



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

PATRÍCIA MARCONDES DE BARROS

**ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA, “A POESIA
OCUPANDO O ESPAÇO”: A POÉTICA CONTRACULTURAL
DE GUILHERME MANDARO**

Londrina
2024

PATRÍCIA MARCONDES DE BARROS

**ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA, “A POESIA
OCUPANDO O ESPAÇO”: A POÉTICA
CONTRACULTURAL DE GUILHERME MANDARO**

Tese apresentada à Universidade Estadual de Londrina, no Programa de Pós-graduação em Letras (Estudos Literários), na linha de pesquisa “Intermedialidades e novas formas artísticas” como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Garcia
Fernandes.

Londrina
2024

Inserir ficha catalográfica

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

P314v Barros, Patrícia Marcondes de.
"Entre a História e a Literatura, a poesia ocupando o espaço" : A poética contracultural de Guilherme Mandaro / Patrícia Marcondes de Barros. - Londrina, 2024.
147 f. : il.

Orientador: Frederico Augusto Garcia Fernandes.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.
Inclui bibliografia.

1. Literatura Brasileira - Tese. 2. Literatura Marginal anos 70 - Tese. 3. História literária - Tese. 4. Poesia Marginal - Tese. I. Augusto Garcia Fernandes, Frederico. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

PATRÍCIA MARCONDES DE BARROS

**ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA, “A POESIA
OCUPANDO O ESPAÇO”: A POÉTICA
CONTRACULTURAL DE GUILHERME MANDARO**

Tese apresentada à Universidade Estadual de Londrina, no Programa de Pós-graduação em Letras (Estudos Literários), como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Gisele Gemmi Chiari
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Paula Maria Guerra
Universidade de Porto - UP

Profa. Dra. Maria Carolina de Godoy
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. César Augusto Carvalho
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 27 de maio de 2024.

AGRADECIMENTOS

À minha família, por todo o apoio que me proporcionaram durante a realização deste trabalho. Em especial, a minha mãe Jucilene Marcondes de Barros e às minhas avós Aurora Jacintho de Barros (em memória) e Antonieta da Silva Godoy (em memória), mulheres importantes na minha trajetória de vida e entusiastas dos meus estudos.

Ao Luiz Carlos Maciel (em memória) amigo e professor de Contracultura que foi a principal influência em minha trajetória acadêmica desde os tempos de graduação. Que sua memória continue a inspirar não apenas a mim, mas a todos aqueles cujas vidas foram tocadas com sua sabedoria, generosidade e jovialidade.

À professora Paula Guerra, pelo seu compromisso e interesse na cultura brasileira, que têm sido fundamentais para ampliar nossa voz além-mar. Agradeço pela leitura cuidadosa da tese e por suas valiosas contribuições para esta pesquisa.

À professora Maria Carolina de Godoy, pelo incentivo, apoio, leitura cuidadosa e apontamentos que me direcionaram nesta jornada. Sua orientação foi fundamental para a concretização deste trabalho.

Ao professor e poeta César Augusto de Carvalho pela sua presença significativa na minha jornada acadêmica e que muito me auxiliou na compreensão do fenômeno da Contracultura.

À professora Gisele Gemmi Chiari, pela leitura cuidadosa da tese e suas contribuições para este trabalho, assim como suas aulas na Pós-Graduação que, com certeza, contribuíram bastante para minha formação.

Ao professor Frederico Fernandes, pela sua orientação, incentivo constante e

oportunidades proporcionadas, como a minha participação no grupo de pesquisa *Coletivos Poéticos*. Agradeço pela sua imensa sensibilidade, bondade e respeito demonstrado em relação à minha trajetória acadêmica.

À professora Telma Maciel da Silva, que me recebeu inicialmente no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Com seu apoio e orientação inicial pude enfrentar os desafios desta jornada que muitas vezes se mostrou uma verdadeira prova de resistência em meio a um período político turbulento e de confinamento devido à pandemia da COVID-19.

Aos professores da Pós-Graduação em Estudos Literários, em especial, Miguel Heitor Braga Vieira, Barbara Cristina Marques, Suely Leite e Cláudia Cristina Ferreira.

Aos amigos e colegas que estiveram comigo nesta jornada desafiadora, em especial: Eliane Basílio de Oliveira, Marcelo Lima, Natiele Rosa de Oliveira, Vergínia Grando, Clady Sonda, João Paulo Toledo de Carvalho e Juliana Bello.

Às pessoas que conviveram com Guilherme Mandaro e que generosamente colaboraram para a elaboração deste trabalho, em especial à atriz Nina de Pádua e a Berenice Coutinho. Seu apoio e contribuições foram essenciais para a concretização desta pesquisa.

Ao Antônio Carlos de Oliveira pelo constante incentivo à realização deste trabalho, por compartilhar valiosos recursos como livros, revistas e um depoimento sobre o poeta. Seu apoio contínuo foi fundamental para o progresso deste trabalho.

Aos funcionários da Universidade Estadual de Londrina, especialmente o Ricardo Praia Muller e a Rosely Fernandes Lopes, que estiveram sempre por perto auxiliando na Seção de Pós-Graduação.

Ao João Antônio Buhler Almeida do *Incríveis arquivos João Antônio Buhler Almeida*, de São Paulo, e *Acervo Fotográfico Arnaldo Albuquerque*, do Piauí, por generosamente abrirem seus acervos e assim, contribuindo para esta pesquisa.

**Ao poeta e professor Guilherme Mandaro
(em memória)**

**À Jucilene Marcondes de Barros, Diógenes
de Barros e João Henrique Marcondes dos
Santos, os amores meus, para sempre.**

RESUMO

BARROS, Patrícia Marcondes de. **“Entre a História e a Literatura, a poesia ocupando o espaço”**: a poética Contracultural de Guilherme Mandaro. 2024. Número total de folhas. Tese de Doutorado em Letras – Estudos Literários – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2024.

A presente tese tem como propósito analisar a poética de Guilherme Mandaro (1952-1979) em seus aspectos estéticos e políticos no contexto da ditadura militar e da Contracultura. Partindo do mimeógrafo e suas reverberações na memória e na literatura de uma geração, analisaremos inicialmente o contexto no qual ocorreu a geração literária denominada marginal. Posteriormente, apresentaremos o referido autor, considerado um dos principais precursores dessa produção nos anos 1970. Sua poética deriva dos ecos urbanos originados da poesia oswaldiana, da Contracultura norte-americana, do rock, do carnaval de rua carioca, do existencialismo e da experiência performática na poesia, entre inúmeras possibilidades provenientes das vivências experimentadas por essa geração. O poeta desvela o movimento literário marginal na contramão dos cânones oficiais da literatura e das formas de oposição à ditadura militar. De uma perspectiva ampla, une-se à juventude Contracultural global, utilizando a poesia como instrumento de implosão do sistema capitalista e tecnocrático. O termo “marginal”, no contexto da poesia, relaciona-se não apenas a uma classe social marginalizada, mas também aos meios de produção literária utilizados e à sua concepção sempre situada às margens dos cânones. Assim, ampliou os horizontes da arte em geral, descentralizando-a de antigos paradigmas, resultado do profundo atomismo vivenciado no final da década de 1960. A pesquisa qualitativa de natureza bibliográfica é conduzida através dos rastros deixados pelo poeta em sua breve e intensa existência, exploradas por meio de sua participação no coletivo *Nuvem Cigana* (1972-1980) e em suas obras poéticas *Hotel de Deus* (1976) e *Trem da noite* (1979).

Palavras-chave: Geração Mimeógrafo; Coletivos Poéticos; Ditadura Militar; Guilherme Mandaro; Poesia Contemporânea.

ABSTRACT

BARROS, Patrícia Marcondes de. BETWEEN HISTORY AND LITERATURE, "POETRY OCCUPING SPACE": The countercultural poetics of Guilherme Mandaro. 2024. Número total de folhas. Tese de Doutorado (Letras, Estudos Literários) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2024.

This thesis aims to analyze the poetics of Guilherme Mandaro (1952-1979) in its aesthetic and political dimensions within the context of military dictatorship and counterculture. Starting from the mimeograph and its reverberations in the memory and literature of a generation, we will initially examine the environment in which the literary generation known as "marginal" emerged. Subsequently, we will introduce the mentioned author, considered one of the main precursors of this production in the 1970s. His poetics derives from urban echoes originating from Oswaldian poetry, North American counterculture, rock, Rio de Janeiro street carnival, existentialism, and performative experience in poetry, among numerous possibilities arising from the experiences of this generation.

The poet unveils the marginal literary movement against the official canons of literature and forms of opposition to the military dictatorship. From a broad perspective, he aligns himself with the global countercultural youth, using poetry as a tool to implode the capitalist and technocratic system. The term "marginal," in the context of poetry, relates not only to a marginalized social class but also to the means of literary production used and its conception always situated at the margins of canons. Thus, it expanded the horizons of art in general, decentralizing it from old paradigms, a result of the profound atomism experienced in the late 1960s.

The qualitative bibliographic research is conducted through the traces left by the poet in his brief and intense existence, explored through his participation in the Nuvem Cigana collective (1972-1980) and in his poetic works "Hotel de Deus" (1976) and "Trem da Noite" (1979).

Key-words: Mimeograph Generation; Poetic Collectives; Military Dictatorship; Guilherme Mandaro; Contemporary Poetry.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Guilherme Mandaro.....	15
Figura 2 - Guilherme Mandaro em artimanhas (1976).....	19
Figura 3 - Registro de Guilherme Mandaro realizado pelo estúdio Henriques (fevereiro de 1969)	23
Figura 4 – Poema Gráfico de Lapi, revista <i>Rolling Stone</i> , no. 17, p. 05.	46
Figura 5 – <i>Flor do Mal</i> , 1971, n 4. Periódico da imprensa alternativa inserido no universo Contracultural, tratando de assuntos como música, literatura, ecologia, meditação, cultura oriental, movimento hippie entre outros.	48
Figura 6 – Páginas da Revista <i>Navilouca</i> , edição única, 1974.....	49
Figura 7 – Registro do coletivo <i>Nuvem Cigana</i> . Futebol no Caxinguelê.....	57
Figura 8 – Obras: <i>A Palavra Cerzida</i> de Cacaso e <i>Sol dos Cegos</i> , de Francisco Alvim	60
Figura 9 – Livro <i>Creme de lua</i> (1975) do meu acervo pessoal seguido da foto original que o ilustra (uma familiar de Guilherme Mandaro).....	67
Figura 10 – Livro <i>Vau e Talvague</i> de Ronaldo Santos.	68
Figura 11 – Registro de filmagem em Super-8, intitulado “3 poetas” pelo artista multimídia Luiz Alphonsus.....	72
Figura 12 – Foto de Mandaro com amigos em Paraty (ele é o primeiro da esquerda para direita)	77

Figura 13 – Foto do *Bar Simpatia*, no centro do Rio de Janeiro93

Figura 14 - Elevado da Perimetral (1960), arquivo: Biblioteca Nacional.....96

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
IFCS	Instituto de Filosofia e Ciências Sociais
UFPEL	Universidade Federal de Pelotas
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
PNPD	Programa Nacional de Pós-Doutorado
CAPES	Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

SUMÁRIO

1	O POETA & EU: “DITADURAS, PANDEMIA, REVOLUÇÕES”	15
2	ITINERÁRIOS DAS MARGENS	23
3	A “OCUPAÇÃO DOS ESPAÇOS” NO PERÍODO DA DITADURA MILITAR	33
3.1	O CAMINHO ENTRE AS BRECHAS DA DITADURA MILITAR.....	33
3.2	ÀS MARGENS DA LITERATURA: A CONTRACULTURA EM TEXTO E CONTEXTO.	40
4	GUILHERME MANDARO & O COLETIVO NUVEM CIGANA (1972-1980): POESIA EM MIMEO, AFETOS & REVOLUÇÕES NAS ARTIMANHAS POÉTICAS	55
4.1	POESIA MARGINAL EM MIMEO: IMPRESSÕES E EXPRESSÕES DA CONTRACULTURA CARIOCA.....	57
4.2	NUVEM CIGANA DE POETAS: AFETOS & REVOLUÇÕES.....	65
4.3	AS MANHAS E AS ARTIMANHAS POÉTICAS.....	69
5	O POETA E SEUS RASTROS	72
6	A POÉTICA CONTRACULTURAL DE GUILHERME MANDARO: ENTRE A HISTÓRIA & A LITERATURA	85
6.1	O POETA FLANÊUR CARIOCA EM SEUS EXÍLIOS	88
6.1.1	“Melancolia”, “Silêncio” & “Ausências”	88
6.1.2	“Copacabana qualquer posto. Ponto final”. A Cidade & o Bairro como elemento poético	93
6.1.3	Histórias", "Travessias" e "Paixões": a Faceta “Romântica/Social” do Poeta	98
6.2	DA HISTÓRIA para O MISTÉRIO E DA POLÍTICA PARA A VIDA”: A POESIA DE GUILHERME MANDARO EM UMA PERSPECTIVA SOCIAL E ESTÉTICA.....	104
6.2.1	Guerrilhas do Desbunde.....	105
6.2.2	Mandaro: Voz própria versos livres.....	109

6.2.3	Vida e Morte no Varal do Tempo.....	110
7	CONSIDERAÇÕES QUE NÃO SÃO FINAIS	114
	REFERÊNCIAS.....	120
	ANEXOS	130
	ANEXO A – REGISTROS FOTOGRÁFICOS DE GUILHERME MANDARO & OUTROS RASTROS.....	130

1 O POETA & EU: “DITADURAS, PANDEMIA, REVOLUÇÕES”

Figura 1 – Guilherme Mandaro



Fonte: Disponível em <https://revistamododeusar.blogspot.com/2017/09/guilherme-mandaro-1952-1979.html> (Acesso em 06/04/2024).

Guilherme Mandaro nasceu no estado do Rio de Janeiro, em Vassouras, no dia 17 de dezembro de 1952. Posteriormente, após uma breve moradia de sua família em São Paulo, eles se mudaram para a cidade do Rio de Janeiro, no bairro de Copacabana. Segundo relatos de amigos, começou a estudar no Colégio Pedro II e, durante este período, iniciou sua participação no movimento estudantil. Em 1971, ingressou na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ-IFCHS) no curso de História, mas abandonou no terceiro ano¹. Partiu para outras experiências, desde poesia, filmes em super-8, fotografia até as análises teóricas, especialmente sob a perspectiva da historiografia. Ele lecionou no Curso Pré-vestibular *Status*, localizado no centro do Rio, onde, junto com amigos, produziu os primeiros livros de poesia em mimeógrafo. Reconhecido por muitos como um "poeta-historiador", é destacado na cena da poesia marginal, embora permaneça em relativo anonimato para o público em geral. Foi apresentada às suas obras, *Hotel de Deus* (1976) e *Trem da Noite* (1979), por seu amigo Ricardo Chacal, uma figura central no cenário da poesia marginal dos anos 70, durante entrevista realizada para uma coletânea da qual fui uma das organizadoras, em fevereiro de 2020, na cidade do Rio de Janeiro.

Durante esse encontro, Chacal compartilhou suas memórias e reflexões sobre os significados da poesia marginal carioca no contexto da ditadura militar, enfatizando o papel essencial do poeta nesse cenário e dos movimentos artísticos que o permearam como o caso do coletivo *Nuvem Cigana*. Este coletivo teve um papel significativo no surgimento de uma nova expressão poética em meio ao contexto marcado pelo AI-5 e pelo "desbunde da Contracultura".

A pesquisa centrada nas produções poéticas de Mandaro representou uma valiosa complementação aos estudos realizados durante meu mestrado e doutorado em História na UNESP (Universidade Estadual Paulista), assim como os estágios de pós-doutoramento concluído na UFU (Universidade Federal de Uberlândia) e na UFPEL (Universidade Federal de Pelotas), ambos financiados pelo Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD-CAPEs) na área de concentração: *Estudos Literários e Literatura, Cultura e Tradução*. Essas experiências foram fundamentais para aprofundar minha compreensão dos contextos e significados da Contracultura e da Literatura Marginal no Brasil. Além disso, é essencial destacar o contexto significativo em que esta tese foi elaborada: durante a pandemia de COVID-19, um evento de proporções profundas que afetou todas as áreas da vida. A pandemia trouxe uma série de desafios para esta

¹ Aqui há uma imprecisão de dados percebidos na biografia disponível do poeta. Chacal, em sua obra *Uma História à margem*, coloca que Guilherme Mandaro foi aluno de Filosofia no Largo de São Francisco (2010, p.21) e Messeder Pereira (1981, p.257), afirma que ingressou no Curso de História.

pesquisa, incluindo a necessidade de adaptação das práticas de estudo diante das restrições de mobilidade e do fechamento de instituições de pesquisa durante pelo menos dois anos (2020 e 2021). Essa situação me levou a fazer a transição para métodos de pesquisa *online*, como entrevistas remotas e busca por hemerotecas virtuais em arquivos pessoais e institucionais, entre outras práticas digitais. Vivendo o chamado "novo normal", essas práticas se mostraram fundamentais para a coleta de informações e pesquisa. É relevante ressaltar que a falta de documentação sobre o poeta limitou-me aos registros disponíveis apenas em acervos pessoais de seus amigos/as. O que pude investigar foram os vestígios deixados por Mandaro em algumas publicações, fotografias, cartas e filmagens em super-8.

No âmbito acadêmico, o poeta é frequentemente citado em pesquisas e livros como referência importante na poesia marginal, contudo, não há nenhuma pesquisa especificamente sobre ele. Assim, para compreender a poética de Mandaro, foi essencial desvendar a experiência literária de uma parcela significativa da geração envolvida com a poesia marginal, especialmente a carioca advinda da Zona Sul e suas influências: a Contracultura norte-americana, o modernismo antropofágico oswaldiano², a linguagem das ruas, a lisergia das drogas, o rock e o carnaval carioca, entre outras. Seu papel na coordenação das primeiras incursões da poesia marginal, notadamente marcadas pelo uso do mimeógrafo, foi de suma importância para os novos poetas. Essencialmente, possibilitou uma nova expressão das palavras, juntamente com a experiência do corpo por meio das performances, artimanhas na poesia. Esta liberdade permitiu que vozes diferenciadas e contestadoras ganhassem visibilidade, desafiando os cânones e contribuindo para o processo de descentralização da arte. Uma voz importante e crítica desse período foi a do artista tropicalista Rogério Duprat, citado por Bosi (2021, p. 423), que oferece uma perspectiva polêmica sobre o panorama da arte nas décadas de 1960 e 1970: “Nossa geração liquidou com a ideia da arte, mas seguiu sendo artista, triste e nostálgica, voltada para o consumo de massa, mas marginalizada por que o tamandu-luhan³ tem esse *modus operandi*”. Duprat sugere que sua geração rejeitou de forma

² A antropofagia cultural é um conceito popularizado pelo movimento modernista brasileiro na década de 1920, uma metáfora que o poeta Oswald de Andrade utilizou para descrever o processo de assimilação, adaptação e transformação de elementos culturais estrangeiros dentro da cultura brasileira, recriando-a genuinamente. Nesse contexto, a antropofagia cultural representa uma abordagem de resistência cultural, onde elementos culturais estrangeiros são absorvidos e reinterpretados. Ao invés de simplesmente imitar ou copiar estruturas culturais estrangeiras, a antropofagia propõe uma forma de criação cultural, enraizada na própria cultura, enriquecida por diversas influências externas e temporais (do passado e do presente). Essa prática permite não apenas a preservação da identidade cultural, mas também a sua constante renovação e adaptação às mudanças globais. Além disso, a antropofagia cultural desafia noções estáticas de “pureza cultural” e nacionalismo xenófobo, promovendo uma visão mais plural e dinâmica da cultura.

³ O termo “tamandu-luhan” é uma referência ao pensamento de Marshall McLuhan, principal teórico da comunicação nas décadas de 1960 e 1970, sugerindo que “os meios comunicacionais são as novas mensagens de uma era”. Em suma, ele analisa os meios comunicacionais e as mudanças sociais trazidas

decisiva a concepção tradicional de arte, considerando-a obsoleta ou inadequada para refletir as complexidades e contradições da sociedade contemporânea. No entanto, mesmo com essa rejeição, os artistas continuaram a se identificar como tal, apesar de uma sensação de tristeza e nostalgia, e pela incerteza sobre o caminho a seguir. A referência ao "consumo de massa" sugere uma adaptação à cultura popular e aos meios de comunicação, onde a arte é consumida por um público mais amplo, mas ao mesmo tempo, a marginalização persiste devido à falta de compreensão por parte do público em relação às suas obras, que podem ser consideradas demasiadamente abstratas ou complexas. Portanto, o comentário de Duprat sugere uma ambivalência em relação ao estado atual da arte, onde há uma ruptura com as convenções do passado, mas também uma marginalização em relação à nova ordem cultural emergente.

Neste período, entre o final da década de 1960 e ao longo da década de 1970, era premente a necessidade de expressão e contra informação oficial, propiciando assim o surgimento de jornais, panfletos e livros independentes, que dominaram a cena cultural impulsionada pelo movimento de produção artesanal dentro da lógica do *Faça Você Mesmo*. A imprensa alternativa foi importante na divulgação desse ideário contra o sistema, havendo uma grande dissidência, desde jornais e revistas mais vinculados ao discurso da esquerda ortodoxa até aqueles denominados comportamentais e de costumes, relacionados à nascente Contracultura brasileira. A exemplo, cito os jornais e revistas: *Flor do Mal*, *Bondinho*, *Verbo Encantado*, *Almanaque Biotônico Vitalidade* ("porta-voz" do coletivo *Nuvem Cigana*), entre centenas espalhados de norte a sul do país.

É importante ressaltar a relevância da obra clássica sobre a imprensa alternativa de Bernardo Kucinski, intitulada *Jornalistas e Revolucionários: Nos Tempos da Imprensa Alternativa* (1991), que por meio de uma ampla pesquisa aborda uma variedade de movimentos alternativos e dissidentes buscando compreender como esses atores influenciaram e moldaram os movimentos sociais e políticos da época, bem como examinar o contexto histórico e os desafios enfrentados por eles.

A imprensa alternativa tinha como características gerais, segundo Kucinski (1991), a independência editorial (sem vínculos com grandes corporações ou interesses comerciais), o engajamento político e social, defendendo causas específicas e promovendo mudanças sociais, a valorização da diversidade de vozes e perspectivas, oferecendo um espaço para diferentes comunidades e grupos compartilharem suas

não apenas pela tecnologia enquanto meio, mas as mudanças paradigmáticas trazidas na forma de se pensar, modulando assim, um novo indivíduo e uma nova sociedade. "Tamandu-luhan" é uma brincadeira com o nome do animal tamanduá e o sobrenome de McLuhan, sugerindo uma espécie de mistura entre o animal que se alimenta de formigas e o nome do teórico.

experiências e opiniões, além de uma linguagem muitas vezes irreverente e abordagens criativas e imersivas de reportagem, pautadas na vivência dos fatos, influenciadas pelo chamado *New Journalism* norte-americano em voga durante a década de 1960. Essas são algumas das características comuns da imprensa alternativa, que desempenha um papel importante na diversificação do panorama midiático e na promoção da liberdade de expressão e da democracia.

Dentro das páginas do livro de Kucinski, foram encontradas várias experiências relacionadas à chamada poesia marginal dentro da imprensa alternativa denominada de "comportamental" ou "de costumes", como detalharemos neste trabalho.

A efervescência da poesia marginal, marcada por sua rebeldia e expressão autêntica foi expressa nos alternativos e atingiu seu ápice com a publicação da icônica obra *26 Poetas Hoje* (1976), organizada por Heloísa Teixeira⁴. Esta coletânea não apenas consagrou diversos poetas marginais, mas também representou um marco significativo desse movimento literário que desafiou as convenções estabelecidas. É interessante notar, contudo, que Mandaro, embora imerso no mesmo contexto, não teve participação nessa obra emblemática. O lançamento do livro foi um evento memorável, ocorrido no *Parque Lage*, e imortalizado através de uma filmagem realizada em 1976, em super-8, pelo artista Luiz Alphonsus, intitulada *Noite Acesa* (1976)⁵. Essa filmagem não apenas captura o espírito vibrante e contestador da época, mas também serve como um testemunho visual que caracterizou o movimento da poesia marginal no Brasil.

Figura 2 – Guilherme Mandaro em artimanhas (1976)



Fonte: Disponível em <http://acervo.memorialage.com.br/> (acesso em 10/02/2024)

⁴ Heloísa Teixeira, amplamente reconhecida como Heloísa Buarque de Hollanda, é uma ensaísta, escritora, editora e crítica literária de destaque, cujo trabalho se torna uma referência fundamental neste estudo. Nas publicações anteriores a 2023, será mantida a alcunha Buarque de Hollanda.

⁵ Essa filmagem registra o lançamento da icônica obra *26 Poetas Hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, que reuniu diversos poetas marginais em um evento no Parque Lage, no Rio de Janeiro. O registro visual captura o ambiente vibrante e efervescente desse momento cultural, oferecendo uma visão única do contexto da poesia marginal e da Contracultura brasileira da época. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WRu-ZEQT-bk>, no site do artista: <https://www.luizalphonsus.com.br/> e em <http://acervo.memorialage.com.br/> (Acesso nos sites no dia 30/03/2024).

A principal proposta desta tese é explorar a poética Contracultural de Guilherme Mandaro, situando-a entre a "História e a Literatura", conforme sugere o título. Portanto, nosso objetivo está além da mera análise literária de suas poesias; buscamos compreender a relação intrínseca entre suas obras e o contexto histórico e social, utilizando a arte como meio de investigação de como essas criações continuam a ressoar de maneira sensível no século XXI.

Foi elaborado um itinerário de pesquisa composto por entrevistas presenciais e virtuais, levantamento e análise de referências bibliográficas e fontes de época, com a realização de viagens constantes ao Rio de Janeiro, em busca dos rastros do poeta.

É importante destacar que, embora tenhamos delineado os contornos da vida breve e intensa do poeta, esta pesquisa não visa uma abordagem biográfica. Em vez disso, concentra-se na análise de suas obras, as quais, conforme relatado pelo próprio poeta a Carlos Alberto Messeder Pereira (1981), refletem suas experiências como estudante, caracterizando uma forma peculiar de poesia secundarista, jovem e Contracultural, inerente àquele momento histórico.

Ao explorar as composições poéticas de Mandaro, senti uma afinidade instantânea com seu conteúdo, que é, ao mesmo tempo, intenso, intimista e social. As obras de Mandaro conseguem tecer uma conexão com o leitor, criando uma experiência poética envolvente e provocativa, revelando suas preocupações políticas enraizadas numa perspectiva de esquerda, fundamentadas em suas vivências diárias no movimento estudantil, nas comunidades e coletivos artísticos, além das viagens permeadas pelos sonhos de autonomia. Seus poemas transcendem o individual, capturando e proporcionando uma imagem da Contracultura nos trópicos. É muito comum que alguns leitores, inclusive os que viveram o mesmo momento histórico de Mandaro, não se "vejam nesta tese". Afinal, a pesquisa sempre parte de um ponto sensível na subjetividade de quem a elabora, assim como de seu contexto histórico. Segundo Halbwachs (1990, p.70): "A lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores, de onde a imagem de outrora se manifestou já bem alterada". Portanto, não se trata de competir com as memórias daqueles que viveram na época e conviveram com o poeta, mas sim de destacar a importância de Guilherme Mandaro na história da poesia marginal dos anos 1970. Além disso, é fundamental enfatizar a urgência de se promoverem novas pesquisas para desvendar os/as muitos/as poetas marginais ainda anônimos/as que estão fora do eixo cultural de grande visibilidade entre as cidades do Rio

de Janeiro e São Paulo. Explorar a Literatura Marginal oferece perspectivas únicas e valiosas para a análise da História Literária e da História do Brasil, revelando dinâmicas socioculturais que são muitas vezes invisibilizadas.

O filósofo e poeta Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço* (1993) ressalta a necessidade de compreender que a poesia e sua imagem possuem "um ser próprio, um dinamismo próprio" (Bachelard, 1993, p. 2), que se manifesta de forma singular em cada leitor, tornando-o autor ao completar/tocar a obra em aberto.

A poesia é arquivo de um tempo, de resistência, como prediz a professora e crítica literária Eurídice Figueiredo⁶, ao mesmo tempo em que se revela atemporal. A "História que não passa", como afirma o historiador Henri Rousso, é muitas vezes traumática e está presente nas sombras do cotidiano, em movimentos autoritários modulados por um sistema econômico que controla inteiramente nossas vidas, ao ponto de nos transformar em meros objetos, e, por fim, em nada, antes mesmo da morte física. "Os tempos não mudaram como deveriam, e alguém me disse que o amor desaparece com a crise geral do capitalismo" (Mandaro, 1979, p.61).

Apesar das dificuldades encontradas para o levantamento de fontes sobre o poeta, foram realizadas entrevistas com pessoas que conviveram com ele de forma direta ou indireta, a fim de compreendê-lo melhor. As entrevistas em sua maioria foram realizadas de forma presencial exatamente para captar o discurso vívido e a rede de afeto que envolve a figura de Guilherme, trazendo à tona tanto as memórias da curtição desbundada, quanto àquelas de dor e angústia, ecoadas nas conversas através da potência de silenciamentos reveladores.

Neste trajeto de descobrir a complexa vida e poesia de Mandaro, foram pontos de partida essenciais para o desenvolvimento da tese, além das fontes orais e impressos alternativos da época, as obras *Retrato de Época* (1981), de Carlos Alberto Messeder Pereira, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde - 1960/1970* (1980), *Rebeldes e Marginais - Cultura nos anos de chumbo* (1960-1970), de Heloísa Teixeira (2024), *Uma história à Margem* (2010), de Ricardo Chacal, *Poesia & Delírio no Rio dos anos 70* (2007) de Sérgio Cohn e *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1970 e além* (2021) de Viviana Bosi. Vale ressaltar que a obra *Retrato de época*, de Messeder Pereira é dedicada ao poeta, dois anos após seu falecimento: "Para o Guilherme Mandaro que um dia disse: que não seja o medo da loucura que nos obrigue a baixar a bandeira da imaginação" (Messeder Pereira, 1981, p.7).

Na apresentação de seus livros, Mandaro (1979, p. 31) revela: "Arrisquei mais do

⁶ O livro em que Eurídice Figueiredo trabalha diretamente com a noção da Literatura como arquivo, ou seja, como importante fonte histórica, é *A Literatura como arquivo da ditadura brasileira*, Editora 7 Letras, Rio de Janeiro, 2017.

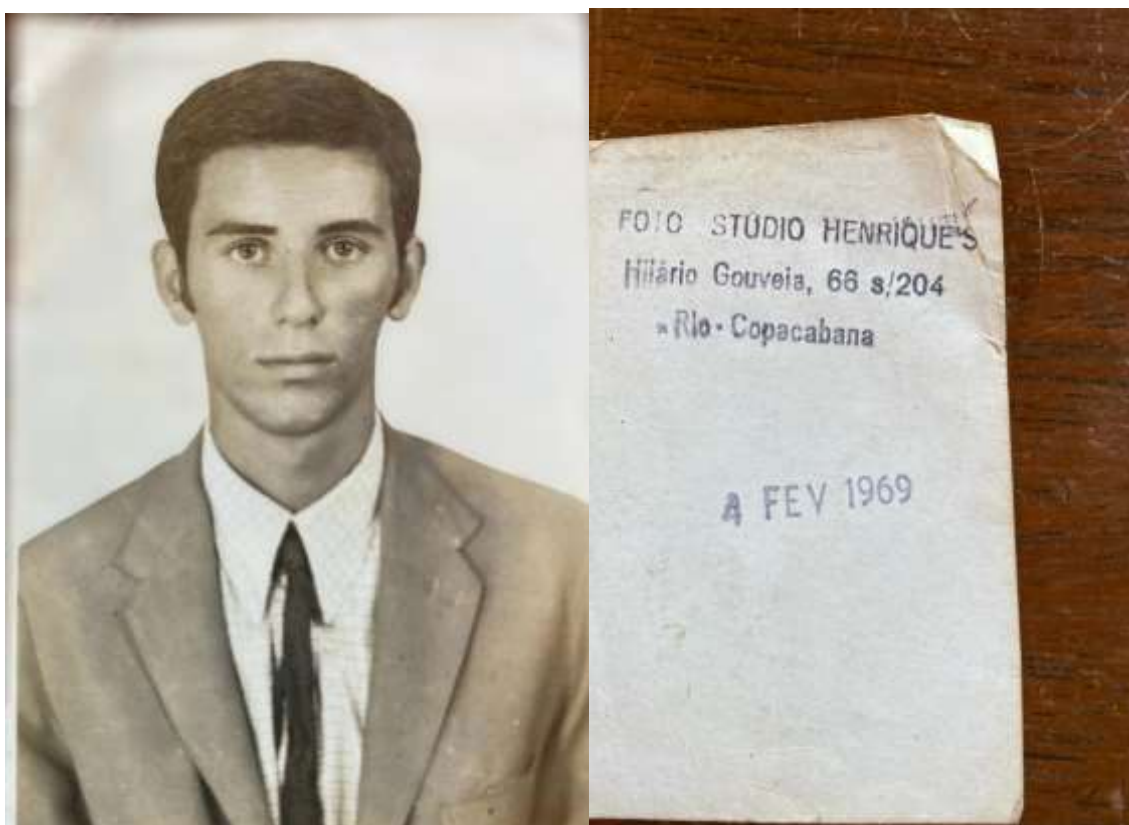
que tinha direito. Não saí incólume, mesmo porque estou mais velho”. A instabilidade psíquica do poeta, sua internação em clínicas psiquiátricas, sua notável inteligência e postura demiúrgica coordenando “aquele carnaval triste” são lembradas nesta tese, aproximando o leitor de um tempo, a do estudante, professor de História e poeta envolvido com as causas sociais e, sobretudo, da intensidade do jovem estudante revolucionário, que alcança através de sua poesia singular o minado terreno do século XXI.

Este trabalho foi desafiante por vários motivos pessoais e situações-limite, como já mencionado, começando por ser esboçado em meio ao signo da morte, trazido pela pandemia da COVID-19 e sob um governo autoritário, reminiscências da época ditatorial em que Guilherme viveu.

O que impulsionou este trabalho foi a pulsão de vida, a paixão e a necessidade urgente de apresentá-lo às novas gerações. Ei-lo aí, em novas transas.

2 ITINERÁRIOS DAS MARGENS

Figura 3 – Registro de Guilherme Mandaro realizado pelo estúdio Henriques (fevereiro de 1969)



Fonte: Acervo pessoal de Berenice Coutinho.

Este trabalho tem como objetivo geral analisar como a linguagem poética, inserida no contexto histórico e linguístico, pode ser considerada um gesto de resistência⁷ e subversão ao sistema instituído. Especificamente, trataremos da Literatura Marginal produzida na década de 1970 no Brasil, através da poética de Guilherme Mandaro (1952-1979), e suas colaborações com outros poetas que apresentaram uma nova concepção de literatura ao utilizar o mimeógrafo em suas produções e incluir performances na poesia, como observado na formação do coletivo poético *Nuvem Cigana* (1972-1980).

Walter Benjamin, filósofo e crítico literário alemão, já sinalizava a ideia de autor produtor, analisando seu papel na sociedade capitalista em uma abordagem radicalmente nova sobre a produção literária. Benjamin (2008) argumenta que, na Era da

⁷ Uma das principais referências ao tema da literatura como resistência é o artigo, já clássico, de Alfredo Bosi, *Narrativa e Resistência*, capítulo do livro *Literatura e Resistência* (2002). Neste artigo, Bosi argumenta que a literatura, ao longo da história, tem desempenhado um papel fundamental na resistência contra opressões, injustiças e regimes autoritários. Ele analisa como escritores e obras literárias representam e respondem a essas realidades, muitas vezes desafiando estruturas de poder e contribuindo para a conscientização e mobilização social.

reprodutibilidade técnica, o autor não deve ser apenas um criador de obras individuais, mas também um produtor que utiliza sua escrita como uma forma de intervenção política e social. Enfatiza a importância política dos autores se engajarem no processo de produção e distribuição de suas obras, tornando-as acessíveis a um público mais amplo e assim participando ativamente na luta contra as estruturas de poder opressivas. Reflete também sobre a crescente comercialização da cultura e a alienação do trabalho intelectual na sociedade capitalista.

Ao destacar a importância do autor como produtor, o filósofo também antecipa muitas das ideias centrais do que mais tarde seria conhecido como teoria crítica e estudos culturais. Seu ensaio continua a ser amplamente estudado e debatido até hoje, influenciando significativamente o pensamento sobre o importante papel do autor na sociedade contemporânea se coadunando de maneira significativa com a geração dos poetas marginais, no uso de mimeógrafo para reprodução de textos e imagens permitindo a autonomia no processo de produção e circulação de materiais culturais, já que os custos eram relativamente baixos e a tecnologia era acessível.

Assim, os poetas marginais assumem os meios de produção, criando suas próprias obras, sendo responsáveis pela reprodução e distribuição de panfletos, revistas alternativas, manifestos e outros meios que refletiam suas ideias, experiências e posicionamentos políticos. A valorização da autonomia e da descentralização na produção cultural, aspectos centrais tanto para a teoria de Benjamin quanto para o movimento da geração mimeógrafo, descentraliza o processo da escrita poética das elites intelectualizadas e das editoras que as servem, barateando o preço dos livros e desobrigando escritores e poetas fora do circuito comercial a passarem pelo crivo das grandes editoras que, geralmente, não tinham interesse neste 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 (2005) sugere que isso representa uma crise hermenêutica, um momento em que as ferramentas analíticas, interpretativas e avaliativas não conseguem captar 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)⁸, organizado por Heloísa Buarque de Hollanda, é que a Literatura Marginal recebeu reconhecimento acadêmico e crítico. Heloísa explica a importância desse tipo de 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 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, sua chegada à universidade foi difícil, uma vez que professores e críticos a consideravam como não sendo literária. Afirmo em depoimento, sobre a decisão de se aprofundar e divulgar a poesia marginal, dentro de um contexto político de repressão, após o AI-5.

[...] Decidi escrever sobre isso porque estávamos no pós-AI-5, ou seja, no período mais duro da ditadura, e havia um esvaziamento da universidade e da cultura porque os protagonistas haviam sido presos ou exilados. Então como sempre estudei a relação da política com a cultura, percebi que aquela poesia era uma das únicas formas artísticas que estavam funcionando com relativa liberdade e conseguindo juntar gente em lançamentos e performances. E isso me interessou demais. A chegada à universidade da poesia marginal foi muito complicada. Os professores e críticos ou achavam que era uma poesia ruim, ou que não era literatura. Foi muito negativa na época (Hollanda, 2020, p. 01)⁹.

A poesia 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 determinada classe social marginalizada como demarcada atualmente, mas aos meios de produção utilizados e à sua concepção sempre situada nas margens dos cânones literários por opção própria de seus poetas. O movimento na contramão de hierarquias e práticas sociais estabelecidas no âmbito da produção literária buscou subverter as normas

⁸ Os poetas que participaram da coletânea *26 Poetas Hoje* foram: Francisco Alvim, Carlos Saldanha, Antônio Carlos de Brito, Roberto Piva, Torquato Neto, José Carlos Capinan, Roberto Schwarz, Zulmira Ribeiro Tavares, Afonso Henriques Neto, Vera Pedrosa, Antonio Carlos Secchin, Flávio Aguiar, Ana Cristina Cesar, Geraldo Eduardo Carneiro, João Carlos Pádua, Luiz Olavo Fontes, Eudoro Augusto, Waly Salomão, Ricardo G. Ramos, Leomar Fróes, Isabel Câmara, Ricardo Chacal, Charles Peixoto, Bernardo Vilhena, Leila Miccolis, Adauto de Souza Santos.

⁹ Entrevista realizada pelas professoras Paula Guerra (Universidade do Porto), Maria Carolina de Godoy (Universidade Estadual de Londrina) e Patrícia Marcondes de Barros (Universidade Estadual de Londrina), com Heloísa Buarque de Hollanda, em dossiê temático para a revista *Travessias* intitulado: *Visões à Margem e Além-mar*:

Disponível na íntegra em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/25503/16121> (acesso em 31/12/2023)

e romper com as convenções tradicionais.

A poesia marginal emergiu no contexto de grande atomização social vivida na década de 1960, que ampliou os caminhos da arte em geral, descentralizando-a de antigos paradigmas.

Chacal, um dos principais precursores da Literatura Marginal carioca, conceitua a poesia feita nos anos que se seguiram a 1970:

[...] ficou considerada marginal por fugir do circuito tradicional do livro. Rompemos com 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 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 também 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).

À efemeridade das publicações em mimeógrafo que se dava de forma assistemática em sua produção, circulação e recepção, seguiam as premissas orientalistas em torno do conceito de instantaneidade, muito comum entre a juventude imersa na Contracultura. A intenção era abraçar o princípio do "aqui e agora", estabelecendo seus próprios meios de produção em meio às sombras da ditadura militar.

Ainda, segundo Chacal, esta forma de produção ganhou terreno:

[...] porque viram que não precisava mais ter editor para publicar um livro e como estava todo mundo sufocado com a ditadura (isso é minha opinião), todo mundo queria publicar, porque era uma forma barata de se colocar aquilo em circulação e daí não precisava mais de editora, livraria, nada disso. Foi uma bola de neve, um achado, uma coisa simples que veio da necessidade de não ter uma editora. Era impossível pensar que um poeta que estava lançando seus primeiros livros seria aceito numa editora. E aquela história, o editor fica com 90%, o autor fica com 10%. Eu queria viver daquilo e ter o livro comigo. Até hoje este é o problema que tenho com as editoras. Sei que é importante para um escritor, que se distribui no Brasil todo. Mas para ter acesso ao livro você tem que pedir, pagar (paga um preço mais camarada, mas tem que pagar) o livro que você escreveu (Chacal, 2020, p.39).

A efervescência do momento e a renovação dos costumes proposta pelo movimento juvenil de caráter internacionalista denominada como Contracultura ganhou sua expressão no Brasil de forma carnavalizada e antropofágica. Conceito retomado pela geração marginal, a antropofagia oswaldiana implica uma deglutição de referências que

está além da mera ideia de 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, alçado à condição de arte na 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.

Oliveira (2016, p. 5605) afirma que o ato de "desbundar"¹⁰ se tornou uma forma de crítica: a crítica como uma resistência, à resistência como um desvio, e o desvio como um meio de enfrentamento. Nesse momento, a forma de resistir ao momento vivido era se "desviando e desbundando", existindo em um espaço paralelo ao sistema oficial.

As palavras e as performances que dominaram esses espaços frequentemente foram mal interpretadas. No século XXI, a potência política intrínseca à poesia marginal dos anos 1970 continua a ser subestimada e, muitas vezes, descontextualizada, tanto no âmbito acadêmico quanto nos movimentos literários periféricos. Essa marginalização reduz a complexidade dessa poesia a estereótipos simplistas, como a visão de que se tratava de uma expressão sem importância histórica advinda de jovens burgueses "desertores de causas sociais", envoltos pelo americanismo advindo da Contracultura e assim, sua revolta não teria validação como movimento político. Essas percepções variam conforme as caracterizações doutrinárias das estruturas políticas estabelecidas, perpetuando uma compreensão dualista inerente ao sistema dominante que contrapõe o estético ao político.

Esse pensamento dualista continua a dominar o cenário polarizado da política tradicional e dos cânones artísticos e acadêmicos, persistindo na eleição "dos temas que são importantes dos que não são", assim como na definição do que é considerada poesia ou não. Esse paradigma estabelece uma hierarquia, onde a estrutura política estabelecida é compreendida como uma esfera antagônica à estética e, consequentemente, como mais importante na sociedade. Essa perspectiva limitada não apenas prejudica a compreensão da poesia marginal dos anos 1970, como também perpetua um distanciamento entre a arte e a política que pode ser enriquecedoramente explorado e compreendido.

¹⁰ Gonçalves (2008, p.39) afirma que "parte dos integrantes da geração anos 1970 – o que não exclui integrantes de outras gerações –, não reconheciam mais na militância política um ideal de vida a ser seguido e, em convergência com a liberalidade proposta pelos movimentos de Contracultura, adotaram o desbunde como signo de rebeldia e descrença em relação aos projetos revolucionários e, de certo modo, também à ordem vigente".

Jacques Rancière (2009) é conhecido por suas contribuições significativas para a discussão sobre a relação entre o estético e o político, desenvolvendo uma teoria em torno da "partilha do sensível", conceito que descreve a formação da comunidade política com base no encontro discordante das percepções individuais. Para ele, a política é essencialmente estética, fundamentada no mundo sensível, assim como a expressão artística. Ele introduz a ideia de "deslocamento do sensível", sugerindo que a política ocorre quando algo que estava fora do campo perceptivo da sociedade se torna visível e reconfigura as relações de poder. Isso implica uma reorganização das percepções e das fronteiras daquilo que é considerado estético e político. Argumenta que ambas estão intrinsecamente ligadas à noção de igualdade, onde qualquer pessoa é capaz de participar no domínio do sensível, desafiando assim as hierarquias tradicionais entre aqueles que têm autoridade para falar sobre política ou estética e aqueles que não têm. A "partilha do sensível" (Rancière, 2009) postula como os espaços, tempos e modos de experiência são distribuídos na sociedade, modulando e reconfigurando as sensibilidades que desafiam as fronteiras entre diferentes grupos sociais. Assim sendo, a estética não se limita à arte tradicional, mas permeia todas as esferas da vida. A política é uma questão estética, e a estética é política em diversos níveis. Elementos estéticos, como linguagem, imagens e performances, são fundamentais para a formação e contestação das ordens políticas, desafiando a ideia de que a política e a arte devem ser separadas. A arte tem o potencial de criar espaços de dissenso e questionamento, o que é intrinsecamente político.

Assim, Rancière (2009) propõe uma emancipação estética que vai além da mera apreciação da arte, defendendo que a verdadeira política é aquela que perturba as categorias convencionais e desafia as formas estabelecidas de percepção. Esses conceitos destacam sua abordagem singular, enfatizando a importância da igualdade, da participação e do deslocamento das fronteiras convencionais para uma compreensão mais profunda das dinâmicas sociais e políticas.

Essa perturbação ao estabelecido pode ser encontrada nos poetas marginais da geração de 1970, abertos a experimentações e desconstruindo a ideia de linguagem, desafiando as normas gramaticais e literárias, refletindo uma postura anti-institucional e anti-hierárquica. A circulação das obras dos poetas marginais frequentemente ocorria por meio de publicações alternativas produzidas em pequenas editoras independentes¹¹.

¹¹ Beatriz de Moraes Vieira em sua tese *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 70* fez um interessante levantamento do montante de poetas, obras e artigos da época pautados nos trabalhos de Leila Miccolis, Carlos Alberto Messeder Pereira, Heloisa Buarque de Hollanda, Cacaso (Antônio Carlos de Brito) e antologias diversas.

Esse método de distribuição estava em consonância com a postura anti-institucional do movimento, contribuindo para a disseminação das vozes Contraculturais e foi também, uma resposta direta ao contexto político da época, incorporando o corpo na ação através da leitura performática das poesias.

Segundo Chacal, a poesia reaprendia a falar:

Estávamos em 77 e a poesia reaprendia a falar. Falava com a boca, com as mãos, com os pés. O corpo não mente. A vida tirava o verso para dançar ao som das bombas e das sirenes. E nos lançamentos de livros e almanaques, a galera uivava e todos pegavam onda ao sol e se refaziam dos pés na jaca noturnos à beira mar (Chacal, 1998, p.32).

A vida tirava o verso para dançar ao som das bombas e das sirenes, como postula Chacal e a marginalidade ganha visibilidade e resolve fazer seu barulho. A poesia de Guilherme Mandaro emerge da efemeridade e da modernidade da zona sul carioca, especialmente de Copacabana, capturando a essência da juventude da classe média. Nas ruas movimentadas, nos blocos de carnaval e nos anseios por uma revolução social, suas palavras ganham vida, refletindo os ritmos e as aspirações da paisagem urbana em constante transformação. A palavra escrita, cravada no mimeógrafo descreve livremente e em flashes instantâneos as suas experiências existenciais entremeadas às situações-limite oriundas do contexto ditatorial. Há em sua poesia um anseio libertário contra a normatização da vida, linguagem e poesia, similar ao poeta Manuel Bandeira em *A Poética* (1922):

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente
protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor.
Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho
vernáculo de um vocábulo.
Abaixo os puristas.
Todas as palavras
sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções
sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis
Estou farto do lirismo namorador
Político

Disponível em:

https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/26988/A%20Palavra%20Perplexa_%20Experi%C3%Aancia%20hist%C3%B3rica%20e%20poesia%20no%20Brasil%20nos%20anos%2070.pdf?sequence=1&isAllowed=y
(Acesso em 21/02/2024).

Raquítico
 Sifilítico
 De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora
 de si mesmo.
 De resto não é lirismo
 Será contabilidade tabela de co-senos secretário
 do amante exemplar com cem modelos de cartas
 e as diferentes maneiras de agradar & agraves mulheres, etc.
 Quero antes o lirismo dos loucos
 O lirismo dos bêbados
 O lirismo difícil e pungente dos bêbados
 O lirismo dos clowns de Shakespeare.
 Não quero saber do lirismo que não é libertação (Bandeira, 1993).

Em Mandaro:

tô saturado de todos códigos de linguagem
 de linhagem
 tô com a língua seca prá 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).

Para compreendermos o itinerário das margens da qual se observa a poética de Guilherme Mandaro, começamos por analisar no primeiro capítulo o contexto político e cultural, estabelecendo a relação entre ditadura e poesia marginal que surge como uma forma de resistência à opressão do regime militar. Este movimento foi caracterizado por uma expressão artística descentralizada, produzida de maneira independente, longe dos círculos literários tradicionais. Os poetas marginais de forma geral tinham uma abordagem crítica e contestatória em relação à sociedade e ao governo autoritário. Destacamos assim, a relevância do movimento Contracultural para a poesia marginal no Brasil, que ganhou força no final da década de 1960, introduzindo novos elementos culturais, políticos e sociais na crítica ao sistema vigente. A influência desse movimento e sua adaptação, notadamente através da lente do Modernismo com a antropofagia oswaldiana praticada pelo Tropicalismo, tiveram um impacto significativo nas expressões culturais marginais, incluindo a literatura que resistiu em um momento marcado pelo endurecimento da ditadura militar no país, com a implementação do AI-5, e pela crescente polarização ideológica.

No segundo capítulo, aprofundamos a discussão sobre a importância das publicações em mimeógrafo e da formação de coletivos poéticos durante a década de

1970, um desdobramento da ideia de comunidade artística para a poesia marginal. Destacamos como essas iniciativas foram fundamentais para o cenário artístico da época ao promover a livre expressão em um período político conturbado. Tomamos como baliza, em particular, a experiência de Guilherme Mandaro no coletivo performático *Nuvem Cigana*, explorando o papel da oralidade e da performance dentro da poesia e sua participação no *Almanaque Biotônico Vitalidade* (1976-1977).

O Almanaque, que reuniu o trabalho de poetas, artistas gráficos e fotógrafos, se apresentou como um verdadeiro "remédio" contra a repressão da ditadura militar. Em sua "bula," prescrevia: "Contra o irremediável" e "Contra aqueles que propõem a morte como única forma de vida" (Cohn, 2007, p.03). A publicação, que funcionava como porta-voz das ideias desse grupo de jovens, foi idealizada por Claudio Lobato, um dos editores, capista e ilustrador. Investigaremos a ideia modernista de arte coletiva e ativismo, que concebia a arte como uma forma de envolvimento político e social.

No terceiro capítulo, fornecemos uma visão mais completa do complexo "poeta-professor de história". Isso é feito através da coleta de registros biográficos, que incluem entrevistas, documentários, fotos, vídeos e ensaios produzidos por Mandaro. Embora muitos dos entrevistados/as prefiram manter o anonimato em seus depoimentos, suas contribuições foram fundamentais para a construção do retrato do poeta. No entanto, vale destacar que ainda assim, a pesquisa apresenta lacunas, pois devido à sua morte prematura em 1979, há uma escassez de informações disponíveis sobre sua vida, restrita a sua participação no coletivo *Nuvem Cigana* e como também produtor/diagramador dos primeiros livros em mimeógrafo que foram *Travessa Bertalha* (1971) de Charles Peixoto e *Muito Prazer, Ricardo* (1971) de Ricardo Chacal, além de suas próprias contribuições como poeta.

No último capítulo, nos aprofundamos na poética Contracultural de Mandaro, levando em consideração o universo multifacetado do poema e sua relação com o contexto histórico e a localidade em que foi produzido. Buscamos compreender sua poesia em seus significados políticos e estéticos, o que implica em novas possibilidades de reflexão sobre o que é poesia, visto que a análise de sua produção não pode se limitar apenas à sua forma, mas considerando sua situação de uso e os significados que emergem a partir dela. Selecionamos alguns poemas do autor e examinamos como eles refletem elementos sociais habilmente articulados no interior do texto. Para isso, consideramos uma variedade de aspectos, incluindo o uso da linguagem, as rimas, o ritmo, elementos visuais e outros recursos literários.

Suas influências poéticas são diversas e complexas que vão desde ao

modernismo brasileiro à Contracultura norte-americana, rock, carnaval de rua, psicodelismo e filosofia marxista, entre muitas que são apresentados nesta tessitura entre o estético e o político que envolveu parte da juventude carioca atrelada ao ideário da Contracultura no contexto da ditadura militar.

Através de pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico, traçamos a análise de sua poesia e de sua história na Literatura Marginal, apresentando um panorama da breve e intensa existência do poeta através de suas obras *Hotel de Deus* (1976) e *Trem da noite* (1979).

“As histórias, travessias, desastres e paixões” como expressa em sua poesia, entremeiam a contingência histórica da ditadura militar e a Contracultura brasileira na ocupação necessária dos espaços.

3 A “OCUPAÇÃO DOS ESPAÇOS” NO PERÍODO DA DITADURA MILITAR

Neste capítulo, apresentamos o contexto histórico no qual ocorreu a produção literária marginal, bem como seu lugar na história literária. Inicialmente, concentramos a análise no contexto da ditadura militar brasileira e nas formas de resistência ao momento de asfixia determinado pela repressão, que se intensificou com o AI-5, resultando em censura, prisões, desaparecimentos e mortes de pessoas ligadas a movimentos de esquerda. Exploramos como a arte se tornou um importante *front* de luta e resistência para essa geração. O anseio pela liberdade por parte da juventude pode ser percebido na luta engajada dos movimentos estudantis e artísticos que surgiram a partir do Tropicalismo, propondo rupturas tanto no âmbito do estético quanto do político moduladas pelo movimento cultural denominado pela imprensa norte-americana como Contracultura, cujo entendimento é fundamental para a análise geral da literatura dos anos 1970, que se relaciona ao momento de produção poética de Guilherme Mandaro.

Posteriormente, exploramos as produções literárias de caráter Contracultural anteriores à produção poética marginal, encontradas em livros, revistas e jornais, que desempenharam um papel crucial de abertura no desenvolvimento das artes marginais durante os anos 1970.

3.1 O CAMINHO ENTRE AS BRECHAS DA DITADURA MILITAR

“Uma incerta dor/na ansiedade de ocupar/com a palavra certa/os espaços que vão aparecendo” (Mandaro, 1976, p.05). Este trecho da poesia de Guilherme Mandaro tem similaridade com aquilo que Torquato Neto, outro poeta da geração marginal, postulou: “Não está na hora de transar derrotas. Ocupar espaço, amigo, eu digo: brechas: é por elas” (Neto, 1974, p.09). Ambos retratam o sentimento de resistência frente ao ambiente repressor instaurado a partir de 1964, com o golpe militar que durou até 1985 e a necessidade da livre expressão na “ocupação do espaço”. Entrelaçam a resistência a um sentimento de desesperança, culminando no ato derradeiro: a morte precoce por meio do suicídio. Em meio ao ambiente hostil e, principalmente após a promulgação do Ato Institucional de número 5, em 1968, no governo do general Arthur da Costa e Silva, muitos movimentos políticos e artísticos caíram na clandestinidade. O AI-5, também chamado de segundo golpe, foi caracterizado pelo recrudescimento da ditadura, estabelecendo um hiato em relação ao período anterior, denotando o refluxo dos movimentos políticos e artísticos.

Este período foi marcado pelo que Heloísa Teixeira descreveu como um "vazio cultural", uma expressão inicialmente cunhada por Zuenir Ventura na revista *Visão* (1971) para abordar a censura à arte e os desafios enfrentados por este setor diante da crescente repressão militar em um país cada vez mais vigilante, restringindo gradativamente os canais de debate e limitando a divulgação de qualquer proposta contestadora.

O clima da década de 1970 começou a se manifestar já em 1968:

O ano de 1968 marca a abertura de um novo momento na sociedade brasileira. O regime implantado em 1964 se consolida ao suplantando as resistências e reorganizar a forma do Estado. A vigência do Ato Institucional no. 05, os limites impostos à instituição parlamentar, a repressão política, a censura prévia e a ação privilegiada do Executivo evidenciam a predominância em relação ao Estado da sociedade política, da função 36 coercitiva que potencializa uma rede de mecanismos de sujeição acionados em lugares estratégicos do corpo social, da fábrica ao aparelho escolar. Em nome do desenvolvimento e dos ideais do Ocidente, promove-se a criminalização da atividade política, colocando-se sob suspeição não apenas as atividades político-sindiais dos grupos e das classes populares, mas também a própria classe média intelectualizada, o setor estudantil e as áreas a ele vinculadas por meio da instituição universitária – professores, pesquisadores, entre outros – ou o circuito de divulgação cultural – intelectuais e artistas comprometidos com a produção engajada de anos anteriores (Teixeira, 2024, p. 114).

Conforme Alfredo Sirkis em *Paradoxos de 1968* (Garcia, 1999, p.112), os jovens, diante do contexto histórico, tinham diversas opções ideológicas para seguir. Alguns se engajavam na luta armada, enquanto outros se entregavam ao movimento Contracultural. Havia também aqueles que optavam por manter o estilo de vida conformista de seus pais, permanecendo fiéis à tradição, à família e à propriedade, como uma resposta ao "temor comunista" e às incertezas do mundo pós-guerra.

[...] foi uma geração, como eu gosto de dizer, que se trifurca, no Brasil. Uma parte dela, após o AI-5 quando a ditadura se transformou em ditadura total, foi para a luta armada, para a clandestinidade; outra parte resolveu ir fundo na questão da Contracultura, procurando criar um universo à parte, em que fosse possível viver: foram as comunidades rurais, o uso de drogas, sobretudo das alucinógenas, como o LSD. As pessoas passaram a viver juntas em comunidades, pequenas famílias, tentando não ler jornal, sair daquela realidade, sair daquele bode, como se dizia na época. Foram as pessoas que viraram *hippies*. E houve um terceiro segmento daquela geração que acabou rapidamente se integrando àquilo que o sistema oferecia. Porque ao mesmo tempo que vivíamos sob uma ditadura sanguinária, paradoxalmente, para a classe média intelectualizada, preparada profissionalmente, havia alternativas fantásticas de emprego e ascensão social (Sirkis, 1999, p.112).

Em comum, os pesquisadores desse contexto de ditadura militar indicam que após a Segunda Guerra Mundial, uma série de transformações significativas ocorreu no panorama social e cultural, evidenciando a desintegração de um mundo que já não estava alinhado com os novos paradigmas emergentes. Esse fenômeno foi especialmente sentido entre os jovens, desencadeando o que ficou conhecido como o "conflito de gerações". A partir dos anos 1950, emerge a imagem construída pelo cinema do "jovem rebelde", popularizado por filmes como *Juventude Transviada* (1955)¹² e *O Selvagem* (1953)¹³. Surge assim, uma cultura juvenil que atingiria seu ápice nas décadas seguintes.

Conforme observado por Marcelo Ridenti (1999) em *Breve Recapitulação de 1968 no Brasil*, o ano de 1968 destacou-se devido a uma onda global de protestos e mobilizações políticas. Ele pontua os eventos emblemáticos desse período, incluindo o icônico "Maio de 1968" na França, marcado pela ativa participação de estudantes e trabalhadores; a "Primavera de Praga" contra o socialismo burocrático; as manifestações pacifistas mundiais contra a Guerra do Vietnã; o surgimento da Contracultura nos Estados Unidos como uma alternativa, um novo estilo de vida; a disseminação de diversos movimentos guerrilheiros na América Latina em oposição às ditaduras; juntamente com outras manifestações locais em várias partes do mundo. Embora cada movimento sociocultural de 1968 tenha surgido em contextos locais distintos e tenha suas próprias características, houve elementos comuns que permearam esses movimentos libertários ao redor do mundo. Entre esses traços compartilhados, segundo Ridenti (1999, p.55) destacam-se de forma ampla: a rejeição à autoridade estabelecida, quando jovens e ativistas desafiaram abertamente o *status quo*, questionando a legitimidade das instituições tradicionais e buscando formas alternativas de organização e expressão; a luta por liberdade e autonomia em meio a um contexto de crescente repressão e conformismo; internacionalismo e solidariedade global; Contracultura e contestação, marcados por uma efervescência cultural sem precedentes, caracterizada por uma rejeição dos valores dominantes e uma busca por formas alternativas de expressão artística, moda, música e estilo de vida; mobilização popular e participação democrática que, em sua essência, foram os movimentos de base alimentados pela participação ativa de estudantes, trabalhadores, mulheres, minorias étnicas e outros grupos marginalizados. A mobilização

¹² *Juventude Transviada* é um filme norte-americano dirigido por Nicholas Ray e lançado em 1955. É estrelado por James Dean, Natalie Wood e Sal Mineo. O filme retrata as angústias e desafios enfrentados por adolescentes rebeldes nos Estados Unidos na década de 1950 na época do *american way of life*, triunfo do mundo capitalista no pós-guerra.

¹³ *O Selvagem* é um filme de 1953, dirigido por László Benedek e estrelado por Marlon Brando. O filme retrata a vida de uma gangue de motociclistas rebeldes e seu líder, interpretado por Brando. É considerado um dos primeiros filmes a abordar a cultura dos motociclistas e teve um impacto significativo na cultura popular da época. Temas como liberdade, autonomia e rebeldia contra o sistema vigente foram comuns neste momento.

popular foi impulsionada por um desejo compartilhado de transformação social e justiça, e muitas vezes se manifestou em formas de organização horizontal e decisões coletivas.

Esses elementos comuns, embora variáveis em sua manifestação específica em diferentes contextos, ajudam a iluminar a natureza profundamente transformadora e interconectada dos movimentos de 1968, cujo legado continua a ressoar e inspirar ações de protesto e resistência nos dias atuais.

A Contracultura, movimento juvenil de caráter internacionalista, modulou parte da juventude na busca de novos fundamentos para a sociedade, caracterizados pelo aspecto do experimentalismo com a exploração de substâncias psicoativas, misticismo e um entusiasmo voluntarista com um intenso envolvimento político embalados na trilha sonora do rock. No contexto da formação da chamada "nova consciência" associada à Contracultura *hippie*, a análise política tradicional foi transcendida das fronteiras do marxismo, adquirindo dimensões adicionais, destacando os aspectos desumanizantes do sistema tecnocrático e suas implicações no corpo e na mente, independentemente da classe social dos indivíduos. Dentro desse contexto, tanto os oprimidos quanto os opressores no âmbito do sistema dominante enfrentavam as dificuldades decorrentes da crescente tecnocratização da vida. Além da tradicional luta de classes marxista, emergiram outras formas de resistência igualmente significativas, que iam além dos paradigmas preestabelecidos, trazendo novos questionamentos e adotando linguagens distintas. Herbert Marcuse é amplamente reconhecido por suas obras críticas em relação à sociedade tecnocrática, um sistema de pensamento que abrange tanto o domínio do espírito humano quanto da matéria. Suas contribuições mais notáveis incluem os livros *Eros e Civilização: Um Estudo da Sociedade Opressora da Busca da Felicidade* (1968) e *Ideologia da Sociedade Industrial* (1972). Marcuse desempenhou um papel fundamental no contexto da Contracultura, desafiando as normas convencionais e oferecendo uma visão crítica da sociedade contemporânea.

Não obstante, essa sociedade é irracional como um todo. Sua produtividade é destruidora do livre desenvolvimento das necessidades e faculdades humanas; sua paz, mantida pela constante ameaça de guerra; seu crescimento, dependente da repressão das possibilidades reais de amenizar a luta pela existência - individual, nacional e internacional. Essa repressão, tão diferente daquela que caracterizou as etapas anteriores, menos desenvolvidas, de nossa sociedade, não opera, hoje, de uma posição de imaturidade natural e técnica, mas de força. As aptidões (intelectuais e materiais) da sociedade contemporânea são incomensuravelmente maiores do que nunca dantes - o que significa que o alcance da dominação da sociedade sobre o indivíduo é incomensuravelmente maior do que nunca dantes. A nossa sociedade se distingue por conquistar as forças sociais centrífugas mais pela Tecnologia do que pelo Terror, com dúplici base numa eficiência esmagadora e num padrão de vida crescente (Marcuse, 1973, p.14).

Theodore Roszak (1972, p. 18) também analisa criticamente o cenário do mundo pós-guerra em sua obra clássica *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* (1968)¹⁴ traduzida para o Brasil com o título de *A Contracultura* (1972), onde postula que a tecnocracia emerge como uma forma social na qual uma sociedade industrializada atinge o ápice de sua integração organizacional. Nesse cenário, há uma racionalização da experiência humana que rivaliza em precisão com a organização mecânica. A tecnocracia, ao assumir essa posição, tende a se tornar impositiva, pois não apenas prescreve as competências, atitudes e comportamentos socialmente necessários, mas também molda as necessidades e aspirações individuais. Ela institui novos métodos eficazes de controle social sob o disfarce de neutralidade, apresentando-se como um fenômeno apolítico que atrai diversas inclinações políticas, incluindo as de direita e esquerda. Foi contra essa racionalização inerente à tecnocracia, que transformou as pessoas em "peças de engrenagens perfeitamente calibradas de uma máquina", para aprimorar a eficiência produtiva, que os jovens Contraculturais se insurgiram nos quatro cantos do mundo. Eles adotaram uma abordagem de descondicionamento que impulsionou a Contracultura, enfatizando o aspecto inconsciente e dionisíaco da existência. O desejo por liberdade representou a necessidade de romper com o sistema econômico capitalista, que domina e gerencia a vida por meio daquilo que chamam mão invisível do mercado.

A revolução que está começando questionará não só a sociedade capitalista como também a sociedade industrial. A sociedade de consumo tem que morrer de morte violenta. A sociedade da alienação tem de desaparecer da história. Estamos inventando um modo novo e original. A imaginação está tomando o poder (Roszak, 1972, p. 32).

Dessa maneira, buscou-se uma reação crítica diante da variedade de influências que conduziram o ser humano a um estado que o existencialismo de Sartre denunciou como uma existência não autêntica. Nesse contexto, o filósofo Jean-Paul Sartre começa a expor este mundo do pós-guerra por meio de obras literárias a exemplo de *Entre Quatro Paredes: O inferno são os outros* (1945), onde examina a inquietação, a dominação e a vigilância nas relações humanas dentro do sistema estabelecido. Através da metáfora contemporânea do inferno, a peça, composta por um único ato, minuciosamente analisa a vida, contrastando-a com a concepção cristã tradicional: o inferno não é quente, mas sim, uma realidade fria, burocrática e desencantada, como previsto por Max Weber. A

¹⁴ A referida obra, intitulada *Contracultura*, foi traduzida para o português em 1972, pela escritora Rose Marie Muraro, um ícone do feminismo brasileiro. A tradução foi publicada pela editora católica, Vozes. Esta editora é conhecida por ter publicado várias obras importantes sobre o feminismo e a revolução juvenil Contracultural no contexto da década de 1970.

condenação da convivência entre os três personagens mortos, por toda a eternidade, sem a possibilidade de escapar do julgamento e escrutínio constantes dos outros é o inferno. A frase “O inferno são os outros” é dita por um dos personagens, Garcin, como uma expressão de seu tormento e de sua visão existencialista, refletindo a ideia de que a presença dos outros, com suas expectativas, julgamentos e demandas podem ser angustiantes e opressivas. Em essência, Sartre está argumentando que somos condenados não pelo que fazemos, mas pelo que os outros pensam de nós, e que isso pode ser uma fonte de sofrimento insuportável. “O inferno são/estão nos outros” e também em nós representados na convivência, no julgamento, no olhar unidimensional da vida e seus ditames. O existencialismo sartreano exerceu um papel central para essa geração, uma vez que questionou a uniformização da vida e defendeu de forma essencial a busca por uma existência autêntica, ou seja, aquela em que se constrói o próprio caminho com autonomia. Nesse sentido, procurou-se formular uma resposta crítica diante da ampla variedade de influências que conduziram o ser humano a uma existência inautêntica, gerada e mantida pelas ilusões do capitalismo e pelo sistema implacável, que organizou meticulosamente toda a estrutura social e moldou uma concepção da natureza humana de acordo com suas necessidades de lucro. Os comportamentos que se adequam à funcionalidade do sistema foram padronizados e regulamentados através de uma forma de violência sutil que promove a vigilância e uma política de exclusão daqueles que desafiam as regras do jogo, frequentemente rotulados como “malucos”.

As críticas contundentes ao sistema ganharam visibilidade entre parte da juventude global nas décadas de 1960 e 1970, construindo um movimento social capaz de provocar, transgredir e revolucionar a vida em todas as suas dimensões, denominado de “Contracultura” pela mídia norte-americana.

Luiz Carlos Maciel, principal teórico da Contracultura no Brasil, conceitua:

[...] a Contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial. No sentido universitário o termo é uma anticultura. Obedece a instintos desclassificados nos quadros acadêmicos.(...) A compreensão do fenômeno da Contracultura depende da erradicação desse preconceito, introjetado em todos nós desde a infância: o de que nossa cultura particular e suas formas específicas e limitadas são, de alguma maneira, superiores, ou melhores, ou mais objetivas etc. do que quaisquer outras, pretéritas ou a inventar. Esta é uma ilusão tenaz, amparada por todas instituições - da universidade à política -, e o primeiro ato indiscutivelmente positivo e genuinamente revolucionário da Contracultura foi o de desmenti-la..Este ato foi espontâneo. O surgimento e o desenvolvimento do que se chamou Contracultura não foram previstos - e só foram precariamente apreendidos, à custa de distorções - pelos quadros de conhecimento elaborados por nossa cultura. Sua fonte foi a magia fundamental da realidade, seu poder incessante de criação, insubmisso a todos os tipos de tentativas de racionalização.Esta é a principal originalidade histórica da Contracultura. Ela tem mais a ver com um passe de mágica do que qualquer processo

racionalizável (Maciel, 1982, p.19).

Este passe de mágica, segundo o historiador Marcos Napolitano (2023), se apresentou em diferentes fases, tendo como ponto de partida o cenário pós-guerra e o *boom* do rock. Situa as décadas de 1960 e 1970 como a segunda fase, em que se percebe também a politização do movimento com a luta pelos direitos civis dos negros, homossexuais, mulheres, a inclusão dos jovens como atores sociais, a conscientização ambiental, o pacifismo e outras propostas inovadoras que não encontravam espaço na chamada política tradicional. No Brasil, os reflexos desse movimento adquiriram características distintas, especialmente através do surgimento do Movimento Tropicalista em 1967.

Este movimento desencadeou uma verdadeira revolução na cena artística brasileira, introduzindo elementos e referências inovadoras em um período marcado pela repressão e obscurantismo. O Tropicalismo provocou diversas interpretações e recebeu consideráveis críticas, muitas vezes sendo percebido como uma moda exótica com inclinações burguesas ou até mesmo como uma ameaça para a sociedade brasileira devido às suas ideias libertárias, que questionavam a estrutura familiar e o sistema estabelecido.

Através do processo de antropofagia cultural, inspirado por Oswald de Andrade, o movimento absorveu elementos tanto nacionais quanto estrangeiros, do passado e do presente, incorporando-os às suas formas e linguagens de expressão a cultura de massa, “a sociedade do espetáculo” como denomina Guy Debord (1967).

Nicolau Sevcenko (2005) discorre sobre os significados da Tropicália:

A Tropicália seria o alçapão por meio do qual o artista predispõe o público, com uma situação antiartística, a confrontar a lógica e o poder do espetáculo. Ela seria nesse sentido quase uma configuração experimental dos conceitos trabalhados por Guy Debord em sua obra teórica *A sociedade do espetáculo*. Inspirado nesta obra, como se sabe, Caetano Veloso compôs a famosa canção Tropicália, que se tornou o manifesto do seu próprio grupo de músicos baianos, assim como outra *É proibido, proibir*, é uma colagem ou melhor um *detournement* dos *slogans* situacionistas que cobriram os muros da liberdade em Paris, em 1968 (SEVCENKO, 2005, p.22).

No contexto da busca pela identidade nacional, que permeou todas as expressões artísticas da época, o movimento trouxe também respostas impactantes, promovendo novas maneiras de conceber, sentir e refletir sobre o Brasil. Apesar das críticas recebidas, Celso Favaretto (1996) argumenta que o Tropicalismo emergiu como um discurso inovador, introduzindo uma discussão substancialmente diferente das anteriores por meio de suas estratégias culturais, ideias propostas e relação com o público. Conforme Contier

(2003, p.136), o Movimento Tropicalista teve uma existência de curta duração, frequentemente situada entre setembro de 1967 e dezembro de 1968. Não obstante, sua influência perdurou de maneira significativa no desenvolvimento das expressões artísticas marginais, ganhando ainda mais destaque após o ano de 1968, marcado pela promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que impôs severas restrições à liberdade de expressão. A partir da iniciativa tropicalista, surgiram outras em um período caracterizado pela ocorrência de torturas e mortes, além da difícil experiência existencial do exílio. A ideia subjacente era a de persistir em meio a um cenário sombrio. A literatura se revelou então não apenas como meio de expressão, mas também o caminho para continuar existir.

3.2 ÀS MARGENS DA LITERATURA: A CONTRACULTURA EM TEXTO E CONTEXTO

Durante a década de 1970, posterior ao *boom* do Tropicalismo, houve uma produção artística e literária marcante, com iniciativas que ganharam visibilidade, ainda em fins da década de 1960, através de artistas que beberam a poção antropofágica oswaldiana, deglutindo a movimentação internacional da época com a Contracultura e vivendo antagonicamente as impossibilidades da liberdade no Brasil na época da Ditadura Militar. A poesia de Guilherme Mandaro traduz estas facetas poéticas e políticas, expressão de sua participação no movimento estudantil, como professor de História ou ainda como idealizador da ideia do mimeógrafo para a produção livre da poesia. Sua participação na política foi intensa, como parte desta geração, participando de grupos de estudo marxistas, mobilizando passeatas no estilo *flash mob*¹⁵, lendo “livros proibidos”¹⁶ e ao mesmo tempo, encantado pelo desbunde Contracultural, que pelo Brasil ganhou nuances muito específicas carregadas pela violência do regime militar e pelo embuste do chamado *Milagre Econômico* (que se refere a um período de rápido crescimento econômico experimentado pelo Brasil durante os anos 1960 e início dos anos 1970). Este período foi caracterizado por taxas de crescimento do PIB excepcionalmente altas, industrialização acelerada e modernização da economia brasileira, às custas da classe trabalhadora.

Na poesia que se segue, Mandaro revela o apagamento do indivíduo dentro deste sistema: “um corpo pequeno coberto de sangue, embrulhado por jornais”. Através da menção aos jornais, assume-se aqui o caráter efêmero que traduz a velocidade do

¹⁵ Um *flash mob* é uma forma de protesto em que um grupo de pessoas se reúne repentina e brevemente em um local público para realizar uma ação coordenada, e depois se dispersa tão rapidamente quanto apareceu.

¹⁶ Livros considerados proibidos comumente se relacionavam de forma genérica ao comunismo.

capitalismo e da informação, com o corpo pequeno, “cercado de discursos”.

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).

Neste trabalho, a perspectiva que adoto em relação ao conceito de Contracultura é histórica, ou seja, como um movimento juvenil datado, com caráter internacionalista, relacionado ao mundo pós-Segunda Guerra Mundial, em movimento de oposição à cultura produzida pelo capitalismo e moldada pela tecnocracia.

A Contracultura no Brasil destacou-se por sua natureza experimental, avessa a elaborações teóricas complexas, adotando uma postura antiintelectual e sendo vivida com grande intensidade, não se limitando à poesia, estendendo-se à produção cinematográfica, à música, às artes plásticas e a diversas outras manifestações artísticas em estreita interação. No Brasil, houve uma notória influência estadunidense, embora de forma muito específica e frequentemente mal compreendida pela população em geral. A coluna *Underground* de Luiz Carlos Maciel no semanário *Pasquim* foi imprescindível para a divulgação de suas principais ideias.

Na coluna *Underground*, no artigo *Questão Teórica* (1973), reflete sobre a travessia da Contracultura estadunidense ao Brasil:

[...] Dizem eles que não existe manifestação superestrutural autêntica desligada da infraestrutura que lhe é própria. Dentro dessa ótica a Contracultura é uma importação inútil. A estreiteza, segundo penso, reside no desconhecimento deliberado das complexas interações que existem hoje entre as diversas culturas nacionais, graças à eficiência dos modernos meios de comunicação de massa. O complexo colonial responde pela assimilação passiva, a-crítica, mas a influência estrangeira e os produtos culturais híbridos que ela gera, por piores que sejam, são inevitáveis. Na verdade, a global village, de que fala McLuhan, num quadro internacional ainda dominado pelo imperialismo é monstruosa. Mas está aí para ficar. Qualquer aspiração por uma cultura nacional com a pureza preconizada por Gramsci, por exemplo, está hoje fadada ao fracasso (Maciel, 1973, p. 77).

Maciel foi um dos poucos teóricos brasileiros, senão o mais importante, a captar a nova subjetividade advinda do movimento, que no Brasil chega tardiamente em relação à

Europa e aos Estados Unidos, em fins dos anos 1960. A base mais teórica e filosófica do movimento é aqui esvaziada, porém como já mencionado, vivida intensamente.

Afonso Henriques Neto dá o tom desse momento de Contracultura:

É barra pesada digerir sisudos intelectuais europeus
 Sorridentes scholars norte-americanos
 Completos sábios orientais
 Na terra dos carnavais
 Mais sangrentos mais incultos
 Mais desvairados
 Onde realidade e fantasia sambam
 O mesmo compasso
 Onde acontece tudo isso que você já sabe
 Em cada esquina da surpresa
 Em cada verde síliba da inimaginável selva (onde a memória cultural da saqueada américa?)
 E entanto fica essa moçada
 De frente para o mar
 Pro umbigo
 Confundindo roupa europeia
 Arroto americano
 Milênio oriental
 Com sorriso de índio
 Apagado a fogo e sal (Neto *apud* Messeder Pereira, 1981, p.216)

O desbunde, termo utilizado para descrever nossa Contracultura, mesclou o rock ao samba, a zona sul carioca ao morro, a malandragem a uma postura revolucionária na vida e na linguagem, sendo distintivo dessa geração, em sua face carioca. Esse movimento ocorreu nos quatro cantos do país, e em cada local, ganhou contornos diferenciados. Outro traço distintivo desse movimento juvenil no Brasil foi inicialmente a ânsia de não ser comercial, além da ausência de uma estrutura organizada de produção artística. As ideias Contraculturais circulavam de forma restrita, deixando sua marca em uma parte da juventude brasileira (que era uma minoria) que se identificava com suas propostas. Segundo os pesquisadores Goffman e Joy (2007, p.49), a Contracultura enfatiza a autonomia e a livre expressão, permitindo que os indivíduos criem suas próprias vidas em vez de se submeterem às normas das autoridades sociais e convenções predominantes ou subculturais. Eles argumentam que a liberdade de comunicação desempenha um papel central na Contracultura, já que o contato afirmativo é a chave para liberar o poder criativo de cada indivíduo (Goffman; Joy, 2007, p.49). Esta autonomia pode ser rastreada até os precursores da Contracultura, os poetas *beatniks*, que reinventaram suas vidas por meio da poesia, desafiando metaforicamente "Moloch", a divindade fenícia e cartaginesa a quem eram oferecidos sacrifícios humanos e que aparece no icônico poema *Uivo* (1956) de Allen Ginsberg.

Nesse contexto de Ginsberg, "Moloch" simboliza o sistema dominante:

Que esfinge de cimento e alumínio arrebentou seus crânios e devorou seus cérebros e a imaginação? Moloch! Solidão! Sujeira! Feiura! Latas de lixo e dólares inalcançáveis! Crianças gritando embaixo das escadas! Garotos soluçando nos quartéis! Velhos chorando nas praças! Moloch! Moloch! Pesadelo de Moloch! Moloch o sem amor! Moloch mental! Moloch o duro julgador dos homens! Moloch a incompreensível prisão! Moloch o presídio sem alma de ossos trançados e congresso de aflições! Moloch cujas construções são julgamento! Moloch a pedra imensa da guerra! Moloch os governos atônitos! Moloch cuja mente é pura maquinaria! Moloch cujo sangue é dinheiro circulante! Moloch cujos dedos são dez exércitos! Moloch cujo tórax é um dínamo canibal! Moloch cuja orelha é uma cova fumegante! Moloch cujos olhos são mil janelas apagadas! Moloch cujos arranha-céus se erguem pelas ruas extensas como Jeovás infinitos! Moloch cujas fábricas sonham e arfam na fumaça! Moloch cujas chaminés e antenas coroam as cidades! (Peçanha, 1988, p.42).

Os poetas *beats* embarcaram na busca pela transcendência do mundo de "Moloch" por meio de uma série de desterritorializações. Eles adotaram a ideia de "viagem", tanto em um sentido físico, carregando suas mochilas em viagens pelas estradas da América, quanto em um sentido metafórico, através da experimentação de substâncias psicodélicas e também muito influenciados pelas filosofias orientais. Além disso, abraçaram a ideia de uma vida tribal, resgatando a ideia de comunidade, onde novos conceitos de "família" e sexualidade foram explorados. Essas escolhas tinham como objetivo a reintegração da totalidade humana, que havia sido fragmentada em um mundo dualista e amedrontada pela iminente ameaça nuclear com a "Bomba H". Jeff Nuttall enfatiza a espontaneidade do movimento *underground* que floresceu em diversos lugares: "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" (Nuttall *apud* Maciel, 2004, p. 17). Esse trecho de Nuttall destaca como o movimento *underground* surgiu como uma resposta à urgência do momento, em que indivíduos preocupados com o destino da humanidade buscavam alternativas para uma realidade marcada pela ameaça da destruição nuclear. Eles se uniram na busca por uma vida mais autêntica e significativa, fora dos limites impostos pelo sistema.

A experiência Contracultural via movimento beat exerceu uma influência significativa sobre a produção literária marginal, destacando-se pelos elementos desagregadores do sistema dominante desde o princípio. Isso se evidenciou principalmente nas formas diferenciadas de produção literária, incorporando o estilo *Faça você mesmo*, que conferia por si, a essência de liberdade que aspiravam. Além disso, a produção literária marginal se caracterizou pelo aspecto artesanal e único de cada livro, revista, panfleto e outras publicações relacionadas (com tiragens limitadas e hoje, raridades encontradas em acervos de colecionadores). A abordagem da Literatura

Marginal não apenas proporcionou uma experiência literária mais autêntica, mas também estimulou a criatividade e a experimentação. Os temas urbanos, linguagens inovadoras e a ênfase na poesia performática, refletiram as novas experimentações. Esse movimento revolucionário na produção literária não apenas desafiou as normas convencionais, mas também permitiu que vozes marginais e alternativas, no caso, da juventude, fossem ouvidas, ampliando assim as fronteiras do discurso literário.

No terreno da literatura, procurou-se, segundo Hollanda (1992, p.8), responder aos impasses gerados no interior do processo cultural brasileiro frente à crise do populismo, os movimentos revolucionários da esquerda engajada, a modernização reflexa e as novas táticas de atuação política pós-1968. Oliveira (2011) argumenta que, do ponto de vista artístico, os artistas marginais buscavam desafiar as normas estéticas, o que os alinhava com a essência central do modernismo. Este movimento artístico tinha como sua principal missão a exploração do novo. Inspirados pelo lema *make it new* cunhado por Ezra Pound, os artistas modernistas eram motivados pelo "fascínio da heresia," como descreve Gay (2009, p. 20), o que os impelia a desafiar as sensibilidades convencionais.

Sob a influência do modernismo, a própria narrativa da história da literatura passou a ser moldada pela dinâmica entre o centro e a margem, que está sempre em fluxo. Isso ocorre porque as convenções estéticas que, em algum momento, foram consideradas marginais, acabam por ser legitimadas e assumem o papel central, em um processo constante de evolução e 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).

Neste período, no campo literário merecem destaque entre outras obras *Panamérica* (1967) de José Agrippino de Paula e *Deus da Chuva e da Morte* (1956) de Jorge Mautner. Embora esses escritores tenham características distintas, compartilham uma perspectiva de obra em aberto que envolve a literatura neste momento, um diálogo rico com outras formas de expressão, como a música (o rock), teatro, cinema, artes plásticas, entre outras. O que eles têm em comum é uma abordagem linguística coloquial e cotidiana, frequentemente espontânea, que muitas vezes não segue um roteiro definido e não adere a uma narrativa sequencial convencional. São conhecidos por criar cenários e linguagens únicas, frequentemente desafiando as regras gramaticais, de maneira semelhante à poética antropofágica oswaldiana que caracterizou o modernismo. A abordagem interartística e a linguagem experimental desses autores refletem a busca por uma expressão literária que transcende as fronteiras tradicionais da escrita, abrindo

espaço para uma exploração mais ampla da criatividade e da liberdade artística.

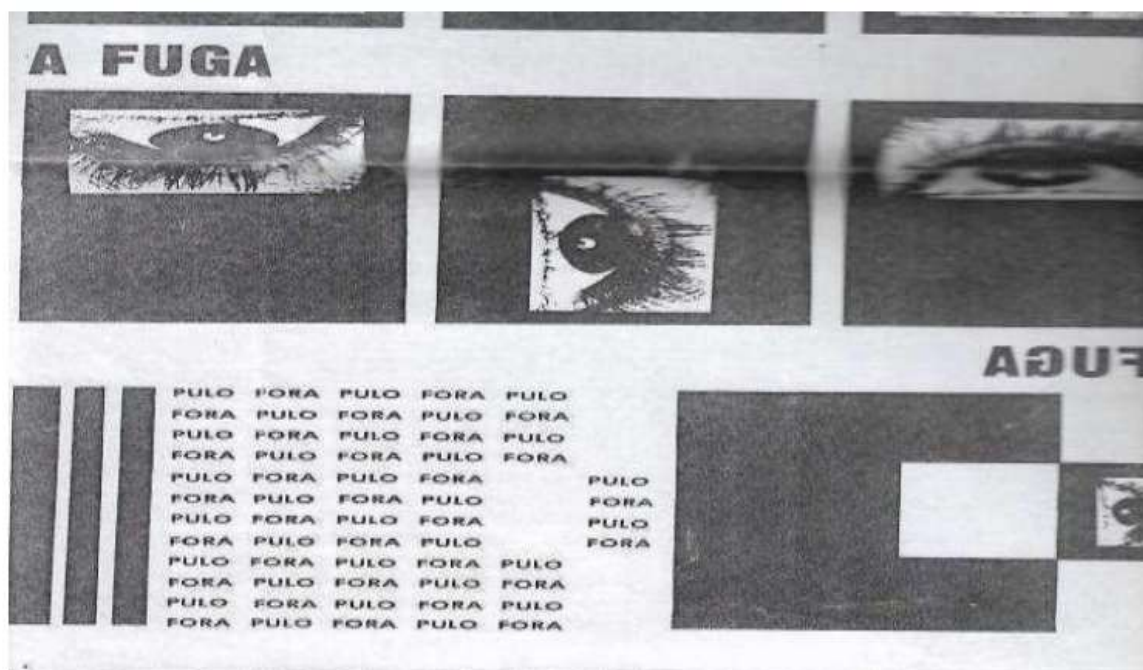
Eu e ela estávamos ali encostados na parede. Ela estava em silêncio e eu estava em silêncio. Eu sentia o corpo dela junto ao meu, os dois seios, o ventre, as pernas, e os seus braços me envolviam. Eu pensei que ela deveria sentir o calor que eu estava sentindo. Nós dois estávamos imóveis encostados à parede, eu não me recordo quanto tempo, mas nós estávamos abraçados e encostados ali há muito tempo. Eu não me recordava se eram horas, dias, meses (Paula, 2001, p. 61).

Você é o deus da chuva e da morte. Só fala nisso. Eu não sou mais tua. E depois ela afastou-se cada vez mais de mim e sumiu lá no fim da rua. Acho que havia lágrimas nos olhos dela. Depois eu fui para casa e me deitei na cama. Liguei o toca-discos e o rock existiu. Eu fiquei alguns minutos sem olhar qualquer coisa definida. Depois, pouco a pouco comecei a olhar a veneziana e comecei a pensar no que ela tinha me dito: “deus da chuva e da morte”. Era um título dado a mim e eu comecei a separar as letras e brincar com as palavras e dizer: “deus da morte e da chuva” ou “da morte deus da chuva” e assim por diante. Depois eu percebi tudo. Foi só aí que eu percebi tudo. Foi de repente que eu percebi tudo. A razão da vida está na tragédia e no misticismo sexual! E a tragédia e o misticismo têm a sua base no nada. Tudo isso me cansou. Mas eu adormeci por causa do sono e havia percebido tudo (Mautner, 2002, p.15).

Como já mencionado anteriormente, a imprensa alternativa teve um papel central para a disseminação da Contracultura e da Literatura Marginal, seja divulgando livros, ou publicando as poesias, abrindo espaço para uma contrainformação. Leminski avisa: “Consolem-se os candidatos. Os maiores poetas dos anos 70, não são gente, são revistas”. Jornais como *Flor do Mal* (1971, Rio de Janeiro), *Revista Rolling Stone* (1971-1972, Rio de Janeiro), *Pólen* de Duda Machado, *Código* e *Muda* (Bahia) de Antônio Risério, *Bondinho* (São Paulo), *Navilouca* (Rio de Janeiro), entre centenas de impressos espalhados de norte a sul do país recebeu influências da Contracultura norte-americana e do *New Journalism*, em uma nova perspectiva que era a de envolvimento com o material produzido (sem ilusões quanto a postura de neutralidade e objetividade do jornalista) e aberto às transformações ocorridas no mundo em todas as instâncias.

O texto transcende sua função tradicional de comunicação literal para se tornar uma expressão artística, onde palavras e imagens entrelaçam-se em uma dança harmoniosa. Esta fusão, como aponta Bacelar (2001, p.2), não se limita a uma simples sobreposição de elementos, mas sim à criação de um novo espaço onde a poesia e a experimentação visual convergem, gerando uma experiência estética única. É nessa intersecção entre o escrito e o desenhado que o texto como poesia visual encontra sua expressão mais plena, desafiando as fronteiras tradicionais da linguagem e da arte.

Figura 4 – Poema Gráfico de Lapi, revista *Rolling Stone*, no. 17, p. 05.



Fonte: acervo pessoal

No impresso alternativo *Flor do Mal*, a comunicação se dá de forma poética, assumindo também teores referentes à Contracultura como a psicanálise, o misticismo/profético, expressando uma nova sensibilidade relacionada astrologicamente com a *Era de Aquarius*, período assinalado por mudanças estruturais no mundo, desencadeadas pelos movimentos juvenis:

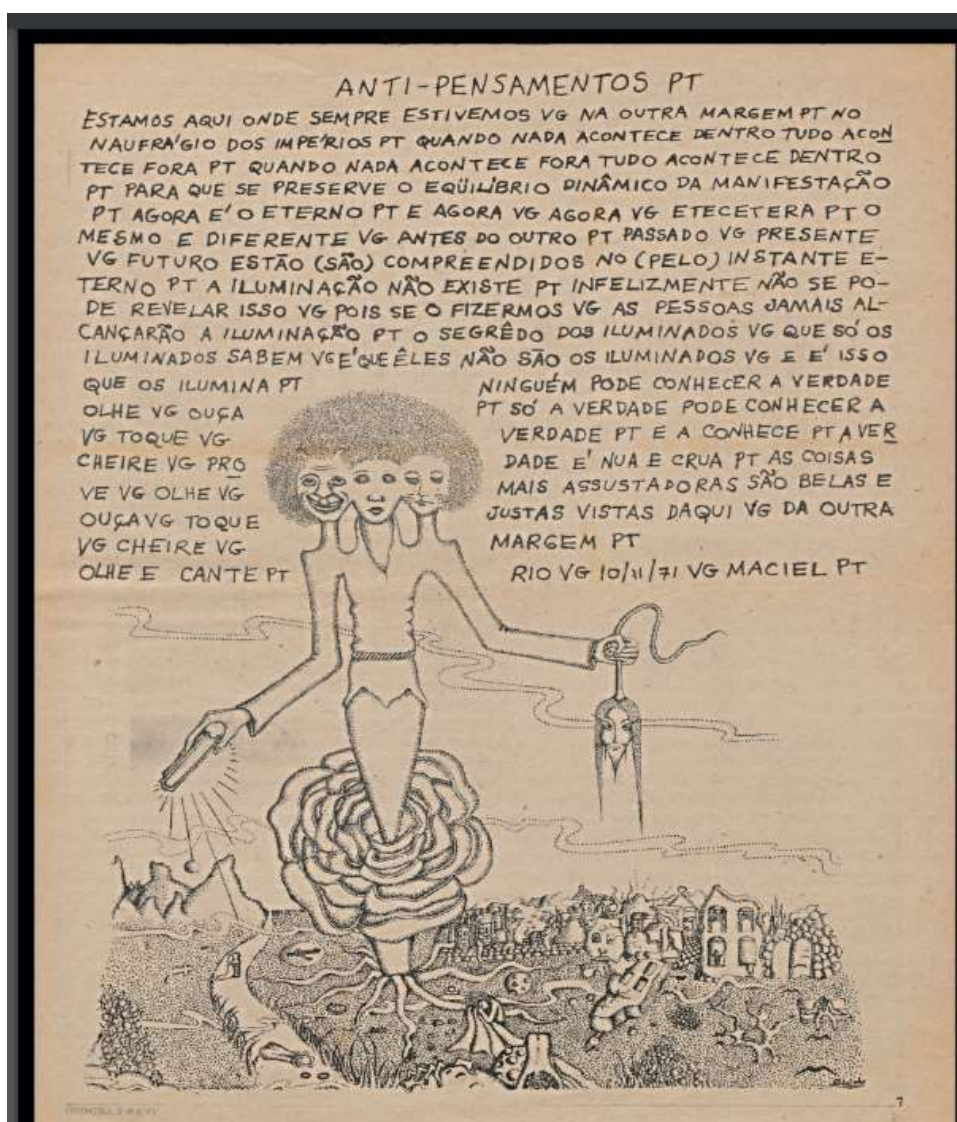
Alguma coisa mudou no planeta. De repente fez clic e despertaram os mágicos, místicos, andarilhos, freaks, pirados, piratas, heads, *hippies*, eles são conhecidos por ripes./Festivais secretos, como em Glatonbury onde tem fadas nos botões do jardim./Estradas, Easy Rider, Woodstooch Nation, Isle of Wight, Altamont, Superestars, Hell Angels, existe uma festa de iniciados mil no wonderground do planeta. Aquário é o novo, é o rock. É pedra rolando, Rolling Stones, é let go. Sei lá de astrologia. Sei que Jesus Cristo inaugurou a Era de Peixes há mil novecentos e setenta e hum anos. Peixes conta (ou contava) a história do homem na terra. É a casa da morte e da revolução. É Jesus Cristo do lado de fora do túmulo, renascido dentre os mortos e subindo aos céus. É o homem cósmico. De modo que estamos entrando na Era de Aquarius cujo o elemento é o ar. A Luiza me falou horas sobre Aquarius, mas eu esqueci tudo. Me lembro que aquarius é uma onda, é raio, é irradiação. Instant Karma. Só sei que em 67 para ir a San Francisco, na Califórnia você tinha que ir com flowers in your hand. E no dia 3 de setembro de 71 para ir ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Guanabara, você tem que ir com uma rosa branca, símbolo do love-peace- and-sex./Portanto não se assuste com esta lua crescente no céu da lagoa (Vicente, 1971, p. 09).

No poema *Você Nasceu*, o delírio messiânico alude a um potencial renascer do indivíduo através de uma transformação interna que o liberta das amarras sociais, dos dogmas e das convenções. Esse renascimento é representado como uma ruptura radical com o *status quo*, um despertar para uma nova consciência e uma nova forma de existência. No entanto, essa perspectiva de renovação e libertação é vista com temor pela sociedade circundante enquadrada no sistema. Aqueles que estão enraizados nas estruturas estabelecidas, nos valores tradicionais e na ordem social vigente, sentem-se ameaçados pela ideia de um indivíduo que se liberta de todas essas amarras. Eles veem essa busca por autonomia e autenticidade como uma ameaça ao controle e à estabilidade social, temendo as consequências de um indivíduo emancipado e desafiador. Assim, o delírio messiânico representa não apenas a aspiração por uma nova vida, mas também a resistência e a hostilidade da sociedade diante desse processo de libertação pessoal e transformação social.

Gerado no cosmo/Colocado no âmago de uma mulher/Do outono à primavera ele cresceu conseqüentemente no ventre dela/Ela sentiu o peso, a fome, as cambalhotas do filho – curtia a dor antes da hora/ O tempo não marca o nascimento – esse acontece naturalmente/Independente da vontade – assim ela pensava/Enquanto isso, lê dentro alheio a caotisse de fora/Ele forçava naturalmente a saída qual germinar da semente no ventre da terra/20 anos passaram–ei-lo pelas ruas embrulhado de coisas/Os indivíduos eram iguais a ele/A moda, o social, queriam assim, despersonalizavam-se, embarçando-se nos cordões invisíveis/Que desciam dos umbigos ligando-se no lar para a proteção desse sinal./Matava-se, roubava se os direitos do pensamento livre./Os mais poderosos faziam-se monstros, perseguidores da liberação instintiva. Tomava-se o poder dentro da mãe e ela o mesmo em cada um. O cordão umbilical era sagrado-psicó, psiquiá, sócio. Etc./Se empenhavam nos cérebros de cada indivíduo – conseguiam afinar os dos outros, mantinham os seus. Faça o que eu mando, não faço./Tempo passou dentro dele. Um homem sem cordão gritara a multidão./Correu sete metros. As mãos sibilantes, serpentes foram atiradas. E a multidão parou horrorizada segurando seus cordões. Temeram o nascimento (Paixão, 1971, p.11).

O projeto gráfico é outro aspecto de destaque nos impressos, pois dialoga profundamente com as experimentações Contraculturais, tornando-se uma "mensagem da época" (a ideia do “meio como mensagem” postulado por McLuhan), tanto nos jornais alternativos quanto em capas de discos, pôsteres e outras formas de expressão visual.

Figura 5 - Flor do Mal, 1971, n 4. Periódico da imprensa alternativa inserido no universo Contracultural, tratando de assuntos como música, literatura, ecologia, meditação, cultura oriental, movimento hippie entre outros.



Fonte: Biblioteca Digital da UNESP – Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/items/db92a4a4-237d-44f1-905a-a7f4a2470806> (Acesso em 02/02/2024)

No caso do *jornal Flor do Mal*, todas as matérias foram escritas à mão, seguindo uma prática semelhante aos calígrafos da Idade Média, conforme descrito por Rogério Duarte, um dos responsáveis pela edição. Embora a simplicidade da proposta e a precariedade das produções em termos materiais fossem evidentes, os desenhos e a escrita do texto denotavam um refinamento artístico que dialogava com outras linguagens, como o cinema, as artes plásticas, o *design* e a música.

A revista *Navilouca*, outro impresso de relevo da época, tinha uma proposta mais artística e elaborada. Fez-se visível pelo aspecto experimental e complexo da Contracultura que pode ser notado da primeira à última página. Nele, se inscreve o

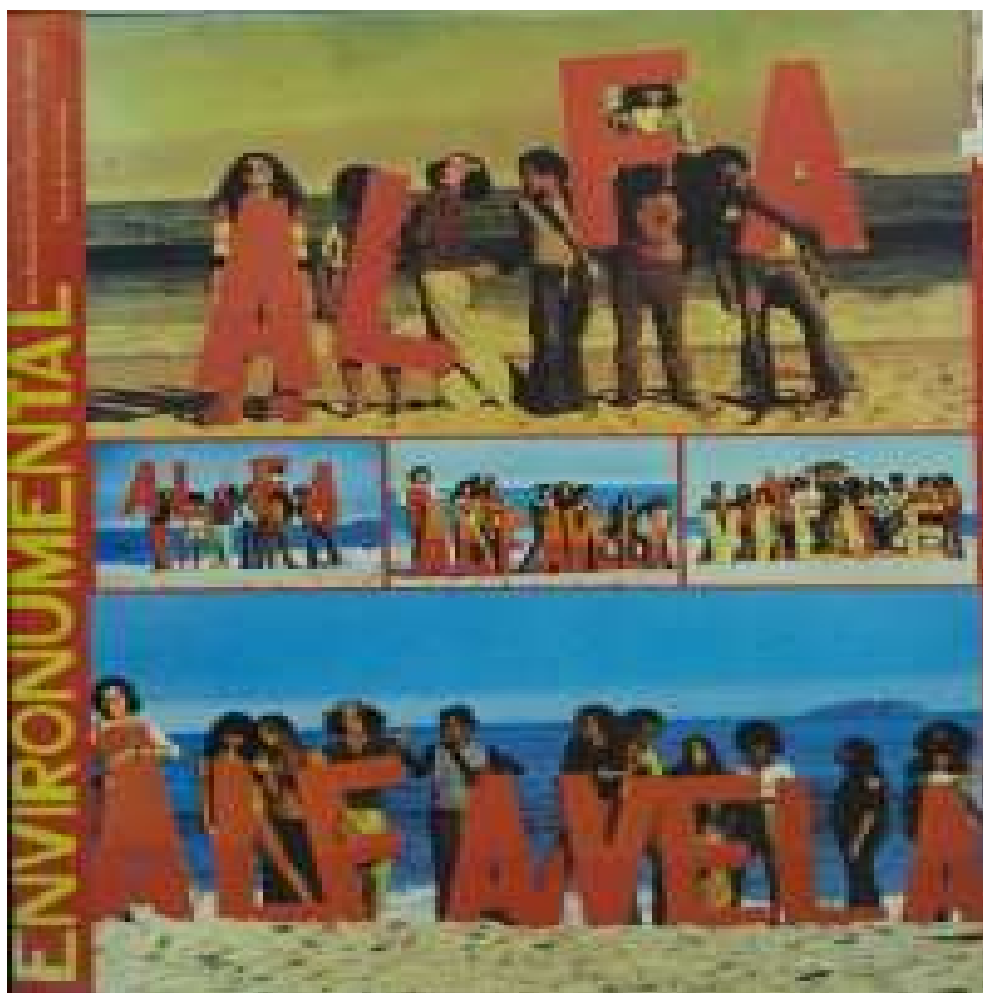
manifesto de Waly Salomão intitulado *Planteamiento de cuestiones*:

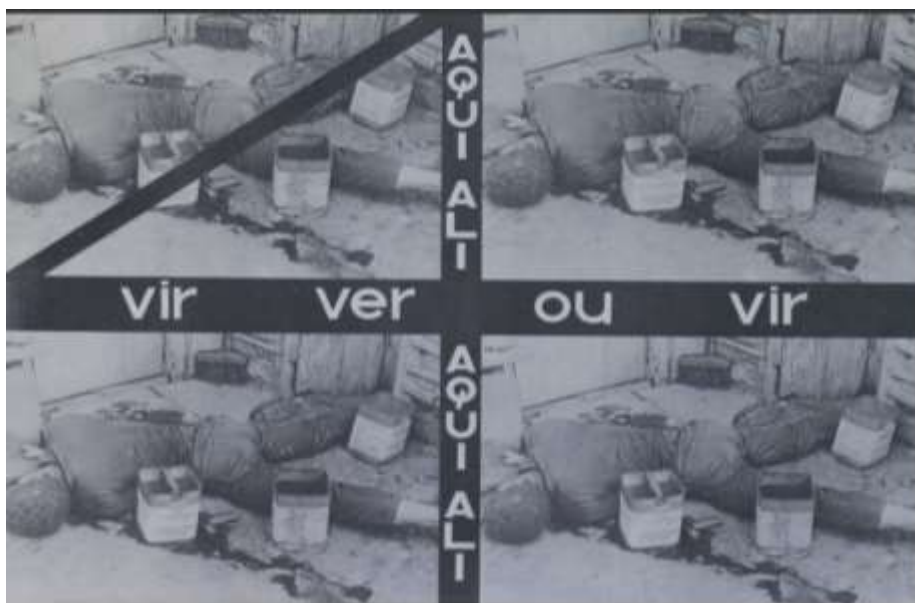
Que eu não estou disposto a ficar exposto a cabecinhas ávidas quadradas ávidas em reduzir tudo todo esforço grandioso como se cabecinhas ávidas quadradas ávidas em reduzir tudo todo esforço grandioso como se fosse a expressão de ressentimentos por não se conformar aos padrões culturais (Neto; Salomão, 1974, p.16).

Percebe-se aqui a linguagem coloquial, o espontaneísmo da escrita e a ausência de vírgulas, rompendo com qualquer tipo de convenção gramatical. Este estilo despojado e direto é característico dos manifestos da época, refletindo a urgência e a sinceridade dos ideais expressos. Ao dispensar formalidades e regras gramaticais tradicionais, os autores buscavam uma comunicação mais próxima e autêntica com seu público, desafiando as normas estabelecidas da linguagem escrita. Essa quebra de padrões refletia a rebeldia e a contestação inerentes ao movimento.

A poesia concreta, a fotografia, o momento captado “através do elogio ao inacabado, a uma arte que se sabe (e se pretende) provisória e não conclusiva foi parte das aspirações de Navilouca” (QUEIROZ, 2019, p.10).

Figura 6 – Páginas da Revista *Navilouca*, edição única, 1974.





Fonte: Disponível em <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/8860/navilouca> (Acesso em 21/02/2024)

De acordo com Frederico Coelho (2010, p.218), a produção marginal permeou diversos meios, como o cinema, a imprensa alternativa e a poesia, estabelecendo um diálogo entre si e constituindo partes fundamentais de um processo criativo orgânico. Nesse contexto, cada produtor desempenhava um papel essencial ao utilizar seu espaço específico para difundir trabalhos marginais originados em outras esferas, promovendo assim um processo contínuo de autolegitimação. O cinema, a imprensa alternativa e a poesia não apenas se influenciavam reciprocamente, mas também atuavam como canais de legitimação e difusão uns para os outros, solidificando uma rede de expressão cultural marginal que desafiava as normas estabelecidas e redefinía os limites da criação artística. Esse intercâmbio constante entre diferentes formas de expressão marginal não apenas fortaleceu a identidade e o alcance desses movimentos, mas também contribuiu para a sua resistência e permanência frente às pressões do *mainstream*.

Em *O leitor em Manchete* da revista *Manchete* (1973), de grande circulação, Lino Assunção, leitor da cidade de São Paulo, em *Literatura do Lixo* demarca esta dialogia interartes marginais na década de 1960/1970 tendo como ponto de partida de sua análise, a literatura:

Literatura do lixo - Li dois livros da chamada Literatura Marginal que me agradaram muito. Um deles é *Urubu-Rei*, de Gramiro de Matos, publicado pela Gernasa, e o outro é *Me segura que eu vou dar um troço*, de Wally Sailormoon, editado pela José Álvaro. Os dois textos são da melhor linha oswaldiana e recriam, na literatura, a curtição das músicas dos Novos Baianos e dos filmes de Rogério Sganzerla, Julio Bressane e Neville D'Almeida. Sem dúvida, a literatura brasileira está mudando (Assunção,

1973, s/p).

As produções literárias nos referidos impressos alternativos e outros meios tiveram como característica o fazer-se à margem do sistema social e cultural vigente, não apenas renovando as formas estéticas, mas propondo mudanças nas próprias práticas culturais, nos modos de conceber a cultura fora de parâmetros sérios e eruditos (OLIVEIRA, 2011, p.31). Esta “marginalização por opção” expressa um novo comportamento, linguagem, crítica social e política já analisada no calor do momento como no artigo *Poesia, anos 70: contra que cultura?* para a revista *Módulo* – revista de Arquitetura, Arte e Cultura (1979) escrito por Afonso Henriques Neto:

[...] A moçada tinha de abrir a janela que pudesse, ou melhor, que inventasse. E agora os versos são pássaros voando das gargantas dos poetas, são espetáculos musicais incendiados de beleza, são as danças desenfreadas nos espaços conquistados ao medo, são *happenings* de aço e fumaça, são os poetas indo às gráficas, transando seus próprios livros, aprendendo o artesanato que propiciará um baixo custo editorial, é a geração mimeógrafo, são folhas de sonho rolando de mão em mão, é o contato direto do poeta com seu público, é a venda dos livrinhos nas portas do teatro, galerias de arte, butiques e bares da moda, é o assumir sua própria moda e a crítica da classe média sem disfarces populistas, são versos de uma enorme esperança em meio ao sufoco geral. Insubordinação político-poética de 68 mais movimento pacifista *hippie* mais rock mais zen mais samba (Henriques, 1979, p.46).

Luiz Carlos Maciel no artigo *Pós Factum*, publicado na versão brasileira da *Revista Rolling Stone*, revela os desígnios da literatura que expressava uma nova linguagem/comportamento:

[...] A linguagem como genética do pensamento logo da cultura, transmutação da linguagem fumacegando no caldeirão da bruxa no caldeirão de nossos novos corpos da mente; humano-linguagem que mostre como somos nós no fundo de nossa trama mutação cultural de nossa transpiração fetal. Ausência de pontuação (nada que detenha o fluxo alucinante das palavras) ausência de maiúsculas depois dos pontos (todas as palavras são iguais perante a lei). Poesia radical: da destruição estrutural das palavras e surgimento do caos a essência original; um mergulho na raiz da palavra que vibra que se altera a cada dentada – o renascer da linguagem violentada. Fatal Químia retrata o estágio avançado de um processo arte/criativo esquizoide –esquizofrenia benigna – de liberação dos diversos conscientes- inconscientes da personalidade na procura de uma consciência integral. Mas quero uma poesia rápida como um tiro simples como uma pedra (o poema de concreto) e que na sua trajetória espalhe o tropicalismo. Fatal química que seja para nós fatal química (Maciel, 1972, p.6).

“A poesia rápida como um tiro simples, a essência do tropicalismo” como sugere Maciel, foi à base das novas iniciativas, que, no entanto, ficaram às margens do sistema. O intento desses artistas marginais não era ser centro, mas sim, propiciar a descentralização dos discursos, alargando as proposições e paradigmas, afrontando os cânones, rompendo paradigmas na vida e na arte.

Oliveira (2011) define conceitualmente o que se entende por marginal:

[...] Numa acepção estritamente artística, marginais são as produções que afrontam o cânone, rompendo com as normas e os paradigmas estéticos vigentes. Na modernidade, uma certa posição marginal da arte sempre foi a condição aspirada como possibilidade para a criação do novo. Contudo, a inovação, uma vez assimilada e introduzida na tradição, deixa de ocupar uma posição à margem, exigindo novos processos de ruptura, que marcam, na perspectiva de Tynianov (1978), a evolução literária. Sob esse ponto de vista, a história da literatura e da arte consiste nessa dialética de posições que se alternam entre o centro e a margem, o que envolve não apenas transformações de ordem estética, mas também social e política (Oliveira, 2011, p.31).

O fazer-se à margem do sistema social e cultural vigente, não apenas renovando as formas estéticas, mas provocando e propondo mudanças nas próprias práticas culturais, nos modos de conceber a cultura fora de parâmetros sérios e eruditos (Oliveira, 2011, p.31) caracterizaram as produções literárias marginais nos anos 1970. A dialogia antropofágica modernista que devorou outras manifestações artísticas desvelou formas diferenciadas de fazer as críticas ao sistema, embalados ao som do rock que na perspectiva sensorial da Contracultura é também “corpo na ação poética”, rebeldia, performances e linguagens da “eletricidade” da vida moderna e urbana, como citado por Holanda (1992) no filme *Doces Bárbaros*: “Tudo é rock, rock é a linguagem de nosso tempo” (Holanda, 1992, p.68). A linguagem do rock, de forma geral, foi de extrema importância na conformação da Literatura Marginal, tanto que Chacal autodenomina o grupo de poetas ao qual pertencia como “grupo de rock de poetas” (Chacal, 2020, p. 31).

Segundo Hélio Oiticica:

A meu ver só existe rock. Tudo é ritmo, a música. Eu acho que a música não é uma das artes. A música é a maneira de você ver o mundo, de você abordá-lo. É a única maneira que eu entendo, e isso diz respeito a toda uma fase de descobertas minhas (Oiticica *apud* Holanda, 1992, p.68).

A Literatura Marginal foi produto deste contexto, que segundo Chacal foi de globalização e antropofagia oswaldiana transcendendo a mera ideia de imitação, possibilitando que se apropriassem de elementos estrangeiros e incorporassem de maneira única, contribuindo para a formação de uma expressão literária genuína e resistente. Dessa forma, a Literatura Marginal se configura não apenas como uma reação às transformações globais, mas também como uma celebração da diversidade cultural e uma afirmação da identidade local por meio da reinterpretação criativa, destacando-se como um fenômeno literário singular e potente.

[...] O Brasil é um país que interage com todas as coisas, além do processo da indústria cultural que depende da venda de produtos culturais no mundo inteiro. É mercado, indústria cultural e os meios de comunicação proliferando. Sabíamos o que acontecia lá fora através de fitas cassetes, vinis de discos antigos e do cinema. Os meus contatos com a Contracultura foram os filmes *Easy Rider*, os filmes dos *Beatles*, o Godard que filmou os *Rolling Stones* no *Sympathy for the devil*, um pouco depois *Woodstock*, tudo isso e o rock'n'roll, avassalador! Minhas irmãs, oito, nove anos mais velhas que eu, já escutavam. Já se ouvia lá em casa Elvis Presley, Little Richard, Bill Haley, essa coisa do rock inicial. Então já tinha este contato. Depois, na minha geração, *Beatles*, *Rolling Stones*, *Hendrix*, aquela turma toda (Chacal, 2020, p.31).

Chacal explica que não houve o intento de ser poeta por grande parte do grupo, a influência literária se origina essencialmente do componente anárquico de Oswald de Andrade com seu aspecto fragmentário do cotidiano no poema-piada e com as experimentações linguísticas e tiradas humorísticas. As influências que serão posteriormente mais demarcadas vêm, sobretudo, da cultura de massa, como a Contracultura, tendo como trilha sonora, o rock:

[...] Já tinha dois livros publicados, queria ser cantor de rock, porque ninguém queria ser poeta. Poeta era uma coisa antiga, obsoleta. Pelo menos para minha turma, que eram jovens de classe média de Copacabana, da Contracultura, o negócio era sexo, drogas & rock'n'roll'. Este era o quadro clínico, certo? A gente queria ser cantor de rock, porque era tudo que a gente ouvia. Ficávamos muito impressionados com aquela coisa dos grandes espetáculos, como de Woodstock... e não aquela coisa enfurnada em um livro. Não liamos os clássicos como Pedro Díaz Gana, Machado de Assis... Eu li apenas Guimarães Rosa e Oswald de Andrade e esta foi a minha formação. Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Vinícius de Moraes, Murilo Mendes, essa turma não nos interessava muito ler. O que a gente queria mesmo era ouvir Rolling Stones, Beatles e, principalmente, a Tropicália. Era uma coisa embasada na música, a grande poesia brasileira, até hoje acho isso, mas através do canto, do ritmo, da sonoridade, que foi outra grande influência (Chacal, 2020, p.33).

Seguindo a ideia de Waly Salomão: “o poeta é o grande batalhador, investe contra a ordem do cotidiano, contra os laços de família, a tradição religiosa, os pais culturais” (Salomão *apud* Hollanda, 1992, p.79), a poesia dialogava com uma nova sensibilidade que surgia, fruto do contexto da Contracultura e de uma ditadura militar, do existencialismo desencadeado pela descrença nas instituições sociais e políticas, da própria vida social, pela censura em período ditatorial e em um contexto global, o medo nuclear, “da bomba H” gerada pela Guerra Fria que imperou pós-Segunda Grande Guerra, além da aversão à vida capitalista e a coisificação do indivíduo propiciado pela tecnocracia. A mola mestra desses tempos *hippies* era o do descondicionamento ao sistema e de uma entrada profunda na essência do ser.

A poética de Guilherme Mandaro entra nesta ambientação, revelando-se através de uma linguagem fotográfica, cotidiana, tal como Agrippino, Oswald e Mautner, contudo, mais simples e intensa em suas experiências existenciais contadas em tom intimista que nos faz estar junto com ele, na rua ou em um quarto escuro:

Tua camisa molhada
 Estendida sobre os livros
 E mais umas peças de roupas
 Enquanto a gente voltava pra a casa
 Nem todo vento da noite
 Tirava o teu perfume
 Teus cabelos
 eram a velocidade do táxi
 Agora o quarto vazio
 A tua ausência
 Me atravessam
 E bem que meu coração queria
 Disposto a qualquer ilusão
 A qualquer carinho
 Cheio de saudades
 Bem que meu coração sabia (Mandaro, 1979, p.43)

O caráter de simplicidade na poesia e instantaneidade, a expressão da vida cotidiana sem maiores elaborações estéticas ou pretensões, em contingência de repressão permeia os seus versos, como todo poeta marginal que: “(...) não se considera o anunciador de amanhã: descrê da sua importância, desinfla a retórica e se coloca ao lado do grafito e da clandestinidade. Sujeito auto-irônico, sem grandes projetos, que se sabe tanto de literatura quanto presente fugaz” (Bosi, 2021, p.294).

4 GUILHERME MANDARO & O COLETIVO *NUVEM CIGANA* (1972-1980): POESIA EM MÍMICO, AFETOS & REVOLUÇÕES NAS ARTES MANUAIS POÉTICAS

VITALIDADE – ESSA É A PALAVRA – MAIS AINDA – ESSA É A DROGA. QUE NOS EMBRIAGA E NOS FAZ LEVANTAR.

Quando encontramos a poesia, ela estava semimorta. O significado das palavras esta(va) sendo alterado ao bel-prazer dos políticos e demais autoridades. E onde estava a literatura? Cadê a poesia? Tínhamos um grande trabalho pela frente. Começamos a trabalhar e não paramos em momento algum, sobretudo porque não estávamos sozinhos – as pessoas editavam seus livros em todos os pontos do país – as editoras concordavam e envelheciam junto com as bibliotecas. Nosso público e nossa motivação era nossa geração – uma geração que levou as experiências de percepção até as últimas consequências. Sentíamos que nosso trabalho tinha peso porque ele não se dava só em poesia. Ele estava no teatro, no cinema, na música, nas artes plásticas e gráficas, na fotografia e brevemente na arquitetura. Sem falar na expressão corporal que é a coqueluche sensorial. Temos muito a aprender, mas ninguém se dispôs a ensinar (Vilhena *apud* Chacal, 2010, p.86)

Os poetas marginais, de modo abrangente, alimentaram um desejo de permanecerem às margens do sistema estabelecido. Ao escolherem essa postura, não apenas recusaram a assimilação ao cenário literário convencional, mas também desafiaram ativamente as normas sociais e culturais dominantes. A recusa em se integrar ao sistema não era apenas uma forma de resistência, mas também uma afirmativa decidida de autonomia criativa.

Segundo Heloísa Buarque de Hollanda:

[...] A nova literatura chega à boca da cena cultural. A proliferação de livros com feição particular e personalizada, o empenho das encenações, seu caráter informal e momentâneo, a inventividade em saídas e alternativas, nos levam a crer que sua novidade não é apenas no âmbito da linguagem poética, mas basicamente se revela como uma nova postura frente à poesia. Parece que o que está importando não é tanto a subversão dos padrões literários, mas a subversão da ordem mesma do cotidiano. A feição fundamentalmente vitalista da nova poesia – onde inclusive a utopia parece estar ausente – privilegia a transcrição da vida imediata, constituindo quase um enorme grafite poético. Sua linguagem aparentemente fácil, bem humorada e descomprometida não é tão crítica quanto poderia parecer à primeira vista. Nem também é apenas ingênuo e alienado seu marcado desinteresse programático. Nota-se, pelo contrário, a configuração de um traço importante dessa produção que é a apropriação espontânea da experiência do cotidiano, no sentido de um questionamento das formas de conhecimento e, principalmente, da forma séria de conhecimento por excelência, que é a ciência. O antiintelectualismo do grupo não é apenas uma forma preguiçosa

ou ingênua, mas uma outra forma de representar o mundo (Hollanda *apud* Henriques, 1979, p.46).

Apesar das críticas que este tipo de literatura enfrentou, ela floresceu e desafiou os paradigmas predominantes incorporando novos temas, linguagem cotidiana, gírias e criando uma espécie de equivalente contemporâneo aos haicais, oferecendo pequenos instantâneos dos sentidos, algo conciso e denso. Além disso, inseriu a performance e a oralidade como elementos fundamentais em sua expressão artística, expandindo assim as fronteiras da poesia e contribuindo para uma transformação significativa na cena literária brasileira.

Para falarmos da importância do coletivo *Nuvem Cigana* para o desenvolvimento da produção poética de Guilherme Mandaro, proponho neste capítulo uma contextualização e análise geral das primeiras produções literárias marginais realizadas pela *Coleção Frenesi* (1974) e *Vida de Artista* (1974), produzidas pelo selo do referido coletivo, fundamentais na circulação da poesia. O mote da análise se concentra na cena Contracultural do Rio de Janeiro na década de 1970, com o coletivo poético desempenhando um papel pioneiro na introdução da "poesia moderna falada" no Brasil. Assim, trataremos também do conceito de comunidade e coletivo que assumiu papel fundamental no desenvolvimento dessa poesia no contexto da repressão militar e da Contracultura. Posteriormente, analisaremos suas ações e seus significados no contexto vivido.

Vale ressaltar que a *Nuvem Cigana* não se limitou a ser apenas um coletivo literário, pois abrangia uma editora, um bloco de carnaval no Rio de Janeiro, conhecido como *Charme da Simpatia*, um time de futebol e, ainda, deu origem ao *Almanaque Biotônico Vitalidade* (1976), que se tornou um porta-voz influente de toda uma geração e que segundo Lucia Lobo (*apud* Cohn, 2007, p.92), foi essencial para a unidade e a integração de cabeças e estilos poéticos tão diferentes. Neste coletivo, seus membros compartilharam não apenas uma identidade artística, mas também propósitos e ideais em comum, deixando uma marca indelével na cena literária marginal, explorando uma ampla gama de estilos e temas na poesia, desafiando os limites convencionais e trazendo uma perspectiva provocadora e contemporânea. Além de suas realizações artísticas, também desempenhou um papel fundamental como uma rede colaborativa de apoio mútuo, de afeto, em um momento particularmente desafiador da história do Brasil, marcado pela repressão militar.

Figura 7 - Registro do coletivo *Nuvem Cigana*. Futebol no Caxinguelê.



Fonte: Acervo pessoal de Berenice Coutinho

Guilherme Mandaro esteve envolvido nas atividades editoriais com o mimeógrafo, em uma fase em que ele ainda não tinha o intento de escrever suas poesias. Participou das atividades da *Nuvem Cigana*, sendo um dos agitadores desta cena performática que moldou sua trajetória pessoal de forma ampla, entremeando sua expressão estética com seu compromisso político e social, além de publicar suas poesias e ideias pelo selo do coletivo.

4.1 POESIA MARGINAL EM Mimeo: IMPRESSÕES E EXPRESSÕES DA CONTRACULTURA CARIOCA

Minha câmera a palavra. Eu escrevia a rodo na época. Cada viagem um caderninho no bolso. E fui preenchendo cadernos de desenho com caneta pilot colorida (material indispensável para o doidão de então). Fiz três. Mostrei aos amigos que visitavam a caxanga. Eles incentivavam a publicar. Mostrei para Waly Salomão, meu primeiro leitor do ramo, umas experiências com escrita em surto. Ele deu valor. Guilherme perguntou se eu não queria publicar aqueles poemas em mimeógrafo. Ele dava aulas de história num curso pré-vestibular no centro da cidade chamado *Status*. Topei (Chacal, 2010, p.29).

Invenção de 1880 e usado pela primeira vez em 1887, o mimeógrafo foi muito utilizado no setor educacional, com baixo custo e de fácil manutenção. A partir da década de 1960, a tecnologia foi utilizada não apenas para as atividades educacionais, mas também à arte e à politização, com a produção de panfletos, livros e cartazes de shows, ampliando a experiência da poesia marginal nos quatro cantos do Brasil.

Guilherme Mandaro, como já mencionado anteriormente, pensou o mimeógrafo para as experiências literárias de seus amigos, 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 teve, segundo seu amigo, o poeta Ricardo Chacal (2020, p. 38): “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”. Foi por indicação de Mandaro, que usava o mimeógrafo para a impressão das provas escolares e dos panfletos políticos que os poetas resolveram também publicar dessa forma seus primeiros livros, após o expediente do colégio, de forma clandestina.

Charles Peixoto produziu neste sistema, a *Travessa Bertalha 11* (1971) e Ricardo Chacal publicou, uma semana depois, o seu, intitulado *Muito Prazer, Ricardo* (1971), editados e diagramados por Mandaro. Produziram esses livros recortando, grampeando papéis e contando com algumas técnicas de editoração. Assim, se desenvolveu o processo de poesia em mimeógrafo por parte de uma geração que ansiava por liberdade de expressão, sem ter a preocupação majoritariamente do lucro e com uma distribuição da sua 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.

[...] 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, pautaada, sea por un lenguaje cifrado, lleno de imágenes, barroco; sea por un lenguaje descriptivo, naturalista, periodístico (Araujo, 2018, p. 6).

Seguindo a lógica mcluhaniana de que “o meio é a mensagem”, o livro em mimeógrafo transformou a mensagem e seu tom tornando-o mais descontraído,

despretensioso, menos intelectualizado e politizado, com uma linguagem distante dos cânones literários tradicionais, e com temas urbanos “eletrizados” pelas influências do rock, da publicidade e da poesia concreta.

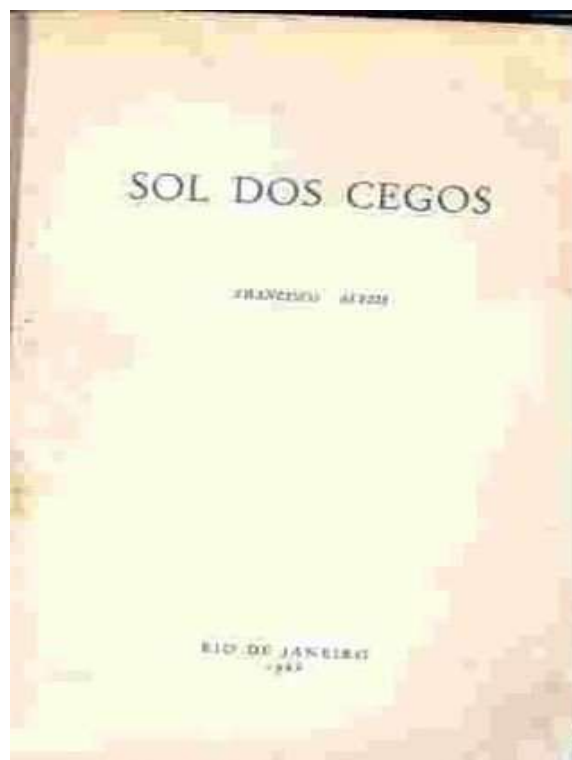
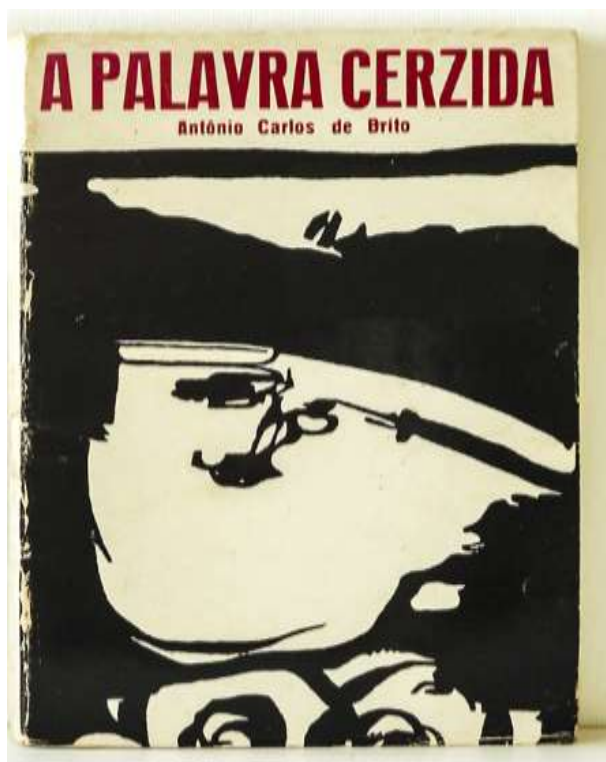
Chacal (2020, p. 40) explica o termo marginal relacionando-o ao circuito do livro:

[...] 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 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.

A ideia de marginalidade nas artes atingiu parte da produção artística, no cinema, na música, no teatro, entre outras manifestações brasileiras em profícua dialogia e sincronia como mencionado nos capítulos anteriores. Esta “marginalização por opção” por pequena parcela do jovem classe média ultrapassou os cânones literários, expressando um novo comportamento, linguagem, crítica social e política. Alguns registros deste tipo de Literatura Marginal que antecederam a produção da década de 1970 foram: *Cadeira de bronze* (1957) de Carlos Felipe Saldanha, com uma edição mimeografada, uma espécie de gibi, mesclando poesias e desenho; *A Palavra Cerzida* (1967) de Antônio Carlos de Brito (Cacaso) e o *Sol dos Cegos* (1968) de Francisco Alvim.

Foram centenas de livros, jornais e revistas que circularam de norte a sul do país, veiculando informações culturais novas para os leitores brasileiros.

Figura 8 – Obras: *A Palavra Cerzida* de Cacaso e *Sol dos Cegos*, de Francisco Alvim



Fonte: Acervo pessoal

Guilherme Mandaro em seu envolvimento com o coletivo *Nuvem Cigana* “organizava o carnaval”, centralizando e organizando as ideias, para “fazer a coisa direito”, segundo Charles Peixoto (Cohn, 2007, p.22):

Nenhum de nós sabia muito bem o que fazer da vida, então fazia um pouco de tudo. Eu, por exemplo, já escrevia havia tempos, mas também fotografava e arriscava alguns desenhos, embora meu traço fosse péssimo. E não tinha muita ideia de que caminho seguir. Quem começou a organizar a gente foi Guilherme Mandaro, que tinha essa cultura de professor, de centralizar a coisa, administrar. E foi ele também que trouxe para a gente um pouco de rigor, essa ideia de que, se é para fazer, é melhor fazer direito. E, se você observar, na verdade, tudo que nós fazíamos – os livros, as artimanhas, as revistas era feito com muito capricho (Peixoto, 2007, p.22).

A poesia mimeografada transcendeu as fronteiras convencionais da publicação literária. Guilherme, ao ousar experimentar com essa tecnologia então inexplorada para a poesia, não apenas moldou uma estética própria, mas também transformou radicalmente o modo como esta produção era disseminada e consumida.

Chacal comenta sobre este início de produção da geração mimeógrafo no Rio:

Charles fez o dele, *Travessa Bertalha 11*, com a ajuda de Guilherme na escolha e organização dos textos. Eu, com a ajuda de Sérgio Liuzzi nos desenhos e na elaboração visual do libreto, fiz o meu. Charles publicou uma semana antes, em formato de apostila, ou seja, utilizou toda a folha ofício, sem ilustração. Eu usei meia folha, com desenhos e um ou outro poema manuscrito que ficaram quase inelegíveis. Não era fácil escrever sobre o estêncil com um estilete para depois fixa-lo ao mimeógrafo e rodar. A gente só via o resultado depois de impresso. Com desenhos e caligrafias, o *Muito Prazer* ficou um pouco mais leve. Fizemos 100 cópias mimeografadas de cada um. Era um negócio bem tosco, feito literalmente à mão. Lembro o dia que acabei de grampear os meus e levei à Escola de Comunicação para mostrar para os colegas de classe. Eles gostaram e perguntaram quanto era. Minha poesia virava mercadoria. E eu precisava vender aquilo para ajudarno aluguel. Era setembro ou outubro de 1971 e o verão se aproximava (Chacal, 2010, p. 30).

Aos poucos, a poesia que virou mercadoria, como afirma Chacal (2010) começou a ganhar cada vez mais espaço nos meios alternativos e na grande imprensa. Wally Salomão ao ler *Muito Prazer*, Ricardo resolveu escrever sobre o livro e mais, sobre este novo momento literário em *Viva a Rapaziada*, na coluna *Geleia Geral* de Torquato Neto, no jornal *Última Hora*:

Muito Prazer – apresentação dum jovem poeta. Muito Prazer: apresentação dum simples portador duma nova sensibilidade. Glossário para ignorantes: Ponto de Bala, entre outras coisas, confeitaria de Ipanema, Rio de Janeiro, gebê, Brasil. O livro é dado pelo autor aos corações apaixonados nas escarpas das dunas do barato, praia de Ipanema, Rio de Janeiro, gebê, Brasil (Sairlormoon *apud* Cohn, 2007, p.25).

A produção das poesias foi um processo impulsionado pela espontaneidade daquela juventude, explorando e transcendendo as fronteiras da vida cotidiana. Nesse cenário efervescente, as viagens de ácido desempenharam um papel peculiar, fornecendo um portal para novas dimensões da mente e da imaginação que inspiravam a criatividade e a percepção dos poetas. Nesse contexto, a produção poética era mais do que um ato individual; era uma manifestação conjunta de liberdade, desejo, experimentação e expressão dentro das comunidades e dos coletivos artísticos. Cada poema era um fragmento do coletivo e uma janela para a mente.

A crítica literária mais rigorosa conceituou (a) a poesia marginal de forma homogeneizante em um processo que iguala a precariedade dos meios de produção com a poesia. Contudo, não deve ser aplicada de forma generalista a toda produção que se desenvolveu durante a década de 1970, pois existem em seu cerne variadas tendências e estilos que se retroalimentam mais do que por influências literárias anteriores, de

tradição. Os versinhos como meros registros do cotidiano revelou poetas para quem a "linguagem" é pensada e "refeita a cada momento", o que deixa transparecer seu empenho na "formulação e análise da própria experiência" (Brito, p. 71, 1997).

Modesto Carone, escritor, jornalista e tradutor brasileiro em artigo intitulado *À margem dos poetas marginais*, para a revista *Versus* (1977), faz a crítica, mas evidencia o aspecto singular dos poetas marginais apontando alguma relevância no cenário literário a partir da publicação da icônica obra *26 poetas hoje*:

Há, sem dúvida, exceções que fogem a esta generalização. Vários autores desta antologia trabalham a fundo seu poema. Não é o caso de citar nomes, porque o objetivo de um comentário é mais tirar uma média do que particularizar; ou, se a imagem for cabível, aqui a terapia de grupo precede a análise individual. Nessa ordem de cogitações não é demais pensar que o grosso destes poemas atravessa uma severa crise de identidade. Isso se explica porque existe, neles, um conflito não resolvido entre a vida e a arte. Como se sabe, uma não substitui a outra e, embora a integral seja desejável, ainda parece não haver condições históricas para que isto aconteça (Carone, 1977, p. 07).

O coletivo *Nuvem Cigana* foi concebido em uma comunidade artística urbana como veremos a seguir. Este tipo de agrupamento urbano, segundo Bosi (2021, p.290) foi importante para a poesia e existiram no Rio de Janeiro muitas dessas comunidades, cada qual com um estilo diferenciado. Neste cenário multifacetado, explorar o coletivo equivale a desvendar camadas significativas da jornada de Guilherme Mandaro, desde sua entrada no universo da poesia até sua imersão profunda na poesia escrita, falada, vivida e curtida.

Analisar de forma abrangente o panorama do referido coletivo exige uma compreensão aprofundada do conceito de comunidade e coletividade, especialmente sob a ótica da Contracultura que desempenhou um papel seminal na configuração das experiências artísticas desse período. É essencial situar o coletivo no contexto mais amplo da Contracultura para desvendar as raízes que alimentaram suas criações artísticas, ressaltando a importância da colaboração comunitária como uma força propulsora na gestação e florescimento de expressões poéticas inovadoras.

A ideia de comunidade, muitas vezes referida como uma "nova família," estava alinhada com a proposta de Wilhelm Reich em sua obra *A Função do Orgasmo* (1994). Nesse trabalho, Reich explora a necessidade de descondicionar o indivíduo das amarras sociais e de construir um novo tipo de indivíduo, livre das compulsões neuróticas, como um meio de estabelecer uma nova sociedade. Um dos primeiros grupos Contraculturais

a adotar essa visão comunal e incorporá-la em sua filosofia de vida foi liderado por Ken Kesey, conhecido como *The Merry Pranksters*. Kesey e seus seguidores abraçaram a ideia de que a construção de comunidades baseadas na liberdade, na autenticidade e na busca por uma nova consciência era essencial para a transformação da sociedade.

Acreditavam que o descondicionamento e a construção de um novo tipo de indivíduo era fundamental para a criação de uma nova ordem social e cultural. No início da década de 1960, Kesey, então um romancista de 30 anos com uma vida aparentemente convencional, tomou uma decisão radical, abandonando tudo. Ele reuniu sua família, e embarcou em uma jornada itinerante. A partir da experiência dos *Pranksters*, outros grupos se formaram, todos vivendo como nômades, percorrendo as cidades dos Estados Unidos em um ônibus alugado, onde realizavam os chamados *Acid Tests* proporcionando experiências com ácido (LSD) gratuitamente. Para chamar a atenção do público para os efeitos da droga, eles organizavam *happenings* que incluíam shows com luzes psicodélicas vibrantes, música, projeção de filmes e uma busca por recriar a intensidade e a riqueza sensorial associada à droga. A história desse grupo foi posteriormente imortalizada pelo jornalista Tom Wolfe em seu livro *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1967)¹⁷.

A vida em comunidade como Contracultura ao sistema oficial foi também anunciada no teatro pelo estilo de vida do grupo teatral *Living Theater*. O trabalho e a vida pessoal eram esferas igualmente importantes, abastecendo-se reciprocamente. A criação era algo do coletivo, uma experiência vital não dissociada das outras instâncias da vida pessoal.

No Brasil, a vida em comunidade ganhou também visibilidade de norte a sul do país. De Arembépe à comunidade urbana carioca dos *Novos Baianos*, na zona oeste do Rio, foram inúmeras experiências desencadeadoras de processos internos e artísticos diferenciados. A questão das comunidades refletia a ideia de interações não neurotizantes propiciadas pela família tradicional e a possibilidade de uma identidade compartilhada, ou seja, a reunião de pessoas com interesses comuns, valores, objetivos ou laços culturais. Há uma sensação de pertencimento e conexão entre os membros da comunidade. No caso da Contracultura, as comunidades não autoritárias tinham uma identidade regional e ao mesmo tempo, global. Os jovens inseridos neste estilo de vida comunal praticavam esta forma de *drop out* da sociedade estabelecida ao redor do mundo. Acreditava-se que nessas comunidades alternativas os laços sociais seriam mais fortes e duradouros.

¹⁷ A tradução do livro foi realizada por Rubens Figueiredo, pela editora Rocco em 1993 com o título 'O Teste do Ácido do Refresco Elétrico'.

Na cidade do Rio de Janeiro, algumas comunidades serviram como locais de vivência para os jovens artistas do coletivo *Nuvem Cigana*. Embora eles não se identificassem estritamente como *hippies*, estavam abertos a experiências proporcionadas por viagens de mochila ou experimentos com ácido, buscando uma forma alternativa de vida mais próxima da natureza e menos relacionada a imposta realidade objetiva. É impossível abordar a poesia marginal em sua forma e conteúdo, bem como o coletivo em questão, sem levar em consideração a importância dessas experiências. Em Copacabana, os membros da *Nuvem Cigana* e de outros grupos frequentemente se reuniam em um edifício localizado na Ladeira Santa Leocádia, composto por 12 apartamentos, que muitos consideravam como uma comunidade urbana. O poeta Ronaldo Santos afirma que a intenção era, de fato, "tomar" o prédio, uma estratégia para viver sem preocupações relacionadas aos vizinhos, especialmente em uma época marcada pela ditadura. "Todo mundo ali se drogava e pensava muito, o que não era bem visto na época" (Cohn, 2007, p.57). A ideia do coletivo poético foi pensada justamente nesta comunidade e o termo surgiu de uma experiência psicodélica de Ronaldo Bastos que nas andanças pela zona sul carioca faz uma pergunta a Cafi: "Você está vendo uma nuvem cigana?" (Cohn, 2007, p.67).

Viviana Bosi (2021, p.295-296) reflete sobre a importância desses agrupamentos artísticos:

No caso dos poetas, ao tentarem a experiência da vida na fazenda do amigo Luís Olavo Fontes (onde passavam longas temporadas Cacaso, Ana Cristina César, Charles, Chacal e outros), nas viagens pelo Rio Francisco, na frequentação da casa comunitária de Santa Teresa (núcleo da *Nuvem Cigana*), ou ainda agruparem-se no píer de Ipanema (um istmo exilado do continente), isolam-se da sociedade autoritária para abrir as portas da percepção a ilhas ou paraísos tribais, mas fechando-os e estreitando-os em relação ao mundo lá fora. Resta saber se esta foi a melhor (e talvez) única estratégia interessante naquele momento, uma vez que tanto nas associações políticas de esquerda quanto nas reuniões de artistas o pequeno grupo constituiu-se como possibilidade de troca de ideias e de experimentação de projetos de criação.

De "viagem psicodélica", a *Nuvem Cigana* rapidamente abraçou diversas formas de expressão. Tornou-se um selo independente, uma empresa de múltiplas artes, um bloco de carnaval, uma editora que deixou sua marca na produção independente da época, um time de futebol, e um lugar de encontro que rapidamente se transformava em *happenings*, vivências em performances e poesia. O próprio mentor do nome dado ao coletivo, Ronaldo Bastos, juntamente com Lô Borges, uma figura icônica da canção, ambos, membros do *Clube da Esquina*, criaram a letra e música *Nuvem Cigana* que resumia de certa forma a essência do coletivo: "Meu nome é nuvem, pó, poeira e

movimento".

4.2 NUVEM CIGANA DE POETAS: AFETOS & REVOLUÇÕES

[...] A poesia que não cabe em 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. Já sabemos que a civilização está em boas mãos, que a economia está em boas mãos, que o poder passa de boas em boas mãos. E a poesia, está em boas mãos? Esperamos que não (Litron, 2007, p.40).

A *Nuvem Cigana* ficou na história como um movimento de poesia, quando na verdade não era só isso. E isso era uma força, mas também um problema. Existiam grupos mais coesos, como o Asdrúbal, que era só teatro, e os Novos Baianos, que era só música. A Nuvem era múltipla, e por isso a organização era mais difícil (Lobo *apud* Chacal, 2010, p. 88).

Nos anos 1970 a poesia assume também um modo de existência performático, querendo-se mais do que escrita e livro, almejando o caráter de acontecimento. Isso, ao contrário do que alguns pensam, não a torna menos “literária”, apenas amplia a noção mesma de literatura, exercendo, em última análise, uma função heurística. Foi só a partir dos anos 60 do século XX, graças a essa adoção da poesia como instrumento de ação Contracultural por meio de sua encarnação em voz e corpo, que alguns projetos poéticos anteriores de vulto, como o dos modernistas Ezra Pound, William Carlos Williams e Basil Bunting puderam ser recebidos com algum tipo de aceitação pelo público em geral e pela própria academia – para não mencionar o caso de William Blake, considerado maldito até esse momento e só então resgatado e valorizado criticamente (Medeiros, 2004, p.14).

O grupo de fundação do coletivo poético *Nuvem Cigana* foi composto por Cafi, Lúcia Lobo, Pedro Cascardo, Dionísio e Ronaldo Santos. Posteriormente, outros participantes abraçaram a ideia, inclusive os “poetas de Copacabana”, a exemplo de Chacal, Charles Peixoto e Guilherme Mandaro, que entraram em 1975. Desenvolveram várias atividades editoriais, de eventos, cenografia, entre outras. Dionísio fala sobre as motivações que impulsionaram a *Nuvem* neste momento:

A Nuvem Cigana surgiu da vontade que a gente tinha de participar, de mudar as coisas. Não dava para deixar daquele jeito, mas também não queríamos ir para a luta armada, ou coisa do tipo. Várias vezes fui convidado, mas não era a nossa. Então começamos a tentar fazer alguma coisa mais ligada à arte (Cohn, 2007, p.70).

O Selo *Nuvem Cigana* desempenhou um papel crucial na democratização da publicação literária, especialmente para aqueles que estavam à margem do circuito comercial. Quando o coletivo iniciou a publicação de livros de seus próprios membros, isso representou uma ruptura significativa com a estrutura tradicional de publicação em um contexto em que o mercado editorial privilegiava apenas escritores estabelecidos ou trabalhos que atendiam a critérios comerciais específicos. Os críticos literários nem consideravam a poesia marginal como poesia, uma sensibilidade que começou a mudar (mesmo que vagarosamente) com a publicação de *26 Poetas* (1976) de Heloísa Buarque de Hollanda, antes disso, os mercadores nem consideravam em apostar neste tipo de produção. A ideia dos poetas marginais neste contexto era o de não participar do esquema, mantendo a autonomia das atividades propostas. Essa liberdade permitiu que os autores explorassem temas ousados, com uma linguagem inovadora e experimentações de novas formas de expressão.

A distribuição do material também não seguia padrões tradicionais e eram frequentemente vendidos em locais alternativos: praia, shows e encontros Contraculturais, entre outros, tornando os livros mais acessíveis a um público interessado. Isso ajudou a promover uma literatura mais diversificada e a incentivar a experimentação literária, fortalecendo a conexão entre a literatura e a Contracultura da época.

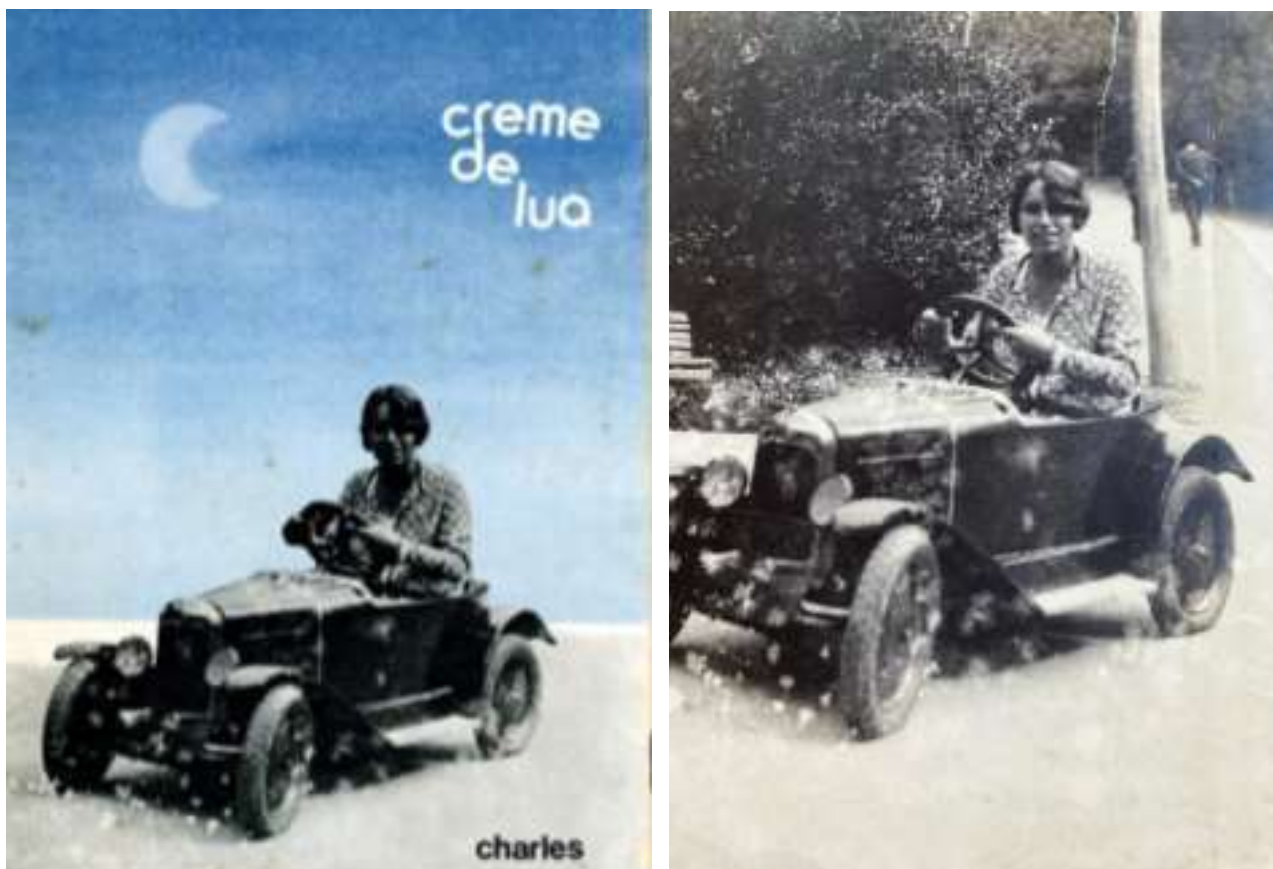
O fato de se estar material e institucionalmente fora do âmbito da produção e comercialização do sistema editorial dominante permite, simultaneamente, que se fuja às regras deste mesmo universo. Deste modo, surge a possibilidade de um rompimento mais ou menos profundo e sistemático com as formas de produção estabelecidas por aquele mesmo universo, bem como com as relações sociais que este processo pressupõe e engendra (Messeder Pereira, 1980, p. 56 - 57).

A ideia da marginalidade da *Nuvem* estava então atrelada aos meios de produção e distribuição de livros, panfletos e almanaques, indo na contramão do sistema, com um esquema artesanal, além da ideia de performance na poesia. Ninguém ali almejava entrar para a Academia Brasileira de Letras, ser “um imortal” ou até mesmo ser poeta reconhecido pela crítica literária. A ideia era essencialmente “ocupar o espaço”, uma concepção da literatura que tem como mote a expressão do instante intensamente vivido.

O primeiro livro publicado pelo selo *Nuvem Cigana* foi *Creme de Lua* (1975) de Charles Peixoto, marcando a jornada literária Contracultural da época. A obra de Peixoto, permeada por um estilo de escrita inovador e ideias que desafiavam as

normas convencionais, serviu como um manifesto literário para a geração que buscava novas formas de expressão.

Figura 9 - Livro *Creme de lua* (1975) do meu acervo pessoal seguido da foto original que o ilustra (uma familiar de Guilherme Mandaro)



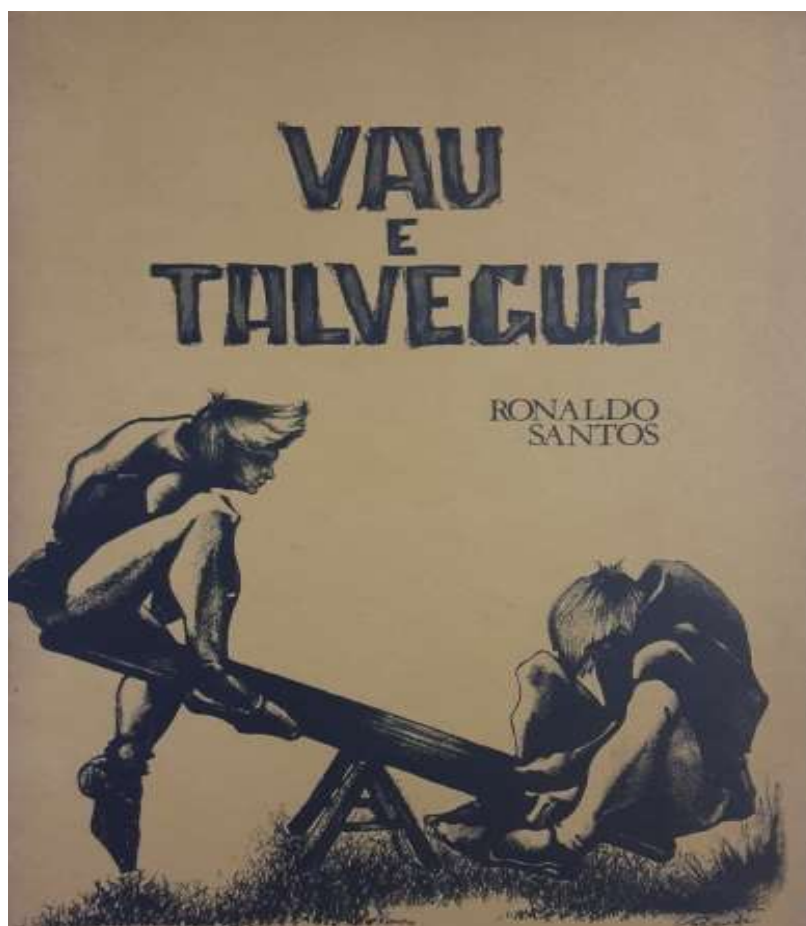
Fonte: Acervo de Berenice Coutinho

Contendo 26 poemas, quase o triplo de *Travessa Bertalha 11*, e com uma tiragem cinco vezes maior, *Creme de Lua* traz versos que exploram o instantâneo e o sensorial, além de composições metalinguística que corroboram para a maturação de uma “arte poética”. Numa forte referência às tendências literárias vigentes na época, evidenciando —uma tentativa de se diferenciar da poesia canônica marcada pelo emprego abundante de metáforas e por se configurar dentro dos moldes do “lirismo”(Brito, 2013, p. 77).

Posteriormente, uma série de outros títulos foram publicados, formando um corpo de trabalho diversificado e impactante. Um exemplo notável é o livro *Vau e Talvegue* (1975) de Ronaldo Santos, que contribuiu significativamente para a expansão do repertório poético, explorando temas que escapavam das abordagens tradicionais. Com uma linguagem inovadora e conteúdo provocativo, Santos mergulhou em questões

profundas, abrindo novos horizontes criativos para os leitores e para o próprio cenário literário.

Figura 10 – Livro *Vau e Talvegue* de Ronaldo Santos



Fonte: Acervo pessoal

Essas são apenas algumas publicações que, ao desafiar as convenções literárias e explorarem novas formas de expressão, desempenharam um papel importante em dar voz às inquietações e às aspirações da geração setentista. O Selo *Nuvem Cigana* se tornou um catalisador para a literatura Contracultural no Brasil, e suas contribuições literárias ajudaram a solidificar o movimento como um elemento essencial da cultura e da Contracultura brasileira da época.

4.3 AS MANHAS E AS ARTIMANHAS POÉTICAS

A marginalidade da *Nuvem* propiciou inovações literárias ao liberar a poesia dos cânones literários e soturnos da academia, ganhando às ruas, os bares, as festas, as praias e lugares inusitados. Uma poesia não apenas lida, mas expressa de várias formas atingindo o corpo, nas artimanhas das performances, expressando a linguagem jovem, das gírias, da cultura de massa, do mundo dos *outdoors*, das grandes cidades, como o Rio de Janeiro, cenário da curtição e personagem presente em vários poemas.

Chacal explica as artimanhas, termo inspirado nos escritos de Torquato Neto:

Artimanha se faz na rua, precisamente no meio dela. Artimanha nasceu para dar nome ao que não era poesia, música, teatro, cinema, apenasmente. Era tudo e mais — mais que tudo — tudo aquilo. QUAL o nome da criança — mustafá ou salomé, homem ou mulher — cocaína ou rapé — qual o nome, qual o nome, qual o nome? Nenhum outro senão Artimanhas. [...] Artimanha é denúncia é discurso é infâmia, é o produto de quem até agora não soube o que é interferir o que votar o que liberdade o que é democracia o que é o que é Artimanha sem malandragem não é possível sabe que é preciso ocupar o espaço sabe que é preciso gastar munição sabe que torquatro é oito como biscoito torto ai meus dentes não aceite imitações, exija ARTIMANHAS (Chacal, 1976, p. 32).

As artimanhas foram encontros que viraram *happenings* festivos literários, que sempre terminavam com um rito do bloco de carnaval denominado *Charme da Simpatia*. Paulinho dá o tom da *Simpatia* em *Cheiro Estranho*:

Havia um cheiro estranho no ar
alguma coisa ia acontecer
Não era velório nem procissão
Mas uma batucada começou
O charme custou mais saiu
e esse samba ninguém mais segura
são muitos tambores brilhando na chuva
e pingos de lama manchando o cetim
O rei da tristeza não quer
Mas eu faço a poesia
Um dia eu invento a piada
E o rei vai morrer de alegria (Cohn, 2007, 54).

Vale ressaltar que uma das produções que recuperam a ideia do coletivo foi o *Almanaque Biotônico Vitalidade*, idealizado, segundo Cláudio Lobato¹⁸ como uma paródia aos almanaques medicinais do século passado, publicações anuais, propaganda de produtos farmacêuticos contendo informações sobre saúde, calendários, receitas e dicas caseiras. Existia na época o *Biotônico Fontoura* complexo vitamínico “para dar energia”, amplamente propagandeado. Foi publicado pela editora *Nuvem Cigana* nos anos 1976 e 1977, reunindo o trabalho de poetas, artistas gráficos, fotógrafos e se apresentando como um “remédio” contra a repressão cultural da ditadura. “Contra o irremediável”; “Contra aqueles que propõem a morte como única forma de vida” era algumas contra indicações da “Bula” do *Almanaque*. A publicação foi idealizada por Claudio Lobato que foi um dos seus editores, capista e ilustrador.

Segue a apresentação do impresso:

APRESENTAÇÃO

essência de energia pura, este livro é composto de raízes, folhas e frutos plenos. Sucesso comprovado através dos séculos. Profilaxia da cegueira noturna. É muito eficaz nos casos de desânimo geral.

INDICAÇÃO

contra a inércia

contra a lei da gravidade contra a contrariedade contra marcar bobeira

contra a cultura oficial contra a cópia

a favor da liberdade contra o irremediável

CONTRA-INDICAÇÃO

não deve ser ministrado àqueles que propõem a morte como única forma de vida (COHN, 2007, p.04)

A presença da *Nuvem Cigana* em tempos difíceis da ditadura militar no Brasil não pode ser subestimada. Em um período em que a repressão política, a censura e a perseguição eram predominantes, a Contracultura e a expressão artística se tornaram formas vitais de resistência. O coletivo emergiu como um farol de criatividade, contestação e autenticidade literária, proporcionando um refúgio artístico onde a liberdade de expressão não era apenas encorajada, mas celebrada.

O *Manifesto Pobrás*, assinado pelo Grupo *Nuvem Cigana*, saiu no cartaz *Charme da simpatia*, em 1979, como informa uma nota de rodapé do volume *Poesia jovem anos 70*, da coleção *Literatura comentada*. Esse volume, de 1982, teve a organização de Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Messeder Pereira, com colaboração de

¹⁸ Disponível em <https://claudiolobato.com/Almanaque-Biotonico-Vitalidade>. (Acesso em 10/04/2024)

Lula Buarque de Hollanda e consultoria de Leila Míccolis e Maria Amélia Mello.

Nós poetas perguntamos: ser marginal é não correr atrás de padrinhos literários de grandes editores?
 Ser marginal é não se sentar em fúnebres academias pra molhar o biscoitinho?
 Ser marginal é não fingir de mudo surdo burro quando pisam o seu pé?
 Ser marginal é tentar viver, lutar e ganhar a vida com a poesia minha alegria?
 Ser marginal é não jogar esse jogo, então temos a declarar: somos poetas marginais e mais, magistrals, e como tais declaramos criada a POBRÁS — órgão que lutará pelos direitos:
 1 direito de ir e vir;
 2 direito de assistência médica, psiquiátrica e jurídica;
 3 ser reconhecido como trabalhador;
 4 direito ao dinheiro;
 5 livre acesso a qualquer gráfica da união;
 6 livre acesso a botequins, cabarés e palácios da cidade;
 7 isenção de flagrante;
 8 abatimento no preço do papel;
 9 aposentadoria com tempo indeterminado de serviço;
 10 acesso à informação e aos meios de comunicação;
 11 reconhecimento do registro da POBRÁS como documento único e infalível.
 Manifesto POBRÁS – Grupo Nuvem Cigana (RJ) (Chacal, 2010, p.87).

Nas palavras de Salgueiro (2023, s/p), o *Manifesto Pobrás* que data de 1979:

[...] era uma blague e uma jogada contra a ditadura militar. A forma de manifesto não impede que seja lido como uma forma de poema que mistura humor ácido e crítica política. No arquivamoso *O direito à literatura* (1988), Antonio Candido define humanização a partir de traços como —o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o “cultivo do humor”. Cada um a seu modo, os poetas marginais procuraram saber, sentir, entender, emocionar, sorrir, tendo ao entorno um Brasil do sufoco. Procuraram seus direitos, inclusive à literatura que faziam. Parece, porém, que (e esse Manifesto diz isso), para sorrir com eles, só se você deixar o coração bater sem medo.

A influência desse coletivo de poetas se estendeu para além das páginas de seus livros, mediando uma nova maneira como a sociedade via a literatura e a cultura. Ao desafiar as restrições impostas pela ditadura e pelo mercado editorial, eles abriram caminho para futuros escritores, criando um espaço para a liberdade artística e uma valorização do pensamento crítico e da diversidade de perspectivas. Em tempos sombrios, houve uma *Nuvem Cigana* que iluminou um caminho para a autenticidade e a inovação, deixando um impacto duradouro na história cultural e literária do Brasil.

5 O POETA E SEUS RASTROS

Figura 11 - Registro de filmagem em Super-8, intitulado “3 poetas” pelo artista multimídia Luiz Alphonsus



Fonte: <https://www.luizalphonsus.com.br/> (Acesso em 27/03/2024)

quando pro poeta a dor de já não bastar o coração
ultrapassar os sentidos
perambular os abismos
o desconhecido que a paixão traz calar
a um canto do quarto
seguir a um passo da morte
quando pro poeta o dom
de passar o sentimento de inventar
no que é simples e natural no que falta e no
que transborda no que ainda desconhece
(Mandaro, 1976, p.13)

Embora o presente trabalho não tenha cunho biográfico como já mencionado no decorrer dos capítulos, fez-se necessário desvendar o poeta, não apenas através de suas obras, mas também ouvindo relatos de quem teve alguma convivência direta ou indireta com ele. A trágica morte por suicídio trouxe à tona sentimentos profundos em seus

amigos/as, que se emocionaram ao dar depoimentos, lembrando do poeta e abordando um tema tão delicado em meio a circunstâncias sociais e políticas igualmente difíceis. Bosi (2021, p.287) menciona Waly Salomão ao tratar da questão dos suicídios emblemáticos neste período, enfatizando a necessidade de não romantizar o ato, mas enxergar o quanto perdurou a resistência criativa para sopesar o que permaneceu, mesmo através da morte.

Em *Uma História à margem* (2010), no capítulo *Guilherme se despede*, Chacal relata a partida de seu amigo:

Nesse período houve um grande baque. Guilherme Mandaro, querido irmão, poeta da Nuvem e responsável pelos primeiros livrinhos em mimeógrafo, meu e do Charles, desistiu. E se atirou da janela do sétimo andar do apartamento da rua Tonelero, em Copacabana. Ele, como Torquato, já anunciara aquilo em alguns de seus poemas e em uma ou outra tentativa. Tinha se cansado da gangorra emocional que havia se transformado sua vida depois da viagem para Londres em 72. Entre intonações diversas e um vazio constante, Guilherme voou em definitivo (Chacal, 2010, p.104).

Leminski explica a cultura das drogas, também conhecida como movimento psicodélico, referindo-se a um estilo artístico, cultural e, particularmente, musical, associado ao uso de substâncias psicodélicas, como LSD (ácido lisérgico), psilocibina (presente em cogumelos psicodélicos) e mescalina (encontrada no cacto peiote) que teve seu auge nas décadas de 1960 e 1970:

[...] A maconha e o LSD dão a tônica dos anos 60, sua recusa do “modus vivendi” careta, sua busca de uma vida mais colorida, mais perto da natureza, mais concreta, menos abstrata, mais poética e artística, menos burocrática e administrativa. Sobretudo, as drogas rainhas dos anos 60 são drogas produtoras de estados afins ao sonho. Portanto, drogas utópicas, proponentes de mundos alternativos, contramundos de antimatéria. Seus efeitos são viagens, fuga de um mundo indesejado, busca de novos horizontes, volta às origens, ao Éden, a Xangrilá (Leminski, 1986, p.27).

A obra *As portas da percepção* (1954) de Aldous Huxley traduz as experiências com as drogas psicodélicas, especificamente com a mescalina, princípio ativo do *peyote*. Segundo o autor, tais drogas lisérgicas trazem um mergulho de dentro para fora indo muito além: “até sentir as células de seu corpo que guardam uma memória ancestral”. Recomendava às drogas como uma “religião química”, para aqueles que, por alguma razão, não conseguiam transcender a si mesmos por seus meios ou pela

veneração religiosa cristã. Huxley assinalou como possíveis efeitos da referida droga, a capacidade para o raciocínio (visto que não sofre redução), as impressões visuais intensas e ampliadas e a sensação de unidade e contemplação. Além de conduzir a um "mergulho interno", é no ambiente externo que se dão as alterações, a forma de "se enxergar" uma determinada realidade, aniquilando a questão do tempo e do espaço. Muitas dessas explicações mais teóricas ou científicas acerca das drogas ficavam além e aquém da realidade dos jovens da Contracultura brasileira que tinham a ideia desprestigiada da curtidão em meio ao caos vivido. Sem "romantizar a pílula" ou fazer julgamentos sobre sua utilização, é um fato inegável que para compreender o cenário deste momento, é necessário mencionar o papel fundamental da cultura das drogas nos anos 1960 e 1970, no processo de descondicionamento do indivíduo, criação e exploração de uma nova realidade, paralela ao sistema estabelecido.

Charles Peixoto, amigo íntimo do poeta, declarou em depoimento a Sérgio Cohn (2007) que Mandaro retornou profundamente perturbado de uma viagem à Europa. Esta viagem se configurou como um autoexílio, motivado por diversas adversidades pessoais e políticas que enfrentava no Brasil, e foi ainda mais intensificado pelo uso excessivo de drogas psicodélicas.

Segundo Peixoto:

[...] ele comprou uma quantidade muito grande de ácido em Londres e ficou tomando diariamente, não sei por quanto tempo. Dizem que quando ele viajou para Paris, ficou andando pela cidade sem deixar a mala cair no chão, num esquema meio paranóico de ácido. (Cohn, 2007, p. 37).

Dessa fase alucinógena existem alguns poemas escritos que expressam os estilhaços deixados por esta viagem:

no metrô de Paris
carreguei nas três malas
os males que causei
casual
infantil
urinol (Mandaro, 1976, p.17)

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).

Ronaldo Bastos argumenta que estava no momento exato em que Mandaro "pirou":

Estávamos no quarto de hotel dele em Londres (epicentro da Contracultura da época) e ele ficou horas penteando o cabelo. Depois disso não falava mais nenhuma palavra, ficou inteiramente em silêncio o resto da viagem" (Cohn, 2007, p.38).

Na obra de Cohn (2007), encontram-se muitas pistas sobre a personalidade do poeta, reveladas através dos depoimentos coletados pelos integrantes do coletivo *Nuvem Cigana*. Esses depoimentos destacam seu papel fundamental na poesia marginal e retratam sua figura como demiúrgica e silenciosa, mas de forte presença. Sua instabilidade psíquica o levou a um consumo excessivo de drogas, resultando em internações frequentes, realizadas pela família a contragosto. Após sair das clínicas psiquiátricas, ele permanecia em estado letárgico até se recuperar, apenas para repetir o mesmo ciclo de surtos psicóticos, entrando em delírio com conversas totalmente desconexas da realidade (Cohn, 2007, p.38). Afora estes momentos inerentes a chamada *bad trip* (gíria da época que designava o lado mais sombrio da droga, com as experiências devastadoras afluindo da mesma), Guilherme assumia sua persona corajosa, de forte liderança. Chacal evidencia o lado erudito e engajado do poeta: "um agitador que sempre estimulava as pessoas a fazerem coisas novas" (Cohn, 2007, p. 22).

Sobre o aspecto ideológico, Mandaro se colocou veementemente à esquerda, enraizado em convicções profundas que moldavam suas visões sobre justiça social, igualdade e participação ativa do Estado na promoção do bem-estar coletivo.

Peixoto afirma que:

Havia realmente um forte pensamento de esquerda no Guilherme, que ele tentava passar para a gente. Inclusive ele tentou mais de uma vez fazer grupos de estudos, para discutir pensadores e filósofos de esquerda. Mas nunca dava certo, a gente não tinha saco para esse clima acadêmico. O Guilherme circulava em duas turmas distintas, o pessoal da política e a gente, que era mais desbundado. E ele nunca misturou esses dois grupos. Nunca fui apresentado para ninguém da política, acho até por uma questão de segurança. Mas uma vez ele chegou na casa da minha mãe,

onde eu morava, com várias sacolas de livros considerados subversivos, que eu escondi lá. Ele era muito mais envolvido, e, portanto, mais consciente dos perigos da ditadura que a gente (Peixoto, 2007, p. 22-23).

A preocupação de Mandaro com a proteção e segurança do grupo e dos amigos durante a ditadura é evidente. Um exemplo disso é a ocasião em que Chacal queria intitular seu primeiro livro como *Muito prazer, Chacal*, mas foi desencorajado por Mandaro, que afirmou que isso poderia gerar problemas com os militares, já que "Chacal" era o nome de um terrorista venezuelano muito procurado na época. Assim, o título do primeiro livro de Chacal foi alterado para *Muito prazer, Ricardo*.

Mandaro como a maior parte do grupo de poetas marginais cariocas envolvidos no coletivo *Nuvem Cigana* estavam relacionados ao discurso *hippie*, muito embora ninguém se considerasse exatamente como um *hippie* de verdade. O discurso da Contracultura *hippie* no Brasil se deu inicialmente em um viés artístico logo captado pelo sistema capitalista se transformando em produto juvenil que virou disco, roupas, entre outros derivados. Não havia muito conhecimento sobre este assunto divulgado apenas por uma imprensa alternativa lida por poucos. Impressos como a versão brasileira da *Rolling Stone* (1971-1973), *Flor do Mal* (1971), *Verbo Encantado* (1971-1972), e a seminal coluna *Underground* (1969-1971) de Luiz Carlos Maciel, no *Pasquim*, entre centenas produzidos no contexto, foram responsáveis por fazer circular as ideias Contraculturais em suas mais diferentes vertentes.

O próprio *Almanaque Biotônico Vitalidade*, como já comentado em capítulos anteriores, foi porta voz de uma nova subjetividade juvenil atendida com essas ideias. Mas houve algumas tentativas de virar *hippie* de verdade, segundo Chacal. Eles viajavam bastante para ficar próximo à natureza, fumando maconha, "fazendo um som", bem no estilo do desbunde do sistema capitalista, pensando numa vida mais autônoma, contudo de forma muito abstrata, incipiente, sem pensamentos mais articulados com fins de grandes revoluções sociais.

Figura 12 - Foto de Mandaro com amigos em Paraty (ele é o primeiro da esquerda para direita).



Fonte: Acervo pessoal de Berenice Coutinho.

Em uma dessas viagens, indo pelo Rio São Francisco, Chacal e outros poetas foram pegos pela polícia com drogas, e Guilherme Mandaro interveio na situação ao se colocar como professor e trabalhador responsável com a carteira assinada. Ele intercedeu pela soltura dos amigos, inclusive se responsabilizando por todos perante a polícia. Essa lealdade e proteção à integridade do grupo puderam ser observadas em outros momentos, como na prisão de Chacal no Rio de Janeiro, coincidindo com um convite importante feito em 1977 pelo editor paulista Massao Ohno e o organizador Claudio Willer para se apresentarem no Teatro Municipal de São Paulo. O convite era para comemorar os 55 anos da Semana de Arte Moderna com a *Feira Poesia e Arte*. Todos compareceram, exceto Mandaro, que afirmou não ter condições de participar do evento, pois tinha um amigo preso (Chacal, 2010, p.69). Chacal acabou sendo liberado da prisão e embarcou para São Paulo para participar do evento, enquanto Guilherme permaneceu

no Rio de Janeiro.

Mandaro não se considerava propriamente como um poeta, mas sim um professor de história engajado com as questões políticas de seu tempo, uma característica que transparecia em sua poesia, mesmo que de forma não didática ou militante, se entrelaçando com as percepções cotidianas. Sua poesia não seguia métricas; era mais uma expressão sincera de seus sentimentos em relação ao momento vivido. Sua abordagem poderia ser descrita com aquilo que Salgueiro (2021), aponta como uma "poética do medo":

[...] uma poética do medo (da emoção, portanto), rápida, como uma blitz, que quer captar o instante, deixando a “estética” em segundo plano. O cerebralismo, o antilirismo, o internacionalismo e o pragmatismo típicos de um Cabral e da escola concreta ficam em suspenso. Se a poesia nem sempre tem a história que merece, da recíproca não se pode dizer o mesmo (Salgueiro, 2021, p.40).

Esta “poética da emoção” modulou toda a produção poética de Mandaro pautada nas suas vivências resultantes dos diferentes grupos que participava: “turmas da rua”, da universidade e do coletivo poético. Era da vivência com estas diferentes pessoas que, segundo Messeder Pereira, na obra *Retrato de época* (1981), o poeta obtinha as várias informações, inclusive as literárias.

Mandaro, em depoimento, fala sobre essas influências:

[...] Eu era da turma de rua, não é? Então, da mesma forma assim que rolavam várias informações, rolava também informação literária. E (ela) chegou assim: livro emprestado; me emprestaram livros e eu comecei a ler (...) Eu acho que devem existir sociedades secretas de livros nas ruas...Copacabana só tem sociedades secretas (Messeder Pereira, 1981, p. 256).

Segundo Messeder Pereira (1981, p. 256) “os canais de informação e recepção eram informais e pouco institucionalizados”, o que havia era o bate-papo informal e os impressos alternativos que viajavam de mão em mão de norte a sul do país. Na mesma obra, destaca a importância de Mandaro para a disseminação da poesia marginal através do mimeógrafo revelando a persona e o poeta:

De um lado, colocava-se sua experiência da faculdade de história (que ele havia iniciado em 1971 e que, no entanto, abandonou no terceiro ano), sua experiência didática (tendo lecionado em cursos pré-vestibulares) e seu projeto de carreira acadêmica com fortes preocupações teóricas; de outro, sua vivência do desbunde, o que se dera não apenas desde muito cedo como também com grande intensidade. Representava, assim, uma aliança bastante especial e vigorosa entre a experiência do desbunde com todos os seus atributos já tantas vezes apontados aqui e a experiência

intelectual, num sentido mais acadêmico. Essa mesma aliança, por sua vez, lhe dava uma capacidade especial de questionamento, ao mesmo tempo que garantia um certo nível de organização, de sistematização teórica mesmo. Neste sentido, ele tinha, de certa forma, um papel de destaque em termos de formulações teóricas e intelectuais. Este mesmo papel parecia ser não apenas reconhecido e admirado pelo grupo, como tinha um grande valor nas reuniões e encontros. Sua morte, em meados de 79, veio a fechar um verdadeiro ciclo da *Nuvem Cigana* (Messeder Pereira, 1981, p.257).

No impresso alternativo *Movimento* (1975), o poeta Cacaso que também transitava entre a vida acadêmica com a poética, artística (sendo professor universitário na UFRJ), escreveu artigo se referindo às obras de Mandaro destacando sua singularidade, como se segue na obra de Messeder Pereira (1981):

[...] Resulta daí uma poesia em tom áspero, de uma lucidez seca e obstinada, exprimindo quase sempre um sentimento duro e dramático da vida (...). No universo de Guilherme os elementos poéticos estão definitivamente antagonizados, marcados por uma crítica a um tempo ácida e indeterminada, combinando a singularização da fala coloquial com imagens e metáforas de grande poder de abstração. Essa poesia sugere uma estratégia de luta e de negação diante do presente, mas ao mesmo tempo nem identifica com clareza seu alvo de ataque, nem identifica bem o ângulo de que parte, prevalecendo no mais das vezes certa tonalidade de anarquismo ideológico e artístico (Cacaso *apud* Messeder, 1981, p. 257).

Na guerrilha ou na poesia o caminho era o da dor e do exílio (voluntário ou não, geográfico ou de si mesmo). Observa-se a intensidade inerente ao jovem estudante em sua poética secundarista, sempre aberta a aprender. É dessa falta de experiência no escrever poesia que surge a intensidade da poética de Mandaro.

Sobre isto o próprio poeta argumenta:

Eu acho que minha poesia (...) é uma poesia do estudante na sociedade brasileira (...) do estudante posto à margem da escola (...) posto à margem da sociedade, posto à margem do hospital; quer dizer, aquele cara mesmo enclausurado, como a própria cultura descreve. E, nesse sentido, essa poesia (...) tem um valor (...) ela se impõe como poesia, entende? Eu gosto dela como poesia. Até hoje ela me satisfaz e eu continuo a escrever (...) (Mandaro *apud* Messeder Pereira, 1981, p. 25).

Além das experiências com o coletivo poético *Nuvem Cigana*, a feitura dos próprios meios comunicacionais e o afloramento da poesia percebidos em seus livros, Mandaro também fez importantes incursões acadêmicas, a exemplo do ensaio intitulado *Linguagem, a Morte da História?* pela Editora Vozes no dossiê *Linguagem e pensamento contemporâneo*, ao lado de intelectuais como Arno Vogel (*Linguagem e História*) e José Ibsen R. Almeida (*Linguagem e psicanálise*). Adentra-se no terreno complexo da Teoria da História, chamada também de Filosofia da História, que estuda o campo histórico enquanto disciplina e o trabalho do próprio historiador. Neste artigo, Guilherme se coloca em reflexão sobre o posicionamento da História em relação ao documento (e daquilo que se entende por documento, reflexão oriunda do pensamento renovador da historiografia em fins do século XX), refutando a linearidade da chamada história positivista do século XIX que mesmo com algumas transformações no terreno da História pautadas na História dos *Annales* e do marxismo, ainda se fazia presente. Para promover o debate sobre este tema, utiliza como baliza as ideias de Michel Foucault, pensador que naquele contexto estava despontando para revolucionar as chamadas ciências desde a publicação de sua tese *A História da Loucura* (1961). Michel Foucault, mesmo não sendo historiador de formação, dedicou boa parte de seus estudos às questões pertinentes à história. Apesar de ter se inserido nesta área a partir da filosofia e da psicologia, atuou de forma efetiva na ampliação da produção dos estudos históricos, incitando discussões importantes e atuais para o fazer historiográfico.

O anarquismo ideológico presente nas ações de Guilherme, já mencionado por Cacaso, é percebido em sua poética (como analisaremos no próximo capítulo) e segundo Luiz Olavo Fontes¹⁹ enunciado também por Fernando Gabeira que dedica no seu épico livro *O que é isso companheiro* (1981) um parágrafo ao poeta estudante, denominado como *O Bom Secundarista*:

[...] Lembro-me do Bom Secundarista que era de uma organização bem radical mas dava para se discutir. Depois o encontrei, já na clandestinidade, num botequim de Copacabana. Bom Secundarista estava meio *hippie*, com um olho bandeiríssimo. Era ainda 69 e quem virava *hippie* e puxava fumo era um pouco assim como quem virava protestante de repente. Foi bom encontrá-lo. Era *hippie*, estava no maior barato, mas sempre aberto para o diálogo. Incrível como certos traços se mantêm:

- Se vocês puxassem um fumo, veriam que essa revolução não vai dar certo. Em todo o caso, respeito o caminho que escolheram.
Sigo por Copacabana e ainda vejo o *Bom Secundarista* com a saudação

¹⁹ Disponível em: <https://revistazcultural.pacc.ufrrj.br/desentranhando-luis-olavo-fontes-entrevista-por-mase-lemos/>. Entrevista de Masé Lemos com Luis Olavo Fontes.

hippie se despedindo de mim, na porta do bar.

Paz e Amor foi justamente o que não nos esperava, ali na virada da década de 60 (Gabeira, 1981, p. 73).

Parte da produção da época foi influenciada por um clima de desesperança, onde a ideia de "Paz e Amor" emergia mais como um anseio fervoroso da juventude do que como uma realidade concreta. Mandaro não acreditava na guerrilha, mas sim em uma revolução efetiva na qual o povo assumisse o poder. Segundo relatos, ele se envolveu em grupos de estudo, lendo obras como *As Veias Abertas da América Latina* (1970) de Eduardo Galeano, *O Manifesto do Partido Comunista* (1848) de Karl Marx e outros autores com posicionamento de esquerda como Hannah Arendt, Freud, Paulo Freire, Florestan Fernandes, Josué de Castro, Celso Furtado, entre outros, que influenciaram seu pensamento. Além de participar de grupos de estudo, ele organizava reuniões da juventude comunista, mobilizava passeatas e estava sempre atento às perseguições dos militares para não cair preso. Na revista *Anima* em abril/maio de 1976 (produção do selo *Nuvem Cigana*), Mandaro afirma:

[...] a liberdade popular desapareceu de minha terra quando comecei a crescer. Restaram-me as arquibancadas e alguns dias de carnaval. Não me serviram as roupas feitas desse tempo. Os mais antigos passavam-me os livros. Minha turma de rua singrava por entre seringas por um último suspiro. Os partidos e os programas Já traziam as marcas das prisões e talvez tenha sido sempre assim entre os que discutiam o futuro ela me ensinou a amar e que para semear a cidade e nele o coração dos homens é preciso mais do que um manifesto indignado [...]²⁰

Foucault, segundo Mandaro, enumera quatro consequências básicas de tal acontecimento:

[...] a multiplicação das rupturas na história das ideias, a importância assumida pela noção de descontinuidade dentro das disciplinas históricas, o progressivo desaparecimento da possibilidade de uma história global e o delineamento da possibilidade de uma história geral, e por fim, os problemas metodológicos encontrados por essa nova história. Estas quatro consequências em seu desenvolvimento apontam para uma oposição radical entre uma história tradicional apoiada nas noções de continuidade e procurando *sauver contre tous les décentremments, la souveraineté du sujet, et les figures jumelles de L'antropologie et l'Humanisme* e uma nova história que teve o seu primeiro momento no século XIX com o descentramento efetuado por Marx através da análise histórica das relações de produção e da denúncia das posições ideológicas consubstanciadas na estrutura tipo invariante: "o idealismo da

²⁰ *Apud* Messeder Pereira (1981, p.34-35). Ver, no cap.1. a análise de Thompson sobre Os românticos ingleses, em que o autor nota, como fruto da desilusão política, o repúdio precipitado desta, sem que houvessem sofrido as etapas anteriores do processo.

essência corresponde sempre a um empirismo do sujeito” (e a um empirismo da essência corresponde sempre um idealismo do sujeito). É na relação estabelecida entre a história e o documento, que a questão delineia o elemento básico, que marcará o próprio desenvolvimento das consequências: o descentramento (...) A nova história é a que transforma os documentos em monumentos, e através da análise intrínseca do monumento (arqueologia) tem ela por tarefa isolar, agrupar, tornar pertinentes, colocar em relações, constituir conjuntos, a massa de elementos trazida a descoberto. Na primeira das consequências enumeradas trata-se de abandonar a definição de relações entre fatos ou acontecimentos, visando a organização de séries onde o objetivo seria encontrar a vizinhança e aproximação de cada elemento. A objetivação é de constituir séries definindo para cada uma seus elementos, fixando seus limites, descrevendo as relações entre as diversas séries²¹.

Mandaro, através de uma escrita refinada e muito articulada com o momento de renovação historiográfica do fim do século XX, demonstra de forma articulada que uma nova subjetividade estava ali surgindo e modulando movimentos culturais, a linguagem, a história e a poesia.

Nessas veredas de linguagens diversas, o poeta professor fez suas incursões no audiovisual, experiências que foram registradas por seu amigo Chacal e Luiz Alphonsus (2010):

Guilherme experimentava em Super 8, uma espécie de vídeo da época. Barato e leve perto das tranqueiras de 16 milímetros. Cada rolinho de filme de 3 minutos demorava uma semana para ser revelado. Edição não existia. Era filmar e ver o rolinho inteiro. Guilherme gravou muito na viagem ao São Francisco. No meio do ano, se mudou para um apê na rua Bento Manoel, no fim da rua Farani, em Botafogo, e me convidou pra morar com ele (Chacal, 2010, p.29).

Rosane Andrade de Carvalho em sua tese intitulada *Diaporamas: um estudo crítico de audiovisuais na arte brasileira (1972-1975)*, defendida na Universidade Federal de Goiás, em 2021, cita as aventuras de Guilherme Mandaro no super-8 com o artista Luiz Alphonsus que tem obras críticas em relação ao momento vivido como em *Natureza (Besame Mucho)*:

Alphonsus indiciou as ações das forças repressoras do governo militar em vigência no país. Ambientou as cenas num matagal de um morro da cidade do Rio de Janeiro, um espaço que serve como “matadouro”, local de aniquilamento, de interrupção da vida daqueles que não coadunam com os demandas do governo repressor, castrador. A preocupação político- conjuntural, mas também a pesquisa sobre a percepção, o exercício poético, enfoca a maneira de exercer a criação, questiona e

²¹ Em anexo, apresentamos o artigo completo.

denuncia as situações de opressão, além de conscientizar acerca dos direitos humanos fundamentais (CARVALHO, 2021, p.51).

Segundo Carvalho (2021, p.51), Alphonsus também foi produtor de filmes em super- 8, entre os quais *Rio de Janeiro – Brasil* (1975), *Charles* (1976), *Guilherme Mandaro* (1976)²², *Chacal é o juiz* (1976) e *Noite acesa* (1976)²³, este último uma filmagem sobre o lançamento da obra de Heloísa Buarque de Hollanda, a coletânea *26 poetas hoje*, no Parque Lage, a qual Mandaro não participou no livro, mas fez leituras no recital. Mandaro não se considerava um poeta, como atesta a sua poesia:

Logo de manhã escrevi uns textos ruins
Um melhorzinho
Displicente
rasguei os textos ruins
Um puta calor nublado abafado
Reli o melhorzinho
Me dei por satisfeito
O disco arranhado
O almoço para requeimar
Não tomei banho
Você sabe que eu acordo tarde
Liguei mas encontrei apenas uma resposta de fios
Visto as calças de pano
Qualquer ônibus qualquer destino qualquer transação
Não existe nenhum teatro da vida (Mandaro, 1976, p.23)

"O pássaro de fogo sagitariano", como destacado por Antônio Carlos Oliveira, que conheceu o poeta, "alçou seu último voo em 1979". No âmbito literário, segundo informantes, Mandaro apreciava autores como Neruda, Torquato Neto e os modernistas de 22, com ênfase na figura e poesia de Oswald de Andrade. Na música, sua diversidade de gostos ia desde música clássica até artistas como Chico Buarque de Holanda, Milton Nascimento, *Beatles*, *Rolling Stones*, Janis Joplin, Jimi Hendrix, *The Doors* e *Simon and Garfunkel*, entre outros de sua geração. A relação com a música foi uma fonte direta de influência para sua poesia. O carnaval também estava profundamente enraizado em sua identidade, participando de blocos como o *Charme da Simpatia* e o *mundo não nos quereu*.

Em todas as obras consultadas que versam sobre a poesia marginal dos anos

²² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EKFhaTBQtf0> 3 poetas. (Acesso 02/02/2024)

²³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3puMUZgaXrY>. Super 8 do lançamento da antologia poética *26 PoetasHoje* - Parque Lage, Rio de Janeiro, 1976. (Acesso 02/02/2024)

1970, sua presença é demarcada de forma proeminente. Houve dificuldade em reconstituir os seus rastros que, no entanto, serão perscrutados em seus poemas a seguir.

6 A POÉTICA CONTRACULTURAL DE GUILHERME MANDARO: ENTRE A HISTÓRIA & A LITERATURA

Onde se lê poesia, leia-se vida (SUSSEKIND, 2004, p.114)

Neste capítulo, mergulhamos no universo poético de Guilherme Mandaro, explorando suas obras *Hotel de Deus* (1976) e *Trem da Noite* (1979). Através dessa análise, buscamos revelar não apenas os poemas de forma literal, mas também o significado subjacente, desvendando as sombras de sua história pessoal entrelaçada com o turbilhão histórico e cultural do Brasil nas décadas de 1960 e 1970.

Em um período marcado pela Ditadura Militar, pelo movimento estudantil e pelas mudanças comportamentais propiciadas pela Contracultura, Guilherme emerge como uma voz singular. Sua poesia transcende as fronteiras do tempo e do espaço, refletindo não apenas os eventos históricos, mas também as emoções e os conflitos internos vivenciados por ele e por sua geração.

Copacabana, o epicentro cultural e social do Rio de Janeiro naquela época, desempenha um papel fundamental na obra do poeta. Influenciado pela efervescência desse emblemático bairro carioca, ele captura sua atmosfera complexa, com praia, bares, boates, movimentos culturais, rock, samba, riqueza e pobreza. Este cenário é o ponto de partida para suas reflexões e experiências poéticas. Seus poemas funcionam como testemunhos de sua vivência, representando uma espécie de "literatura do eu", conforme Sússekkind (2004, p. 119), uma vez que neles há uma conexão íntima entre a vida cotidiana e a expressão poética. Esse vínculo estreito justifica, por exemplo, a predileção pela inclusão de elementos cotidianos na poesia marginal, assim como certas semelhanças entre a vida dos poetas e suas criações literárias.

Entre arte e vida: aí se equilibra a poesia nos anos 70. Equilíbrio às vezes precário como nesta poética de Antônio Carlos de Brito em que o privilégio de um dos lados é patente: "eu não te escrevo"²³. Como patente é o privilégio do ego que se balança, via poesia, nesta corda. São as vivências cotidianas do poeta, os fatos mais corriqueiros que constituirão a matéria da poesia (Sussekkind, 2004, p.119).

Nossa análise se desdobrou em diferentes momentos temáticos identificados na obra do poeta. Inicialmente, destacamos os sentimentos de melancolia, silenciamento e ausência que se fazem notórios em seus poemas, aflorados em momentos de repressão ditatorial e dilemas pessoais. Esses poemas, em sua maioria sem título, são compostos em versos breves e livres que se assemelham ao caminhar apressado das grandes cidades. Suas palavras carregam a intensidade do que se quer expressar e calar. Em seguida, exploramos a cidade do Rio de Janeiro, especialmente o bairro de Copacabana, como elemento poético, e o poeta como um "observador das coisas". Ele revela as complexidades e contradições desse cenário urbano em transformação, entrelaçando-o com temáticas amorosas, políticas e sociais da época. Essa abordagem confere uma singularidade poética ao tratar desses temas.

No segundo momento, adentramos nas questões políticas e sociais (porque essas estão espalhadas em grande parte de seus poemas), em que utiliza uma linguagem diferenciada na abordagem dos temas, caracterizando sua poesia como Contracultural. Por fim, lançamos luz sobre os vestígios de sua viagem à Europa expressa com profundidade em algumas poesias, onde retorna marcado por transtornos mentais, já sinalizando a última fase de sua vida.

Ao analisar a poética me detive ao conceito de contingência histórica, proposto por Niklas Luhmann (1997), renomado sociólogo alemão, como uma ferramenta para compreender a relação intrínseca entre a obra de Mandaro e o contexto em que foi produzida. Para Luhmann (1997), a contingência histórica se refere à ideia de que os eventos e desenvolvimentos sociais não são determinados por uma progressão linear ou previsível, mas sim, estão sujeitos a uma série de contingências e acasos que moldam o curso da história de maneira imprevisível. Em outras palavras, a História é caos, não pode ser prevista. Os acontecimentos históricos não seguem um plano pré-determinado ou uma lógica teleológica, mas são influenciados por uma multiplicidade de fatores, incluindo as imprevisibilidades: acidentes no percurso, decisões individuais, crises e outras circunstâncias. Para relacionar o conceito de contingência histórica à poesia de Guilherme, podemos considerar várias dimensões a começar pelo contexto histórico e social, particularmente os anos de ditadura militar no Brasil e os temas que advém, refletindo sobre as condições políticas e sociais adversas da época. As experiências individuais dentro desse cenário, como suas interações com outros poetas marginais, o uso de drogas psicodélicas e suas reflexões sobre a vida e a cultura, moldaram sua visão de mundo e sua expressão poética. Também faz parte do conceito, a análise dos meios

de produção e distribuição, assim como desafios por parte de setenta na publicação de seus livros. A necessidade de contornar as restrições impostas pelo regime militar e o sistema literário comercial o levou a utilizar meios alternativos de produção e distribuição, como mimeógrafos e jornais independentes. Essa adaptação às contingências históricas influenciou não apenas o conteúdo de sua poesia, mas também sua forma e seu estilo, conferindo-lhe uma qualidade improvisada e desafiadora.

Em suma, o conceito de contingência histórica pode ser usado para analisar a poesia de Guilherme como uma expressão artística nascida do contexto político, social e pessoal em que foi produzida. Suas obras capturam as complexidades e contradições da época, refletindo as lutas, aspirações e experiências de uma geração que enfrentou tempos turbulentos no Brasil. Nesta perspectiva, buscamos desvelar não apenas o significado das poesias do poeta naquele tempo, mas também sua relevância e ressonância nos dias atuais, oferecendo uma leitura crítica e contextualizada de sua contribuição para a Literatura Marginal brasileira.

6.1 O POETA FLÂNEUR CARIOCA EM SEUS EXÍLIOS

O termo *flanêur* advém do verbo francês *flanêr*, que significa de forma geral, “passear”. Popularizado por Charles Baudelaire já teve seus sentidos diversificados por diversos autores. Utilizamos aqui o arquétipo para se referir ao poeta que observa e reflete sobre a cidade, experimentando-a em trajeto não pré-definido e sem a pressa tão inerente ao indivíduo dentro do sistema. O *flanêur* caminha, questionando a paisagem urbana, vielas, esquinas escondidas e becos, observando o que é visível e invisível aos olhos. Das observações e vivências surge sua poesia como fotografia do momento, ou como música “se esgotando no impossível”, como afirma no documentário *As Incríveis Artimanhas da Nuvem Cigana* (2010). O momento presente como base de sua poesia, a crônica de situações limites impingidas pela repressão ditatorial e a forma como ele experencia a História, é mote de muitos versos, entremeando a resistência ao sistema ao silenciamento e a marca da ausência característica do período.

6.1.1 Melancolia, Silêncio & 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, 1979, p.41).

No geral, este poema nos convida à introspecção, explorando o impacto duradouro das coisas não ditas e a persistência do silêncio ao longo do tempo. Este silêncio é perturbador e nele não há paz. Utiliza a palavra para transmitir uma mensagem de grande intensidade. Em cada palavra escolhida há a maximização do impacto e a expressividade do momento vivido. O silenciamento, característica do momento de repressão ditatorial e a censura se faz presente ocasionando a dor e a introspecção, como um “lugar interior” onde a livre expressão da vida seria possível. A dicotomia entre o “tempo do silêncio necessário” e o “tempo de uma ausência imposta” explora a natureza do silêncio e da ausência ao longo do tempo, quase como uma literatura de exílio. O poema sugere que algumas coisas continuaram caladas, como se fossem marcadas por um imperativo exterior, enquanto outras são impostas pela ausência contínua.

A escolha das palavras, como “calafrio”, “fogo morto” e “ausência imposta”, cria uma atmosfera melancólica advinda da contingência histórica em que tudo parece estar em suspenso, como um sonho, um “fogo morto”, aquilo que não pode se concretizar no presente. Esses elementos contribuem para a reflexão sobre temas como perda, silêncio e a passagem rápida do tempo que são presentes em sua poesia. O poema possui um ritmo suave e melódico, reforçando a sua natureza contemplativa. A musicalidade²⁴ do poema ajuda a envolver o leitor na reflexão proposta nos convidando à introspecção, explorando o impacto duradouro das coisas não ditas e a persistência do silêncio ao longo do tempo.

quando pro poeta
 a dor de já não bastar o coração
 ultrapassar os sentidos
 perambular os abismos
 O desconhecido que uma paixão
 trazcalar a um canto do quarto
 seguir um passo da morte

²⁴ A musicalidade do poema compreende ritmo, rima, aliteração e assonância, cadência e métrica, entre outros elementos que habilmente combinados, transcendem o significado das palavras, criando uma experiência estética que envolve tanto o sentido quanto o som. A musicalidade do poema muitas vezes complementa e enriquece seu conteúdo semântico, aumentando seu impacto emocional e estético sobre o leitor ou ouvinte. Sobre este tema destaca-se a obra *Versos, sons e ritmos* de Norma Goldstein (2006).

quando pró poeta
 o dom de passar o sentimento
 De inventar no que é simples e natural
 no que falta
 e no que transborda
 no que ainda desconhece (Mandaro, 1976, p.13)

No início do poema consta “a dor do poeta”, sugerindo que o coração, por si só, não é suficiente para conter a intensidade dos sentimentos. Aqui existe uma profunda imersão emocional, também perceptível no trecho: “ultrapassar os sentidos e perambular nos abismos”, indicando a ideia de uma transcendência sensorial em que o poeta busca algo além do que pode ser simplesmente percebido. O movimento de “perambular nos abismos” evoca a ideia de explorar territórios emocionais profundos e desconhecidos, “na complexidade da paixão”. Os abismos podem simbolizar também sentimentos que transbordam em situações-limite. A paixão é representada como um território inexplorado, cheio de mistérios e desafios. O silêncio e a proximidade da morte e “calar a um canto do quarto” sugerem uma resposta à intensidade emocional, talvez através do silêncio. A referência a “seguir a um passo da morte” adiciona uma dimensão de gravidade e proximidade com o desconhecido, desvelando o sentimento de inventar através do que é simples e natural. O “inventar no simples e no desconhecido” ressalta a versatilidade e a criatividade inerentes à arte poética. No geral, o poema explora a natureza intensa e desafiadora da experiência poética, destacando a sua capacidade de transitar entre esferas do conhecido e o desconhecido. Em outro poema do livro *Hotel de Deus* (1976), a vida cotidiana é contada em seus detalhes:

A área interna
 é um lugar muito frio
 onde as roupas secam
 o sucesso toca
 uma criança chora
 a empregada
 um passarinho
 uma gaiola
 um cachorro
 o sol fica lá no alto (Mandaro, 1976, p.15)

O poema apresenta uma cena cotidiana que descreve a dinâmica de um ambiente doméstico, começando pela área interna, um “lugar subjetivo”, colocada como o de muito frio. Essa descrição inicial estabelece uma atmosfera simbólica, sugerindo uma frieza emocional ou um distanciamento. A menção de roupas secando e do rádio tocando sugere o passar do tempo, em uma série de atividades do cotidiano que ocorrem nesse ambiente interno, contribuindo para a ambientação realista do poema. Além disso, a

presença de uma criança chorando, a empregada, um passarinho em uma gaiola e um cachorro adicionam elementos humanos e animais à cena, simbolizando a diversidade de vida e experiências cotidianas que coexistem no mesmo espaço. A menção de que o sol fica lá no alto também pode indicar a passagem do tempo. Esse detalhe temporal pode acrescentar uma dimensão de continuidade à cena, sugerindo que as atividades cotidianas transcorrem ao longo do dia. A fragmentação e a objetividade permeiam sua poesia, apresentando os elementos de forma muito direta e objetiva. Cada linha parece oferecer uma imagem ou momento isolado, como uma fotografia e a conexão entre esses elementos não é explicitamente elaborada, deixando um espaço para interpretação do leitor.

O frio mencionado no poema pode ser também interpretado como uma distância emocional, dilemas da vida pessoal. A presença de uma criança chorando pode evocar emoções diferenciadas, desde preocupação até a representação da natureza efêmera da infância. Em suma, o poema pinta um retrato vívido de uma cena interna, utilizando elementos cotidianos para criar uma atmosfera que pode ser interpretada de diversas maneiras, permitindo que o leitor preencha as lacunas com sua própria interpretação e experiência.

Segundo Viviana Bosi (2021, p. 302), a poesia de Guilherme recai ora na banalização, ora na pungência quase distraída da anotação honesta a captar o que não se percebe de imediato. Viviana Bosi destaca nesta poesia a anotação de um cotidiano descrito minuciosamente como um retrato, cujos detalhes parecem imperceptíveis a quem não se atenta aos sinais.

[...] Se o sol fica lá no alto, distante acima dessa “área interna” que é “um lugar muito frio”, onde pessoas e bichos confinados são igualmente justapostos como desimportantes, a precariedade ronda o tema assim como a forma de representá-lo. As frases diretas e curtas de verbos no presente descrevem a cena como instante fragrado e como algo melancolicamente fixo: um desenho sem perspectiva, com todos os elementos lado a lado. A experiência não transfigurada, em ambiente restrito, pode alcançar profundidade, mesmo em insciente (Bosi, 2021, p. 302).

A ausência é um tema recorrente em sua obra, manifestando-se de diversas formas. Pode ser a ausência física de alguém, a falta de sentido em meio à agitação urbana, a perda de identidade em uma sociedade em transformação, ou todas essas facetas juntas. Mandaro captura essa sensação de vazio e solidão através de imagens vívidas e linguagem evocativa, convidando o leitor a confrontar suas próprias experiências de perda e separação. A nostalgia também desempenha um papel central em sua poesia,

transportando o leitor para tempos passados e lugares distantes. Evoca memórias de infância, amores perdidos e momentos de inocência, “a poesia secundarista”, de iniciante (que ele próprio menciona ao falar de sua poesia) em meio à turbulência da vida moderna. Essa nostalgia não é apenas uma reverência ao passado, mas também uma reflexão sobre a efemeridade da vida e a inevitabilidade da mudança. O impacto do tempo é uma preocupação constante, manifestando-se na observação da deterioração do corpo, na passagem das estações e na transformação do mundo ao seu redor. Sua poesia é permeada por uma sensação de fugacidade e transitoriedade, lembrando-nos da impermanência de tudo o que conhecemos.

Não me diga que foi um 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 passou
não me traga novidades e perdão
que eu não quero
se quiser vai até a janela e solete o caminho
onde se desembaraçam as estrelas (Mandaro, 1976, p.15)

No início do poema, Mandaro afirma: "Não me diga que foi um bom poeta", sugerindo uma resistência à avaliação ou julgamento positivo, indicando uma autoconsciência crítica que rejeita elogios. A repetição de "muito tempo já passou" sugere uma reflexão sobre o passado e o inevitável fluxo do tempo, indicando uma sensação de distância em relação a eventos ou emoções anteriores. O trecho "não me traga novidades/ e perdão/que eu não quero" indica uma resistência a desculpas ou explicações, refletindo um desejo de evitar confrontos ou discussões sobre o passado. A menção ao tempo chuvoso e a descrição de "isso aqui é horrível quando chove" pode ter uma conotação simbólica, representando um estado de melancolia ou tristeza. No trecho de "se quiser vai até a janela /e solete o caminho" pode ser interpretada como uma maneira de direcionar o foco para algo concreto, a janela, que permite enxergar realidades, o que está fora e ao intangível, o transcendente como o caminho das estrelas. Na última linha, quando diz "onde se desembaraçam as estrelas", pode ter várias interpretações, como sugerir uma busca por clareza, um significado nas complexidades da vida.

O poema parece expressar uma resistência ao passado, uma rejeição de avaliações externas e uma busca por algo além do imediato, talvez algo mais profundo e atemporal, simbolizado pelas estrelas.

Ao longo deste bloco temático, exploramos a presença marcante da ausência e da melancolia na poesia de Mandaro. Esses temas se entrelaçam de maneira íntima, revelando nuances profundas da experiência humana e da sensibilidade poética do autor. A ausência, tanto física quanto emocional, permeia seus versos, manifestando-se como lacunas, vazios e silêncios que ecoam em sua obra. Essa ausência pode se referir à perda de sentido ou significado das coisas, ou à sensação de desconexão com o mundo ao redor. Por sua vez, a melancolia se manifesta como um estado de espírito dominante em muitos dos poemas. Uma atmosfera de tristeza, nostalgia e desencanto permeia suas palavras, refletindo uma profunda reflexão sobre a condição humana e as complexidades da existência.

6.1.2 “Copacabana qualquer posto. Ponto final”. A Cidade & o Bairro como Elemento Poético

O cenário urbano e litorâneo da cidade do Rio de Janeiro, especificamente, o bairro de Copacabana, onde Mandaro viveu e morreu, 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 a classe média divide com a favela. 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 jornaleiro
que era do meu tamanho
e tinha que trabalhar
O príncipe veste hojeo homem de amanhã
(MANDARO, 1976, p. 21).

A poesia é um retrato nostálgico e melancólico de uma infância vivida na cidade, passando pelo alfaiate, jornaleiro e o bar simpatia²⁵ onde tomava refresco com o pai.

²⁵ O Bar Café Simpatia foi um dos ícones gastronômicos do Rio fundado nos anos 20 e resistindo até os anos 90. Funcionava no térreo do antigo prédio do ‘Jornal do Brasil’, na avenida Rio Branco, por volta dos anos 60. Na agência, também funcionava a redação da Rádio Magazine. Foi ponto de

Figura 13 - Foto do *Café e Bar Simpatia*, no centro do Rio de Janeiro



Fonte: <https://diariodorio.com/ediel-ribeiro-o-bar-simpatia-e-as-historias-do-luar/> (Acesso 04/06/2024)

Através de uma série de imagens simples, o poeta evoca memórias de sábados passados ao lado de seu pai, em passeio pela cidade. Percebe-se na linguagem poética, o movimento, a dialogia com o cinema e seu entusiasmo pelo filme super-8. A viagem de ônibus torna-se uma metáfora da jornada pela vida, explorando a cidade, onde o poeta observa seu entorno e reflete sobre sua própria existência. A imagem do pai como figura central dessas memórias sugere sua relação significativa com o mesmo, enquanto juntos exploram os diferentes espaços urbanos, como o alfaiate e a galeria. O ato de tomar refresco no *Café e Bar Simpatia* adiciona um toque de inocência e prazer simples à narrativa, destacando os momentos de felicidade encontrados nas pequenas coisas da vida. O Bar Simpatia agregava a intelectualidade e artistas cariocas e funcionou até a década de 1990, no centro do Rio, na Avenida Rio Branco, esquina com Rua do Rosário.

A comparação entre o poeta e o pequeno jornaleiro, que é obrigado a trabalhar em vez de desfrutar dos prazeres da infância, traz questões de privilégio e injustiça social,

adicionando assim, uma camada de crítica social à poesia. A frase final "O príncipe veste hoje o homem de amanhã" ecoa como um provérbio ou ditado popular, certamente uma ironia, sugerindo uma reflexão sobre as transformações e responsabilidades que vêm com o amadurecimento e o envelhecimento.

Esteticamente, a poesia é marcada pela simplicidade e pela linguagem direta, assim como a poesia de outros poetas marginais. O uso de versos curtos e uma estrutura fluida contribuem para a sensação de movimento rápido, urbano, refletindo a viagem de ônibus que é o cenário da poesia. A ausência de pontuação gera um ritmo contínuo, imitando o fluxo intenso de pensamento do narrador enquanto ele recorda suas memórias de infância. No geral, "Olhar a cidade de dentro do ônibus" é uma poesia que captura com sensibilidade, as experiências da infância, a relação entre ele e seu pai, e as reflexões sobre a vida e a passagem do tempo. Este poema é um convite para o leitor a se conectar com suas próprias memórias e a encontrar beleza nos momentos corriqueiros da vida cotidiana.

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, ao poeta que a descreve e o bairro onde vive:

[...] 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).

Este poema de Mandaro sobre Copacabana evoca uma análise estética rica em imagens vívidas e uma narrativa que destila crítica social e observação aguçada. Descreve um retrato sensorial de Copacabana, em seus aspectos geográficos e humanos. A imagem do mar contrasta com o lado "de dentro" da região, sugerindo uma ambiguidade entre a beleza natural e a realidade urbana. A crítica social se faz notória

ao descrever a população como "miseráveis, tristes e pobres". O poema transcende a mera observação estética e mergulha nas condições socioeconômicas da área, destacando a miséria econômica e humana que persiste. A menção à dialética sugere uma tensão ou contradição inerente à própria natureza de Copacabana, local de opulência e pobreza. Este é um ponto interessante, pois implica que a área é mais do que apenas suas aparências; há camadas de complexidade social e histórica em jogo. O poema toca na perda de identidade em meio à agitação urbana, onde as pessoas se fundem em uma massa acrítica indistinta de "gemidos de motores" e "barulho". Esta é uma reflexão poderosa sobre a alienação e a perda de conexão humana em ambientes urbanos. As referências a Nossa Senhora de Copacabana e Nossa Senhora da Penha acrescentam ao poema uma dimensão simbólica transcendente, sugerindo uma busca por redenção em meio às lutas cotidianas, entrelaçando o sagrado ao profano. Termina com a frase "Copacabana qualquer posto. Ponto final", deixando uma sensação de ambiguidade e abertura para interpretação. Isso pode ser interpretado como uma aceitação resignada da condição atual, um ponto final, ou como uma sugestão de que há mais a ser explorado e discutido sobre o tema. Utiliza imagens poderosas e uma linguagem evocativa para transmitir sua mensagem, convidando os leitores a refletirem sobre as realidades ocultas por trás da fachada glamourosa da região zona sul carioca.

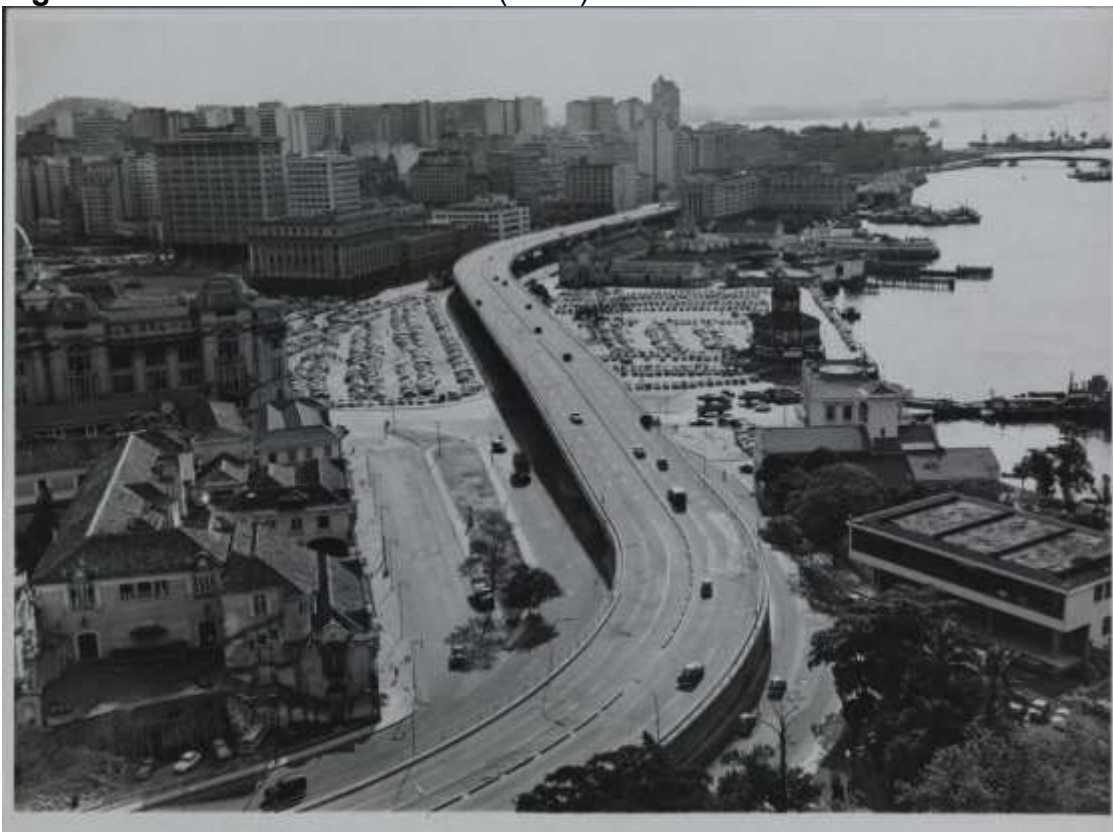
Perimetral

no caminho de casa
o sonho se dissolveram
como todo rio atravessa a
barra antes de ser mar
a pressão da cidade por enquanto
sem encanto
é a paisagem de um altar de velas acesas (Mandaro, 1979, p. 51)

Continuando a experiência do poeta pela cidade, chegamos ao longo da Perimetral. Vale lembrar que o Elevado da Perimetral foi uma criação com objetivo de melhorias no fluxo automobilístico entre a zona sul e a zona norte carioca, além de facilitar o acesso à ponte Rio-Niterói e a vias importantes como a Dutra e a Rio-Petrópolis. O projeto foi colocado em ação no ano de 1960 e inaugurado algum tempo depois. Por trás das facilidades que ele traria, representou a dominação da ideologia capitalista, destruindo memórias locais que ficaram à sombra do enorme elevado, desaparecendo gradativamente. O poeta explora no poema a dissolução dos sonhos e a pressão urbana utilizando como baliza esta construção.

A comparação dos sonhos com um rio que atravessa a barra antes de ser mar sugere o processo de transformação ou transição. A barra pode simbolizar um limiar entre o sonho individual e a vastidão do coletivo. A Perimetral é mencionada como parte do caminho de casa. Isso pode simbolizar a jornada cotidiana e, ao mesmo tempo, a experiência urbana que molda a vida do poeta. A expressão "os sonhos se dissolveram" pode evocar uma sensação de desilusão ou perda relacionada ao apagamento dos lugares de memória daquela região, nesta queda de braço desigual com o Brasil "moderno" que se quis e publicizou na época ditatorial. Modernizações que trouxeram transformações nem sempre positivas na vida coletiva e individual.

Figura 14 - Elevado da Perimetral (1960) Biblioteca Nacional



Fonte: Disponível em <https://riomemorias.com.br/memoria/elevado-da-perimetral/> (Acesso 04/06/2024)

A cidade é descrita como "por enquanto / sem encanto", indicando exatamente como se sente. A imagem de um "altar de velas acesas" pode ser interpretada como a persistência ainda da esperança no meio da complexidade urbana e das disputas de poder pelo espaço público.

O poema parece explorar as tensões entre os sonhos individuais e a realidade urbana, retratando a cidade como um espaço onde esses sonhos podem se dissolver, mas também como um local onde algo sagrado ou resiliente persiste.

6.1.3 "Histórias", "Travessias" e "Paixões": a Faceta "Romântica/Social" do Poeta

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 amor surge em sua poesia de forma destacada, porém adquirindo nuances coletivas, onde o eu lírico se mistura "aos nós", ao coletivo, ao mundo urbano, moderno e incompreensível, e à vida cotidiana com suas "travessias, desastres e paixões" (Mandaro, 1976, p.25), ou seja, em situações-limite. Tudo isso é retratado em linguagem *polaroid*, conforme afirmado por 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). O trecho do poema acima reflete uma visão crítica da sociedade contemporânea, onde o autor sugere que o amor pode ser afetado pela crise do capitalismo como qualquer outra instância da vida. A linguagem direta e simples do poema permite uma compreensão imediata do tema. Guilherme não utiliza metáforas complexas ou linguagem figurativa obscura; opta por comunicar sua mensagem de forma clara e concisa como se estivesse na mesa de um bar conversando diretamente com amigos sobre a relação entre amor e capitalismo, destacando a percepção de que as crises econômicas podem corroer os laços afetivos entre as pessoas. Essa observação é profundamente política e social, sugerindo uma visão crítica da sociedade contemporânea e suas estruturas econômicas. Ao mencionar a "crise geral do capitalismo", situa seu poema dentro de um contexto histórico específico. Ele não está apenas falando sobre amor e capitalismo em geral, mas está fazendo uma observação sobre um período específico de crise econômica e suas consequências sociais.

A última linha do poema sugere uma reflexão pessoal ou uma observação de alguém próximo ao autor. Isso adiciona uma dimensão pessoal ao poema, convidando os leitores a considerarem como suas próprias experiências e observações se relacionam com a ideia central do texto. No geral, este trecho do poema é uma poderosa reflexão sobre o impacto das crises econômicas na esfera emocional e afetiva das pessoas. Sua simplicidade e clareza tornam a mensagem acessível, enquanto sua crítica social e política oferece uma base para uma análise mais profunda das complexidades da vida contemporânea.

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).

Aqui, também faz uma reflexão sobre a natureza complexa dos relacionamentos humanos e as experiências individuais que moldam as interações entre as pessoas, mergulhando profundamente na experiência pessoal do eu lírico, que observa as interações e desentendimentos das pessoas ao seu redor. A linguagem íntima e introspectiva cria uma atmosfera de reflexão pessoal e intimidade emocional.

As imagens de "histórias e travessias" e "desastres e paixões" evocam uma sensação de movimento e intensidade emocional. A ideia por trás da metáfora dos indivíduos "correndo loucos/prá trás de seus próprios armários" sugere uma busca por algo escondido ou reprimido, a falta da entrega emocional e seus jogos, adicionando uma camada de mistério e intriga à narrativa.

O eu lírico, expressa uma sensação de solidão enquanto observa as experiências dos outros, contrastando com sua própria, de autoconhecimento e espera. Essa dualidade entre a observação das vidas alheias e a imersão na própria adiciona complexidade à narrativa, destacando a natureza solitária e introspectiva da busca pessoal. O poema possui um ritmo suave e cadenciado, com frases curtas que ecoam os pensamentos e reflexões do eu lírico. A repetição das palavras "histórias", "travessias" e "paixões" no final do poema cria também um efeito de encerramento e reflexão, enfatizando a importância desses elementos. Trata-se de uma linguagem e temática muito atrelada à atualidade, "o amor na crise geral do capitalismo", como sinaliza em outro poema já mencionado.

seus braços e muitas vezes seus braços
 em volta do meu corpo
 seus cabelos longos
 onde escondo meu rosto
 sua boca
 sua língua ligeira
 sua boca
 sua língua
 suas pernas compridas
 seu corpo
 suas pernas
 flexionam seu corpo
 que me engole lentamente

seus braços
seus abraços
muitas vezes
seu corpo (Mandaro, 1979, p. 39).

Este poema de Guilherme Mandaro explora a experiência do sexo, a proximidade física e emocional com outra pessoa. A repetição enfatiza a importância dos abraços como um elemento central da experiência descrita no poema. Isso sugere uma busca por segurança, calor e real intimidade. O poema descreve vários aspectos sensoriais da pessoa amada, desde os braços e cabelos até a boca e a língua. Essa atenção aos detalhes sensoriais destaca a sensualidade e a conexão íntima. O ato de esconder o rosto nos cabelos pode simbolizar a busca por conforto, proteção ou até mesmo uma expressão de vulnerabilidade. Os cabelos longos são apresentados como um refúgio.

O poema captura uma intensa conexão física e emocional, destacando a importância dos gestos, toques e presença do outro na vida do narrador. A linguagem sensual e a repetição de elementos físicos transmitem a profundidade da relação e a forma como a presença da pessoa amada se torna uma parte essencial de sua experiência.

porque ti procuro
e ti oferto
porque vi o sangue
porque estou de pé no planeta
porque senti o gosto
porque a garoa assusta
o gato porque as marés
porque eu não vou ficar aqui
porque o prazer
também pode ser você
e toda a claridade
traz os pássaros
os barcos
os homens (Mandaro, 1976, p.29)

Este poema, com sua estrutura concisa e linguagem direta, aborda uma série de elementos cotidianos e experiências humanas, revelando uma complexa rede de razões e emoções. O poema começa com a repetição da palavra "porque", sugerindo uma série de razões para a busca e a oferta, o que cria uma sensação de multiplicidade e diversidade de motivações. Os elementos naturais como o sangue, o planeta, o gosto e a garoa são mencionados, conectando a experiência humana à natureza com as marés e a claridade trazendo uma dimensão cósmica à narrativa.

A garoa que assusta o gato e a presença da claridade que traz pássaros, barcos e homens sugerem um contraste entre medo e alegria, escuridão e luz, destacando a dualidade da roda da existência. A menção de barcos sugere movimentação e possivelmente viagem, enquanto a referência às marés evoca a ideia de transformações e ciclos. O poema parece enunciar a ideia de que não se pode ficar estático diante da vida.

O prazer é apresentado como algo que também pode ser a outra pessoa, sugerindo uma dimensão emocional e relacional tendo em vista que o poema evoca sensações como o gosto e a visão, criando uma atmosfera rica em imagens sensoriais que amplificam a intensidade das experiências descritas.

Em conjunto, o poema abrange uma ampla gama de temas, desde as conexões com a natureza até as complexidades das emoções humanas, oferecendo uma reflexão sobre a variedade de experiências que compõem a vida.

telefonaram para você.
 perguntei se queria deixar recado
 e disse que você voltava na segunda-feira.
 ela disse que ligava.
 se fôr quem eu penso não penso.
 estou decidido a não mais tirar cartas do baralho acostumado.
 também não sei porque digo isso.
 feijão
 arroz
 farinha
 uma laranjada.
 será que foi mesmo com ela?
 também pode ter sido uma amiga
 procurando por alguém
 ou por alguma coisa prá fazer.
 chega a terça-feira.
 ela não telefonou.
 tudo bem.
 tudo bem bobo (Mandaro, 1976, p.19)

Este trecho poético parece explorar sentimentos de espera, expectativa e eventual resignação. O início sugere uma situação de espera e antecipação. O fato de alguém ter telefonado e a resposta sobre o retorno na segunda-feira cria uma expectativa que é central para a narrativa. A incerteza sobre quem ligou e a possibilidade de ser alguém específico adicionam um toque de mistério.

A declaração "estou decidido a não mais tirar cartas do baralho acostumado" pode indicar uma decisão de não mais especular ou se envolver em certas situações de jogos amorosos. Há uma possível resignação ou aceitação de que certos padrões ou expectativas não serão mais repetidos. As reflexões sobre o motivo de expressar essa decisão e a menção de itens cotidianos como feijão, arroz, farinha e laranjada adicionam uma camada de introspecção. A dúvida sobre se a chamada foi realmente dela e a ponderação sobre outras possibilidades sugerem uma ambiguidade nas emoções do narrador. O trecho conclui com a constatação de que ela não telefonou na terça-feira, acompanhada de uma resignação expressa na frase "tudo bem. tudo bem bobo". A aceitação aparente pode sugerir uma tentativa de superação da decepção ou a expectativa não atendida. Em resumo, o texto captura uma série de emoções, desde a expectativa e a incerteza até a decisão e a eventual aceitação da situação, tudo isso apresentado em um estilo poético que deixa espaço para interpretações variadas.

beco da Fome

o ponto do olhar é o de um pássaro
satélite
da madrugada
o poeta é um mecânico tropego que canta e chora
entre espelhos e garrafas e mentiras e o que resta da cidade
não tomo inútil decisão ou cachaça
de novo nesse quarto onde há 3 anos vivo distraio a morte perco a razão
trepo escondido escrevo versos e sobretudo planejo deixá-lo descubro que
lamentavelmente não resta lugar prá qualquer nostalgia revisão imaginária
que
se tornaria insuportável quando amanhã ou outro dia qualquer nos
encontrássemos
com as mesmas palavras vazias que escolhemos para dar forma as
bobagens que nos separaram
única razão de ainda nos olharmos.
a razão suficiente em tudo que acontece (Mandaro, 1976, p.27)

Este poema intitulado *Beco da Fome*, apresenta uma exploração poética da vida cotidiana, do tempo que passa e das reflexões do poeta. A comparação do ponto de vista do poeta ao de um pássaro satélite da madrugada evoca uma perspectiva única e talvez distante, sugerindo uma observação minuciosa e atenta do entorno. O poeta é

caracterizado como um mecânico trôpego, uma figura que mescla habilidades práticas com uma certa vulnerabilidade. A dualidade de cantar e chorar entre espelhos, garrafas e mentiras adiciona camadas de complexidade à sua personalidade. O que resta da cidade é mencionado, sugerindo talvez um cenário urbano decadente. O poeta, no entanto, permanece em seu quarto há três anos, indicando uma espécie de estagnação ou repetição na sua vida. O poeta revela sua rotina e suas atividades no quarto, desde distrair a morte até perder a razão. A referência à escrita de versos e ao planejamento de deixar o quarto sugere um confronto com o próprio destino. A reflexão sobre nostalgia e revisão imaginária destaca a inevitabilidade de confrontar palavras vazias escolhidas anteriormente. O poema parece abordar a futilidade de certas decisões e experiências.

A conclusão sugere que, apesar das diferenças e desentendimentos expressos através das palavras vazias, há uma única razão para continuar a se olhar. A relação entre os dois parece complexa e marcada por ambiguidades.

a paixão tem os olhos de um
vidente
e o perigo é um véu de luz
na tela de um espelho embaçado
o motor geme a cada curva
o banco de trás duela seus esforços de felicidade
enquanto enche de farpas o coração de pneu
(Mandaro, 1979, p. 55)

Neste poema, Guilherme Mandaro explora a metáfora da paixão através de imagens sensoriais e elementos automotivos. Há a comparação da paixão aos olhos de um vidente sugerindo uma capacidade intensa de perceber e antecipar o momento exato do intenso envolvimento amoroso. Isso pode indicar uma visão clara e penetrante dos sentimentos associados à paixão. A descrição do perigo como um "véu de luz" cria uma imagem paradoxal. Pode sugerir que, embora o perigo seja evidente, ele também é atraente e sedutor, como uma luz que embaça a visão. A metáfora da tela de um espelho embaçado amplia a ideia de visão distorcida da paixão e ao mesmo tempo desvela o calor imenso dentro do carro em meio a uma relação sexual, dando à experiência um aspecto metafórico. A descrição do motor gemendo e do banco de trás duelando com esforços de felicidade simboliza tanto a intensidade da relação amorosa como os conflitos ou desafios associados à busca da felicidade. A expressão "o coração de pneu" adiciona mais uma dimensão metafórica. Pode representar a resistência do coração diante dos desafios, mas também sugere que, assim como um pneu, o coração pode ser suscetível a desgastes e feridas. O poema captura a complexidade da paixão,

destacando seus aspectos visionários, atraentes e, ao mesmo tempo, perigosos. A metáfora do percurso de carro adiciona uma camada de movimento e dinamismo à experiência da paixão.

não há trem noturno que não chegue atrasado
e novos fora meu coração ainda é o mesmo
não há brinquedo
não há segredo
não há pecado
que não seja para ti
as alfaces ainda estão na geladeira
e na minha gaveta tenho dois passaportes que não passariam em
nenhuma alfândega
entre legalidade e uma salada
me resta a esperança da tua chegada (Mandaro, 1979, p.59).

Nesse trecho, há uma combinação de elementos cotidianos e poéticos que evocam uma atmosfera intimista e nostálgica. A metáfora do trem noturno atrasado pode sugerir a demora ou a espera por algo desejado na vida do autor. Pode representar a frustração diante do tempo que não segue conforme o esperado. A afirmação de que "fora meu coração ainda é o mesmo" pode indicar uma constância emocional, mesmo diante das mudanças externas. O coração permanece como um ponto de referência estável. A enumeração de elementos como brinquedo, segredo e pecado pode sugerir a simplicidade da vida cotidiana e, ao mesmo tempo, apontar para a importância desses elementos na experiência pessoal. A expressão "que não seja para ti" indica uma dedicação à pessoa amada. Essa linha sugere que, apesar da aparente simplicidade dos elementos mencionados, tudo adquire significado em relação à pessoa amada. A menção de alfaces na geladeira e passaportes na gaveta acrescenta um toque realista e prático à poesia, conectando a esfera do poético com a realidade do cotidiano em que uma vida livre relacionava-se a clandestinidade (em meio ao regime militar), a viagem, ao "cair fora". Esses elementos mundanos adquirem uma dimensão simbólica. O trecho encerra-se com a esperança da chegada da pessoa amada. A chegada é associada à resolução das esperas e expectativas expressas anteriormente, conferindo um tom de otimismo ao poema.

o óbvio é uma ave condenada a não mais voar
e a tua sabedoria te deixou com os olhos mais negros
no tabuleiro das palavras
muito sentidos desaparecem
pelos golpes de silêncio
e da morte de qualquer sentimento mais forte
de todas as escolhas
foi o mais arriscado de todos os riscos

o que me deixa encabulado
 você não acreditaria
 mas eu nunca te esqueci (Mandaro, 1979, p. 63)

Esse poema, um dos mais belos de Guilherme, parece explorar a ideia de uma verdade evidente, simbolizada pela ave que está condenada a não mais voar, sugerindo a inevitabilidade de certas situações ou verdades na vida. A metáfora da ave condenada a não mais voar pode representar algo que é claro e evidente, mas que, por alguma razão, está impedido ou condenado a não se manifestar ou ser plenamente percebido. A referência à sabedoria que deixou os olhos mais negros pode sugerir que o conhecimento adquirido pode trazer uma perspectiva mais sombria, desencantada, realista e cética sobre a vida, transformando a visão do sujeito. O tabuleiro das palavras pode ser uma metáfora para as complexidades da comunicação, onde muitos significados desaparecem devido aos "golpes de silêncio" e à morte de sentimentos mais fortes. A menção de escolhas arriscadas e o sentimento de encabulamento sugerem a complexidade das relações e decisões na vida. Há uma confissão de que, apesar de tudo, a pessoa nunca esqueceu a outra, revelando nostalgia ou até mesmo de remorso.

O poema parece abordar a complexidade das relações, as verdades incontestáveis da vida e os desafios de comunicação e compreensão. A linguagem poética é usada para expressar emoções e reflexões profundas sobre a natureza humana. Essas poesias tratam do amor tangenciando este tema com outros, perpassando o nível individual, atingindo a epiderme das coisas, dos fatos, o aspecto político e social como trataremos a seguir.

6.2 “DA HISTÓRIA PARA O MISTÉRIO E DA POLÍTICA PARA A VIDA”: A POESIA DE MANDARO EM UMA PERSPECTIVA SOCIAL

O psicanalista Norman O. Brown, autor de obras como *Loves Body* (1968) e *Vida contra a Morte* (1972) que ganharam notoriedade pela juventude Contracultural do mundo, postulou que deveríamos “nos erguer da História para o Mistério” dando vazão aos aspectos subjetivos, inconscientes de nossa psique frente à repressão oriunda da sociedade capitalista, como preconizaria Freud. A política tradicional, como processo racional trabalharia em prol da “sociedade do livre mercado” antagônica aos desejos do indivíduo que segundo as premissas da Contracultura deveriam alcançar a vida em um sentido literal, dentro de uma perspectiva de existência autêntica, autônoma.

Percebemos na poesia de Guilherme, estes passeios sem itinerários definidos entre “a história e o mistério” a “política ao desbunde”, formas de descondicionalidade ao momento vivido. A necessidade de liberdade de expressão moldou esta juventude influenciando suas poesias que enunciam os temas políticos, existenciais, como traduz em sua poesia.

6.2.1 Guerrilhas do Desbunde

A guerra acabou
 está fazendo 4 anos que a guerra acabou
 venceram os mais magros de arroz e felicidade perderam tempo e amor
 todos os lados
 viva ho viva giap
 dien bien phu
 onde tudo começou
 como uma procissão na selvas
 estreitas e chuvosas
 de arroz
 (Mandaro, 1979, p.45)

Esse poema de Guilherme Mandaro aborda a temática da guerra e suas consequências. O poema destaca que “a guerra terminou há quatro anos”, indicando um período pós-conflito que emoldurou o cenário mundial com o triunfo do capitalismo e o estilo *american way of life*. No entanto, a atmosfera parece persistir, sugerindo que as cicatrizes do conflito ainda estão marcadamente presentes na sociedade. A referência aos “mais magros” como vencedores pode ser simbólica, representando aqueles que perderam a guerra. A associação com “arroz e felicidade” indica que a vitória pode ser medida não apenas em termos de poder militar, mas também em termos de resiliência e contentamento. A menção de “perderam tempo e amor/todos os lados” sugere que a guerra resultou em perdas significativas não apenas em recursos materiais, mas também em termos humanos e emocionais. O “tempo” perdido pode se referir aos anos de conflito, enquanto a perda de “amor” aponta para as relações interrompidas ou prejudicadas pelo sistema que venceu o pós-guerra. A inclusão de nomes como “Ho” e “Giap” refere-se provavelmente a figuras históricas, possivelmente Ho Chi Minh e Vo Nguyen Giap, líderes do Vietnã do Norte durante a Guerra do Vietnã.

“Dien Bien Phu” é mencionado como o local onde tudo começou, uma referência à famosa batalha que marcou um ponto crucial no conflito. A descrição de uma “procissão na selva” evoca imagens de eventos solenes e rituais. Essa imagem contrasta fortemente com a brutalidade da guerra, sugerindo uma transição para uma busca de

paz e celebração. O poema remete ao impacto duradouro da guerra na sociedade, questionando o verdadeiro custo humano e cultural do conflito e destacando a necessidade de encontrar caminhos para a reconciliação e a reconstrução após a destruição.

foi imaginando o voo que ele se soltou
 e começou a correr a bater
 e expulsar os acordos traídos
 e encher a cabeça de ideia
 a colorir o pedaço
 não havia música
 só a valsa de guerraque não para nunca
 na artéria negra do asfalto aí pensou
 o que vale um poema
 batatas
 beijos
 bravatas
 o que é preciso
 para imprimir uma músicaaí perguntou
 por onde me devora
 pelas pernas
 pelo fígado
 por tudo que a vista alcança
 e abriria a boca
 e criaria dentes
 na tarefa de não deixar uma só fibra
 que pudesse encher de sangue
 o corpo que te amou (Mandaro, 1979, p. 65)

Este poema parece explorar a ideia de libertação e autodeterminação, sugerindo uma jornada interior do sujeito. A ideia de imaginar o voo pode representar a busca por liberdade, escapando das restrições e convenções da vida cotidiana. A ação de correr e bater pode simbolizar uma tentativa de se libertar de compromissos ou acordos que foram traídos, uma espécie de revolta contra as obrigações impostas. A determinação de encher a cabeça de ideias pode indicar um desejo de criatividade e inovação, afastando-se do convencional e buscando novas perspectivas. A "valsa de guerra" pode representar a constante luta e conflito na vida, uma metáfora para os desafios persistentes que não param. Os questionamentos sobre o valor de um poema, batatas, beijos e bravatas podem refletir uma reflexão sobre o significado e a importância das diferentes experiências e expressões na vida. A pergunta sobre como é devorado pode ser uma metáfora para a vulnerabilidade e exposição, questionando como as experiências e a vida em si, impactam e transformam o sujeito. A imagem de criar dentes na tarefa de não deixar uma só fibra sugere uma resistência ativa contra qualquer elemento que possa manchar ou prejudicar a integridade do corpo que já amou.

O poema parece explorar a necessidade de autoexpressão, a luta contra as limitações e a busca por significado e autonomia na vida. A linguagem poética é rica em

simbolismo, permitindo várias interpretações.

E se o poeta for o povo
 povaréu da sentença
 rei da dança
 menina de trança
 dos teus olhos
 de troça (Mandaro, 1979, p.67)

Este poema parece abordar a figura do poeta em relação ao povo, utilizando uma linguagem poética e simbólica numa "terra em transe". A ideia de "se o poeta for o povo" sugere a possibilidade de o poeta ser um representante, ou mesmo uma expressão, do povo. Pode indicar uma visão mais coletiva da poesia. "Povaréu da sentença" pode evocar a ideia de que o povo é influenciado ou moldado pelas decisões e julgamentos, indicando uma relação entre o poeta e o povo na interpretação de experiências e eventos. A designação "rei da dança" pode sugerir que o poeta, ao expressar as experiências do povo por meio da poesia, tem uma posição de destaque ou liderança na representação artística.

A "Menina de trança" pode evocar uma imagem de inocência e pureza, possivelmente representando elementos do povo que o poeta retrata em sua obra. "Teus olhos de troça" podem indicar uma atitude zombeteira ou crítica, talvez referindo-se à perspectiva ou visão do poeta em relação à sociedade.

O poema parece explorar a dinâmica entre o poeta e o povo, traduzindo suas experiências em linguagem poética. A escolha de imagens e metáforas contribui para uma leitura simbólica e aberta a interpretações diversas.

brasil colônia
 morena maneira maresia
 de terra de pedra esverdear
 morena maneira maresia
 de água de beira de mar
 castiça candeia alumiar
 de brasas de cinzas luar
 palavra poema pretérito
 de lá dos outroras reticentes (Mandaro, 1979, p.67)

Este poema parece evocar imagens e sentimentos relacionados a história do Brasil colônia e suas reminiscências. A referência a "brasil colônia" aponta para a época em que o Brasil era uma colônia de Portugal, sugerindo uma conexão com a história e as raízes do país. A repetição de "morena maneira maresia" pode estar associada a elementos característicos do Brasil, como a diversidade étnica e

cultural. "Maresia" pode evocar o ambiente litorâneo e a influência do oceano. "Terra de pedra esverdear" pode descrever a paisagem verde e pedregosa, talvez aludindo à natureza exuberante e variada do Brasil.

A presença de "água de beira de mar" sugere a proximidade do oceano, destacando a importância do litoral na identidade do país, o trânsito migracional, o caldeamento híbrido das culturas. O uso de "castiça candeia alumiar" pode representar a iluminação cultural e histórica, indicando a preservação e a valorização das tradições. Essa sequência sugere uma reflexão sobre a linguagem e a poesia como meios de expressar o passado ("pretérito") e preservar a história. "Dos outroras reticentes" pode indicar um passado que, por vezes, foi silenciado ou não plenamente revelado, talvez sugerindo aspectos não explorados da história brasileira.

O poema parece celebrar e refletir sobre a herança e a identidade brasileira usando elementos simbólicos e poéticos para evocar sentimentos de conexão com o passado e a terra.

quando começaram a disputar com o céu
o destino da terra
apareceu a dança
quem dançou recebeu a palavra
novos olhos
a possibilidade do silêncio (Mandaro, 2016, p.19)

A dança, nesse contexto, é apresentada como um catalisador de mudanças e uma forma de transcendência. Quem participa da dança é recompensado com "a palavra", sugerindo que a expressão artística, em suas várias formas, pode proporcionar uma compreensão mais profunda e significativa do mundo ao nosso redor. A ideia de receber "novos olhos" indica uma perspectiva renovada, uma visão mais ampla e enriquecida do ambiente e das experiências.

A "possibilidade do silêncio" acrescenta uma dimensão intrigante ao poema. Pode sugerir que, através da dança e da expressão artística, surge a capacidade de alcançar um silêncio interior, um estado de contemplação serena ou uma comunicação além das palavras. O silêncio, nesse contexto, não é ausência de som, mas sim uma forma de comunicação profunda que transcende as limitações da linguagem verbal.

O poema parece celebrar a dança como uma linguagem única que conecta os participantes ao divino, proporcionando uma compreensão renovada, uma visão expandida e a possibilidade de alcançar um silêncio significativo.

6.2.2. Mandaro: Voz própria, Versos Livres

A poesia marginal apresenta especificidades estéticas de retomadas contínuas do chamado “cânone literário nacional”, como o Modernismo de 22, especialmente no concernente ao conceito de antropofagia cultural, deglutindo diversos elementos que vão desde os próprios poetas da geração modernista de 1922, do Concretismo e o Poema Processo, até elementos do mundo capitalista no pós-guerra, como a publicidade, a *Pop Art* americana e movimentos Contraculturais anteriores à geração *hippie*, como a poesia *beat* e o rock como estilo de vida. Isso demonstra uma sintonia estética no tocante às diversas mudanças conceituais, linguísticas e visuais que a arte, a vida e a poesia passavam naquele momento. No concernente à poesia de Guilherme, percebe-se, no sentido da linguagem, uma incorporação de elementos linguísticos das “turmas de rua” e dos morros cariocas que frequentava, além do ambiente acadêmico (tinha muita bagagem teórica, segundo pessoas que conviveram com ele). A musicalidade urbana do poema, das gírias e dos sambas, modularam algumas de suas produções, brincando com as palavras que ganharam novos sentidos.

O zé do zabumba
 não entra em nenhuma
 sonhando tocar pandeiro,
 mais discreto e condenado
 a um enorme instrumento
 com o qual ilude seu sonho musical
 pelo menos fica na banda, de banda
 pela bandeira de seu enorme coração (Mandaro, 1979, p. 59)

A referência à descrição ao tocar pandeiro pode indicar uma preferência pessoal de “Zé do Zabumba”. A palavra “condenado” pode sugerir que essa preferência é limitada ou comprometida de alguma forma. A escolha dos instrumentos musicais, como zabumba e pandeiro, pode ter significados culturais e simbólicos relacionados à música popular brasileira e suas diversas expressões.

Segundo entrevistados, a relação dos poetas marginais com a música era notória. Guilherme e os demais sempre “faziam um som”; contudo, o poeta não sabia tocar nenhum instrumento específico, ficando só no batuque.

caderno de asilo

é mais fácil copiar um ditado do século passado
 desarrumas a linguagem pelo quarto
 é mais difícil gravar um texto furtado
 do tempo presente
 iludir o resultado próximo passado
 logotipos amassados
 amálgamas de letras
 uma eterna overdose e a farda da folia
 de uma geração de hiroshima
 apoplética de apocalipse (Mandaro, 1979, p. 61)

Neste poema a referência a copiar um ditado do século passado pode sugerir uma nostalgia ou a busca por algo mais antigo e talvez mais simples, em contraste com a complexidade do presente. "Desarrumar a linguagem pelo quarto" pode ser uma metáfora para a dificuldade de encontrar clareza e ordem nas expressões e comunicações contemporâneas. A alusão à dificuldade de gravar um texto furtado do tempo presente pode apontar para a efemeridade da linguagem contemporânea e o desafio de capturar e compreender as mudanças rápidas. A imagem de logotipos amassados pode sugerir uma crítica à comercialização e à superficialidade presente na cultura contemporânea. A menção a uma "eterna overdose" e à "farda da folia" pode apontar para o excesso e para uma geração que, de certa forma, parece estar sobrecarregada por eventos catastróficos e pelo entretenimento desenfreado. A expressão "geração de Hiroshima" indica um momento histórico marcado por eventos traumáticos de guerra e suas repercussões, sugerindo uma atmosfera de apocalipse. O termo "apoplética" demonstra o vocabulário de Mandaro que superlativiza o apocalipse relacionado a estes eventos.

6.2.3 Vida & Morte no varal do tempo

O poeta sinaliza em alguns poemas seu desencanto em relação à vida, assim como fatos cotidianos traumatizantes, especialmente os publicados em sua última obra *Trem da Noite* (1979). No poema abaixo, relata sobre um incêndio que de fato aconteceu em seu quarto, queimando seus livros.

foi num dia de julho
 que perdi toda a minha biblioteca
 no incêndio semelhante ao de Constantinopla
 com a perna quebrada corri para o corredor
 os homens deviam estar chegando minha ideologia alemã ainda suja do
 sangue vertido
 poesia, poetas, poemas, poréns
 verso e contra verso
 toda a literatura desceu pela lixeira
 me deixando com um quarto
 mais apto a ratos
 não vivi como um rato mas até hoje choro a perda
 embora recuperasse a perna e a coragem
 e perdesse o hábito de derramar
 tanto sangue pela poesia (Mandaro, 1979, p. 47)

Este poema de Guilherme Mandaro aborda uma perda significativa, tanto física quanto simbólica. A referência ao incêndio de Constantinopla, uma cidade histórica, pode sugerir a magnitude da perda para ele. O fogo pode representar destruição e transformação, enquanto a comparação a um evento histórico adiciona camadas de significados. A quebra da perna pode simbolizar a vulnerabilidade do poeta diante da adversidade ou a um fato que realmente aconteceu. A corrida para o corredor, apesar da lesão, destaca a urgência e a necessidade de escapar do perigo. A menção aos "homens chegando" sugere uma possível ameaça ou conflito iminente. A referência à "ideologia alemã ainda suja / do sangue vertido" pode apontar para ideias ou influências que, de alguma forma, estão relacionadas ao conflito e à perda. A perda da biblioteca, que inclui poesia, poetas e poemas, ganha centralidade no poema. Isso pode simbolizar a perda de uma fonte de inspiração, conhecimento e expressão. A alusão a "toda a literatura" descendo pela lixeira é especialmente poderosa, sugerindo uma desvalorização abrupta da cultura na sociedade. A imagem de um quarto mais apto a ratos pode indicar uma degradação do ambiente, destacando a dificuldade de manter um espaço adequado para a criação artística após a perda. O choro contínuo pela perda revela a profundidade do impacto emocional. Mesmo com a recuperação física (da perna) e a retomada da coragem, a tristeza persiste. A referência ao hábito de derramar sangue pela poesia pode sugerir a intensidade e o sacrifício envolvido na busca pela expressão artística. O poema é uma reflexão sobre a perda, a resiliência e as transformações que ocorrem diante de eventos significativos e traumáticos.

fica abolida a morte como preocupação futura
 terão os versos com a vida
 o compromisso cotidiano das imagens nos recintos
 ame-se e nada mais
 os espaços ocupem-se com os corpos e principalmente os corações
 senhores dos espaços plenos
 ainda que falte pouco
 para que as rações acabem
 ou o tempo mesmo de se fazer as coisasque continuem rações perpétuas
 na medida do homem
 e não deixar letra sobre letra
 no final do poema página (Mandaro, 1979, p. 69)

Este poema parece transmitir uma visão otimista e uma rejeição da preocupação com o futuro e a verdade inexorável da vida: a morte, focando, em vez disso, na celebração da existência em seu compromisso diário. O verso "fica abolida a morte como preocupação futura" sugere uma atitude de rejeição à ansiedade em relação à morte, enfatizando a importância de viver plenamente o momento presente. A menção de "terão os versos com a vida" pode indicar a preferência por poesia que celebra a vida cotidiana e suas imagens, em vez de se concentrar em temas sombrios ou fatalistas. O "compromisso cotidiano das imagens nos recintos" sugere uma dedicação diária a capturar e apreciar as experiências visuais e emocionais que compõem a vida. "Ame-se e nada mais" ressalta a importância do amor próprio e das relações interpessoais como foco central da existência. A instrução para "ocupar os espaços com os corpos e principalmente os corações" destaca a valorização das relações humanas e a ocupação significativa dos espaços físicos e emocionais.

A expressão "rações perpétuas" pode sugerir a ideia de sustentabilidade e continuidade, indicando que as fontes de vida e nutrição devem ser duradouras e renováveis. O poema termina com a sugestão de não deixar "letra sobre letra no final do poema página", possivelmente enfatizando a ideia de que a vida não deve ser reduzida a palavras escritas, mas vivida e experimentada em sua máxima potência. No geral, o poema parece ser uma celebração da vida e uma chamada para se concentrar nas experiências diárias, relacionamentos e amor próprio, em vez de se preocupar excessivamente com a finitude. Antagonicamente, o poeta entremeava esses momentos de resistência com o de sofrimento e um certo abandono de si.

A análise cuidadosa dos poemas de Guilherme nos permite adentrar profundamente em seu universo interior, desvendando sua essência por meio de fragmentos cotidianos em angulações e demarcadas em oposições de palavras. Cada verso, cada estrofe, revela camadas complexas de sua biografia, como páginas de um diário íntimo que se desdobram diante de nós.

7 CONSIDERAÇÕES QUE NÃO SÃO FINAIS

O objetivo principal desta pesquisa foi introduzir o poeta Guilherme Mandaro a um público mais amplo, considerando o alcance limitado de sua obra até então. Em linhas gerais, os dois primeiros capítulos contextualizam historicamente a produção do poeta em meio à ditadura militar e à Contracultura, enquanto os dois últimos tratam de sua biografia e produção poética.

Inicialmente, é importante destacar as dificuldades que enfrentei ao tentar decifrar a figura do poeta, uma vez que os registros disponíveis eram escassos e restritos principalmente a amigos e familiares, como já mencionado. Os depoimentos que surgiram ao longo dos anos, especialmente nos momentos finais da escrita da tese, revelaram-se cruciais para uma compreensão mais profunda de sua obra e trajetória pessoal. Esses relatos adicionaram camadas de significado, permitindo uma visão mais completa do seu legado, destacando sua singularidade no cenário da poesia marginal produzida nos anos 1970.

O passado não está morto; ele persiste além do véu do tempo através da dinâmica da memória. As entrevistas que conduzi sobre o poeta ecoaram com uma intensa carga emocional em mim e nas pessoas que gentilmente me concedeu entrevista. O testemunho é uma ferramenta poderosa que permite aos entrevistados o compartilhamento de suas vivências, percepções e interpretações do mundo, adicionando uma dimensão vívida ao processo de pesquisa. Foi uma metodologia importante utilizada neste trabalho de cunho qualitativo e exploratório, ou seja, uma abordagem de pesquisa que se concentra na compreensão aprofundada de experiências humanas e processos sociais e históricos. Nesse tipo de pesquisa, o objetivo principal é explorar, descrever e interpretar as nuances e os detalhes dos fenômenos em estudo. A análise dos dados qualitativos é frequentemente interpretativa, envolvendo a identificação de padrões, temas e significados subjacentes aos relatos dos participantes, assim como suas emoções e os silenciamentos. O caráter exploratório desse tipo de pesquisa implica em uma abordagem então flexível e aberta, na qual o pesquisador pode adaptar sua lente e foco na investigação conforme surjam novas descobertas ao longo do processo. É especialmente útil em estágios iniciais de investigação ou quando se deseja compreender fenômenos complexos e pouco explorados. No caso desta pesquisa, não havia escritos específicos sobre o poeta e nada se sabia sobre ele em termos biográficos.

Vale ressaltar que a memória desempenha um importante papel em pesquisas no

âmbito da história, como é de se supor, e também, a literatura. No campo da história, a memória concentra-se nas maneiras pelas quais as pessoas lembram e interpretam o passado de forma subjetiva e culturalmente contextualizada. Nesse sentido, os estudos de Pierre Nora (1993), conhecido como "historiador da Memória", são relevantes. O autor trata da questão da memória não apenas como algo individual, mas também como uma construção social e cultural. Nora argumenta que a memória coletiva é moldada por uma série de "lugares de memória" - como monumentos, instituições, tradições e rituais - que servem como pontos de referência simbólicos para uma comunidade ou sociedade.

Sob esta perspectiva de Nora, podemos afirmar que as memórias coletivas, sociais, interpelam as poesias de Guilherme desvelando as expressões de um grupo de jovens advindos da classe média, da zona sul carioca e sua contestação à sociedade e cultura capitalista. Suas memórias se entrelaçam com a dos demais jovens do mundo inteiro envolvidos na tessitura da História numa abordagem contracultural.

A relação da memória com a literatura é também fundamental na exploração e expressão de memórias individuais e coletivas. Muitos escritores utilizam a literatura como uma forma de dar voz às suas próprias experiências e lembranças, assim como às daqueles ao seu redor. Ao criar personagens e narrativas inspiradas em eventos reais de suas vidas ou de pessoas conhecidas, os escritores conseguem compartilhar suas memórias e perspectivas com os leitores por meio de obras literárias, eventos históricos significativos, traços culturais distintivos e experiências compartilhadas que moldam a identidade de um grupo ou nação. Essas narrativas são transmitidas ao longo das gerações, permitindo aos leitores explorar diversas concepções de história e memória.

As narrativas não lineares e outras técnicas literárias são frequentemente empregadas para representar a natureza fragmentada e subjetiva da dinâmica da memória humana. Essas abordagens oferecem indicativos sobre como as pessoas lembram, reinterpretem e reconstróem o passado, destacando a complexidade desse processo (aquilo "que se lembra" ou "se esquece").

O testemunho literário é uma forma poderosa de compartilhar memórias de eventos traumáticos, injustiças sociais ou experiências pessoais significativas, além de preservar memórias individuais e dar voz àqueles cujas histórias podem não ter sido visibilizadas, contribuindo para uma compreensão mais abrangente e inclusiva do passado, da História. Neste sentido, de literatura testemunho, vale mencionar algumas das muitas obras significativas desse momento de ditadura militar, a exemplo: *Os carbonários: memórias daguerrilha perdida* (1994) de Alfredo Sirkis e K. – *Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski (2014) e *O que é isso companheiro* (1979) de Fernando

Gabeira, entre outras que fogem ao escopo da contracultura, mas são igualmente importantes.

Ainda sobre o papel da memória, vale destacar seu dinamismo, visto que se transforma constantemente, e o que é revelado através dela se concentra nas lembranças, partindo do momento presente. "O que foi lembrado e esquecido" teve importância na análise do poeta através das entrevistas realizadas, com a mesma valorização da história contada através dos livros. Ainda assim, a presente tese não tem caráter memorialista, não se trata de "resgatar a memória do poeta", contar literalmente a sua história e de seu tempo, mas trazer sua poética à tona. Junto à produção dele, vem à história da ditadura militar, dos exílios e autoexílios, da contracultura, entre outros temas.

A história do tempo presente é um campo da historiografia que se concentra no estudo e na análise de eventos históricos recentes, geralmente do século XX até os dias atuais. Diferentemente de outras áreas da história, que muitas vezes se concentram em períodos mais distantes no passado, a História do Tempo Presente investiga questões contemporâneas e os impactos de eventos recentes na sociedade atual. A ditadura militar que teve início em 1964 continua a exercer impacto nos dias atuais, e a tendência ao autoritarismo permanece como uma preocupação global, não se limitando apenas ao Brasil. Esse legado histórico infeliz influencia diversas esferas da sociedade, desde a política até a cultura.

No contexto da pesquisa sobre Guilherme Mandaro, entrevistados/as revelam que o poeta não foi apenas um observador passivo das contingências históricas que o cercavam; pelo contrário, teve participação intensa tanto na política quanto na poesia numa perspectiva de estudante. Em ambas refletia as questões e desafios do período em que viveu, oferecendo uma visão única dos acontecimentos históricos e culturais de sua época.

Destaco no primeiro capítulo, o contexto político, social e cultural em que Mandaro estava inserido. Ele viveu durante um período marcado pela Ditadura Militar no Brasil, caracterizado pela repressão política, censura à liberdade de expressão e violações dos direitos humanos. Milhares de pessoas foram perseguidas e morreram pelas mãos do Estado. Sua poesia, portanto, não poderia ser imune a essa realidade. Ela emerge como uma forma de resistência ao regime autoritário, dando voz às aspirações, angústias e esperanças de uma geração que lutava pela democracia e pela justiça social, ao mesmo tempo modulada pelo movimento juvenil da Contracultura.

O poeta era imerso em um ambiente intelectual, onde ideias e debates

fervilhavam sob a influência de diversas correntes políticas, filosóficas e artísticas. Era “antenado” com música, desde a clássica, passando pela MPB ao rock. Segundo relatos de pessoas próximas, amava também literatura em cordel e as histórias do Asterix²⁶. Sua poesia refletia essa efervescência cultural, incorporando elementos do existencialismo, do marxismo, do modernismo de 1922, da cultura de massa e da Contracultura, entre outros que foram colocados ao longo deste trabalho.

Além disso, a relação do poeta com seu tempo se torna evidente em sua busca por uma linguagem poética que pudesse capturar e comunicar as complexidades da experiência humana em meio às turbulências históricas. Ainda na parte de contextualização, apresento algumas obras seminais contraculturais produzidas anteriormente à poesia denominada como marginal, destacando nomes como Jorge Mautner²⁷, José Agrippino de Paula²⁸, Gramiro de Matos²⁹, entre outros. É importante fazer uma distinção entre o que se denominou como Literatura Marginal, muito relacionada às formas de produção e circulação do material, com temas e linguagens inerentes à época, e o papel fundamental da imprensa alternativa para as comunidades e coletivos poéticos, tema do segundo capítulo, onde é evidenciado especialmente o papel do coletivo *Nuvem Cigana* no qual Guilherme se envolveu.

Teixeira (2024, p.173) argumenta sobre o termo marginal:

O termo “marginal” ganha cores múltiplas: marginal da vida social e pública em função da violência da censura e do estado de exceção na política, marginal do sistema como oposição Contracultural ao milagre que se esboçava e ganhava cada vez mais adeptos, marginal na militância que adere à guerrilha (e não à guerra) seja ela política ou cultural, marginal na nova política comportamental que privilegia o corpo como expressão política, enfim, marginal também como bandido, fora da lei e da ordem estabelecida pela vigilância do Estado.

A experiência de Guilherme na poesia estava atrelada ao seu envolvimento no

²⁶ Asterix é uma série de histórias em quadrinhos criada na França por Albert Uderzo e René Goscinny no ano de 1959, baseada no povo gaulês e em grande parte no tempo do seu grande chefe guerreiro Vercingetorix.

²⁷ Jorge Mautner é considerado, por muitos, como o “veterano do desbunde”, pois vinha da fase da Beat Generation com a obra *Deus da Chuva e da Morte* (1958).

²⁸ A obra *Pan América* (1968) de José Agrippino de Paula, artista multimídia, foi considerada um marco dentro da Contracultura brasileira.

²⁹ Ramiro Silva Matos, ou “Gramiro de Matos” (em alusão a Gregório de Matos), lança na década de 1970, especificamente em 1972, a obra *Urubu-Rei*. Nesta obra, tenta superar o provincianismo brasileiro, através de um texto não linear, no qual o narrador é um “ser-de-papel” e incorpora temas como magia, curtição e maneirismo empregando técnicas sofisticadas.

coletivo *Nuvem Cigana*. A partir do selo do coletivo, foram produzidas obras que refletem não apenas as características estilísticas e temáticas da poesia marginal, mas também a influência do contexto contracultural e político da época. O coletivo *Nuvem Cigana* além de inovar com a poesia performática, desempenhou um papel crucial na democratização da publicação literária, especialmente para aqueles que estavam à margem do circuito comercial. Quando o coletivo iniciou a publicação de livros de seus próprios membros, isso representou uma ruptura significativa com a estrutura tradicional de publicação em um contexto em que o mercado editorial privilegiava apenas escritores estabelecidos ou trabalhos que atendiam a critérios comerciais específicos. Os críticos literários nem consideravam a poesia marginal como poesia, uma sensibilidade que começou a mudar (mesmo que vagarosamente) com a publicação de *26 Poetas* (1976) de Heloísa Buarque de Hollanda.

Segundo Santos Júnior (*apud* Medeiros, 2014, p.220):

[...] artigos críticos sobre poesia marginal faz pensar em Cabral como interlocutor imaginário de alguns dos nossos autores, e a pena a ser infringida aos poetas e à sua poesia: “lixeratura” (Affonso Romano), “miserabilidade” (Benedito Nunes); “viagem egolátrica” (Costa Lima); “veemente sentimento de desliteralização” (Dantas/Simon); “não exatamente literatura, mais intimidade, confissão” (Flora Süssekind) – é uma sentença taxativa, declarando a culpabilidade de não serem como Cabral – meu bem, meu mal.

Afora as críticas em relação a poesia marginal que alcançam o século XXI, segundo Teixeira, houve nessa fase um *boom* editorial, com livros, revistas e jornais de poesia de cunho marginal florescendo com força nos anos de 1975 e 1976, além de mostras literárias a exemplo da *Expoesia I* (Teixeira, 2024, p. 225). Existe muita produção literária marginal ainda a ser descoberta deste período.

O sistema de produção e distribuição era precário, mas afetivo:

Começam, então, a proliferar os livretos que são passados de mão em mão, vendidos em portas de cinemas, museus e teatros. Mais do que valores poéticos em voga, eles trazem a novidade de uma subversão dos padrões tradicionais da produção, da edição e distribuição da literatura. Os autores vão as gráficas, acompanham a impressão dos livros e vendem pessoalmente o produto aos leitores. Pretendem assim uma aproximação com o público, recusando o esquema impessoal das editoras ou as estratégias mais conhecidas de marketing. Planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições de poesia apresentam uma face afetiva evidente (Teixeira, 2024, p.226).

Anterior a esta fase de publicação de livros e revistas via gráfica, Guilherme no

início dos anos 1970 tem a ideia de publicar os livros dos amigos no mimeógrafo do curso onde dava suas aulas de História, marcando seu protagonismo na literatura marginal.

Sua participação intensa nos movimentos estudantis em geral e na juventude comunista revela seu comprometimento político no enfrentamento da ditadura militar. Destacou-se como um mobilizador de energias, sempre colocando "seu corpo na ação", seja nas passeatas políticas, na produção de literatura em mimeógrafo, na publicação dos primeiros livros, ou com suas performances (artimanhas), quando a poesia vibrava no gesto e na voz.

Além disso, seus relacionamentos interpessoais: amores e amizades, suas reflexões sobre a vida e a morte, também desempenharam um papel crucial em sua obra poética permeada por uma profunda sensibilidade às complexidades da existência humana e às emoções que a acompanham.

Denomino sua poética como contracultural por desafiar as normas estabelecidas e convencionais, refletindo em uma série de elementos que se afastam do *mainstream* cultural e explorando novas formas de expressão e significado. O desafio às convenções da linguagem, tanto em termos de estrutura quanto de significado, usando neologismos, linguagem coloquial experimentando novas formas e subvertendo a linguagem convencional pode ser vista como uma forma de resistência ao *status quo* linguístico e cultural.

A poética contracultural de Guilherme Mandaro transcende as fronteiras entre a História e a Literatura, ocupando um espaço singular que desafia as convenções estabelecidas. Os títulos de suas obras, como *Hotel de Deus* e *Trem da Noite*, são sugestivos por indicarem a impermanência das coisas, da vida e sua certeza única, que é o fim, a morte. A ideia de "hotel" evoca a transitoriedade e a efemeridade da existência humana, onde cada pessoa é apenas um hóspede passageiro nesse grande cenário da vida. Ao mesmo tempo, a referência a "Deus" sugere uma reflexão filosófica sobre o divino dentro do contexto terreno e mundano. "Hotel de Deus" é notadamente em sua poesia um local/lugar de passagem rápida, assim como foi sua vida.

Já a imagem do trem remete a uma viagem que pode ser tanto física quanto metafórica. A noite, por sua vez, traz consigo uma atmosfera de mistério, introspecção e transformação. Esses títulos revelam a sensibilidade poética de Mandaro que explora as nuances da existência humana, mergulhando nas complexidades do tempo, da memória e da experiência, "nos mistérios maiores e mistérios menores, todos inscritos nos vãos das coisas, todos insolúveis no espaço das palavras" (MANDARO, 1979, p.41).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, O. **Obras completas**. Volumes 6-7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

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

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo, Editora Martin Fontes, 1993.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

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.

Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/25503/16121> (acesso em 31/12/2023)

BENJAMIN, Walter. O Autor como Produtor. In: Benjamin, W. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 121- 152.

BOSI, Alfredo. Narrativa e Resistência. In: Bosi, A. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

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. **Na Corda Bamba**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2004.

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

Como o mimeógrafo influenciou movimentos culturais, revista Galileu, 2016.

Disponível em:

<https://revistagalileu.globo.com/Caminhos-para-ofuturo/Desenvolvimento/noticia/2016/08/ha-140-anos-thomas-edison-recebia-patente-do-mimeografo.html> (Acesso em 18/07/2021).

CABAÑAS, Teresa. A poesia marginal brasileira uma experiência da diferença. Artífara. **Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latino-americanas**. Dipartimento di Scienze Letterarie e Filologiche. No 5, 2005.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Poesia Marginal dos anos 70**. São Paulo: Editora Scipione, 1995.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CARONE, Modesto. **À margem dos poetas marginais. Versus**. São Paulo, julho/agosto de 1977.

CARVALHO, Rosane Andrade de Diaporamas : um estudo crítico de audiovisuais na arte brasileira (1972-1975). **Tese**. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2021. 174 f.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CHACAL, Ricardo. Guilherme Mandaro, meu irmão. **Revista Letras & Artes**. Setembro de 1990, ano IV, no. 10, p.05.

CHACAL, Ricardo. **Posto 9**: um pedaço de mau caminho. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1998.

CHACAL, Ricardo. **Uma história à margem**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

CHACAL, Ricardo. Muito prazer, Ricardo. In BARROS, Patrícia Marcondes de; ROST, Isis. **Transas da contracultura brasileira**. Maranhão: Editora Passagens, 2020.

CHERUBIM, Sebastião. **Dicionário de figuras de linguagem**. São Paulo: Pioneira, 1989.

CHIAMPI, Irleamar (org.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

CHOCIAY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

CÍCERO, Antônio. **Poesia e filosofia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CYNTRÃO, Sylvia Helena(org). **A forma da festa**. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. Brasília, Editora UNB, 2000.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COHEN, Jean. **A plenitude da linguagem** (Teoria da Poeticidade). Trad. de José Carlos Seabra Messeder Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

COHN, Sérgio. **Poesia & Delírio no Rio dos anos 70**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

CONTIER, Arnaldo et alli. O movimento tropicalista e a revolução estética. **Caderno de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura**. São Paulo, v. 3, n. 1, p. 135-159, 2003.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIAS, Lucy. **Anos 70**: enquanto corria a barca. Editora Senac São Paulo, 2003.

DUFRENNE, Mikel. O Poético. Trad. de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre (RS): Editora Globo, 1969.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim**: a Tropicália e o surgimento da Contracultura brasileira. Trad.: Cristina Yamagami. São Paulo: Unesp, 2009.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, Alegoria, Alegria**. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996.

FERRAZ, Eucanaa. **Poesia Marginal**: palavra e livro. 1ed. Rio de Janeiro, Editora do Instituto Moreira Sales (IMS), 2013.

FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

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

GARCIA, Marco Aurélio e VIEIRA, Maria Alice. **Rebeldes e Contestadores**: 1968, Brasil, França e Alemanha. São Paulo: Perseu Abramo, 1999.

GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros** (1953-1960). Tradução de Cláudio Willer. 1a. edição. Rio Grande do Sul, LPM editores, 1984.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. tradução Bernardo Leitão [et al.] Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos**: do mito de Prometeu à cultura digital. Introdução de Timothy Leary. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro, Ediouro, 2007.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, Sons, Ritmos**. 14 ed. São Paulo: Ática, 2006.

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, 24/09/2008.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo, Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1990.

HOLLANDA, Heloísa B. e GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. 3ª. edição. São Paulo, Brasiliense, 1984.

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

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

HOLLANDA, Heloísa Buarque, MESSEDER PEREIRA, Carlos Alberto. **Poesia Jovem Anos 70**. Colaboração Lula Buarque de Hollanda, consultoria Leila Miccolis e Maria Amélia Melo. São Paulo: Abril Educação, 1982.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. In GUERRA, P.; DE GODOY, M. C.; DE BARROS, P. M. "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, 2020. DOI: 10.48075/rt.v14i2.25503.

Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/25503>.

Acesso em: 13 nov. 2023.

HUXLEY, Aldous. **As portas da percepção**. Editora Globo: Rio de Janeiro, 2002.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários**: nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda, 1991.

LAPI. Poema Gráfico. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, nº 19. 05/09/1972, p.05. LEMINSKI,

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e anseios crípticos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

LITRON, Fernando Félix. **Poesia marginal e a antologia "26 Poetas Hoje"** : debates da crítica antes e depois de 1976. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos de Linguagem, UNICAMP, Campinas, SP, 2007.

LUHMANN, Niklas. **Sociedade e Sistema**: a ambivalência da modernidade. Editora Vozes, 1997.

MACIEL, Luiz Carlos. É só boato. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, nº 06. 18/04/1972, p.06.

MACIEL, Luiz Carlos. **Nova Consciência**. Jornalismo Contracultural -1970-72. Rio de Janeiro, Editora Eldorado, 1973.

MACIEL, Luiz Carlos. **Negócio Seguinte**. Coleção Edições do Pasquim. 2a. Ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

MACIEL, Luiz Carlos. **De volta para o futuro**: antologia de textos. Edição de Maria Luiza Ocampo. Rio de Janeiro: Booklink, 2004.

MANDARO, Guilherme. **Hotel de Deus**. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1976. MANDARO, Guilherme. **Trem da noite**. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1979.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade Industrial**. 4ª. edição. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1973.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Zahar Editores, 1968.

MAUTNER, Jorge. **Fundamento do Kaos**. São Paulo, Ched Editorial, 1985.

MAUTNER, J. Deus da chuva e da morte. In: MAUTNER, J. **Mitologia do Kaos**. Rio de Janeiro: Azougue, 2002. v. 1.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. Afinal, o que foram as artimanhas da década de 70? A Nuvem Cigana em nossa História Cultural. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 23. Brasília, janeiro/junho de 2004, pp. 11-36.

MELLO, Maria Amélia (organização). **Vinte anos de resistência**: Alternativas da Cultura no Regime Militar. Espaço e Tempo, Rio de Janeiro, 1986.

MELLO, Ivan Maia de. Montaigne, Oswald de Andrade e a descolonização antropofágica.

MENEZES, Philadelpho. **Roteiro de leitura: Poesia Concreta e Visual**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MUGGIATI, Roberto. **História do rock**. Editora Três, São Paulo, 1984.

NAPOLITANO, Marcos. **Juventude e Contracultura**. São Paulo: Contexto, 2023.

NETO, Torquato; Waly; (Org). Plantamiento de custiones. **Navilouca**. Rio de Janeiro. Ed.Gernasa, 1974.

NETO, Torquato. Não está na hora de transar derrotas. Ocupar espaço, amigo, eu digo: pelas brechas, é por elas. **Revista Pólem**. Rio de Janeiro, no. 1, p.9, set./out., 1974.

NORA, P. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Projeto História. São Paulo: PUC, n. 10, p. 07-28, dez., 1993.

NUNES, Benedito. **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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.

PAIXÃO. Você nasceu. **Flor do Mal**, Rio de Janeiro, 2ª. Edição. 1971, p. 11

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

NAPOLITANO, Marcos. **Juventude e Contracultura**. São Paulo, Editora Contexto, 2023.

NETO, Torquato. **Os últimos dias de Paupéria**. 2 ed. São Paulo, Max Limonad, 1982.

NOVAES, Adauto (organização). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: editora Senac Rio, 2005.

PAIANO, Enor. **Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil**. São Paulo: Scipione, 1996. Livro do Professor.

PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60: Rebeldia, Contestação e repressão política**. São Paulo, Ática.

PAIXÃO. Você nasceu. **Flor do Mal**, Rio de Janeiro, 2ª. Edição. 1971, p. 11.

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

MESSEDER PEREIRA, Carlos Alberto. **Retrato de época**. Rio de Janeiro. Funarte, 1981.

MESSEDER PEREIRA, Carlos Alberto. **O que é Contracultura**. 6a.ed. Editora Brasiliense, 1988.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Ritmo e Poesia**. Rio de Janeiro: organização Simões, 1955.

RANCIÉRE, Jacques. **A partilha do Sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. 2a Ed, São Paulo; Editora 34, 2009.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. Breve recapitulação de 1968 no Brasil. In GARCIA, Marco Aurélio e VIEIRA, Maria Alice. **Rebeldes e Contestadores**: 1968, Brasil, França e Alemanha. São Paulo: Perseu Abramo, 1999, p. 55-60.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro, Editora Record, 2000.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**. São Paulo, Vozes, 1972

SALGUEIRO, Wilberth. **A primazia do poema**. Campinas: Pontes Editores, 2019.

SALGUEIRO, Wilberth; FERREIRA, Claython Ferreira. **Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)**. 2ª edição - Vitória: EDUFES, 2021.

SARTRE, Jean Paul. **Entre quatro paredes**. Tradução de Alcione Araújo e Pedro Hussac. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. Configurando os Anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas In RISÉRIO, Antônio; FREIRE, Maria C. M.; KEHL, Maria Rita et al. **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

SIRKIS, Alfredo. Paradoxos de 1968. In GARCIA, Marco Aurélio e VIEIRA, Maria Alice. **Rebeldes e Contestadores**: 1968, Brasil, França e Alemanha. São Paulo: Perseu Abramo, 1999, p.111-116.

SILVA, José Agrippino de Paula e. **Panamérica**. São Paulo, Editora Papagaio, 2001.

SILVA, Domingos Carvalho da. **Uma teoria do poema**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1989.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários & retratos / Flora Süssekind. 2. ed. revista Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TEIXERA, Heloísa. **Rebeldes e Marginais**: cultura nos anos de chumbo (1960-1970). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

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

VICENTE, Gil. Ser criança, namorar, passear. **Flor do Mal**, Rio de Janeiro. 1 edição, 1971, p.09.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. **A palavra perplexa**: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 70. Tese de doutorado. Universidade Federal Fluminense. Instituto de ciências Humanas e Filosofia. Niterói, 2007.

Disponível em:

[https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/26988/A%20Palavra%20Perplexa %20Experi%C3](https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/26988/A%20Palavra%20Perplexa%20Experi%C3)

[%AAncia%20hist%C3%B3rica%20e%20poesia%20no%20Brasil%20nos%20anos%2070.pdf](#)

[?sequence=1&isAllowed=y](#) (Acesso 1/4/2024)

XAVIER, Raul. **Vocabulário de poesia**. Rio de Janeiro: Imago; Brasília: INL, 1978.

WOLFE, Tom. **O Teste do Ácido do Refresco Elétrico**. Tradução Rubens Figueiredo. Rocco, 1993.

FILMES & DOCUMENTÁRIOS

Noite Acesa. Super 8 do lançamento da antologia poética *26 Poetas Hoje* - Parque Lage, Rio de Janeiro, 1976. 2018. Site: <https://www.luizalphonsus.com.br/noite-acesa>, do artista multimídia Luiz Alphonsus.

As Incríveis Artimanhas da Nuvem Cigana. Paola Vieira e Claudio Lobato, Rio de Janeiro, 2010. 80 min.

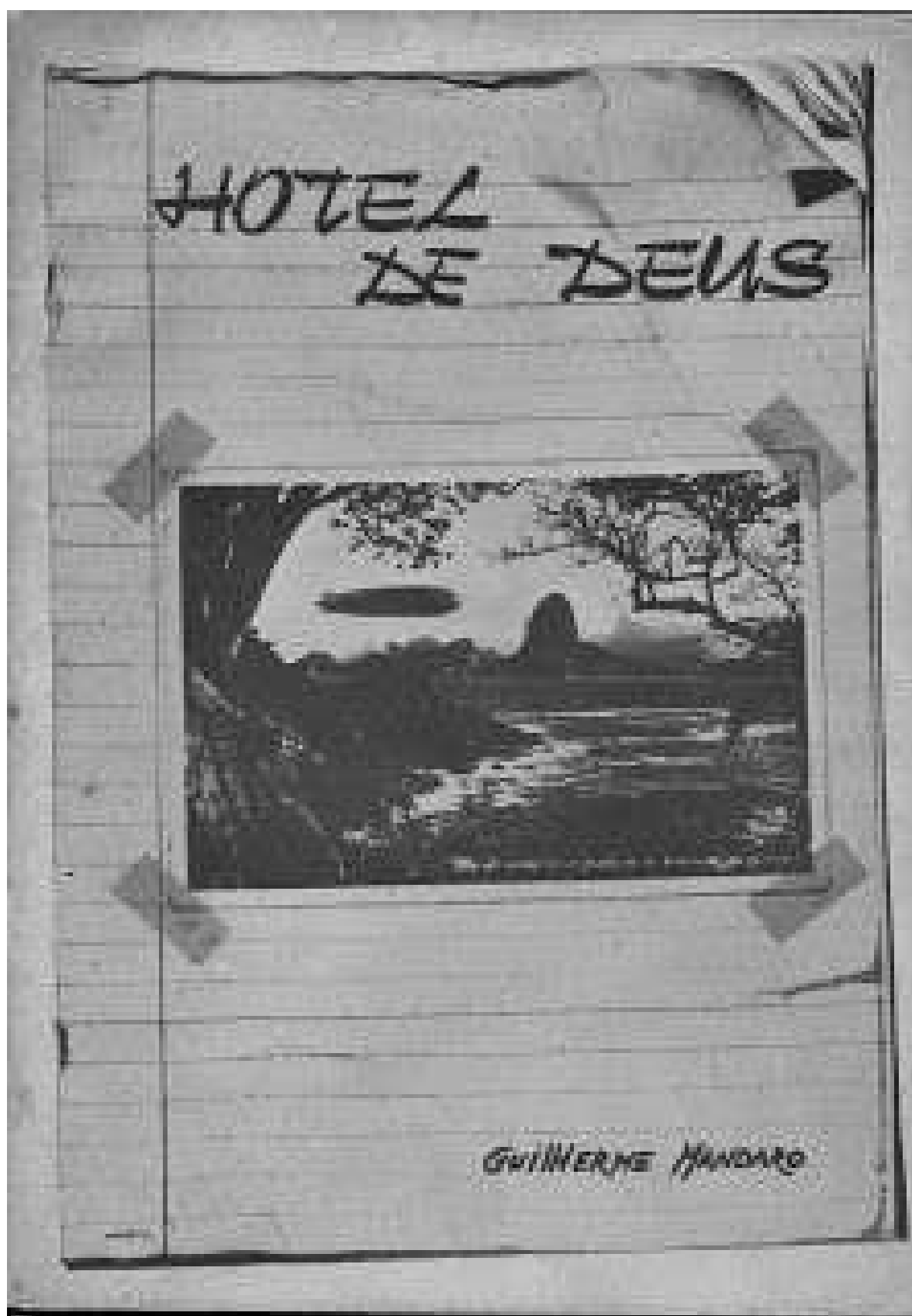
ANEXOS

ANEXO A – REGISTROS FOTOGRÁFICOS DE GUILHERME MANDARO & OUTROS RASTROS



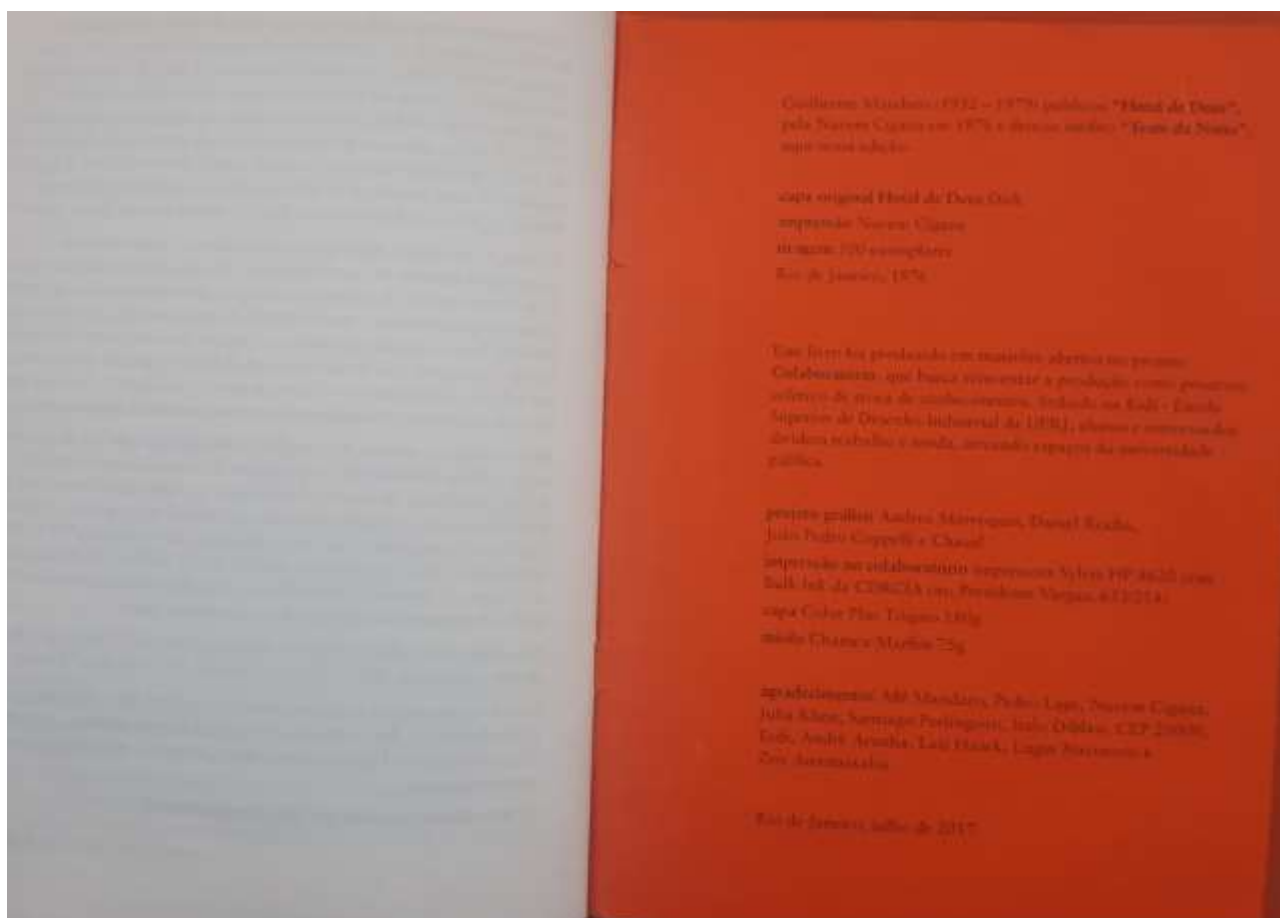
Fonte: Registro da filmagem *3 Poetas*, de Luiz Alphonsus

Primeiro livro mimeógrafo de Guilherme Mandaro. Hotel de Deus (1976)



Fonte: Acervo pessoal

Livro “Mandaro” (2017)



Fonte: Acervo pessoal

carta ao camarada e irmão guilherme mandaro

guilherme, meu grande chapa, o tempo, esse gigante, tem um colírio que permite outras novas visões do mundo. meu grande amigo que produziu uma geração inteira de poetas impressos em mimeógrafo, que sem pretensão, rompeu com a cadeia rígida e burguesa da poesia, que fez dos meios de produção, domínio público, que produziu, publicou e foi pra rua, vender seu livro, injetar vida e beleza na veia das pessoas, obnubiladas pelo dia a dia mecânico, que tentou extrair o amor do cimento, no amortecimento coletivo.

viçê, meu chapa, alma de professor, nos ensinando que quando não temos referências para significar o novo, devemos tranquilamente, nos manter em silêncio. mesmo que no quebra pau da cidade, mesmo que no zum zum da noite, na roda de poetas do posto nove. você, meu velho, o tempo devenda, foi o maior guerreiro que conheci. veio de uma formação rígida, de intelectual marxista, by the book, grafocêntrica, eurocêntrica, para num salto no escuro, deixar os sentimentos, as emoções, aflorarem, como quem veste a camisa do seu flamengo e sai pelas ruas bêbado, comemorando a vitória, como fizemos em 70, no tricampeonato no México, quando íamos comemorar na praça general osório, em ipanema, gritar contra a ditadura e encarar a polícia.

guilherme, irmão de sangue e verve, hoje entendo seu silêncio persistente que durante anos nos assombrou. como expressar aquele magma de experiências lisérgicas, psiquiátricas, existenciais, se as palavras, que não alcançavam seu desejo, eram poucas, frágeis, insuficientes? como atravessar a rua sem ser demolido por um equívoco? você tentou de todo jeito, guerreando até o fim, com sua poesia, fina lira modernista, com sua máquina fotográfica, sempre a tiracolo, na praia, nos lugares onde se reunia a rapaziada, seu foco de atração, os amigos, que muitas vezes, tinham a mesma dificuldade que você, mas tentavam dividir em frangalhos suas experiências usando esse sinistro código verbal, que você soube tão bem manipular no papel. salve, meu irmão, daqui desses 38 anos de distância, te beijo.

vamos cair dentro de novo, guilherme, que a rapaziada quer te ouvir e o tempo estará sempre do nosso lado, principalmente quando não.

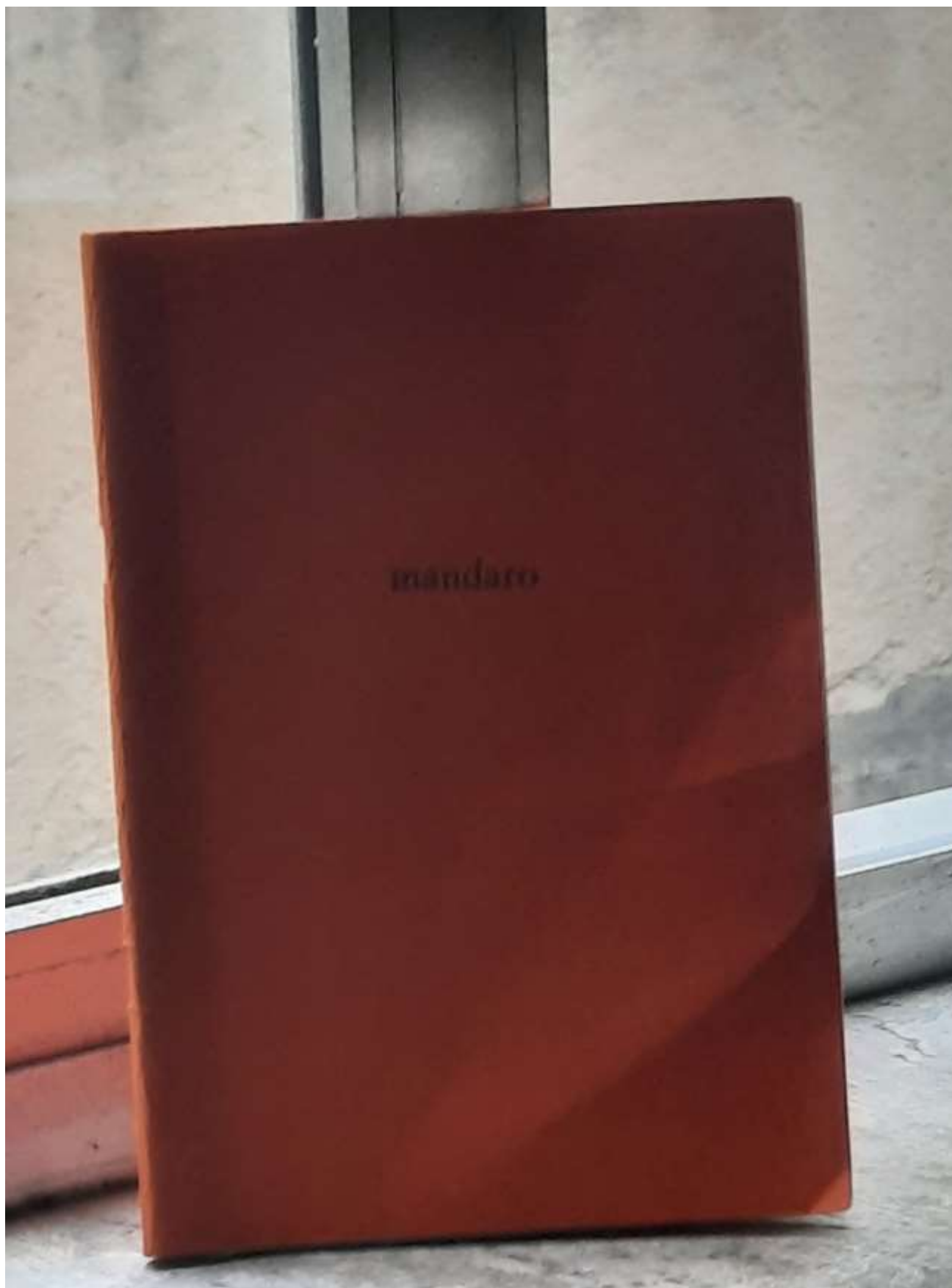
chacal



Fonte: **As Incríveis Artimanhas da Nuvem Cigana**. Paola Vieira e Claudio Lobato, Rio de Janeiro, 2010. 80 min



Fonte: Acervo de Berenice Coutinho



tô 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

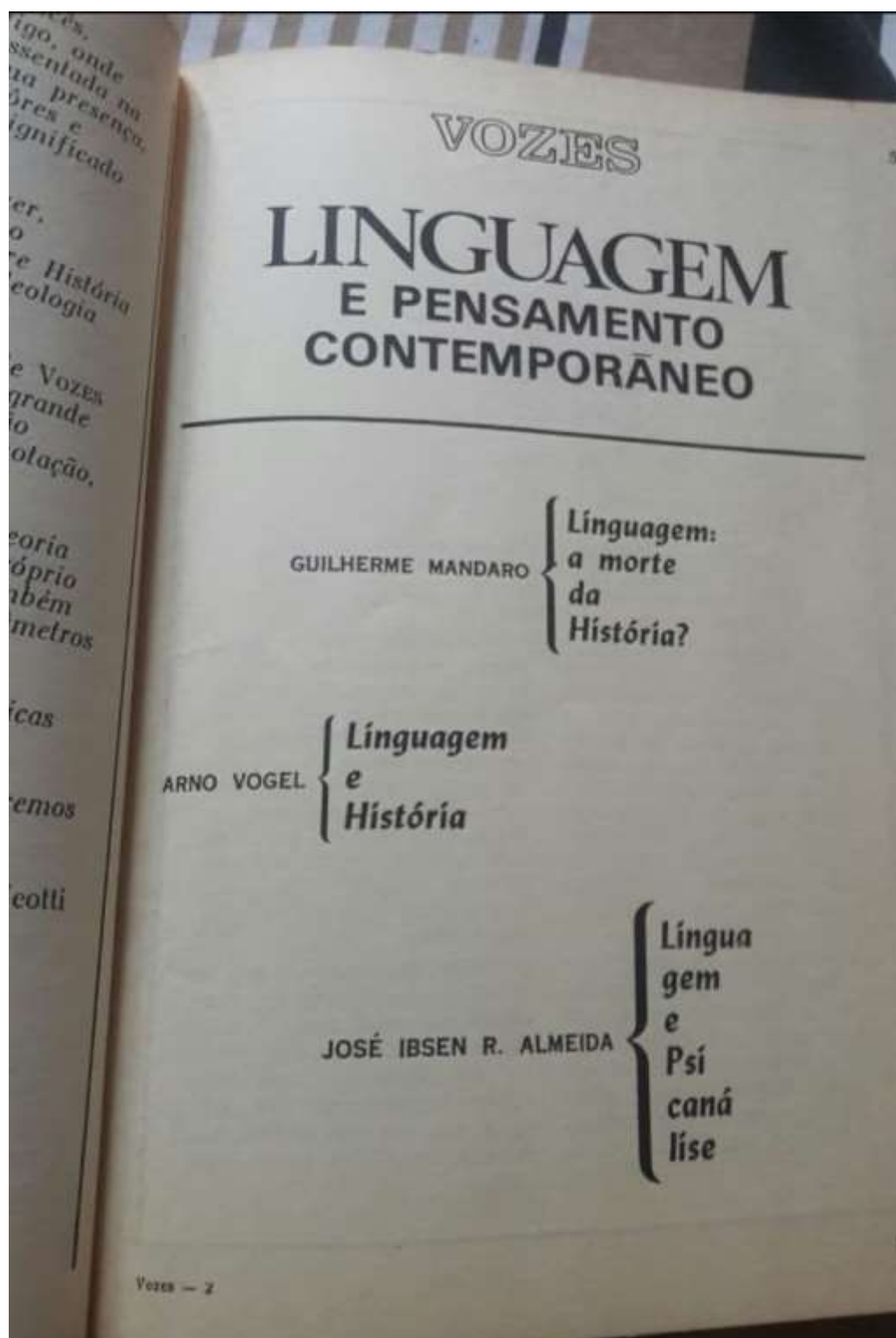
o fim da miséria
não é o fim da miséria

na calçada um lenço vermelho nega o cimento

.....

a área interna é um lugar muito frio
onde as roupas secam
o sucesso toca
uma criança chora
a empregada
um passarinho uma gaiola um cachorro
o sol fica lá no alto

Ensaio intitulado *Linguagem, a Morte da História?* pela Editora Vozes no dossiê *Linguagem e pensamento contemporâneo*



Fonte: Acervo Arnaldo Albuquerque

'LINGUAGEM': A MORTE DA HISTÓRIA?

GUILHERME MANDARO

*"La discontinuité c'était ce stigmate de l'éparpillement
temporal que l'historien avait à charge de supprimer
de l'histoire".¹*

Ao apontar a mudança (ainda em curso) de posição da história em relação ao documento (Le document n'est donc plus pour l'histoire cette matière inerte à travers laquelle elle essaie de reconstituer ce que les hommes ont fait ou dit, ce qui est passé et dont seul le sillage demeure: elle cherche à définir dans le tissu documentaire lui-même des unités, des ensembles, des séries, des rapports).² Foucault enumera quatro consequências básicas de tal acontecimento: a multiplicação das rupturas na história das idéias, a importância assumida pela noção de descontinuidade dentro das disciplinas históricas, o progressivo desaparecimento da possibilidade de uma história global e o de-

lineamento da possibilidade de uma história geral, e por fim os problemas metodológicos encontrados por essa nova história. Estas quatro consequências em seu desenvolvimento apontam para uma oposição radical entre uma história tradicional apoiada nas noções de continuidade e procurando «sauver contre tous les décentrement, la souveraineté du sujet, et les figures jumelles de l'anthropologie et de l'humanisme»³ e uma nova história que teve o seu primeiro momento no século XIX com o descentramento efetuado por Marx através da análise histórica das relações de produção e da denúncia das posições ideológicas consubstanciadas na estrutura tipo-invariante: «a um idealismo

da essência corresponde sempre um empirismo do sujeito (e a um empirismo da essência corresponde sempre um idealismo do sujeito).*

E' na relação estabelecida entre a história e o documento, que a questão delineia o elemento básico, que marcará o próprio desenvolvimento de suas consequências: o descentramento.

Enquanto a história sob sua forma tradicional «faire parler ses traces qui, par elles-mêmes, souvent ne sont point verbales»*, a nova história é a que transforma os *documentos* em *monumentos*, e através da análise intrínseca do monumento (arqueologia) tem ela por tarefa isolar, agrupar, tornar pertinentes, colocar em relações, constituir conjuntos, a massa de elementos trazida a descoberto.

Na primeira das consequências enumeradas trata-se de abandonar a definição de relações entre fatos ou acontecimentos, visando a organização de séries onde o objetivo seria encontrar a vizinhança e aproximação de cada elemento. A objetivação é de constituir séries definindo para cada uma seus elementos, fi-

xando seus limites, descrevendo as relações entre as diversas séries. O básico a ser distinguido não é a intensidade do acontecimento, mas, os tipos de acontecimentos inteiramente diferentes. Desta forma em lugar de uma cronologia contínua da razão apontando sempre para sua gênese, teremos «quadros» distintos uns dos outros, rejeitando uma lei única, e portadores de uma história que é própria a cada um.

A segunda consequência apontada trata da noção de descontinuidade. Para a história tradicional, a descontinuidade se apresenta sob forma de acontecimentos dispersos, iniciativas, descobertas, acidentes, aos quais a análise tratará de contornar e submeter à continuidade dos acontecimentos.

Observamos porém que a descontinuidade é um dos elementos fundamentais da análise histórica. Foucault descreve seu aparecimento no desempenho de três funções: como operação deliberada do historiador visando distinguir os níveis possíveis de análise, os métodos que são próprios a cada um e as periodi-

zações apropriadas a cada especificidade; como resultado de sua descrição, pois, cabe-lhe descobrir os limites de um processo, o limiar de um funcionamento, o ponto de inflexão de uma curva, a inversão de um movimento regulador; como o conceito que o trabalho não cessa de especificar. Ela toma uma forma e uma função específicas segundo o domínio e o nível onde aparece. Não falamos sempre da mesma descontinuidade e sim de descontinuidades.

A noção de descontinuidade é ao mesmo tempo instrumento e objeto de pesquisa. Para a nova história, ela está integrada no discurso do historiador, onde ela não é mais uma fatalidade exterior, mas, um conceito operatório.

A terceira consequência oporá, pela própria afirmação das consequências anteriores, à existência de uma história global, a qual dispõe todos os fenômenos em torno de um único centro, uma história geral, a qual se organiza no próprio espaço de dispersão de uma história descontinua, ou seja, procurando determinar legítimas formas de re-

lações entre as diversas séries, os sistemas de correlação e determinação, as diferentes temporalidades neste novo espaço.

A quarta consequência cabe aqui apenas como indicação em função dos problemas metodológicos para os quais aponta.

Delineadas as proposições, Foucault apontará exatamente para as dificuldades de se formular uma teoria geral da descontinuidade, das séries, dos limites, das unidades, das autonomias e dependências diferenciadas. E é aí que indica todo obstáculo representado pelas posições idealistas, pelos projetos de teologia, pelos hábitos da busca das origens, ao remontar indefinido a linha de antecedentes.

«Faire de l'analyse historique le discours du continu et faire de la conscience humaine le sujet originaire de tout devenir et de toute pratique ce sont les deux faces d'un même système de pensée». E esse sistema de pensamento a que Foucault se refere desempenhará constantemente o papel de salvaguarda da soberania do sujeito e do humanismo.

A cada descentramento realiza-

do sob formas diferentes se repete o mesmo tema. E Foucault nos indica as experiências de descentramento de Marx operado pela análise histórica das relações de produção, das determinações econômicas e da luta de classes, da genealogia nietzschiniana e das pesquisas da psicanálise, lingüística e etnologia, e a consequente atuação de tal sistema de pensamento exemplificadas nas tentativas de antropologização da obra de Marx, fazendo uma história das totalidades e renovando as proposições humanistas; interpretando Nietzsche nos termos da filosofia transcendental e rebatendo sua genealogia sobre o plano de uma pesquisa do originário.

Adiante Foucault prevê as críticas afirmando que cada vez que numa análise histórica, e sobre-

tudo tratando-se do pensamento, das idéias ou do conhecimento, se utilizar de forma muito manifesta as categorias de descontinuidade e diferença, noções de limite, de ruptura e transformação, alguém gritará contra «a história assassinada». «On avait entassé tous les trésors d'autrefois dans la vieille citadelle de cette histoire; on la croyait solide; on l'avait sacralisée; on en avait fait le lieu dernier de la pensée anthropologique; on avait cru pouvoir y capturer ceux-la mêmes qui s'étaient acharnés contre elle; on avait cru faire des gardiens vigilants. Mais cette vieille forteresse, les historiens l'ont désertée depuis longtemps et ils sont partis travailler ailleurs; on s'aperçoit même que Marx ou Nietzsche n'assurent pas la sauvegarde qu'on leur avait confiée».¹

NOTAS

¹ L'archéologie du savoir — Michel Foucault.

² Idem, ibidem.

³ Idem, ibidem.

⁴ Análise Crítica da Teoria Marxista. L. Althusser.

⁵ L'archéologie du savoir.

⁶ Idem, ibidem.

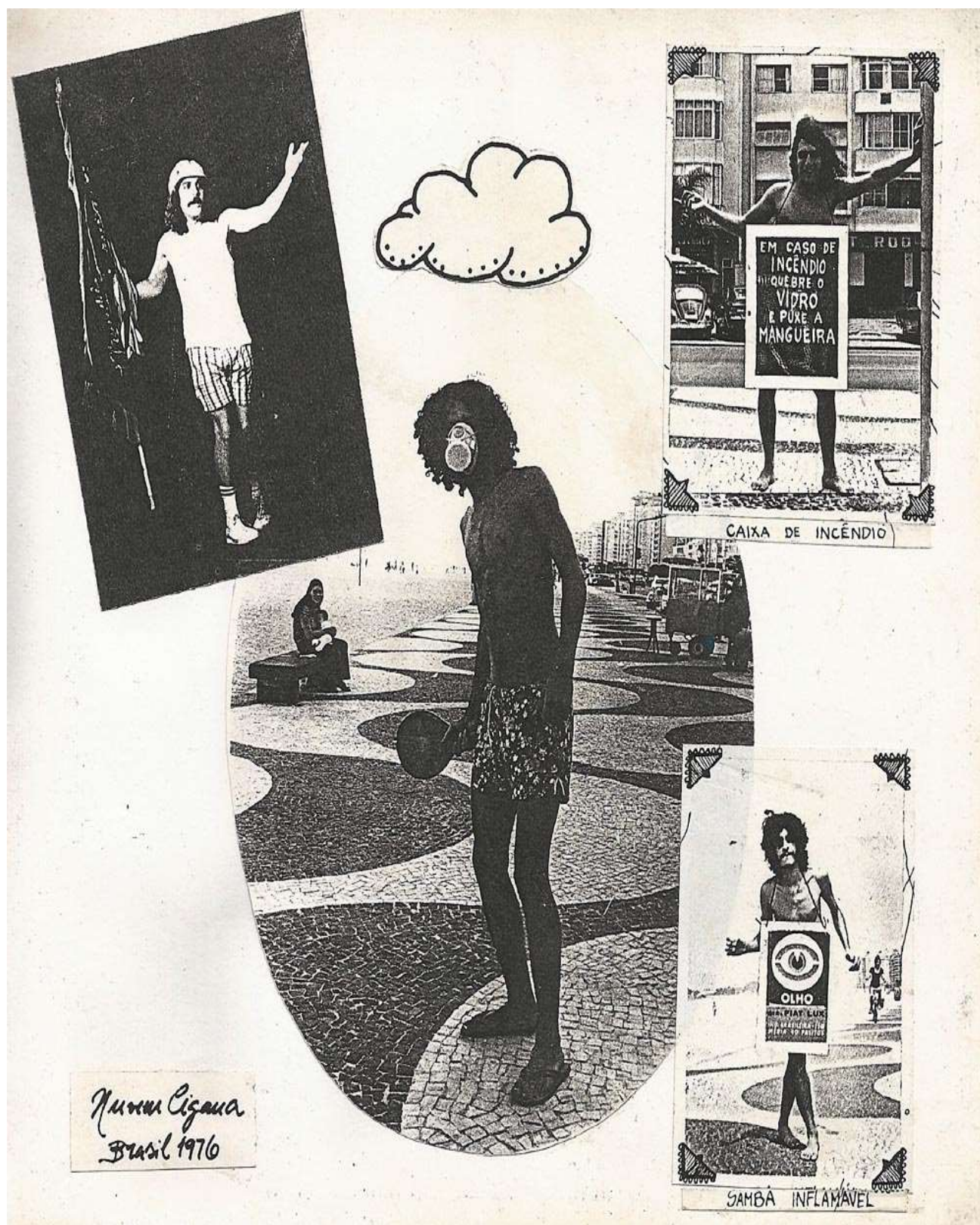
⁷ Idem, ibidem.

guilherme mandaro

venho aqui ti agradecer
a todos esses brasileiros
produtores incessantes
do alimento vital de minha geração
ração temporária
de um animal amoroso
nós mesmos.

a liberdade popular
desapareceu de minha terra
quando comecei a crescer.
Restaram-me as arquibancadas
e alguns dias de carnaval.
Não me serviram as roupas feitas
desse tempo.
Os mais antigos passavam-me os livros
minha turma de rua
singrava por entre seringas
por um último suspiro.
Os partidos e os programas
já traziam as marcas das prisões
e talvez tenha sido sempre assim
entre os que discutiam o futuro
ela me ensinou a amar
e que pra semear a cidade
e nela o coração dos homens
é preciso mais que um manifesto indignado.

A esperança acontece agora
naquela luzinha do bloco habitacional
primeira que se acendeu
ao lado da estrada de ferro.

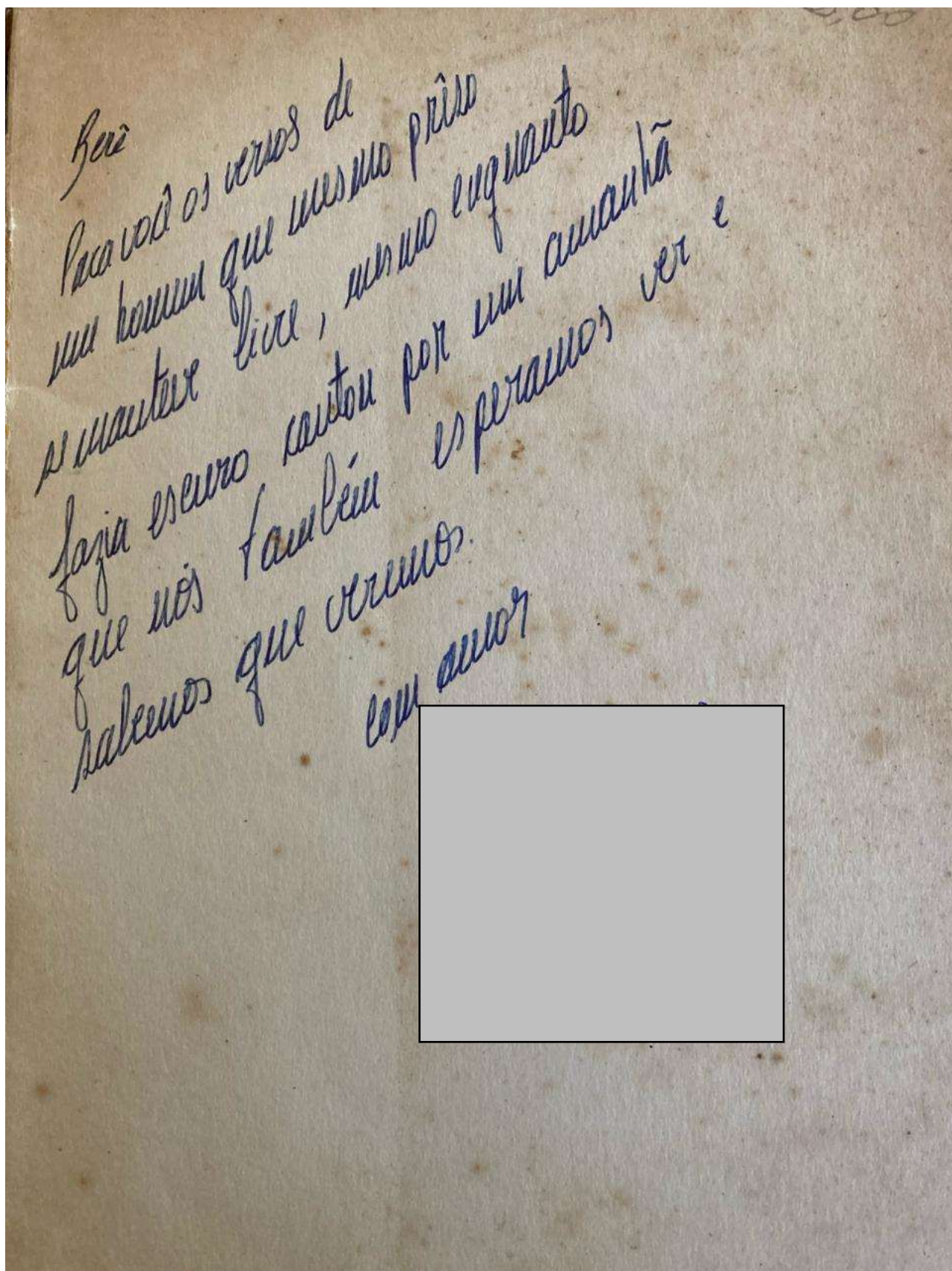


Fonte: Acervo pessoal



Acervo: Berenice Coutinho

Dedicatória de Guilherme Mandaro para Berenice Coutinho em livro



Fonte: Acervo de Berenice Coutinho