

# TODAS AS ARTES

.....  
**REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA**  
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 8, N. 3, Set.-Dez. 2025  
ISSN 2184-38052

# **ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA, “A POESIA OCUPANDO O ESPAÇO”: UMA ANÁLISE DA POESIA MARGINAL ATRAVÉS DE GUILHERME MANDARO**

**BETWEEN HISTORY AND LITERATURE, "POETRY OCCUPYING SPACE": AN ANALYSIS OF MARGINAL POETRY THROUGH GUILHERME MANDARO**

**ENTRE HISTOIRE ET LITTÉRATURE, "LA POÉSIE OCCUPANT L'ESPACE" : UNE ANALYSE DE LA POÉSIE MARGINALE À TRAVERS GUILHERME MANDARO**

**ENTRE LA HISTORIA Y LA LITERATURA, "LA POESÍA OCUPA EL ESPACIO": UN ANÁLISIS DE LA POESÍA MARGINAL A TRAVÉS DE GUILHERME MANDARO**

**Patrícia Marcondes de Barros**

Universidade Estadual de Londrina, Paraná, Brasil

**RESUMO:** O artigo investiga como a estética decolonial transforma o campo da arte contemporânea brasileira e portuguesa, propondo novas narrativas que desafiam a hegemonia eurocêntrica e promovem a valorização de práticas artísticas marginalizadas. Baseado em referenciais teóricos como Aníbal Quijano e Walter Dignolo, o estudo analisa a descolonização do olhar, enfatizando a importância de resgatar sensibilidades e saberes silenciados. No Brasil, a produção artística destaca questões ligadas à diáspora africana, culturas indígenas e memória da escravidão. Em Portugal, as obras refletem criticamente sobre o legado colonial e suas implicações atuais. O artigo conclui que a estética decolonial não apenas revisita a história da arte, mas a ressignifica, apontando para futuros mais inclusivos no âmbito da criação, circulação e recepção artística.

**Palavras-chave:** estética decolonial, colonialidade, arte contemporânea, Brasil, Portugal.

**ABSTRACT:** The article investigates how decolonial aesthetics transform the field of contemporary Brazilian and Portuguese art, proposing new narratives that challenge Eurocentric hegemony and promote the valorization of marginalized artistic practices. Based on theoretical frameworks such as Aníbal Quijano and Walter Dignolo, the study analyzes the decolonization of the gaze, emphasizing the importance of rescuing silenced sensitivities and knowledge. In Brazil, artistic production highlights issues related to the African diaspora, indigenous cultures, and the memory of slavery. In Portugal, the works critically reflect on the colonial legacy and its current implications. The article concludes that decolonial aesthetics not only revisits the history of art, but ressignifies it, pointing to more inclusive futures within the realm of artistic creation, circulation, and reception.

**Keywords:** decolonial aesthetics, coloniality, contemporary art, Brazil, Portugal.

**RÉSUMÉ:** L'article examine comment l'esthétique décoloniale transforme le champ de l'art contemporain brésilien et portugais, proposant de nouveaux récits qui défient l'hégémonie eurocentrique et favorisent la valorisation de pratiques artistiques marginalisées. S'appuyant sur des références théoriques telles que celles d'Aníbal Quijano et de Walter D. Mignolo, l'étude analyse la décolonisation du regard, soulignant l'importance de récupérer les sensibilités et les connaissances marginalisées. Au Brésil, la production artistique met en avant des questions liées à la diaspora africaine, aux cultures autochtones et à la mémoire de l'esclavage. Au Portugal, les œuvres réfléchissent de manière critique sur l'héritage colonial et ses implications actuelles. L'article conclut que l'esthétique décoloniale ne fait pas seulement revisiter l'histoire de l'art, mais la resémantise, indiquant des avenir plus inclusifs dans le domaine de la création, de la circulation et de la réception artistique.

Mots-clés : esthétique décoloniale, colonialité, art contemporain, Brésil, Portugal.

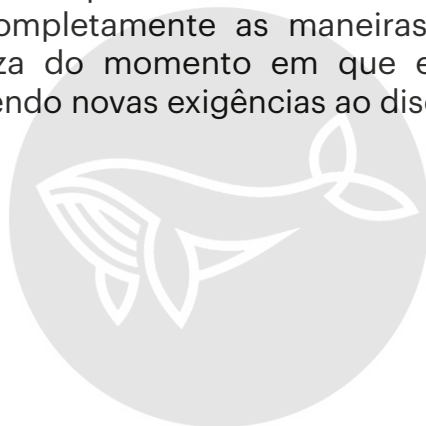
**RESUMEN:** El artículo investiga cómo la estética decolonial transforma el campo del arte contemporáneo brasileño y portugués, proponiendo nuevas narrativas que desafían la hegemonía eurocéntrica y promueven la valorización de prácticas artísticas marginadas. Basado en marcos teóricos como Aníbal Quijano y Walter D. Mignolo, el estudio analiza la descolonización de la mirada, enfatizando la importancia de rescatar sensibilidades y conocimientos silenciados. En Brasil, la producción artística destaca cuestiones relacionadas con la diáspora africana, las culturas indígenas y la memoria de la esclavitud. En Portugal, las obras reflexionan críticamente sobre el legado colonial y sus implicaciones actuales. El artículo concluye que la estética decolonial no solo revisa la historia del arte, sino que le da un nuevo significado, apuntando hacia futuros más inclusivos en el ámbito de la creación, circulación y recepción artística.

Palabras clave: estética decolonial, colonialidad, arte contemporáneo, Brasil, Portugal.

## 1. Introdução

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

Tereza Cabanas (2005), ao discutir a desconstrução dos conceitos pelos poetas marginais e a necessidade de mudanças na crítica literária para abranger essa nova expressão, defende que a falta de distinção entre arte e vida é a base da originalidade dessas poéticas, mas também é causa de 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), 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 ao exílio de seus protagonistas. Ela se interessou pela poesia marginal por ser uma das poucas formas artísticas que ainda funcionava com relativa liberdade e conseguia juntar pessoas em lançamentos e performances. No entanto, a chegada desta poesia à universidade foi difícil, pois professores e críticos em sua maioria a consideraram “ruim” ou não literária.

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

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

Conceito retomado pela geração marginal, a antropofagia oswaldiana<sup>1.)</sup> implica uma “deglutição” de referências que vai além da mera assimilação cultural. Esse processo criativo envolve uma apropriação crítica e transformadora dos elementos da criação. Segundo Mello (2021), a antropofagia pode ser entendida como um processo de apropriação seletiva de

---

<sup>1.)</sup> O conceito de antropofagia cultural refere-se ao processo criativo de absorção de influências culturais internas e externas, especialmente no contexto das culturas colonizadas. A popularização do termo, atribuída ao poeta Oswald de Andrade, ocorreu dentro do movimento modernista de 1922 e com a publicação do “Manifesto Antropófago”, no qual ele propôs uma metáfora da antropofagia para descrever como os brasileiros poderiam “devorar” as influências culturais europeias e transformá-las em um novo código identitário. Nesse processo, em vez de imitar as influências estrangeiras de forma passiva, os colonizados poderiam “deglutir” essas influências e, ao fazê-lo, modificá-las, reinterpretá-las e criar algo novo, essencialmente brasileiro. Esse conceito visa afirmar a identidade cultural local, rompendo com o modelo imposto pela colonização e promovendo a mistura e a reinterpretação criativa das influências estrangeiras. Nesse sentido, a apropriação, nas palavras de Oswald de Andrade: “daquilo que não é meu, lei do antropófago” consiste em uma forma de resistência cultural, um meio de afirmar a autonomia e a originalidade de uma cultura, ao mesmo tempo em que se reconhece a troca de influências globais. Esse conceito também dialoga com a ideia de que a cultura é dinâmica e mestiça, sendo constantemente formada por novos encontros e adaptações.

saberes e práticas que aumentam a exposição da subjetividade, alçando à condição de arte a vida do artista. A antropofagia foi assimilada em meio à atitude, ora irônica, ora incrédula daquela geração quanto ao poder político instituído, mas também quanto às formas tradicionais de resistência, apresentando o “desbunde”<sup>2.)</sup> como alternativa.

Nesse momento, a forma de resistir era “desviando/desbundando” e existindo em um espaço paralelo ao sistema oficial. Nas palavras de Guilherme Mandaro, a ideia era “caminhar pelas brechas”, com: “uma incerta dor/ na ansiedade de ocupar/ com a palavra certa/ os espaços que vão aparecendo” (Mandaro, 1976: 5). São espaços e palavras muitas vezes incompreendidos, alcançando a crítica literária no século XXI ainda como transgressores ou como literatura menor.

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

## 2. Influências e afluições da poesia marginal

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

---

<sup>2.)</sup> O desbunde foi um movimento cultural e comportamental que surgiu no Brasil durante a década de 1970, no auge da ditadura militar e com o avanço do fenômeno do movimento social desencadeado pela juventude mundial denominado de contracultura. O termo “desbunde” tem como base a ideia de crítica comportamental, ao abandonar as convenções sociais e comportamentais impostas pelo sistema. O movimento esteve fortemente ligado à busca por liberdade, tanto na esfera pessoal quanto na coletiva, e buscava romper com as normas estabelecidas pela sociedade conservadora e repressiva da época. Em uma época de transformação e subversão de normas, refletiu um espírito de resistência e de busca pela autenticidade em uma sociedade marcada pela repressão e pela censura.

A poesia marginal foi veiculada em jornais, revistas e livros produzidos em mimeógrafo, e estava intimamente relacionadas às propostas da contracultura, movimento internacionalista da juventude que ganhou uma versão local no Brasil, marcada pela oposição à ditadura militar. Os primeiros passos da contracultura foram dados na Holanda, em Amsterdão, com o *Provos* (“provações”, em português). Este movimento se constituiu de forma anárquica e assistemática, em 1964, e terminou em 1966, com um happening<sup>3.)</sup> marcando seu próprio funeral. Anterior ao movimento *hippie* norte-americano incentivou o *drop in* e não o *drop out*<sup>4.)</sup> da sociedade.

Para estes jovens holandeses, a transformação social se daria por meio da luta diária frente às formas opressoras do sistema vigente e não apenas com a criação de formas alternativas de vida. Nem necessário estar “dentro” da sociedade e não “cair fora” dela. Não bastava ir às comunidades alternativas e viver maneira tribalizada ou consumir drogas; a luta do *Provos* consistiu na politização do cotidiano, ainda que de forma diferenciada da esquerda tradicional. O movimento tinha como bandeira a ecologia e a liberdade, contra a tecnocratização gradual da vida e buscava a humanização, não apenas do indivíduo, mas principalmente do espaço físico. Esse movimento e outros da época, que tinham em comum o caráter de resistência e vivência global, foram chamados de “contracultura” pela mídia dos Estados Unidos, e o termo ganhou popularidade no mundo todo. Goffman e Joy (2007: 49) defendem que a contracultura se caracteriza:

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

Dentro dessa concetualização, no período pós-guerra surgiram os precursores da contracultura associados comumente aos poetas *beatniks*, que recriaram suas próprias vidas afrontando “Moloch”, divindade fenícia e cartaginesa para quem eram feitos sacrifícios humanos e que, naquele contexto, representou o capitalismo e a tecnocracia (Peçanha, 1988: 42). A panaceia para os males da modernização como a alienação e a desumanização das pessoas e do espaço físico foi engendrada com o *underground* que se pautou na transcendência do mundo com base em desterritorializações com as viagens de mochila ou de ácido, da transcendência alcançada pelas filosofias orientais, da volta à vida tribal com as comunidades alternativas (e assim, gerindo uma nova ideia de “família” e sexualidade) –

---

<sup>3)</sup> O termo *happening* foi criado em 1957 pelo artista americano Allan Kaprow para descrever suas obras de arte ao vivo. A palavra significa “evento”, e consiste numa forma experimental de arte em que os artistas criam apresentações que combinam várias formas de arte, como música, dança, teatro, artes visuais, geralmente com a participação do público, incitado de forma provocativa. Os *happenings* surgiram nos EUA nos anos 1950, mas se tornaram populares na década seguinte, quando “uma multidão de artistas executantes surgiu nas ruas tocando instrumentos ou cantando músicas de todos os tipos, dançando, desempenhando ou improvisando peças, saturando as ruas com imagens e sons ‘político-erótico-místicos’, confundindo-se com a ‘merda cotidiana’ e, pelo menos algumas vezes, mistificando a si próprios e aos outros quanto a que caminho estavam seguindo” (Berman, 1986: 304).

<sup>4)</sup> A famosa frase “Turn on, tune in, drop out” (“Ligue-se, sintonize-se, desligue-se”, em português) dita pelo psicólogo americano Timothy Leary em 1966 encorajava as pessoas a rejeitar os valores hegemônicos da sociedade e adotar estilos de vida alternativos. “Turn on” está associado aos estados mentais criados pelas drogas psicodélicas - a pessoa deveria se “ligar” ao crescimento espiritual; “tune in”, às novas experiências sociais, e “drop out” a afastar-se dos estilos de vida convencionais.

tudo em prol da reintegração da totalidade humana cindida em um mundo dual, limitado, normalizado pelo sistema vigente e temeroso da ameaça nuclear. Jeff Nuttall afirma: “Numa certa medida, o *Underground* aconteceu espontaneamente em toda a parte. Era simplesmente o que você podia fazer no mundo da Bomba H, se você fosse, por natureza, criativo e preocupado com a Humanidade como um todo” (Nuttall, 1971 In Maciel, 2004: 17).

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

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

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

### 3. Memórias do mimeógrafo

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

Inventado em 1880 e usado pela primeira vez em 1887, o mimeógrafo foi (e ainda é em alguns lugares) utilizado no setor educacional por seu baixo custo e fácil manutenção. A partir da década de 1960, o mimeógrafo foi utilizado não apenas para as atividades educacionais, mas também com fins artísticos e de politização com a produção de panfletos, livros, cartazes de shows. Guilherme Mandaro foi um dos poetas marginais que utilizaram o mimeógrafo para as experiências literárias, o que já era comum aos *beatniks* norte-americanos. Professor de história de um curso pré-vestibular no centro do Rio de Janeiro e envolvido com a militância estudantil, teve, segundo seu amigo e poeta Ricardo Chacal: “uma formação teórica forte, marxista e tal, mas era um jovem mais novo que eu, encantado também com aquela revolução da contracultura, das drogas e isso nos aproximou muito” (2020: 38). Por indicação de Mandaro, que usava o mimeógrafo para a impressão das provas escolares e dos panfletos políticos, os poetas resolveram também publicar dessa forma seus primeiros livros.

Charles Peixoto produziu neste sistema a *Travessa Bertalha 11* (1971) e Ricardo Chacal publicou uma semana depois o intitulado *Muito Prazer, Ricardo* (1971), diagramados por Mandaro. Produziram esses livros recortando, grampeando papéis e contando com algumas técnicas de editoração. Assim, o processo de literatura em mimeógrafo se desenvolveu por parte de uma geração que ansiava por liberdade de expressão, sem ter a preocupação do lucro e com uma distribuição da produção espalhada de forma assistemática em shows, praias, que chegavam de “mão em mão”, permitindo outras experiências igualmente libertárias, fugindo do ciclo da produção mercadológica do livro.

Nesse contexto, a edição independente – um percurso idêntico em direção ao cotidiano e à própria subjetividade – marca uma opção editorial importante: a impressão, o projeto gráfico e a distribuição fora das grandes editoras e livrarias; o controle de todo o processo de produção do livro pelo autor; a venda realizada pessoalmente em pequenas livrarias, bares, teatros e cinemas. Essa opção tornou essa geração mais conhecida como: a geração mimeógrafo – dado que preferiam a referencialidade biográfica ou social, pautada, seja por uma linguagem cifrada, cheia de imagens, barroca; seja por uma linguagem descritiva, naturalista, jornalística (Araujo, 2018: 6).

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



Ele ficou considerado marginal por fugir do circuito tradicional do livro. Rompemos com o editor, distribuidoras, livrarias e fizemos algo marginal ao sistema literário, mas acho que vai muito mais além. É marginal em relação a toda essa concepção de solene dentro da poesia, do sublime. A poesia marginal é a primeira a tematizar a cultura de massa que estava chegando com toda a força. Falavam: Pô, a poesia de vocês é descartável! Claro! O mundo ficou descartável... Ao mesmo tempo tem uma coisa que eu acho que a literatura, a poesia, sempre contou com o livro e a posteridade. Tem aquele mito de que o poeta será reconhecido só depois da morte, eu não queria isso, sai fora! Não tinha interesse em ser reconhecido. A gente queria escrever e que as pessoas lessem, gostassem. Mas não tinha essa fobia, era uma coisa que estava ligada à turma, entre a galera (Chacal, 2020: 40).

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

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

Embasados em influências advindas do tropicalismo e, por sua vez, do modernismo brasileiro (principalmente no concernente à antropofagia cultural oswaldiana), deglutia-se tudo que se estivesse à vista no mundo moderno: influências artísticas do passado e do presente, do nacional e internacional, do erudito e do cafona, da crítica cultural ao mesmo tempo, sendo também, advindo da cultura de massa, a assimilando, sem culpas dos que nascem “abaixo das linhas do equador”. Mandaro não se considerava um poeta, mas sim um professor de história engajado com as questões políticas de seu tempo, o que resplandecia em sua poesia:



O corpo pequeno coberto de jornais  
manchado de sangue  
cercado de discursos  
sem ninguém que o amasse  
prá além do ódio pelos assassinos  
esfriando só  
todos os gestos ausentes  
tanta gente  
o corpo pequeno coberto de jornais  
manchado de sangue  
(Mandaro, 1976: 23).

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

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

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

O clima existencialista modulou parte da geração da contracultura na busca de uma resposta crítica frente a gama de condicionantes que levaram o ser humano àquilo que Sartre chama de “existência inautêntica”, criada e avivada pelas ilusões do capitalismo e pelo rigoroso sistema tecnocrático, que racionaliza, ordena, toda a estrutura social, forjando uma natureza humana de acordo com as conveniências do sistema. Os comportamentos adequados à funcionalidade do sistema são padronizados e normatizados através de uma violência implícita que promove a vigilância e uma política de exclusão de todos os desobedientes, taxados, geralmente, de “loucos e criminosos”. Àqueles que rompiam com a lógica do mercado e com as formas institucionalizadas de se fazer oposição política, eram

denominados de “malucos”, estereótipo construído na mídia dessa geração de poetas marginais brasileiros: “Os tempos não mudaram como deviam/ e alguém me disse que o amor desaparece/ com a crise geral do capitalismo” (Mandaro, 1976: 61).

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

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

O processo de coisificação, no qual pessoas tornam-se produtos consumidos rapidamente, a prepotência do *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 se incorporam a linguagem moderna e ao poeta que a descreve:

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

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

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

Copacabana qualquer posto. Ponto final (Mandaro, 1979: 49).

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

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

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

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

A experimentação dessa geração envolvida com a produção literária independente foi singular, ainda que os poetas marginais tenham alguns traços em comum como o contexto histórico vivido, a classe social, o rompimento com o estabelecido, a busca pela verdade encontrada em versos e pessoas livres, o intento era o da vivência da poesia, processo individual e intransferível. A marginalidade de Guilherme Mandaro conflui em história e poesia, em melancolia existencial de quem era jovem na ditadura militar e na alegria efêmera

do desbunde, numa militância política reverberada em vivências poéticas com as Artimanhas<sup>5.)</sup>, “corpo na ação”. Na apresentação do livro *Hotel de Deus* afirma corajosamente: “Que não seja o medo da loucura que nos obrigue a baixar a bandeira da imaginação” (Mandaro, 1979: 31).

## 4 Considerações que não são finais

“[N]ão há trem noturno que não chegue atrasado” (Mandaro, 1979: 56). A literatura marginal desenvolvida nos anos 1970 em seus aspectos estéticos tem como principais características: a organização da poesia em estruturas rápidas que aliam texto e elementos visuais, linguagem coloquial, espontânea, inconsciente, com temáticas cotidianas e eróticas permeadas de sarcasmo, humor, ironia, palavrões e gírias da periferia. Os poetas marginais recusaram qualquer modelo literário, de forma que não se “encaixavam” em nenhuma escola ou tradição literária. Segundo Araújo:

En ese momento, la poesía se muestra irónica, ambigua; de sentido crítico, alegórico, más circunstancial e independiente de compromissos con un programa preestablecido. Los flashes del cotidiano y de lo banal irrumpen en el poema casi en estado bruto. Esa poesía se ve muy marcada por la asimilación lírica de la experiencia directa o por la transcripción de un dramático sentimiento de mundo. En ella también caben la poética del relato y de las técnicas cinematográficas y periodísticas, en una singularización crítica de lo real. Y si ahora la poesía se confunde con la vida, las posibilidades de su lenguaje se despliegan y se diversifican em el absurdo del cotidiano, en la fragmentación de instantes aparentemente sin importancia, pasando por la anotación del momento político (Araújo, 2018: 10).

A profícua dialogia nas artes marginais dos anos 1970 – cinema, teatro, música, entre outras, reverberou na poesia, transformando-a. É nesse contexto que surge o coletivo que Mandaro participou ativamente, o Nuvem Cigana. Neste coletivo as artes interagem-se simultaneamente oferecendo à poesia um caráter performático, ou seja, com movimentos do corpo, com gestos, voz, expressão e comunicação, a cada experiência vivida esteticamente, alcançando o não dizível da poesia, a mais pura essência. Essas performances foram chamadas de “artimanhas”, indo além das artes literárias, momento de encontro entre artistas experimentais. Vale ressaltar que a *Nuvem Cigana* foi uma editora, um bloco de Carnaval (chamado de *Charme da Simpatia*), um time de futebol, um grupo psicadélico (para se alçar nas experiências metafísicas), enfim, um coletivo que dava forma

---

<sup>5.)</sup> As *Artimanhas* foram os recitais performáticos que marcavam o lançamento dos livros da *Nuvem Cigana*. Para além de uma estratégia promocional, esses eventos merecem ser vistos como uma obra de arte autônoma, de construção bastante complexa, em que a poesia era a linha mestra de uma performance que também envolvia teatro, música e exibição de audiovisuais. Os poetas e seus convidados apresentavam-se lendo ou dizendo os poemas de cor, distribuídos em sets temáticos. Os cenários eram cuidadosamente

às experiências poéticas faladas, mas também teatrais e musicais. A partir de tais experiências se desdobram outras, como o incipiente rock pop nacional com o grupo *Blitz*, com as experiências teatrais do *Asdrúbal trouxe o trombone*, a exemplo, renovando o cenário cultural brasileiro de então. Guilherme Mandaro foi um protagonista importante na renovação do movimento poético e com uma singularidade permeada pela sua militância política, sua identidade de professor de História, sua despreziosa atividade poética como expressão ao momento vivido de ditadura militar e de desbunde. Sua poesia em movimento, atrelada à cultura pop, com componentes anárquicos e antropofágicos, é crítica e ao mesmo tempo produto do mundo moderno e seus estilhaços.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, O. (1974). *Obras completas VII: Poesias reunidas*. Civilização Brasileira.
- Araújo, A. L. (2018). Poética brasileira contemporânea: De la poesía marginal hacia la poesía divergente. *Caligrama*, 23(1), 5-20.
- Barros, P., & Rost, I. (2020). *Transas da contracultura brasileira*. Passagens.
- Barros, P. de, Godoy, M. C., & Guerra, P. (2020). Visões à margem e além-mar: A literatura marginal brasileira na perspectiva de Heloísa Buarque de Hollanda e de Francisco Topa. *Travessias*, 14(2), 7-14.
- Berman, M. (1992). *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Companhia das Letras.
- Bosi, V. (2021). *Poesia em risco: Itinerários para aportar nos anos 1970 e além*. Editora 34.
- Braga, R. E. (2005). Imprensa alternativa: Apogeu, queda e novos caminhos. In *Cadernos da Comunicação: Série memória. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro*.
- Brito, A. C. (1997). *Não quero prosa*. Editora da Unicamp; Editora da UFRJ.
- Cabañas, T. (2005). A poesia marginal brasileira: Uma experiência da diferença. *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 5, 31-50.
- Gay, P. (2009). *Modernismo, o fascínio da heresia: De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Companhia das Letras.
- Goffman, K., & Joy, D. (2007). *Contracultura através dos tempos*. Ediouro.
- Gonçalves, D. J. (2008). *O desbunde como manifestação política: A identidade de gênero na obra de Ana Cristina Cesar* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Paraná.
- Hollanda, H. B. de. (1975). *26 poetas hoje*. Editora Labor.
- Hollanda, H. B. de. (1980). *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. Rocco.

Mandaro, G. (1976). *Hotel de Deus*. Nuvem Cigana.

Mandaro, G. (1979). *Trem da noite*. Nuvem Cigana.

Medeiros, F. T. (2002). *Artimanhas e poesia: O alegre saber da Nuvem Cigana*. Gragoatá, 113–128.

Oliveira, R. P. (2011). *Literatura marginal: Questionamentos à teoria literária*. *Ipotesi*, 15(2), 31–39.

Oliveira, L. D. (2016). Jeito de corpo: Desbunde como resistência político-poética. In *Anais do XV Encontro ABRALIC*. UERJ.

Peçanha, D. L. N. (1998). *Movimento beat: Rebeldia de uma geração*. Vozes.

## **Patrícia Marcondes de Barros.**

É doutora e mestre em História na Unesp - Universidade Estadual Paulista. Doutora em Estudos Literários na Universidade Estadual de Londrina. Fez estágio pós-doutoral em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia, em Tradução, crítica e Literatura na Universidade Federal de Pelotas e em Educação Universidade Católica de Santos Email: [patriciabarros@uel.br](mailto:patriciabarros@uel.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1677-7263>

Receção: 25-10-2025

Aprovação: 10-11-2025

## **Citação:**

Barros, P. M. (2025). A história e a literatura, "a poesia ocupa o espaço": Uma análise da poesia marginal através de Guilherme Mandaro. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3), pp.48-61 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n3nespa4>

