. A partir de tais experiências, desdobram-se outras, como o incipiente rock pop nacional com o grupo *Blitz*, com as experiências teatrais do “Asdrúbal trouxe o trombone”, a exemplo, renovando o cenário cultural brasileiro de então. Guilherme Mandaro foi um protagonista importante na renovação do movimento poético e com uma singularidade permeada pela sua militância política, sua identidade de professor de História, sua despreziosa atividade poética como expressão ao momento vivido de Ditadura Militar e o desbunde. Sua poesia em movimento, atrelada à cultura pop, com componentes anárquicos e antropofágicos, é crítica e, ao mesmo tempo, produto do mundo moderno e seus estilhaços.

## Referências

ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas VII. Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ARAÚJO, André Luís de. Poética brasileira contemporânea: de la poesía marginal hacia la poesía divergente. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 5-20, 2018.

<sup>5</sup> No original: [...] En ese momento, la poesía se muestra irónica, ambigua; de sentido crítico, alegórico, más circunstancial e independiente de compromisos con un programa preestablecido. Los flashes del cotidiano y de lo banal irrumpen en el poema casi en estado bruto. Esa poesía se ve muy marcada por la asimilación lírica de la experiencia directa o por la transcripción de un dramático sentimiento de mundo. En ella también caben la poética del relato y de las técnicas cinematográficas y periodísticas, en una singularización crítica de lo real. Y si ahora la poesía se confunde con la vida, las posibilidades de su lenguaje se despliegan y se diversifican en el absurdo del cotidiano, en la fragmentación de instantes aparentemente sin importancia, pasando por la anotación del momento político (ARAÚJO, 2018, p. 10).

BARROS, Patrícia; ROST, Isis (org.). **Transas da contracultura brasileira**. São Luís: Passagens, 2020.

BARROS, Patrícia Marcondes de; GODOY, Maria Carolina; GUERRA, Paula. “Visões à margem e além mar”: A Literatura Marginal Brasileira na perspectiva de Heloísa Buarque de Hollanda e de Francisco Topa. **Travessias**, Cascavel, v. 14, n. 2, p. 7-14, maio/ago.2020.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Companhia das Letras, São Paulo, 1992.

BOSI, Viviana. **Poesia em risco**: Itinerários para aportar nos anos 1970 e além. São Paulo, Editora 34, 2021.

BRAGA, Regina Estela. Imprensa Alternativa: apogeu, queda e novos caminhos. Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. **Cadernos da Comunicação**: série Memória, 2005.

BRITO, Antônio Carlos de (Cacaso). **Não quero prosa**. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

GALILEU. **Como o mimeógrafo influenciou movimentos culturais**. 2016. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Caminhos-para-o-futuro/Desenvolvimento/noticia/2016/08/ha-140-anos-thomas-edison-recebia-patente-do-mimeografo.html> Acesso em: 04/05/2023.

CABAÑAS, Teresa. A poesia marginal brasileira uma experiência da diferença. **Artifara**. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latino-americanas. Dipartamento di Scienze Letterarie e Filologiche, n. 5, 2005.

GAY, Peter. **Modernismo, o fascínio da heresia**: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GONÇALVES, Daniel José. **O desbunde como manifestação política**: a identidade de gênero na obra de Ana Cristina Cesar. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras. Defesa: Curitiba, 24 set. 2008.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Editora Labor, 1975.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970. Rio de Janeiro: Rocco, 1980.

MANDARO, Guilherme. **Hotel de Deus**. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1976.

MANDARO, Guilherme. **Trem da noite**. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1979.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. Artimanhas e poesia: o alegre saber da Nuvem Cigana. **Gragoatá**, Niterói, n. 12, p. 113-128, 1. sem. 2002.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.15, n.2 - Especial, p. 31-39, jul./dez. 2011.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. Jeito de corpo: desbunde como resistência político-poética. **Anais do XV Encontro ABRALIC**. Rio de Janeiro, 19 a 23 de setembro de 2016, UERJ, Rio de Janeiro.

PEÇANHA, Dóris Lieth Nunes. **Movimento beat** - rebeldia de uma geração. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1988.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

Recebido em: 24 de março de 2023

Aprovado para publicação em: 12 de junho de 2023