

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Ana Paula da Costa

**O POETA E O TIPÓGRAFO: *Poesia Livre, Chuvas de Poesia* e as
experimentações de Guilherme Mansur no *Instagram***

Belo Horizonte
2021

Ana Paula da Costa

**O POETA E O TIPÓGRAFO: *Poesia Livre, Chuvas de Poesia* e as
experimentações de Guilherme Mansur no *Instagram***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Área de concentração: Tecnologias e Processos Discursivos

Orientador: Prof. Rogério Barbosa da Silva

Belo Horizonte
Departamento de Linguagem e Tecnologia
2021

Costa, Ana Paula da.
C837p O poeta e o tipógrafo : Poesia Livre, Chuvas de Poesia e as
experimentações de Guilherme Mansur no Instagram / Ana Paula da
Costa. – 2021.
222 f. : il.
Orientador: Rogerio Barbosa da Silva

Dissertação (Mestrado) – Centro Federal de Educação
Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em
Estudo de Linguagens, Belo Horizonte, 2021.
Bibliografia.

1. Livros de artistas. 2. Editoras pequenas. 3. Autoeditoração. 4.
Tipografia. 5. Mansur, Guilherme, 1958-. I. Silva, Rogerio Barbosa da.
II. Título.

CDD: 709.81

Ana Paula da Costa. *O poeta e o tipógrafo: Poesia Livre, Chuvas de Poesia e as experimentações de Guilherme Mansur no Instagram.*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Área de concentração: Tecnologias e Processos Discursivos

Orientador: Prof. Rogério Barbosa da Silva

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof.^a Dr.^a Celina Figueiredo Lage – UEMG

Prof. Dr. Wagner José Moreira – CEFET-MG

Prof. Dr. Mário Alex Rosa – Editora e Livraria Scriptum

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva – Orientador

Prof. Dr. Luiz Antonio Ribeiro
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Belo Horizonte, 14 de setembro de 2021.

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
Av. Amazonas, 5.253 – *campus* Nova Suíça – 30.421-169 – Belo Horizonte, MG
Telefone (31) 3319-7000 – <https://bit.ly/3AYBtS2> – e-mail: posling@cefetmg.br

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meu pais, Lúcia Maria Oliveira da Costa e Expedito Geraldo da Costa, que sempre me ofereceram amor e suportes necessários.

Ao meu orientador, Rogério, e aos professores do Posling que contribuíram com conversas, direcionamentos e materiais. À Secretaria do Posling e à CAPES, cuja bolsa de estudos ajudou a subsidiar esta pesquisa.

Aos que me instilaram a faísca da ideia de pesquisa, o Prof. Dr. Mário Alex Rosa e o mestre-tipógrafo Flávio Vignoli.

Aos escritores/poetas Antônio Barreto, Carlos Ávila e Regis Gonçalves, que contribuíram com depoimentos e generosa doação de materiais e memórias.

Aos colegas Sabrina Gomes, Marlon Fabian, Isabela Bertho e tantos outros e outras cuja amizade é um bônus dentro e fora da academia.

E, finalmente, meu imenso OBRIGADA a Guilherme Mansur, por seu trabalho tão inspirador que me levou ao encontro de pessoas incríveis, numa jornada em que tenho aprendido muito.

O poeta impressor

A Guilherme Poesia Livre Mansur

*Inéditos na gaveta repleta de nichos:
poemas retidos na fonte de tipos.*

Kátia Bento

(Poesia Livre nº 15, quaresma de 1984).

RESUMO

A proposta deste trabalho é analisar três projetos editoriais de Guilherme Mansur, iniciando pelo *Poesia Livre*, forjado com o selo da Tipografia do Fundo de Ouro Preto, observando como esse seu primeiro projeto contém elementos que mais tarde irão originar a experimentação literário-poética imbuída de performance ou *happening*, chamada *Chuvas de Poesia*. Em seguida, veremos a adaptação de Mansur ao ambiente digital, por meio de análise de algumas experimentações fotográficas que vêm sendo publicadas, desde 2017, no *Instagram*. Analisaremos as características editoriais de alguns exemplares do *Poesia Livre* cuja produção se iniciou em 1977, perdurando até 1985, numa época em que essa publicação floresce como uma proposta que, por um lado, alinha-se ao trabalho poético de resistência de geração de poetas conhecidos como “Geração marginal” e, por outro, possui características editoriais peculiares que a distingue da maior parte dos trabalhos impressos feita sem muito rigor por grande parte dos poetas que a ela pertenceu. O *Poesia Livre* contém, em seu título, não só evocação à liberdade, mas um jogo com o intuito de abarcar as mais diversas formas de poesia, dado o contexto histórico em que foi lançado. A juventude de seu idealizador, Mansur, então com 19 anos, ao criar essa publicação singular, com um ritmo próprio, totalizando dezesseis exemplares, inspirou diversas outras publicações similares, criando uma rede de conexões que interligava poetas e artistas em todo o Brasil. Na década de 1990, Guilherme Mansur inicia as performances poéticas *Chuvas de Poesia*, que mescla edição e performance, consistindo numa radicalização dos pressupostos que se iniciaram com o *Poesia Livre*, elevando o conceito de “livre” e “liberdade” a uma potência ainda maior. Essas performances ainda ocorrem no século XXI e se desdobram em outros tipos de manifestações artísticas. Veremos algumas experimentações de Mansur no *Instagram*, um trabalho com uma interface digital em que ele faz uma releitura de trabalhos desenvolvidos ao longo de sua carreira ou mesmo cria séries fotográficas como um museu virtual para seu acervo fotográfico. Nosso objetivo é desmembrar os processos editoriais desses três projetos demarcando suas singularidades, analisando parte da cartografia poética inserida em *Poesia Livre* e como as produções apresentadas estão ligadas à junção de várias linguagens: a tipografia, artes visuais, performance e, na poesia, aos traços da poética concretista da qual descende. Mansur

acrescenta elementos barrocos, originando uma poética singular por nós intitulada de poesia “Barrocobeat”. Além de analisar esse papel desempenhado como editor, o estudo se debruça sobre as características da poesia de Mansur, como um poeta que, sendo exímio tipógrafo, por meio da linguagem tipográfica, consegue imprimir características especiais e inerentes à sua poética construída com tipos móveis, em que a palavra ocupa o eixo da composição de suas criações e sempre está no centro da obra.

Palavras-Chave: *Barrocobeat*; *Chuvas de Poesia*; Livros de artista; *Poesia Livre*; Pequenas editoras; Publicações Independentes; Tipografia.

ABSTRACT

In this thesis, we propose to analyze three of Guilherme Mansur's editorial projects, starting from Poesia Livre, forged by the stamp Fundo de Ouro Preto Tipografia. We will also scrutinize how these project elements will become part of the literary-poetic experimentation pervaded by performance or happenings, called Chuvas de Poesia. We will show Mansur's adaptation to the digital environment by analyzing photographic experiments published on Instagram from 2017 up to now. We will also analyze the editorial characteristics of Poesia Livre, whose production began in 1977 enduring up to 1985. This publication flourishes as a proposal hooked up in the "Marginal Generation" (Geração Marginal), poetic resistance work of a generation of well-known Brazilian poets. Furthermore, peculiar editorial features distinguish it from most printed works done without rigor by most poets' movements. Poesia Livre owns its title by a freedom evocation and a wordplay to embrace the most diverse forms of poetry, as can be seen by the historical context of the launching. The youth of its creator, Mansur, then aged 19, created a unique publication with a befitting rhythm, totaling sixteen copies, inspiring several other similar publications and creating a network of connections connecting poets and artists throughout Brazil. In the 1990s Guilherme Mansur started the poetic performances Chuvas de Poesia, which mixes editing and performance, consisting of a radicalization of the assumptions that began with Poesia Livre, elevating the concept of "free" and "freedom" to an even greater power. These performances still take place in the 21st century and unfold into other types of artistic manifestations. We will see some of Mansur's experiments on Instagram, work with a digital interface which he reinterprets works developed throughout his career, or even creates photographic series as a virtual museum for his photographic collection. Our main goal is analyzing the editorial processes of these three projects, distinguishing their singularities, and also analyzing part of the poetic cartography in Poesia Livre. We also aim to show how the productions presented are connected to a mix of various languages modes: typography, visual arts, performance, and, in his poetry, bits and pieces of the concrete poetics, the poetic movement he is included. Mansur adds baroque elements, giving rise to unique poetics that we call "Barrocobeat" poetry. In addition to analyzing this role played as an editor, the study focuses on the characteristics of Mansur's poetry, as a poet who, being an

excellent typographer, through typographic language, manages to print unique characteristics inherent to his poetics built with movable type, in which the word occupies the axis of the composition of his creations and is always at the center of the work.

Keywords: Barrocobeat; Chuvas de Poesia; artist books; Poesia Livre; Small publishers; Independent Publications; Typography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Infográfico sobre alguns números do <i>Poesia Livre</i>	45
Figura 2 – Frente do saquinho de <i>Poesia Livre</i> nº 1	57
Figura 3 – Verso do Saquinho de <i>Poesia Livre</i> nº 1.....	58
Figura 4 – Encarte do <i>Poesia Livre</i> nº 1: <i>A sinfonia da rua de cima</i> (Vandico).....	61
Figura 5 – Frente do Saquinho de <i>Poesia Livre</i> nº 2.....	63
Figura 6 – Verso do Saquinho de <i>Poesia Livre</i> nº 2.....	63
Figura 7 – Encarte do <i>Poesia Livre</i> nº 2: ESPAÇO (Pedro Arcângelo)	64
Figura 8 – <i>Poesia Livre</i> nº 2: Poesia Visual (Vinício Malanerda) e Arte (Jáder Barroso).....	65
Figura 9 – <i>Poesia Livre</i> nº 2: ECO – ECO (Pedro Arcângelo)	66
Figura 10 – Frente do Saquinho de <i>Poesia Livre</i> nº 3.....	68
Figura 11 – Verso do Saquinho de <i>Poesia Livre</i> nº 3.....	69
Figura 12 – <i>Poesia Livre</i> nº 3: <i>ainda não é dezembro</i> (Guilherme Mansur)	71
Figura 13 – <i>Poesia Livre</i> nº 3: <i>Televisão</i> (Victor Stutz)	73
Figura 14 – Frente do Saquinho de <i>Poesia Livre</i> nº 4.....	75
Figura 15 – Verso do Saquinho de <i>Poesia Livre</i> nº 4.....	76
Figura 16 – <i>Poesia Livre</i> nº 4: <i>O amor que faz</i> (Guilherme Mansur)	78
Figura 17 – <i>Poesia Livre</i> nº 4: <i>sobra um braço</i> (PETRUS).....	80
Figura 18 – Frente do Saquinho de <i>Poesia Livre</i> nº 5.....	82
Figura 19 – Show do Tunai – Lançamento do <i>Poesia Livre</i> nº 5 – La Taberna – BH	85
Figura 20 – <i>Poesia Livre</i> nº 5: <i>O Mito de Si-Si-Fu</i> (Sérgio Sant’Anna).....	88
Figura 21 – <i>Poesia Livre</i> nº 5: <i>é penoso</i> (José R. Resende).....	90
Figura 22 – <i>Poesia Livre</i> nº 5: <i>O PREÇO DA SOBREVIVÊNCIA É A ETERNA MENTIRA do livro inédito “O NÃO NOSSO DE CADA DIA”</i> (Márcio Almeida)	92
Figura 23 – <i>Poesia Livre</i> nº 5: <i>Signos</i> (Adélia Prado)	94
Figura 24 – Poemas de Guilherme Mansur e Décio Pignatari no poema-cartaz <i>manhã</i>	103
Figura 25 – Poemas de Guilherme Mansur e Décio Pignatari no poema-cartaz <i>manhã</i>	107
Figura 26 – <i>Poesia Livre</i> nº 1: <i>O muro traz rebelde</i> (Guilherme Mansur).....	109
Figura 27 – <i>Poesia Livre</i> nº 1: <i>Tourada</i> (Guilherme Mansur)	112
Figura 28 – <i>Poesia Livre</i> nº 1: <i>Cavalo</i> (Guilherme Mansur)	114
Figura 29 – Página do livro <i>Haicavalígrafos</i>	115
Figura 30 – <i>Poesia Livre</i> nº 2: <i>A HORA DES FAUVES</i> (Guilherme Mansur)	117
Figura 31 – <i>Poesia Livre</i> nº 2: <i>HEMINGWAY</i> (Guilherme Mansur)	119

Figura 32 – Composição <i>Ana Flor</i> (1994)	122
Figura 33 – Poesia Livre nº 3: <i>BOXE</i> (Guilherme Mansur).....	123
Figura 34 – <i>barrocobeat</i> (2004).	125
Figura 35 – Primeira página do <i>curriculum vitae</i> manuscrito por Guilherme Mansur.....	130
Figura 36 – Segunda página do <i>curriculum vitae</i> manuscrito por Guilherme Mansur.....	131
Figura 37 – Envelope-caixa de <i>hai tropikai</i> (1985)	134
Figura 38 – <i>hai tropikai</i> (1985)	136
Figura 39 – Duas lâminas de <i>hai tropikai</i> (1985).....	137
Figura 40 – <i>Melodramas</i> (2010), de Guilherme Mansur	139
Figura 41 – <i>de repente</i> , de Guilherme Mansur.....	139
Figura 42 – <i>chovem-me</i> , de Autor: Guilherme Mansur.....	140
Figura 43 – <i>poemas para o meu pensamento</i> (2019)	141
Figura 44 – <i>terralegria</i> (2020)	142
Figura 45 – <i>poema à porta</i> (1988)	144
Figura 46 – Frente e verso da capa de <i>senal de menos</i> (1989)	147
Figura 47 – <i>poema sinal de menos</i> (1989) desdobrado	148
Figura 48 – Carta de Guilherme Mansur a Carlos Ávila	149
Figura 49 – <i>Proposta centralizada alinhamento do livro sinal de menos</i>	150
Figura 50 – <i>Proposta alinhamento à esquerda sinal de menos</i>	151
Figura 51 – Carta de Guilherme Mansur para Carlos Ávila.....	152
Figura 52 – Momentos das <i>Chuvas de Poesia</i>	159
Figura 53 – Chuva de poesia no CEFET-MG	160
Figura 54 – <i>A Banheira do Poeta</i>	161
Figura 55 – Lâminas das Chuva de Poesia	162
Figura 56 – Chuva de Poesia em homenagem aos 90 anos de Augusto de Campos Profeta Gentileza em Ouro Preto	164
Figura 57 – Profeta Gentileza em Ouro Preto <i>Posts</i> da série <i>Cortina de ferro</i>	166
Figura 58 – <i>Posts</i> da série <i>Cortina de ferro</i> Da série: <i>Tattoo de gradil no pelo da gata</i>	172
Figura 59 – Da série: <i>Tattoo de gradil no pelo da gata</i> Da série: <i>O som das sombras</i>	174
Figura 60 – Da série: <i>O som das sombras</i>	175
Figura 61 – Da série: <i>O som das sombras</i>	178
Figura 62 – <i>Cavalo lendo</i>	179
Figura 63 – Perfil de Guilherme Mansur no Instagram em 2018	181
Figura 64 – Perfil de Guilherme Mansur no Instagram em 2021 e publicações.....	184
Figura 65 – Linktree de Guilherme Mansur no Instagram.	187

Figura 66 – Vallejo & Co. 13 poemas dispersos, de Guilherme Mansur.....	187
Figura 67 – O som da sombra	188
Figura 68 – Capa de Bichos Tipográficos	190
Figura 69 – Série tipogÁfricas.....	191
Figura 70 – Exposição Estalactites Tipográfica.....	195
Figura 71 – Capa de Bellzebuuu nº 4	201
Figura 72 – Montagem dos envelopes de Bellzsbu nº 4	202
Figura 73 – Casca Fora, Bolsonaro!	204
Figura 74 - Artistas de Ouro Preto	207
Figura 75 - Poesia Livre nº 3: Carta Aberta (Ângelo Oswaldo)	208

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Poetas masculinos que mais publicaram no PL	46
Quadro 2 – Poetas mulheres publicadas no PL	49
Quadro 3 – Poetas publicados no <i>Poesia Livre</i> e números de poemas, visão geral	51
Quadro 4 – PL-1 – Poetas e poemas.....	58
Quadro 5 – PL-2 – Poetas e poemas.....	62
Quadro 6 – Poetas e poemas do PL-3.....	69
Quadro 7 – Poetas e poemas do <i>PL-4</i>	79
Quadro 8 – Poetas e poemas do <i>PL-5</i>	95
Quadro 9 – Números do perfil de Mansur no <i>Instagram</i> (2018-2021)	185

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI-5	Ato Institucional nº 5
CCBB-RJ	Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro
Cefet--MG	Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
EDUSP	Editora da Universidade de São Paulo
FAOP	Fundação de Arte de Ouro Preto
MIMO	Mostra Internacional de Música em Olinda
PL	<i>Poesia Livre</i>
Posling	Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens
PPGD	Programa de Pós-Graduação em Design
SLMG	Suplemento Literário de Minas Gerais
TIC	Tecnologias da Informação e Comunicação
UEMG	Universidade do Estado de Minas Gerais

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA/REVISÃO DA LITERATURA E ASPECTOS METODOLÓGICOS	26
2 POESIA LIVRE – UMA ANÁLISE DO PRIMEIRO PROJETO EDITORIAL DE GUILHERME MANSUR.....	39
2.1 A origem do <i>Poesia Livre</i>	39
2.2 POETAS E POEMAS	45
2.3 O PRIMEIRO MOMENTO DO <i>POESIA LIVRE</i> – EDIÇÕES DE 1 A 4	57
2.3.1 <i>Poesia Livre</i> nº 1.....	57
2.3.2 <i>Poesia Livre</i> nº 2.....	61
2.3.3 <i>Poesia Livre</i> nº 3.....	68
2.3.4 <i>Poesia Livre</i> nº 4.....	75
2.3.5 <i>Poesia Livre</i> nº 5.....	82
3 A POESIA BARROCOBEAT	97
3.1 O POETA-TIPÓGRAFO DO <i>BARROCOBEAT</i>	97
3.2 O EDITOR-TIPÓGRAFO	126
3.2.1 <i>hai tropikai</i> – um livro de artista	134
3.2.2 <i>Sinal de menos</i> – O menos contra o mais.....	143
4 AS CHUVAS DE POESIA	156
5 AS EXPERIMENTAÇÕES NO <i>INSTAGRAM</i>	165
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	184
REFERÊNCIAS.....	210
ANEXO A – Relação de todos os poemas publicados em <i>Poesia Livre</i>	219
ANEXO B – Imagens dos poemas publicados em <i>Poesia Livre</i> nº 1 a 6.....	220

ANEXO C – Imagens dos poemas publicados em Poesia Livre nº 7 a 11.....	221
ANEXO D – Imagens dos poemas publicados em Poesia Livre nº 12 a 16 e Especial	222

INTRODUÇÃO

A linguagem tipográfica é um mar de infinitas possibilidades de trabalho com a palavra. Nesta pesquisa, esboçamos o desejo de apresentar uma pequena contribuição para o campo da edição com a radiografia do primeiro projeto editorial de Guilherme Mansur, o *Poesia Livre*, que pode ser comparado a um mergulho em uma das praias do movimento da Poesia Marginal, mas, sobretudo, como uma viagem na primeira embarcação onde ele se lança nos mares da edição.

A publicação POESIA LIVRE circulou nos anos 1970/1980 pelo Brasil, no tempo da autocomplacente poesia dita “marginal”. Deixo aqui um breve depoimento. Inventei a revista-objeto (gosto de chamá-la assim) POESIA LIVRE, em 1977. Eu tinha 19 anos e trabalhava na Gráfica Ouro Preto, dos meus pais, onde sempre que dava, costumava datilografar numa velha Remington alguma poesia. A ideia, no entanto, seria editar esses poemas, mas não “solo” num livro e sim num espaço repartido entre parceiros. Ah, sim, e tudo composto com tipos móveis, de acordo com o meu trabalho na tipografia naquela época. (MANSUR, 2020, *on-line*).

Neste depoimento para a revista eletrônica *Tantas Folhas*, Mansur definiu o *Poesia Livre* como uma “revista-objeto”. Etimologicamente, a palavra “revista” vem do Francês *revue*¹, e falar de uma revista dentro de outra revista parece-nos um *mise-en-abyme*², outro termo francês, cunhado por André Gide, enquanto nós as revisitamos no estudo, ou seja, passamos em re-vista. Essa definição da edição nos remete à semiótica e ao que os pensadores franceses do final dos anos 1960 e anos 1970 articulavam em seus estudos, como Baudrillard, por exemplo, que se debruçou sobre as questões dos signos, da comunicação, analisando, sobretudo, os aspectos que envolvem o cotidiano e sua relação com o sistema produtivo, que sofre imensas mudanças no pós-Segunda Guerra Mundial. Para esse autor, os objetos constituem um sistema e se imbuem de significados dentro da sociedade de consumo, ultrapassando a própria questão do consumo.

¹ Revista, do Francês *revue*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/escolar-frances/busca/frances-portugues/revue/>. Acesso em: 12 jan. 2021.

² “O termo *mise en abyme* foi operacionalizado por André Gide, em 1893, a partir de um sentido bastante preciso: em uma narrativa, o *mise en abyme* corresponderia ao fragmento de um texto capaz de reproduzir, tal como uma miniatura, o texto em sua inteireza, o todo do texto.” (CASADEI, 2012, p.132) Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/4022/2356>. Acesso em: 22 nov. 2021

Não se trata, pois, dos objetos definidos segundo sua função, ou segundo as classes em que se poderia subdividi-los para comodidade de análise, mas dos processos pelos quais as pessoas entram em relação com eles e da sistemática das condutas e das relações humanas que disso resulta. (BAUDRILLARD, 2006, p. 11).

Para Baudrillard, a questão do consumo experimenta mudanças com as modificações pelas quais o capitalismo passa, a ponto de se constituírem até mesmo práticas idealistas, que ultrapassam a utilidade dos objetos, de modo que, agora, são os processos e as relações humanas que entram no foco da produção, não apenas o consumo dos produtos finais. Existe uma tensão entre arte, cultura, capital, porque especialmente a arte recusa a condição de ser um mero produto. Desde o Romantismo, até fins do século XIX, com Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, entre outros, a recusa é um fundamento da modernidade. O poeta revela a sua consciência crítica do fazer poético.

Assim como as necessidades, os sentimentos, a cultura, o saber todas as forças próprias do homem acham-se integradas como mercadoria na ordem de produção e se materializam em forças produtivas para serem vendidas, hoje em dia todos os desejos, os projetos, as exigências, todas as paixões e relações abstratizam-se (e se materializam em signos e em objetos para serem compradas e consumidas). (BAUDRILLARD, 2006, p. 207).

Se a cultura vira uma mercadoria, o *Poesia Livre* como “revista-objeto” subverte a força produtiva e se torna uma abstração em termos de definição, tanto do título-signo, quanto da definição-signo. Uma abstração que, talvez, estivesse à margem do sistema de produção, como um “anti-objeto”, como uma performance artístico-literária que margeia um sistema e se organiza como outro sistema, que ressignifica alguns aparatos capitalistas. Consideramos que este projeto evoca em si um conceito que se opõe à lógica mercadológica, a partir do momento em que se impregna com ideais, valores e uma identidade social capaz de reverberar muito além das montanhas de Minas Gerais, além do seu “valor de uso”; a revista-objeto se torna uma abstração poética e o designer-editor-tipógrafo que nela trabalha apresenta a intenção de produzir algo que ultrapassa um produto. No interior de cada saco, está a poesia em forma de imagens, versos, ideias, ou seja, existe todo um trabalho imaterial envolvido, um conceito, e, quando um trabalho possui um conceito forte, este se imbuí de um alcance ilimitado. “Livre” também pode ser “livro”, em Francês, logo liberdade e livros podem ser conjugados no jogo de palavras *Poesia Livre*, onde a forma “livro”, *livre* constitui-se no

formato adotado de folhas soltas, desdobrando também seu significado em português em relação ao conteúdo. Em nosso estudo, vamos analisar quais são os desdobramentos disso nos projetos de Mansur.

Tentaremos estabelecer algumas hipóteses a respeito da criação poética, editorial e as relações entre as tecnologias ancestrais e as novas tecnologias: há um rigor e uma orientação estética que se origina em *Poesia Livre*, desde a sua criação e cuja marca, sobretudo devido à linguagem tipográfica, será transposta em todas as edições trabalhadas posteriormente por Mansur.

No discurso de criador da revista-objeto, há o desejo por criação de uma obra coletiva. Ao afirmar não ter desejado editar seus poemas num livro “solo”, ele cria um espaço de divulgação tanto para si como para outros poetas. Nisso reside outra camada ou outra superfície, o de uma experiência de arte colaborativa, de rede, uma experiência da qual ele já fazia parte por ter integrado o movimento *Arte Correio* ou *Arte Postal*.

Em relação ao ambiente em que nasce essa publicação, percebemos que a poesia marginal permitia todo tipo de edição, dado seu intrínseco caráter artesanal, permitindo um despojamento e até mesmo mau acabamento das formas. Se, por um lado, a revista-objeto se aproximava dos marginais por seu conceito de busca de liberdade nos poemas apresentados, por outro, em relação ao rigor de produção, sua artesanaria a distinguia muito das demais produções que circulavam à época.

Se o influxo é o da poesia marginal e a exigência da liberdade de expressão (como se vê pelo próprio título da revista) numa época tão conturbada e sufocante como a brasileira nos anos 70, há um abismo entre as orientações estéticas dos poetas marginais e as de Guilherme. As edições de *Poesia Livre* primam não apenas pela inovação – uma revista editada com folhas soltas em saquinhos –, mas pelo capricho da composição das páginas. (POLITO, 2016, n.p.)

Ronald Polito destacou a primazia de Mansur ao inovar com o formato da revista-objeto, abolindo a dobra, assim como o capricho na produção, o que se deve ao uso da tipografia e do olhar e da percepção de quem a montou. Ele relacionou a publicação ao período sócio-histórico do Brasil dos anos 1970 e, embora o projeto tenha abarcado em si algumas premissas ligadas ao movimento dos poetas marginais, de certa forma rompe e caminha na contramão como publicação, que se faz com o cuidado

de uma (d)obra de arte, como se pode perceber, por exemplo, nos encartes, dobrados em diversas direções para caber dentro do saquinho.

Se estamos falando de um objeto que acaba por se constituir num espaço onde existe uma porosidade dos limites das conjunções entre arte tipográfica, poesia e tecnologia, é certo que podemos conjugar aqui também o conceito de território, ao agregar uma comum união (comunhão) de interesses, objetivos afins entre diversos indivíduos que dele participa. Se há objetivos, há interesses e, se há interesses, podemos dizer que o exercício das ações coletivas nesse espaço passa a ter um cunho político, de modo que o deslocamento do desejo individual de Mansur para o desejo coletivo determina o deslocamento da subjetividade individual para uma subjetividade coletiva.

Em se tratando de deslocamento de fronteiras da subjetividade a partir de um conceito de território pensando em arte, no caso, a arte poética, podemos dizer que esse território se constitui de uma conotação material e simbólica, pois fisicamente constitui-se de uma revista-objeto e imaterialmente se constitui de aspectos culturais, políticos, sociais, quando o associamos à construção de um movimento artístico-poético, como a poesia marginal, por exemplo. Posteriormente, essa fronteira irá galgar um cunho histórico, reunindo elementos identitários de seus participantes, criando uma espécie de memória coletiva multifacetada.

O movimento de constituição e reconstituição de fronteiras, especialmente no tocante às fronteiras simbólicas, ecoa num processo constante que envolve destruição e reconstrução de territórios. Guattari e Rolnik (1996, p. 223) definem esse processo como “territorialização” e “desterritorialização”, num processo dinâmico:

O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair do seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios “originais” se desfazem ininterruptamente.

Em *Mil Platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 1993, p. 132), conforme nos mostrou François Dosse, Deleuze e Guattari definem que o território é o primeiro de todos os agenciamentos: “O território é o primeiro agenciamento, a primeira coisa que faz o agenciamento, o agenciamento é antes territorial”. Quanto a se engajar em linhas de

fuga, encontramos as primeiras definições desses autores em *Diálogos* e seu desdobramento também em *Mil Platôs*.

Na verdade é preciso romper a segmentaridade que cliva os indivíduos em universos fechados, em espaços estritamente circunscritos, e a esquizofrenia se define como uma tentativa de cartografia das linhas de fuga possíveis a estas segmentações. Contudo toda linha contém seus perigos. A linha de fuga não é em si criativa e liberadora: ela pode ser um desmoronamento quando se transforma em linha de abolição, de destruição, e nisso o psicótico dito esquizofrênico não é idealizado em seu sofrimento como doente. Do mesmo modo no plano histórico-mundial, as sociedades podem adotar perigosas linhas de fuga: “Se dou conteúdo ao fascismo é tipicamente uma linha de fuga que vira linha mortuária” (DOSSE, 2010, p. 184).

A teoria deleuziana esclarece a diferença de “esquizofrenia clínica” e “esquizofrenia” no sentido de um processo de vida. Em nosso objeto de estudo, a arte pode cumprir o papel como um instrumento de criação de território no que tange a abranger um conjunto de elementos do campo simbólico e dar conta de encapsulá-los num contexto que apresenta um tipo de ruído e de ruptura, por exemplo, com a democracia e a liberdade.

Quando tratamos de fronteiras e territórios, devemos também considerar o sentido desse objeto que se apresenta e seu processo como dotados de uma experiência estética. A tipografia e a tecnologia utilizadas demarcam o território do *Poesia Livre*. Paralelamente, as contingências que influenciam as criações se impõem como o combustível salutar com os desafios sociais, econômicos, políticos, culturais e até mesmo ecológicos. Veremos como esse traço irá se desdobrar nos projetos posteriores.

Como dissemos anteriormente, pretendemos articular nesta pesquisa como a tipografia é capaz de produzir características poéticas e editoriais singulares, destacando que a linguagem tipográfica é também uma questão intrínseca à produção poética de Mansur. Devido à arte tipográfica, surgem peculiaridades em seu trabalho como editor que, posteriormente, revelam-se em sua própria poesia, grande parte editada por ele mesmo, a partir das produções do *Poesia Livre*. As peculiaridades estão ligadas ao modo de pensar e executar um poema, buscando, no fazer poético, a densidade, evitando a prolixidade, encontrando a objetividade e a palavra acurada. Tudo isso fez com que ele se tornasse um poeta experimentador e se integrasse ao

movimento da poesia concretista. A forma de pensar os suportes, os papéis e o entintamento dos tipos fez uma notável diferença em sua forma de editar, compor e experimentar.

No Brasil alguns poetas fora do circuito literário dos grandes centros constroem suas obras assim quase que discretamente. Um dos exemplos mais distintos é o poeta ouro-pretano Guilherme Mansur, que desde os anos 70 vem criando trabalhos notáveis, seja os seus livros, poemas visuais e objetos, seja as antigas edições da Tipografia do Fundo de Ouro Preto. Editora que publicou com primor gráfico poetas como Affonso Ávila, Laís Correa, Júlio Castañon, Carlos Ávila, Haroldo de Campos, Leminski. Um poema composto na página em branco por Guilherme é louvar o todo de um poema. Como disse Drummond, “louvados sejam os tipógrafos e impressores da pequena tiragem. São maníacos suaves, que restauram uma tradição, ilustre, servindo ao progresso das letras” (ROSA, 2017, *on-line*).

Fazendo um jogo poético com “pensar e prensar”, o título do artigo *A prensa pensa, o poeta sonha* destaca o trabalho de edição de Mansur como notável, desde a década de 1970, citando alguns importantes autores editados por ele e, para dar ainda mais credibilidade, cita o canônico Drummond, que enaltece a arte da tipografia. O primor gráfico destacado por Rosa está presente em toda obra de Mansur, tendo início, talvez, antes mesmo do *corpus* do *Poesia Livre*, cujas lâminas que já foram apresentadas tantas vezes de forma desagregada, tal como animais exóticos de um *show* onde elas não eram a atração principal.

Ricardo Aleixo, um dos editores do livro *Melodgramas* (2010), com poemas de Mansur, comentou a respeito do apelido “tipoeta” dado por Haroldo de Campos, em um texto de sua autoria:

O mais fácil, quanto ao poeta Guilherme Mansur, seria repetir mecanicamente o que dele disse Haroldo de Campos: “um tipoeta sensibíllissimo”. O mais difícil é não transformar esse bem sacado jogo de palavras em uma classificação. Como se a aglutinação das palavras tipógrafo e poeta desse conta, por si só, de traduzir o rico e desafiador universo de Mansur. (ALEIXO, 2010, p. 20).

O jogo de palavras se estende até a denominações em relação a Mansur. Aleixo é contra repetir “tipoeta” mecanicamente, como classificação. Em nosso entendimento, tal aglutinação de palavras nos soa muito adequada. A soma de “tipógrafo” + “poeta” = “tipoeta” de Campos é quase uma equação concreta. Inexata, como diz Aleixo, assim como a poesia concreta permite porosidades e escapes. Sendo

esta uma das denominações possíveis para Mansur e já tendo ela sido utilizada em outros estudos, cientes das limitações que ela tem para abranger a multiplicidade do artista em questão, talvez nos atrevêssemos a chamá-lo de “fototipoeta-performer-designer”, para tentar abranger as várias facetas que o compõem. Neste estudo, o chamaremos de acordo com a preponderância de cada processo que será tratado nas vertentes apontadas, sem defender bandeiras etimológicas em relação à sua classificação. Se edita com tipografia, trataremos como editor-tipógrafo; se compõe poemas com tipografia, será tratado como poeta-tipógrafo (ou poeta *Barrocobeat*); se performa, é *performer*; se fotografa, é fotógrafo.

O legado das produções de Mansur se inicia na Tipografia do Fundo de Ouro Preto – com a criação de um selo editorial com o mesmo nome –, a partir do lançamento do *Poesia Livre*. Nossa pesquisa privilegia este projeto, que sempre se manteve, como dissemos anteriormente, como algo exótico, a ser apreciado de longe e à parte dos estudos acadêmicos, sendo, ocasionalmente, citado e figurando em alguns parágrafos. Aqui, nós nos aprofundaremos em suas características editoriais e históricas, que possui muitos elementos que impregnaram (e impregnam) as criações posteriores de Mansur.

Dessa forma, nosso estudo dedica-se a um importante trabalho a ser investigado e circunscrito no campo editorial brasileiro, porque 1) pretende preencher uma lacuna de estudos sobre a edição contemporânea e as artes tipográficas, de maneira a acompanhar o percurso do avanço da revolução tecnológica que desemboca na atual conjuntura da era da informação e dos recursos midiáticos, com Mansur se mantendo ativo em suas produções na contemporaneidade; e 2) é uma produção rara e relevante, de interesse cultural, social, político, editorial e acadêmico.

No Capítulo 1, apresentaremos alguns pilares teóricos e metodológicos que guiaram nossas análises sobre as artesanias de Mansur e a potência de suas criações. No Capítulo 2, analisaremos alguns exemplares do *Poesia Livre*, cuja criação data de 1977, dos volumes de 1 a 5. O objetivo é despertar reflexões sobre o campo editorial analisando essas publicações que se caracterizam não só como pacotes de poesia colecionáveis, ou revistas-objeto, mas como um evento poético-comunicativo de resistência, ocorrido no final da década de 1970 até meados da primeira metade da década de 1980. Com a análise, também trataremos sobre o papel libertário,

influenciador, agregador e de resistência tanto no campo editorial, quanto no ambiente político-histórico do período em que perdurou.

No Capítulo 3, seguiremos com a proposta de analisar as facetas artísticas e editoriais de Mansur, que desde jovem já apresentava uma matriz polímata, mesclando vários saberes técnicos, artísticos, literários e editoriais, sendo, portanto, interdisciplinar. Tais características irão se desenvolver e se aprimorar ao longo de sua carreira cada vez com mais intensidade à medida que o pioneirismo das publicações permite que Mansur intercambie com a cena literária e artística, entrando em contato com poetas de todo o Brasil, criando uma grande rede de contatos. Poderemos verificar como a arte da tipografia é capaz de produzir características poéticas e editoriais singulares, como o foco no trânsito da palavra como eixo da concepção da obra. Analisaremos a poesia de Guilherme Mansur a partir da seleção de algumas de suas criações, a fim de destacar sua singularidade; também vamos analisar sua faceta de editor.

No Capítulo 4, iremos analisar o projeto *Chuvas de Poesia*, uma ação poético-performativa iniciada nos anos 1990 que se revela como um desdobramento do *Poesia Livre*. Se os poemas eram editados em folhas livres, mas ainda permaneciam unidas dentro de um saco nos anos 1970/1980 (pensando nisso como o que possibilitava sua mobilidade, da logística para ir ao encontro dos leitores), dos anos 1990 em diante a poesia passa a voar livremente das torres das igrejas de Ouro Preto direto para as mãos das pessoas.

No Capítulo 5 as experimentações no *Instagram* se apresentam por meio de séries fotográficas que ora recriam projetos do passado, ora os desdobram, dando-lhes nova roupagem ao atuar no meio digital. A forma comunicacional com a qual o artista interage, exibindo as obras, por meio de legendas e textos, também será abordada

Entendemos que esta proposta de pesquisa se adequa aos requisitos da linha de pesquisa IV – *Estudos de Edição* do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (Posling), do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG), pois está diretamente relacionada ao estudo das condições de produção e edição de livros, de produção e circulação da literatura com ênfase no gênero poesia, além de edição e circulação de imagens, bem como visa analisar a influência das novas tecnologias no processo de criação e difusão artística, ampliando as discussões sobre a importância cultural do legado artístico de Mansur. Há também a interdisciplinaridade

que aponta ligações com a linha I – *Literatura, Cultura e Tecnologia*, o que faz com que este estudo dialogue com outras linhas do Posling.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA/REVISÃO DA LITERATURA E ASPECTOS METODOLÓGICOS

Esta pesquisa se embasou em dois livros dedicados ao estudo da arte de Mansur: *Tipografia e poesia* (2016) e *Guilherme Mansur* (2018), volume 9 da série *Editando o editor*, consistindo na bibliografia básica existente a respeito dos trabalhos de Mansur e da Tipografia do Fundo de Ouro Preto. Essas publicações eclodiram num intervalo de apenas dois anos, o que foi oportunamente benéfico, enriquecendo nosso aparato. Na academia alguns raros trabalhos de pesquisas³ abordam ou citam a atividade Mansur, sendo essa lacuna justamente um fator que gerou o nosso problema de pesquisa. O primeiro livro é uma reunião de ensaios críticos, de diversos autores, organizado pelo Posling/Cefet-MG, em conjunto com o curso de *Letras – Tecnologias da Edição*, e editado pelo Cefet-MG. Foi lançado como parte de um projeto maior, sendo um livro-catálogo ligado a uma exposição de mesmo nome realizada no Cefet-MG em 2014. O segundo compêndio é o resultado do aprofundamento de entrevistas realizadas por Simone Homem de Mello com Mansur no período de 2012 a 2015, editado pela Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP) em parceria com a Editora Com-Arte, que trouxe à tona relatos de Mansur sobre a própria trajetória, contados com riqueza de detalhes. Ambas as publicações são contribuições valiosas não apenas para a escritura deste trabalho, como para os demais estudiosos do porvir que concentrem suas pesquisas nesta ou em áreas correlatas.

³ Encontramos alguns trabalhos acadêmicos anteriores que citam obras de Mansur quando se trata a respeito de estudos sobre poesia marginal e alguns que se referem a estudos sobre *design* e tipografia e/ou estudos sobre livros de artistas. O estudo mais abrangente que encontramos e que utilizamos para nos embasar em relação à tipografia, de uma seara mais recente, foi o estudo intitulado *Design aplicado às tecnologias de rede colaborativa: projeto para difusão da memória coletiva da tipografia em Minas Gerais*, de autoria de Cláudio Santos Rodrigues, de 2015, cujo orientador foi Sérgio Antônio Silva. Trata-se de uma dissertação da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), do Programa de Pós-Graduação em Design (PPGD), linha de pesquisa: *Design, Cultura e Sociedade*. Nela, encontramos a história da Tipografia do Fundo de Ouro Preto e várias atividades solidamente documentadas, relatos sobre várias obras de Mansur perpassam os diversos capítulos sem que, no entanto, os autores se detenham num capítulo específico para tratar somente de Mansur. Longe de criticar o trabalho, o exaltamos, compreendendo que, para Rodrigues, seu problema de pesquisa e enfoque eram outros. Como seu campo de investigação é limítrofe e encontra pontos de convergência com o nosso, apropriamo-nos de algumas informações em nossa pesquisa.

Vimos que foi necessária uma perspectiva histórica, a fim de se analisar os fenômenos sociais que incidiram no trabalho de Mansur e seus desdobramentos, assim como foi requerida uma pesquisa bibliográfica e uma abordagem qualitativa, considerando a necessidade de discutir a produção do poeta e tipógrafo à luz da sua pequena, mas significativa, fortuna crítica; também lançamos mão do método hipotético-dedutivo, por ser mais aplicável ao nosso objetivo, porém sem abrir mão de alguns procedimentos quantitativos, como o uso de quadros, por exemplo, o que, por conseguinte, nos levará a algumas inferências estatísticas. Segundo Popper (1975⁴ *apud* LAKATOS; MARCONI, 2003, p. 95): “[...] eu tenho tentado desenvolver a tese de que o método científico consiste na escolha de problemas interessantes e na crítica de nossas permanentes tentativas experimentais e provisórias de solucioná-los.”.

Se, para Popper, o método científico se inicia a partir da eleição de um problema “interessante”, nosso objeto de investigação oferece vários problemas interessantes, pois se faz presente em diversos campos. Por essa razão, tivemos que realizar um recorte e optar por nos embrenharmos no campo da edição e da produção poética, onde está a lacuna dos estudos, pois, como apresentamos anteriormente, várias pesquisas apresentam o trabalho de Mansur como tipógrafo e designer, sendo que outras o incluem em estudos arqueológicos sobre a Geração Marginal. No entanto, no campo da edição e da produção poética, percebemos que há muito por se descobrir, o que estabelece um vasto campo de pesquisas.

Dentro dessa premissa, este trabalho se abre como um início para a formação de uma fortuna crítica sobre as criações de Mansur. Dentro do recorte que fizemos, vamos tentar inferir um tipo de solução provisória, com os cruzamentos de análises que serão feitas. Apresentaremos as hipóteses que elaboramos a respeito do trabalho artístico de um editor-tipógrafo e um poeta-tipógrafo e, com base em trabalhos teóricos e outros exemplos observáveis, procederemos a uma visada crítica. Isso nos levaria, em tese, a eliminar erros e, como se observa paralelamente ao que ocorre com o processo dialético, esse procedimento se renovaria, fazendo com que surjam novos problemas. É o que se espera, que a pesquisa se desdobre. Estamos cientes de que se não conseguirmos eliminar todos os erros, outros pesquisadores poderão se debruçar no

⁴ POPPER, K. S. *Conhecimento objetivo: uma abordagem evolucionária*. São Paulo: Itatiaia; EDUSP, 1975.

estudo e apontá-los para nós, corrigindo-nos e renovando as problematizações. Fecha-se, assim, o circuito, senão por nós, pelos estudos por vir.

A respeito dessa mescla nos procedimentos metodológicos, Lakatos e Marconi (2003) colocou a seguinte questão:

Considerando que toda realidade é movimento, e que o movimento, sendo universal, assume as formas quantitativas e qualitativas, necessariamente ligadas entre si e que se transformam uma na outra, a pergunta que surge é: qual o *motor* da mudança e, em particular, da transformação da quantidade em qualidade ou de uma qualidade para outra nova? (p. 104).

Para detectar o “motor da mudança”, qual é a força motriz em relação à transformação do material de pesquisa, ou melhor, do nosso *corpus* em dados que viessem a validar ou revelar interpretações consistentes às hipóteses que formulamos, percorremos algumas etapas que consistiram em, primeiro, realizar o levantamento bibliográfico da literatura, por meio de consulta a livros, artigos, publicações acerca das produções realizadas por Mansur, assim como às pesquisas disponíveis. A segunda etapa consistiu em reunir todos os exemplares do *Poesia Livre*, que se tornou o principal *corpus* de pesquisa, dentre outros materiais, como alguns exemplares do *Chuvras de Poesia* para o estudo, interligando os dois projetos de edição. Nesse percurso, coletamos alguns exemplares editados por Mansur, assim como procedemos à coleta de depoimentos e entrevistas informais com pessoas que trabalharam com Mansur. Após essa fase, nos concentramos em duas vertentes:

- a) o trabalho do poeta-tipógrafo; e
- b) o trabalho do editor-tipógrafo.

Para validar nossas hipóteses, propomos o seguinte objetivo: investigar como a criação poética e editorial de Mansur se relaciona com as tecnologias, no caso, da tipografia para o digital, seguindo um rigor e uma orientação estética que vem de sua formação como indivíduo e artista na Gráfica e Tipografia do Fundo de Ouro Preto, que se condensa em *Poesia Livre*, sobretudo pela linguagem tipográfica, seguindo princípios que, posteriormente, serão transpostos para todas as edições escritas ou editadas por Mansur, usando outras tecnologias. Assim, indagamos: como o domínio da linguagem

tipográfica diferencia um editor-tipógrafo como Mansur? Como esse mesmo domínio torna o tipógrafo-poeta Mansur naturalmente detentor de uma certidão de nascimento carimbada com o selo da poesia neoconcreta e, por conseguinte, do neobarroco, instaurando, inclusive, uma categoria derivada que chamamos de *Barrocobeat*? Veremos que este termo tem sua origem em um cartaz-poema de mesmo nome, criado por Mansur, podendo ser até mesmo estendido a muitos outros poetas.

A respeito da quantificação em nossa pesquisa, utilizamos um método de elaboração de uma série de tabelas, que apresentam dados gerais e específicos sobre o material coletado do *Poesia Livre*. Esse método torna o estudo mais organizado para que o leitor possa visualizar e acompanhar a evolução das edições dos exemplares e as conclusões a que conseguimos chegar. É dessa forma que apresentamos a segmentação das edições em autores masculinos, femininos, mais editados etc., exemplar por exemplar, para analisar a crescente inclusão e diversificação que ocorre em decorrência da ampliação do projeto. A tabulação nos serve como ferramenta e também

É a disposição dos dados em tabelas, possibilitando maior facilidade na verificação das inter-relações entre eles. É uma parte do processo técnico de análise estatística, que permite sintetizar os dados de observação, conseguidos pelas diferentes categorias e representá-los graficamente. Dessa forma, poderão ser melhor compreendidos e interpretados mais rapidamente. Os dados são classificados pela divisão em subgrupos e reunidos de modo que as hipóteses possam ser comprovadas ou refutadas. (MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 167).

Assim, as tabelas dos exemplares de 1 a 5 são apresentadas no Capítulo 2, onde elaboramos um infográfico. Nos anexos, as tabelas dos exemplares de 6 a 16 fazem parte do estudo e podem ser utilizadas para consulta, tanto para comprovação dos nossos pressupostos, quanto para uma futura refutação (ou confirmação) das conclusões. Seguimos uma cronologia histórica para a apresentação e análise das edições elencadas, começando pelas análises dos cinco primeiros exemplares de *Poesia Livre*, o primeiro projeto editorial de Mansur, editado por nove anos, de 1977 a 1985. Ao longo dessas publicações, ele se autopublicou num conjunto de 17 poemas. Analisamos alguns desses poemas ao longo do Capítulo 3, para destacar as relações que buscamos especificar aqui.

Logo após encerrar o ciclo do *Poesia Livre* – com uma entrevista com Paulo Leminski, encartada no último exemplar –, não por acaso, ele produz o primeiro livro (embora afirme que se trata de um álbum): *hai tropikai* (1985), uma reedição de haicais de Leminski e Alice Ruiz. Esse projeto se configura como seu primeiro empreendimento como editor de livros e se apresenta imbuído de uma artesanania muito forte, podendo ser definido como um livro de artista, pois, além de utilizar tipografia colorida, há que se perceber a diferenciação no papel e no formato (um envelope-caixa), com os poemas impressos em lâminas de folhas soltas. Foi produzido espontaneamente e ofertado de presente aos autores, que acolheram a iniciativa e os exemplares com muito bom grado.

Sobre esse trabalho de edição artesanal e tipográfico, podemos usar as reflexões aproximativas de Mário Alex Rosa publicadas num “perfumado” ensaio intitulado *Cinco livros perfumados*, da Editora Noa Noa, publicado numa coletânea de artigos dos docentes do Posling, *Edição e crítica* (2018), que também irão nos apoiar em nossas análises. Rosa nos mostrou como Cleber Teixeira realizou um trabalho muito semelhante ao de Mansur, por seu rigor e por manter uma pureza no trabalho tipográfico, naquilo que se pretende estabelecer como uma estética em que o mínimo de interferências do editor-tipógrafo em relação à criação da forma é um resultado desejável e alcançado por eles. Em *Editores Artesanais Brasileiros*, Creni (2013) citou que ambos os editores se conheceram e elaboraram um projeto de edição de poemas em conjunto, de modo que cada um editaria poemas do outro, o que, na prática, acabou não sendo concretizado por eles. Recentemente, em 2018, o mestre-tipógrafo Flávio Vignoli realizou uma leitura a respeito da proposta idealizada por eles, editando uma plaquete com um poema de Mansur e um de Teixeira, pela Coleção *Lição das Coisas*, da Tipografia do Zé. Logo, por comparação, os estudos de Rosa e Creni subsidiam algumas questões relacionadas à Tipografia do Fundo de Ouro Preto e sua inserção nos estudos do campo editorial, visto a similaridade dos editores por eles analisados.

Historicamente, o livro nasce da dobra. O “Livro”⁵ virou “livros” com a invenção de Gutenberg⁶ e nas habilidosas mãos de editores-tipógrafos como Mansur,

⁵ O “Livro” que aqui nos referimos se trata da Bíblia, o primeiro livro impresso por Gutenberg. “[...] acredita-se que Gutenberg tenha moldado quase trezentos caracteres diferentes para sua Bíblia de dois volumes e 1.282 páginas, publicada em 1454-55” (GARFIELD, 2012, p. 35).

⁶ “Johannes Gutenberg nasceu em Mainz, perto de Frankfurt, e era filho de um rico comerciante ligado à casa da moeda local. Sua família se mudou para Estrasburgo quando ele ainda era muito novo, mas os

que ousaram em suas experimentações, fazendo com que o livro se “desdobrasse”⁷. Propomos uma reflexão sobre as quebras de paradigmas do formato-livro que Mansur realizou nos baseando em alguns pressupostos de *Livro*, dentre os quais, o de Melot (2012, p. 45): “A configuração que o livro confere ao texto já decidiu o seu percurso.” Ao pensar num projeto editorial, sem a dobra, de poemas soltos, por exemplo, Mansur “liberta” as publicações do jugo tradicional, da cola, ou seja, as desdobras. Esse aspecto está presente nas edições de *Poesia Livre*, cujo percurso é a liberdade, ainda que restrita, dentro de um saco. *hai tropikai* (1985) também foi impresso em folhas soltas, como já dissemos, mas dentro de uma caixa. Posteriormente, veremos um projeto em que as edições rompem suas “cascas”, são desencasuladas, radicalizam-se com as *Chuvas de Poesia*, cujo percurso é totalmente livre, assim como o trajeto para alcançar os leitores será ao mesmo tempo incerto, uma vez que soltas as folhas de poesia do alto das igrejas, o vento poderá levá-las para muito longe, alcançar pessoas e lugares distantes de onde ocorre a manifestação poética. A “juntada” desses poemas jogados ao vento também acaba por se consistir num desafio, num jogo, para os participantes, que ficam encantados com as cores dos papéis. Os aspectos editoriais das *Chuvas de Poesia* também serão analisados, pois cada edição recebia um nome diferente, um selo, nas datas comemorativas em que eram realizadas.

detalhes do início de sua vida ainda são nebulosos. Existem registros de seu envolvimento com pedras preciosas, metalurgia e espelhos, mas sabe-se que no final dos anos 1440 ele estava de volta a Mainz tomando dinheiro emprestado para fabricar tinta e equipamento de impressão. A visão de Gutenberg envolvia automação, constância e reciclagem. Não é provável que ele tenha conhecido os antiquíssimos métodos de impressão da China e da Coreia, a maioria dos quais envolvia a produção de livros de uma só vez com blocos de madeira e tipos fundidos em bronze. Certamente ele foi o primeiro a ter dominado os princípios da produção em massa na Europa, e suas inovações com a moldagem de letras reutilizáveis definiu o padrão de impressão para os quinhentos anos seguintes. O livro se tornou mais barato e mais disponível, e o que outrora era da espera exclusiva da Igreja e dos ricos com o tempo se tornou fonte de prazer e esclarecimento para todas as classes educadas. Que ferramenta perigosa ele liberou.” (GARFIELD, 2012, p. 33).

⁷ Melot discorre não só sobre a dobra da materialidade que compõe um livro mas também sobre outras “dobras”, como a do espaço, do tempo, da poesia: “Existem outras dobras regulares além daquelas do livro: a dobra de um leque e a dobra de uma sanfona. A forma do leque se assemelha a de um costume e seu uso como suporte de escrita é limitado, malgrado a inspiração nele suscitada por Mallarmé, ao demonstrar que a poesia também era uma arte gráfica.” (MELOT, 2012, p. 51).

Melot (2012) também discorre sobre o *Un coup des dés* (1897)⁸, de Mallarmé, um poema ou livro visionário publicado entre os séculos XIX e XX que influenciou e continua influenciando inúmeros artistas, especialmente por ter sido fundador de vários movimentos ou revoluções do séc. XX: futurismo, modernismo, concretismo⁹. A obra atravessa a vanguarda do século XIX para a criação de movimentos vanguardistas que ainda continuam se ampliando até o século XXI, permanecendo como matriz inspiradora para as novas gerações de poetas e designers. Ademais, à medida que as tecnologias digitais proporcionam acesso a uma gama de recursos que possibilitam trabalhar com a ideia que ele lançou de um livro infinito, com infinitas combinações de palavras e poemas, o lance de dados lançados lá atrás atravessa esse limiar do século XXI, apresentando infinitas possibilidades de combinações artísticas *in progress*, que vão sendo incorporadas pelos poetas contemporâneos. A poética *Barrocobeat* de Mansur é sucessora da tradição do Barroco e do concretismo, configurando-se como uma corrente derivada do neoconcretismo, agregando componentes gráficos e vocabulares da sua geração, como veremos nas análises sobre a sua poesia no Capítulo 4.

Entre os materiais analisados no Capítulo 4, além de *hai tropikai* (1985), incluímos o livro *Sinal de menos* (1989), de Carlos Ávila, em que, por meio da teoria de

⁸ O poema *Un coup de dés* foi escrito por Mallarmé em 1897 e publicado em maio daquele mesmo ano na revista *Cosmopolis*. No entanto, foi lançado em forma de livro somente em 1914, 16 anos após a morte do autor, baseado em suas extensas notas e exigentes instruções do autor para publicação. A tradução brasileira de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, (*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*), de Haroldo de Campos, foi publicada em 1971 no livro *Mallarmé, uma antologia de poemas bilíngues*, em que se apresenta parte substancial da obra poética de Mallarmé, como, por exemplo, alguns dos principais sonetos e peças curtas; o *Fauno*; e, obviamente, o poema-constelar *Um lance de dados* (*Un coup de dés*), matriz de toda poesia de vanguarda. Disponível em: <https://ditirambospoesia.wordpress.com/2012/07/20/un-coup-de-des-jamais-nabolira-le-hasard/>. Acesso em: 12 dez. 2020.

⁹ O movimento da poesia concreta surgiu na cidade de São Paulo, em meados da década de 1950 (seus primeiros manifestos datam de novembro de 1956). Em seu programa, os concretistas sustentaram os postulados modernistas durante mais de uma década, até que o ciclo modernista se encerrou – e com ele as práticas de vanguarda – no final dos anos 1960. As experimentações com a forma artística, tal como as vanguardas a conceberam, foram restringindo-se cada vez mais, à medida que essas renovações formais eram velozmente apropriadas pelos meios de comunicação de massa (embora o fossem com um nível de densidade mais baixo) e que as possibilidades de uma transformação social integral ou revolucionária se encerravam. No Brasil, isso ocorreu, aproximadamente, no final de 1969, quando o regime militar instituiu os atos repressivos que frustraram toda possibilidade de mudança. Isso explica a afirmação de Andreas Huyssen de que o concretismo foi o último movimento modernista, embora o diga – presumivelmente – referindo-se ao movimento alemão. Entretanto, o fato de que o concretismo poético tenha se desenvolvido na Alemanha e no Brasil e de que, em ambos os casos, caiba a denominação de “último” movimento de vanguarda, não deve ocultar ou suprimir a inflexão latino-americana do grupo brasileiro e sua inserção em uma tendência modernista mundial que – sem deixar de corresponder às características transnacionais do período – teve uma fisionomia própria. (AGUIAR, 2005, *on-line*).

Haroldo de Campos (2006), em *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, e de correspondência por cartas entre o Mansur e Ávila, podemos acompanhar os detalhes do processo de edição que preza pelo equilíbrio, harmonia e simplicidade, para abrigar os textos poéticos de um dos expoentes em terras mineiras da “poesia menos”. Nesse projeto, houve uma coparticipação no processo de produção, em que a capa foi elaborada por outro editor-tipógrafo e também poeta Erthos Albino de Souza, que compôs o título-poema concreto da edição. Esses documentos constituem um material inédito que trazemos em nossa pesquisa exploratória, gentilmente cedidos por Ávila. Mostraremos também outros trabalhos em tipografia de editoras contemporâneas em atividade para mostrar as intercessões com *hai tropikai*.

Em relação aos textos teóricos que servirão de apoio de leitura ou de fundamento para a leitura da poesia de Mansur, temos *Leitura de poesia*, de Bosi (1997), que irá nos apoiar numa metodologia de leitura e interpretação. Suas ponderações sobre o círculo hermenêutico, principalmente em sua releitura dos fundamentos do fio condutor sobre essa forma de leitura, em que “[...] a atenção às partes leva à percepção do todo” (p. 14), nos será bastante útil no percurso analítico que irá conduzir nossa proposta de apresentar e comentar os trabalhos selecionados utilizando o “[...] ir e vir: do todo às partes, das partes ao todo” (BOSI, 1997, p. 17). Repleto de informações a respeito das correntes de pensamento das correntes críticas e de análise sobre a poesia, nele encontramos vários movimentos retóricos para compreender o poema na contemporaneidade e realizar a tarefa de fazer um exame do material de um poeta em constante produção, movimento e inquietação:

As figuras retóricas e gramaticais, que tanto serviram nos anos 1960 para calçar leituras sistêmicas, passam agora a ser instrumentos cortantes na obra de desmontagem textual e do correlativo fracionamento do *eu* autoral. Tudo isso faz sentido na estranha lógica do caos contemporâneo diante do qual deveríamos reagir como o estóico Espinosa: não rir nem chorar mas compreender. (BOSI, 1997, p. 42, grifo no original).

Em outro livro, *O ser e o tempo da poesia*, Bosi (1977) nos deu embasamento para analisar os poemas, sejam eles originários da década de 1960, sejam das posteriores, e por que das décadas iniciais do século XXI. Isso já que esse fracionamento do eu encontra correspondência neste eu autoral contemporâneo ubíquo,

fragmentado, fruto de uma evolução tecnológica em que a desmontagem textual pode ser realizada pelo pixel, imerso em um ambiente social e político repleto de forças que irão tensionar sua arte.

A matriz híbrida em que se fundem letras, imagens, poesia, proporcionados pela tecnologia, seja ela considerada antiga ou atual, origina uma linguagem ou linguagens que Benjamin (2011) classificou de “[...] línguas sem nome, sem acústica, de línguas próprias do material” (p.71)

Há uma linguagem da escultura, da pintura, da poesia. Assim como a linguagem da poesia se funda – se não unicamente, pelo menos em parte – na linguagem de nomes do homem, pode-se muito bem pensar que a linguagem da escultura ou da pintura estejam fundadas em certas espécies de linguagens das coisas, que nelas, na pintura ou na escultura, ocorra uma tradução da linguagem das coisas para uma linguagem infinitamente superior, embora talvez pertencente à mesma esfera. (BENJAMIN, 2011, p. 71).

Benjamin (2011) chamou atenção para a percepção da arte, da linguagem própria da poesia, e seu discurso se aproxima do de Bosi (1997) quando este afirma que “[...] o encontro da imagem com o pensamento, do corpo com a cultura, dá-se no instante poético, aquele momento de plenitude que faz da poesia uma metafísica instantânea” (p. 47). As aproximações para uma “linguagem infinitamente superior” como diz Benjamin talvez se realize por meio da linguagem tipográfica presente na obra de Mansur, que desencadeia o pensamento concretista e desemboca não só em seus poemas, que buscam sempre sublimar a arte escrita com signos, mas permitem cartografar culturalmente momentos que encontram ecos, desdobramentos na identidade e na realidade dos leitores/espectadores/interlocutores com ações e projetos arrojados ainda por serem nominados. O que conseguimos tatear com nossas definições podem ser somente definições provisórias, como dissemos anteriormente.

Se por um lado pensa-se e prensa-se a poesia por meio de uma forma e uma linguagem por outro lado há também um processo em que os leitores/espectadores/interlocutores são tocados por uma obra de arte – seja um poema, uma fotografia etc. – e o eco interior que disso resulta tenta ser explicado pelos estudos psicanalíticos e de arte. Segundo Guattari (1985), o indivíduo nasce inserido num sistema de demandas que o escraviza e o mantém dependente de um sistema produtivo esmagador. É esse o trabalho do sistema capitalista, o de criar uma realidade

completamente alienante e um imaginário suggestionado, que irá metamorfosear o ideal de vida sem preparar as pessoas para a vida.

O resultado deste trabalho é a produção em série de um indivíduo que será o mais despreparado possível para enfrentar as provas importantes de sua vida. É completamente desarmado que ele enfrentará a realidade, sozinho, sem recursos, emperrados por toda esta moral e este ideal babaca que lhe foi colado e do qual ele é incapaz de se desfazer. Ele foi, de certo modo, fragilizado, vulnerabilizado, ele está prontinho para se agarrar a todas as merdas institucionais organizadas para o acolher: a escola, a hierarquia, o exército, o aprendizado da fidelidade, da submissão, da modéstia, o gosto pelo trabalho, pela família, pela pátria, pelo sindicato, sem falar no resto [...] (GUATTARI, 1985, p. 13).

Guattari mostrou como o capitalismo molda os indivíduos, com seus dispositivos de controle: escola, religião, família, quartel e tantos outros quanto o capitalismo precise para manter a corda sempre tensa para o seu funcionamento. A arte seria uma linha de fuga no sistema, e todos os que a irrompem, em certa medida, são descritos como esquizofrênicos. Dosse (2010) analisou o impacto da obra *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia* (DELEUZE; GUATTARI, 2011) na sociedade e elucidou o termo “esquizofrenia”.

Pividal ressalta que a invocação da esquizofrenia não consiste em fazer a apologia da doença do mesmo nome, mas em valorizar uma máquina que, “ao invés de organizar as letras do alfabeto para fazer palavras, decompõe as palavras para fazer um alfabeto”. (DOSSE, 2010, p. 176).

Tal decomposição representa a ruptura da causalidade pelo processo de desterritorialização e reterritorialização, que é constante para aquele que se apresenta como um “esquizofrênico”, no sentido de se manter seguindo uma linha vital, de estar sempre se adaptando. Portanto, quando o jovem editor Mansur se entrega à edição do *Poesia Livre*, no formato tal qual ele se apresenta, observamos um processo editorial alinhado como uma linha de fuga, com bastante potência, que produz outras linhas de fuga, num processo dinâmico e rizomático. Mansur poderá ser considerado em nossa pesquisa como uma máquina desejante, um “esquizofrênico”, no sentido designado por esses teóricos, como aquele que pretende com sua arte “esquizofrenizar” a sociedade, como definido por Deleuze e Guattari (2011).

O que se percebe é o desejo de Mansur de romper com essa segmentaridade, de criar um território de uma arte poética que seja coletivo e que atinja um número cada vez maior de pessoas. Conseguimos perceber essa expansão de sua subjetividade tanto no seu trabalho como editor, quanto na expansão geográfica que o *Poesia Livre* alcança. Ele cartografa suas heranças nas palavras, na poesia, na fotografia e na edição por meio dos mais diversos recursos tecnológicos, reverbera a energia da Gráfica e Tipografia do Fundo de Ouro Preto e a canaliza, distribuindo-a, dobrando-a e desdobrando-a nos mais variados projetos.

Sua posição de vanguarda reflete a questão do homem barroco, da poesia barroca e, em Ávila (1994), poderemos encontrar a base que sustenta diversas análises e contextualiza a produção da poesia marginal e a conjuntura em que é produzida e difundida:

[...] as aproximações entre o homem de hoje e o barroco vão além de uma simples sintonia de sensibilidade, motivada pelo recurso a formas afins de expressão estética. A identidade com o barroco, ainda que revelada mais obviamente no plano da atitude estética, transcende a nosso ver a uma questão de similaridade de linguagem, de forma, de ritmo, para refletir de modo mais profundo uma bem semelhante tensão existencial. O homem barroco e o do século XX são um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático, dilacerado entre a consciência de um mundo novo – ontem revelado pelas grandes navegações e as ideias do humanismo, hoje pela conquista do espaço e os avanços da técnica – e as peias de uma estrutura anacrônica que o aliena das novas evidências da realidade. (ÁVILA, 1994, p. 26).

Em nosso estudo, verificamos que o neo-barroco na obra poética de Mansur mantém as estéticas barrocas que se juntam às influências concretas. No plano como editor, o barroco se constitui como uma base filosófica que, diante da perplexidade dos avanços tecnológicos, não imobiliza a criatividade, serve como combustível para o motor do artista, com toda a mistura de contradições e cisões; ao contrário de se constituir um ponto de dissensões, constitui-se como um catalisador de tensões e entorna em criações que são como canais por onde flui a capacidade de junção na fenda do ontem e do hoje.

Sobre o momento de efervescência do final da década de 1970, da poesia marginal, temos em Hollanda (2016) o mapeamento dos poetas marginais, sendo que muitos deles figuraram em *Poesia Livre*. Suas reflexões no prefácio e pós-fácio sobre os acontecimentos, seu trabalho de incluir e nomear esse movimento na literatura e na

academia foi muito significativo. Ela reflete sobre a materialidade das edições da época cujo suporte em sua maioria:

[...] mostrava-se como uma poesia descartável, biodegradável, que parecia minimizar a questão de sua permanência ou até mesmo de sua inserção na tradição literária, mas que desenvolvia, com grande empenho, tecnologias artesanais e mercadológicas surpreendentes para a produção, divulgação e venda de seu produto. (HOLLANDA, 2016, n.p.)

Hollanda (2016) ao destacar a característica artesanal dos impressos produzidos naquela época apresenta uma relação que faz com que a efemeridade, a volatilidade dos materiais tivessem um cunho político. Porém, essa não foi a forma adotada no projeto *Poesia Livre*, no que diz respeito ao processo e à produção das lâminas, conforme já destacado por Polito (2016) em nossa Introdução, que pontuou que Mansur navegava, em termos de materialidade, na contramão dos poetas marginais, aproximando-se deles em relação à temática trabalhada e no estilo poético. Todavia, Mansur não compartilhava da estética efêmera assumida como estilo de apresentação predominante, tanto que suas lâminas em papel kraft era uma solução simples mas foram cuidadosamente trabalhadas e atravessaram o limiar do século XXI. Seus exemplares, embora raros, ainda chegaram às mãos de várias pessoas, colecionadores, fazendo parte, inclusive, do *corpus* deste estudo. A escolha pelo papel kraft com ph 8 neutro (considera-se de 7 a 9 um ph neutro) possui a vantagem de que este não amarela ou se decompõe facilmente.

Talvez nessa característica resida algo que possamos detectar como uma rachadura por onde entra a arte de Mansur, como que contradizendo a forma de apresentação de uma pequena parcela que compunha os editores da Geração Marginal, pois realizou um trabalho pensado de acordo com o barroco que preenche seu *modus vivendi*, algo que se propõe a reverberar além do seu tempo. Ele criou um projeto que fazia a poesia circular de forma democrática sem perder de vista a qualidade de sua produção.

Quem adentrar nosso estudo verá que as fases das análises discursivas se encontram dispersas, divididas ao longo dos capítulos, inclusive neste, concentrando-se, obviamente, nos arremates referentes à escritura do último capítulo, onde se aprofunda e se verifica os resultados acerca dos formatos e das características das produções das

duas vertentes que propusemos nos debruçar no recorte da imensa obra de Mansur. Identificamos, por meio de reflexões críticas, as possíveis soluções requeridas pelas hipóteses elaboradas, incluindo a terceira vertente adjacente, que é o estudo sobre as experimentações no *Instagram*. Para esta vertente, temos os estudos de Machado (1984), *A ilusão especular – introdução à fotografia*, em que o autor discorre a respeito da criação das imagens, o que será importante para subsidiar as nossas análises sobre o trabalho fotográfico recente de Mansur. No mesmo sentido, *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* (MACHADO, 2001) vai subsidiar as análises não apenas em relação às interfaces de criação digital, como outras criações. Temos Cupani (2011), com *Filosofia da tecnologia: um convite*, e Santaella (2001), com *Matrizes da linguagem e pensamento*, para nos situar em relação aos conceitos dos trabalhos artísticos e suas relações em ambientes virtuais. O *livro* (2018), de Ana Elisa Ribeiro, também nos auxiliará a conciliar algumas questões em relação aos formatos tradicionais e digitais. E, finalmente, temos em Diniz (2012), *Intermedialidade e estudos interartes*, suporte para analisar a intermedialidade e a intertextualidade de algumas obras de Mansur, auxiliando-nos na compreensão sobre a emergência das novas mídias e suas relações com as demais.

2. POESIA LIVRE – UMA ANÁLISE DO PRIMEIRO PROJETO EDITORIAL DE GUILHERME MANSUR

2.1. A origem do *Poesia Livre*

As duas palavras de sentidos tão múltiplos que compõem o nome *Poesia Livre* surgiram para batizar a publicação a partir de um conceito de seu criador que se inspirou em Rimbaud:

O nome *POESIA LIVRE* escolhi a reboque de uma frase redundante de Rimbaud – *Je méntête affreusement à adorer la liberté libre* (“Estou loucamente determinado a adorar a liberdade livre”). De “liberdade livre” para “poesia livre” bastou um salto com a redundância mantida. Conheci a poesia do *enfant terrible* quando comprei *Une saison en enfer* (“Uma estadia no inferno”), ainda em 1977, livro indicado pelo jornalista Angelo Oswaldo, que acabara de chegar a Ouro Preto para assumir a Secretaria de Turismo e Cultura. A edição, ainda daquele ano, era da Civilização Brasileira, e o livro foi traduzido pelo poeta Ivo Barroso. Alguns anos depois, chegamos a brincar com uma das capas de *POESIA LIVRE*, cortando a letra L. Deu-se então o nome *POESIA IVRE* (poesia bêbada), numa apropriação do título do famoso poema *Le bateau ivre* (O barco bêbado), do próprio Rimbaud. (MANSUR, 2020, n.p.).

Segundo Mansur a criação da revista-objeto aconteceu em 1977, em Ouro Preto. Além da associação que ele faz com Rimbaud podemos também associar *Poesia Livre* ao *Poesia Liberdade*, de Murilo Mendes, publicado trinta anos antes, em 1947. Dentre os “Murilogramas”, deste poeta modernista mineiro, escritos entre 1963 e 1966, inclusos em *Convergência* (1970), podemos encontrar um dedicado a Mallarmé, outro poeta francês, criador do famoso poema *Um lance de dados*, de 1896, que iremos analisar mais pormenorizadamente adiante. Percebe-se deste a criação deste primeiro projeto editorial uma estreita relação entre voz-linguagem-liberdade que permeia a obra de Mansur e o interliga a estes poetas franceses, incluindo Apollinaire, criador do poema *Chuva*, de 1918, conectando-o ao *Chuvas de Poesia*.

De acordo com depoimento de Regis Gonçalves, que de colaborador passou a ser coeditor do *Poesia Livre* durante dois anos, o lançamento da primeira edição foi realizada num bar da Rua Direita com direito a um sarau:

Em 1977, a festa de lançamento do número 1 de *Poesia Livre* – título da publicação que trazia poemas impressos em lâminas de papel kraft encartadas em saquinhos de armazém – aconteceu num bar da Rua Direita, tradicional reduto boêmio de estudantes. Com muita cachaça e declamação de versos pelos poetas da terra, até então os únicos representados na revista. Mesmo não tendo participado do lançamento do segundo número – acontecida num vagão do trem que ligava Ouro Preto a Mariana – embarquei na ideia e em pouco tempo tornei-me colaborador, retirando da gaveta versos até então esquecidos. (GONÇALVES, 2020, *on-line*).

Os poemas de Gonçalves figuraram em várias edições do *Poesia Livre*. Como coeditor, ele, Mansur e Otávio Ramos começaram a editar juntos a partir de 1980. Na quarta edição do *Poesia Livre*, Mansur contou como surgiu a iniciativa:

Poesia Livre surgiu de um painel na porta da Fundação de Arte de Ouro Preto. Ali, quem estava a fim de ser lido, pregava as suas coisas. Aí veio a necessidade de um negócio que movimentasse e veio a ideia do saquinho com o nome *Poesia Livre*. *Poesia*, porque seriam publicados poemas. *Livre*, porque se publicaria qualquer estilo. E saiu o primeiro número (1000 exemplares) e o segundo e o terceiro e este é o quarto. Com a colaboração de artistas plásticos, artesãos, professores, estudantes, trabalhadores de um modo geral e gente que não faz nada. Todo mundo daqui ou radicado em Ouro Preto. Como o ano é de abertura, *Poesia Livre* abre, a partir dos próximos números, para os poetas do Brasil. (MANSUR, PL-4, 1979, n.p.).

Este texto foi publicado no verso do saquinho do *Poesia Livre* nº 4 e demonstra o desejo de expandir os limites circunscritos daquela manifestação poética, iniciada em um mural da Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP). Ela urge em circular, de Ouro Preto para o Brasil, transferindo-se para Belo Horizonte, onde passa a ser coeditado. No livro de Mello (2018), Mansur nos fornece mais informações sobre como surgiu a ideia de “ensacar” a poesia:

Paralelamente ao meu envolvimento com a Arte Correio, criei a revista *Poesia Livre* em 1977. A coisa aconteceu de forma prosaica: uma manhã bem cedo saí para comprar pão na padaria para a turma da Tipografia e, carregando aquele saco de papel pardo, da mesma cor do papel Kraft que a gente tinha lá, me veio da ideia de que ele poderia ser o invólucro da revista de poesia que eu tinha planos de editar. O saco resolvia economicamente duas questões: a capa e a encadernação. Dei o nome *Poesia Livre*, porque pensava numa revista com estilos diversos de poemas. Caberia ali mesmo do soneto ao epigrama, do poema concreto ao poema discursivo, enfim, todas as formas de fazer poesia seriam válidas. (MELLO, 2018, p. 43).

O *Poesia Livre* iniciou-se num mural da FAOP e foi ensacado em 1977, tornando-se uma revista-objeto, como define o próprio Mansur. Essa decisão quanto à forma de se adotar um saquinho similar ao saquinho de pão, durante um *insight* ao sair de uma padaria, em certa manhã, será explorado na edição de *Poesia Livre* nº 5, em uma epígrafe do poeta Márcio de Almeida, que aparece em destaque no verso do saquinho: “[...] o que julgo necessário fazer pela poesia é desenvolver um grande trabalho, no sentido de torná-la uma coisa tão comum à vida, quanto o ato de comprar pão [...]” (ALMEIDA, *PL-5*, 1979, n.p.).

Os números 1, 2 e 3 do *Poesia Livre* não contêm nenhuma nota editorial ou explicação em relação ao projeto ou à revista. Na quarta edição, encontramos um texto a respeito do surgimento do projeto e também um aviso aos leitores que a revista irá passar por mudanças. As edições do *Poesia Livre* a partir do nº 5 começam a receber e publicar autores de outras praças, outras cidades, de outros estados; indistintamente, famosos e anônimos dividindo igualmente o espaço do saquinho.

As edições seguem um caminho de sofisticação cada vez maior à medida que avança com novos editores, ampliando o número de colaboradores e incluindo encartes e entrevistas. Em uma delas, publicada no *Poesia Livre* nº 10, temos como encarte uma entrevista com Affonso Ávila¹⁰, onde ele se expressa a respeito da embalagem do *Poesia Livre*:

Está dentro desse fenômeno novo do consumo da poesia. A embalagem é artesanal, no bom sentido, e corresponde às condições sempre meio marginais do mercado de poesia. E *Poesia Livre*, a meu ver, é isso, pega poetas de tendências mais variadas, gente que às vezes escreve um poema só e aparece ali, outros que são autores mais conhecidos e divulgados. Talvez seja o veículo que melhor identifique o fenômeno atual da poesia jovem no Brasil: é um reflexo direto do que está aí. (ÁVILA, 1994, p. 224).

Na ocasião, Carlos Ávila também participou, com Mansur, entrevistando o próprio pai. Na entrevista, Ávila pai, além de falar a respeito das características da embalagem do *Poesia Livre*, de sua apresentação, algo coerente com a proposta da poesia marginal, também discorreu sobre o alinhamento da proposta de *Poesia Livre* de apresentar em suas edições a diversidade de poetas e das tendências que eles

¹⁰ A entrevista com Affonso Ávila foi publicada no encarte do *Poesia Livre* nº 10, de 1982, sendo posteriormente incorporada como apêndice no livro *O lúdico e as projeções do Mundo Barroco I*, da Editora Perspectiva, de 1994, que também serve como base teórica para este estudo.

representam, abarcando desde anônimos até escritores mais destacados, como dissemos antes, atestando o caráter democrático da publicação.

Na edição de *Poesia Livre* nº 16, Ávila filho figurou como um dos colaboradores, com um poema concreto, em que Mansur imprimiu frente e verso, arranjo raro nas edições anteriores. Além disso, posteriormente, *Sinal de Menos* (1989) foi publicado com o selo da Tipografia do Fundo de Ouro Preto, sendo este livro também analisado por nós no Capítulo 4. Outra pessoa da família Ávila editada por Mansur foi a poeta Laís Corrêa de Araújo, com os livros *Decurso de prazo* (1988), *Caderno de traduções* (1986), sendo que o projeto gráfico de *Pé de página* (1985) também foi dele. A amizade de Mansur com “os Ávila’s”, como os chamava, encontra ressonância nas edições realizadas por ele como editor e também em suas criações poéticas, como os poemas de *Barrocobeat* e o livro *Barcolagens*, que homenageiam a poética do barroco e Affonso Ávila, que escreveu o livro *Barrocolagens*. Essa relação flui com Carlos Ávila, tendo ambos trabalhado lado a lado no Suplemento Literário de Minas Gerais (SLMG), assunto que trataremos um pouco mais adiante.

Por serem um “[...] reflexo direto do que está aí” (ÁVILA, 1994, p. 224), as publicações seguem transformações curiosas e interessantes a partir de 1979, pois o *Poesia Livre*, como se fosse um território de enfrentamento das questões políticas, passa a reverberar o que acontece no cenário da época, tanto no conteúdo, na temática poética, no processo de edição, quanto em suas capas.

Os quatro primeiros exemplares são totalmente editados apenas por Mansur, impressos na Tipografia do Fundo de Ouro Preto, por meio de tipografia e se restringe a publicar apenas autores ouro-pretanos. A partir do exemplar nº 5, o *Poesia Livre* passa a ser editado com o auxílio de uma equipe editorial composta por Guilherme Mansur Barbosa, Petrus, Otávio Ramos, Romério Rômulo, Marisa Steffanio e Regis Gonçalves. Este último se torna peça-chave no processo, sendo o responsável pela publicação em Belo Horizonte.

Régis/Otávio entraram no número 5, em 1979. Do número 6 ao 9, PL foi impressa em offset, aí em Bhz. A tiragem, pelo que vi no expediente do número 7, era de 2 mil exemplares. Portanto, podemos dizer que a tiragem passou de 500 a 2 mil exemplares, quando houve a mudança para a Capital. Naturalmente que, com essa mudança, também aumentou o número de poetas colaboradores. Então, posso observar três coisas claras: 1- mudou-se o processo de

composição/impressão (tipográfico para offset); 2- deu-se um salto na tiragem (500 para 2 mil); 3- apareceu uma enxurrada de poetas (MANSUR, 2021, *online*).¹¹

Regis Gonçalves é jornalista e escritor, graduado em Ciências Sociais pela UFMG. Ele estudou em Ouro Preto na adolescência, onde construiu sua amizade com Mansur. Gonçalves tinha uma empresa chamada *Caminho Novo Empresa Jornalística e Editora Ltda.*, que se tornou responsável pela impressão dos exemplares do *Poesia Livre* em Belo Horizonte, dos anos de 1979 a 1981, sendo que ele também se tornou integrante do conselho editorial, responsável pela seleção do material, dos poemas com os outros poetas do time de Ouro Preto. Gonçalves também foi um dos responsáveis pelas manifestações poéticas do *Varal de Poesia*, onde eram penduradas as lâminas do *Poesia Livre*, editados por ele e Mansur, na capital de Belo Horizonte, na Praça da Liberdade, todos os domingos, durante a Feirinha de Artesanato, que acontecia naquela época ali. Essa ação poética ou performance contava também com saraus, que aconteciam espontaneamente, com muitos poetas também que escreviam poemas ali, na hora, pendurando suas criações no varal.

Outra iniciativa belo-horizontina de *Poesia Livre* foi a realização domingueira, ao longo de vários meses, de um varal de poesia na chamada Feira Hippie que acontecia na Praça da Liberdade, antes de deixar de ser hippie e mudar-se para a avenida Afonso Pena. Eram verdadeiros happenings que aconteciam sob olhar benevolente de Mari' Stella Tristão, administradora do evento que nos abriu o espaço. Chegávamos bem cedo para esticar os cordéis onde eram pendurados livros e revistas alternativos postos à venda, além de poemas escritos na hora pelos poetas que afluíam ao local, atraídos pelos chamamentos feitos por meio de um megafone. “Cheguem, poetas, manifestem-se deixando aqui sua poesia. E compre um saquinho de Poesia Livre, em que o poeta é livre e o leitor também”. Os exemplares levados para venda quase sempre se esgotavam ali e tudo se repetia no domingo seguinte. (GONÇALVES, 2020, n.p.).

Era a época da Poesia Marginal, e Heloísa Buarque (2016), em *26 poetas hoje*, definiu a produção poética da época assim:

[...] por volta de 1972-1973, surgiu, assim como se fosse do nada, um inesperado número de poetas e de poesia tomando de assalto nossa cena cultural, especialmente aquela frequentada pelo consumidor jovem de cultura, cujo perfil, até então, vinha sendo definido pelo gosto da música, do cinema, dos shows e dos cartoons. Esse surto poético, que a cada dia ganhava mais espaço,

¹¹ MANSUR, G. [*Mensagem pessoal*]. Destinatário: Ana Paula da Costa. Belo Horizonte, 30 mar. 2021.

só podia, portanto, ser visto como uma grande novidade. Além disso, nos anos 60, marcados pela intensidade da vida cultural e política no país, a produção literária, ainda que fecunda, ficara um pouco eclipsada pela força e originalidade dos movimentos artísticos de caráter mais público como o cinema, o teatro, a MPB e as artes plásticas. Tínhamos, portanto, uma dupla novidade: a literatura conquistava um público, em geral avesso à leitura, e conseguia recuperar seu interesse como produto original e mobilizador na área da cultura. Atraída por essa ostensiva presença da poesia, comecei a me interessar por este fenômeno que, na época, foi batizado com o nome poesia marginal, sob protestos de uns e aplausos de outros. (HOLLANDA, 2016, *on-line*).

Hollanda mapeou esse movimento e publicou *26 poetas hoje* em 1976. Como ela mesma acentua, não só o nome “Poesia Marginal” foi recebido sob aplausos de uns e protestos de outros, como sua publicação também influiu os ânimos, principalmente na academia, sendo o livro bem aceito por uns e rejeitado por outros.

Nessa mesma época, quase simultaneamente, surgiu o *Poesia Livre*. Dois anos depois, o movimento se expandiu e, para atender a essa expansão que objetiva ampliar sua rede de colaboradores, Mansur não mais assumiu tudo sozinho. Segundo Gonçalves, Mansur, nessa época, vinha a Belo Horizonte mensalmente para escolher os poemas com Gonçalves. A forma de seleção se fazia de comum acordo, sendo que os poemas eram separados em três categorias: “céu”, “inferno” ou “purgatório”.

O envolvimento no “projeto”, por meio dos amigos Otávio Ramos e Guilherme Mansur, levou-me a uma colaboração efetiva no trabalho de edição. Durante algum tempo a “redação” transferiu-se provisoriamente para Belo Horizonte, para conforto meu e de Otávio, mas obrigando Guilherme – residente em Ouro Preto – a viagens mensais à capital, onde trabalhávamos juntos. Pilhas de envelopes vindos de todo o país eram abertos e o conteúdo espalhado sobre uma mesa. Nos dedicávamos à seleção, que começava por meio de uma “peneira grossa” dividindo os poemas em três categorias: Céu, Inferno e Purgatório. Não deixava de ser divertido resolver o quebra-cabeças. Publicávamos desde poetas reconhecidos – que nos enviavam inéditos – até anônimos absolutos, alguns deles editados pela primeira vez, e assim revelados. (GONÇALVES, 2020, *on-line*).

Os poemas do “céu” eram os que seriam publicados, os do “inferno” eram descartados e os do “purgatório” ficavam em compasso de espera, que recebiam uma avaliação indeterminada ou que aguardariam para entrar em outros números, talvez. Os critérios de elegibilidade se guiavam pela estética, pela beleza, pelo tema em conjunto com a força da construção das palavras e domínio do fazer poético.

2.2 POETAS E POEMAS

Foram realizadas dezesseis edições ao longo de nove anos, de 1977 a 1985, em que *Poesia Livre* publicou 389 poemas, escritos por 206 poetas, sendo que, destes colaboradores, 149 poetas homens e 57 poetas mulheres figuraram nas lâminas de papel kraft.

Figura 1 – Infográfico sobre alguns números do *Poesia Livre*



Fonte: Elaborada pela autora.

Os entrevistados dos encartes foram os seguintes, em sequência: Bueno de Rivera no PL-8, 1981; Sebastião Nunes no PL-9, 1981; Affonso Ávila no PL-10, 1982; Sérgio Sant'Anna no PL-12, 1982; Hilda Hilst no PL-14, 1983; Amílcar de Castro no PL-15, 1984; e Paulo Leminski e Alice Ruiz no PL-16, a última edição, em 1985. As entrevistas compõem os anexos deste trabalho.

Os números revelam que a maioria dos poetas foi homens, sendo que vários autores publicavam mais de um poema numa mesma edição. Dentre as colaboradoras, as poetas mulheres, várias também tiveram seus poemas publicados várias vezes, figurando em mais de uma edição, porém essa relação é sensivelmente inferior à participação masculina. Percebe-se uma tentativa posterior de inclusão de mais poetas femininas no projeto, principalmente a partir do *Poesia Livre* nº 5, em que uma poeta passa a compor também o conselho editorial da revista-objeto. Outra observação a ser feita em nosso mapeamento a respeito dos poetas mais publicados é que Mansur aparece como o primeiro da lista.

Quadro 1 – Poetas masculinos que mais publicaram no PL

Poetas	Número de poemas publicados
Guilherme Mansur Barbosa	17
Jáder Barroso Neto	14
Romério Rômulo	13
Tatu	10
Otávio Ramos	8
Vandico	8
Sérgio Sant’Anna	7
Célio Inácio	6
Pedro Arcângelo	6
Angelo Oswaldo	5
Petrus	5
Regis A.D. Gonçalves	5
Ronaldo Mourão	5
Sebastião Nunes	5
Arthur Versiani Machado	4
Ney cokda	4
Paulo Leminski	4
Antônio Barreto	3
Baltazar	3
Fernando de Oliveira	3
Francisco Alvim	3
Nicolas Behr	3
Wilson Bueno	3
Wir Caetano Francisco	3

Fonte: Elaborado pela autora.

Mansur encabeça a lista do Quadro 1 seguido por quatro de seus conterrâneos ouro-pretanos. Sérgio Sant’Anna aparece como o quinto mais publicado, seguido por Sebastião Nunes, Regis Gonçalves, Paulo Leminski, Nicolas Behr, para citar alguns poetas que seguiram carreiras literárias com produções relevantes. Percebemos que nas edições havia um cuidado com a predominância dos poetas da cidade de Ouro Preto.

Uma das razões de criação de uma pequena editora vem do desejo do editor de se autopublicar ou de publicar gêneros e autores ligados a determinados nichos, como poesia, ou criar tipos de publicações diferenciados. É desta forma, é deste tipo de

movimentação, que surge a bibliodiversidade no mercado, a partir da criação das pequenas iniciativas, das pequenas editoras.

Termos diferentes são usados para falar sobre essas pequenas ou pequenínissimas empresas: editoras alternativas, independentes, marginais, não comerciais, etc. Todas essas caracterizações tocam em aspectos diversos e verdadeiros do que chamamos de pequenas editoras. Por exemplo, entre tantos outros, vale destacar a publicação criteriosa com ênfase na qualidade dos artigos; o predomínio do tipográfico sobre o design; o tamanho limitado das execuções; tratando diretamente com os autores, mas ao mesmo tempo mais ou menos informal; e uma relação complicada, distante ou inexistente com os pontos de venda mais comerciais ou com os aparatos das grandes cadeias de distribuição. (MENDIOLA, 2007, p. 96, tradução livre)¹².

De acordo com Mansur, o desejo de criação do *Poesia Livre* foi seguir um caminho em direção a uma construção coletiva, publicando de forma artesanal e independente, mas sempre apoiado por um grupo de pessoas. Mansur transformou a Gráfica de Ouro Preto, um negócio familiar, numa pequena editora, na Tipografia do Fundo de Ouro Preto, com selo de mesmo nome, inicialmente, surgindo outros, com o passar do tempo, para as publicações, que sempre foram de poesia, desde o início, seguindo uma criteriosa linha, tanto de escolha de autores, quanto de materiais e processos. Esse movimento conforme Mendiola define como independente ou marginal, é realizado por Mandur muito antes das discussões sobre publicações independentes surgirem em nossa atualidade.

Ribeiro (2018), ao comparar as autopublicações do início do século XX com as iniciativas atuais, percebe vários elementos coincidentes perdurando até o século XXI.

O certo é que, desde os primórdios da atividade de edição do Brasil, os autores tinham dificuldades para publicar e difundir seus livros com editoras, partindo para a autoedição, em muitos casos. Cita El Far que, no início do século XX os poetas Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade pagaram pelas primeiras edições de seus livros (*Macunaíma*, por exemplo, em tiragem de 800 exemplares), ainda assim lidando com uma circulação muito restrita de suas

¹² “Para hablar de estas pequeñas o pequeñísimas empresas se usan diferentes términos: editoriales alternativas, independientes, marginales, no comerciales, etc. Todas estas caracterizaciones tocan aspectos diversos y verdaderos de lo que llamamos pequeñas editoriales. Por ejemplo, entre muchos otros, cabría destacar la publicación esmerada con énfasis en la calidad de los papeles; el predominio de lo tipográfico sobre el diseño; la dimensión limitada de los tirajes; el trato directo con los autores, pero al mismo tiempo más o menos e informal; y una relación complicada, lejana o inexistente con los puntos de venta más comerciales o con el aparato de las grandes cadenas de distribución.”

obras. Por outro lado, “possuíam singular liberdade de criação, gerenciando desde a capa até, no caso das revistas, a composição dos reclames” (EL FAR, 2006, p.441) De que *gerenciamento* estamos tratando, nessa menção ao processo de edição (e da atividade editorial brasileira) no alvorecer do século XX? Há enorme coincidência ainda com a edição literária, em sua maior parte, no Brasil de hoje. No século XX, grande parte dos escritores considerados hoje consagrados deu início à trajetória de publicação por meios próprios. Nas entrevistas concedidas a Van Steen (2008), é possível elencar como autoeditados e ao menos autofinanciados: o poeta João Cabral de Melo Neto, cujo primeiro livro teve tiragem de 250 exemplares, sendo 50 em papel alemão importado e os demais em papel comum; pagaram suas primeiras obras Dyonélio Machado, Lêdo Ivo, Décio Pignatari e Autran Dourado; além deles, Lygia Fagundes Telles, que usou suas economias para tal; Fernando Sabino, que gastou a herança da venda do terreno do pai; Rachel de Queiroz, que teve seus primeiros mil exemplares bancados pelo pai; Vinicius de Moraes, que às vezes bancou do próprio bolso e outras vezes cotizou com amigos ou vendeu por subscrição (caso do livro *Cinco Elegias*. Conta também que uma edição da obra *Pátria minha* foi produzida pelo amigo João Cabral, rodada no consulado geral de Barcelona, como um presente); finalmente, o consagrado Luiz Vilela declara o autofinanciamento de seu livro *Tremor de terra*. (RIBEIRO, 2018, p. 54, grifos no original).

Os que almejam se autoeditar e se autopublicar podem sentir como tem funcionado o mercado editorial com essa análise. O grifo da autora em “gerenciamento” deixa uma provocação no ar, pois, ao mesmo tempo em que se autopublicar pode oferecer essa “liberdade” na escolha dos materiais ou das formas da edição, a indagação escancara o funcionamento perverso do mercado: autores iniciantes não encontram portas abertas para seu trabalho, eles só são absorvidos depois que se autopublicam ou são publicados por pequenas editoras. Por isso, iniciativas democráticas, como o *Poesia Livre*, que publicava anônimos e iniciantes com a mesma distinção de autores consagrados, são muito raras.

Dos 24 autores destacados como os mais publicados no *Poesia Livre*, conforme mostrados no Quadro 1, percebemos que os seis primeiros fazem parte da “confraria” de Ouro Preto: Guilherme Mansur (17 poemas), Jáder Barroso Neto (14), Romério Rômulo (13), Tatu (10), Otávio Ramos (8), Vandico (8). Em determinado momento, muitos outros autores se juntaram a essa “trupe”, poetas de outras partes do Brasil, pois houve uma “abertura”, como já apresentamos anteriormente, a partir da quinta edição de *Poesia Livre*. Elencamos, no Quadro 2, a participação das poetisas femininas em *Poesia Livre*.

Quadro 2 – Poetas mulheres publicadas no PL

Poetas	Número de poemas publicados
Mariza Esteffanio	7
Kátia Bento	5
Miriam Fonseca	5
Alice Ruiz	3
Elizabeth Salgado	3
Leila Míccolis	3
Thais Guimarães	3
Alda	2
Ana Roriz	2
Ana Terra	2
Iara Vieira	2
Lídia Avelar Estanislau	2
Maria Matheus	2
Mariza	2
Tanussi Cardoso	2
Adélia Prado	1
Aldina de Carvalho Soares	1
Ana Cristina Cesar	1
Anna Carolina	1
Aracy Curvello d' Ávila	1
Astid Cabral	1
Branca Maria de Paula	1
Cleise Soares	1
Denise Teixeira Viana	1
Elinor Wylie	1
Eugênia Cunha	1
Glória Perez	1
Ilka Boaventura	1
Larissa Bracher	1
Liana Pérola Schipper	1
Lili Leite	1
Lúcia Villares	1
M.	1
Madu (Maria do Carmo Brandão)	1
Magali Mussi	1
Magrace Simão	1
Maria Amélia Mello	1
Maria Coeli	1
Maria de L.C. Gouveia de Barros	1

Poetas	Número de poemas publicados
Maria do Carmo Ferreira	1
Maria Zélia Versiani	1
Marilda Ladeira	1
Marise Pacheco	1
Marta Veado	1
Maura Trindade	1
Patt Raider	1
Quequi	1
Rita Espechit	1
Rosa de Lima	1
Samira Chalhub	1
Stela Maris Rezende Paiva	1
Suzana Kfuri Vargas	1
Suzana Nunes de Moraes	1
Tayêda Donada Melillo	1
Teresinka Pereira	1
Vânia Marinho	1
Wania Amarante	1

Fonte: Elaborado pela autora.

Percebemos que a poeta mais publicada no *Poesia Livre* é Mariza Esteffanio (7 poemas), poeta ouro-pretana, que, posteriormente, integrou o conselho editorial da publicação, a partir da quinta edição. Ela foi publicada nos exemplares *PL-2*, *PL-3*, *PL-4*, *PL-5* e *PL-6*. No *ranking* das mais publicadas, seguem-se: Kátia Bento e Miriam Fonseca (5 poemas cada uma delas), ambas de Ouro Preto; Alice Ruiz, Elizabeth Salgado, Leila Míccolis e Thais Guimarães (três poemas cada uma delas).

O próximo quadro é um panorama geral de todos os autores ou colaboradores da revista-objeto e o número de publicações. Destacamos em vermelho as colaboradoras femininas. Enfatizamos a diversidade de vozes do projeto, englobando desde pessoas do meio literário muito conhecidas até pessoas comuns, que “não faziam nada”, totalmente desconhecidas, mas que tiveram a oportunidade de serem publicadas, desde que atendessem aos padrões de qualidade exigidos.

Quadro 3 – Poetas publicados no *Poesia Livre* e números de poemas, visão geral

Poetas	Número de poemas
1 Guilherme Mansur Barbosa	17
2 Jáder Barroso Neto	14
3 Romério Rômulo	13
4 Tatu	10
5 Otávio Ramos	8
6 Vandico	8
7 Mariza Esteffanio	7
8 Sérgio Sant'Anna	7
9 Célio Inácio	6
10 Pedro Arcângelo	6
11 Kátia Bento	5
12 Miriam Fonseca	5
13 Angelo Oswaldo	5
14 Petrus	5
15 Regis A.D. Gonçalves	5
16 Ronaldo Mourão	5
17 Sebastião Nunes	5
18 Arthur Versiani Machado	4
19 Ney cokda	4
20 Paulo Leminski	4
21 Alice Ruiz	3
22 Elizabeth Salgado	3
23 Leila Míccolis	3
24 Thais Guimarães	3
25 Antônio Barreto	3
26 Baltazar	3
27 Fernando de Oliveira	3
28 Francisco Alvim	3
29 Nicolas Behr	3
30 Wilson Bueno	3
31 Wir Caetano Francisco	3
32 Alda	2
33 Ana Roriz	2
34 Ana Terra	2
35 Iara Vieira	2
36 Affonso Romano de Sant'Anna	2
37 Alcides Buss	2
38 Alexandre Augusto Rodrigues	2
39 Aristides Klafke	2

	Poetas	Número de poemas
40	Lídia Avelar Estanislau	2
41	Cláudio Feldman	2
42	Maria Matheus	2
43	Dirceu Quintanilha	2
44	Eduardo Kac	2
45	Fábio Eustáquio Teixeira	2
46	Glauco Mattoso	2
47	Guilherme Muller	2
48	Hélio Lete	2
49	Mariza	2
50	Tanussi Cardoso	2
51	Henry Corrêa de Araujo	2
52	Humberto de Almeida	2
53	João Batista Jorge	2
54	João Bizzoto	2
55	Joaquim Branco	2
56	José Paulo Paes	2
57	katu	2
58	Manoel de Barros	2
59	Marcelo Dolabela	2
60	Max Martins	2
61	micítaus do ISSÁS (Macário)	2
62	Nello Rangel Neto	2
63	Paulo Versiani	2
64	Paulo Vilara	2
65	Régis Cardoso	2
66	Renato	2
67	Tonico Mercador	2
68	Victor Stutz	2
69	Virgílio Mattos	2
70	Adélia Prado	1
71	Aldina de Carvalho Soares	1
72	Ana Cristina Cesar	1
73	Anna Carolina	1
74	Adão Ventura	1
75	Age de Carvalho	1
76	Alcides Feijoadá	1
77	Alvaro Cardoso	1
78	Amilcar de Castro	1
79	Aníbal de Freitas	1

	Poetas	Número de poemas
80	Antônio Maria Claret	1
81	Barrozo Filho	1
82	Bené da Flauta	1
83	Bento Caubi Martins Soledade	1
84	Braulio Tavares	1
85	Bruno Versiani	1
86	BUENO DE RIVERA	1
87	Caesar Sobreira	1
88	Cairo Assis Trindade	1
89	Carlos Ávila	1
90	Carlos Bracher	1
91	Aracy Curvello d' Ávila	1
92	Carlos Gabriel	1
93	Astid Cabral	1
94	Branca Maria de Paula	1
95	Cleise Soares	1
96	Celino Rubino	1
97	Denise Teixeira Viana	1
98	Elinor Wylie	1
99	Eugênia Cunha	1
100	Clóvis Brigagão	1
101	Domingos Pellegrini Jr.	1
102	Edson Negromonte	1
103	Eduardo	1
104	Elias José	1
105	Glória Perez	1
106	Ilka Boaventura	1
107	Larissa Bracher	1
108	Liana Pérola Schipper	1
109	Felipe Maldaner	1
110	Fernando Fábio Fiorese Furtado	1
111	Fernando Neder	1
112	Floriano Martins	1
113	Lili Leite	1
114	Lúcia Villares	1
115	M.	1
116	Madu (Maria do Carmo Brandão)	1
117	Magali Mussi	1
118	Magrace Simão	1
119	Maria Amélia Mello	1

	Poetas	Número de poemas
120	Francisco Amaral	1
121	Maria Coeli	1
122	Maria de L.C. Gouveia de Barros	1
123	Maria do Carmo Ferreira	1
124	Maria Zélia Versiani	1
125	Marilda Ladeira	1
126	Gilberto Gil, Capinam e Torquato Neto	1
127	Isalino Silva de Albergaria	1
128	Marise Pacheco	1
129	J.A. Medeiros da Luz	1
130	Jaime Nambiquara	1
131	Jaime Prado Gouvêa	1
132	Jairo de Brito	1
133	James Joyce	1
134	Jean-Luc Godard	1
135	João Carlos Lino	1
136	João Delpino	1
137	João Francisco	1
138	José Almino de Alencar	1
139	Marta Veadó	1
140	José Geraldo Lara Leite	1
141	José Godoy Garcia	1
142	José Maria Theodoro	1
143	José R. Resende	1
144	José Santos Matos	1
145	Libério Neves	1
146	Luciano Diniz	1
147	Lucio Agra	1
148	Luiz Gonzaga Figueiredo	1
149	Maura Trindade	1
150	Luiz Paulo	1
151	Luiz Rettam20	1
152	Marçal Aquino	1
153	Márcio Almeida	1
154	Mário Jorge	1
155	Moacyr Cirne	1
156	Murilo Antunes	1
157	Murilo Mendes	1
158	Ney de Almeida	1
159	Orlando Ramos	1

	Poetas	Número de poemas
160	Osvaldo André de Mello	1
161	Paulinho Assunção	1
162	Patt Raider	1
163	Paulo Sergio dos Prazeres	1
164	Pedro Casaldáliga	1
165	Qorpo Santo	1
166	Raimundo C.Caruso	1
167	Renato Mota	1
168	Renato Mourão	1
169	René Zeferino	1
170	René Zmekhol	1
171	Quequi	1
172	Reynaldo Jardim	1
173	Ricardo Correa	1
174	Rita Espechit	1
175	Ricardo F. Soares	1
176	Ricardo Teixeira de Salles	1
177	Roberto Bino Silveira	1
178	Roberto Marinho de Azevedo	1
179	Rosa de Lima	1
180	Samira Chalhub	1
181	Stela Maris Rezende Paiva	1
182	Roberto Piva	1
183	Suzana Kfuri Vargas	1
184	Roberto Rezende	1
185	Suzana Nunes de Moraes	1
186	Tayêda Donada Melillo	1
187	Teresinka Pereira	1
188	Rogério Parentoni Martins	1
189	Ronald Claver	1
190	Ruy Guilherme Merheb	1
191	S Back	1
192	Sérgio Fantini	1
193	Sérgio Rubens Sossélia	1
194	Sylvio Lanna	1
195	Vânia Marinho	1
196	Tito	1
197	Tomás Antônio Gonzaga	1
198	Touché	1
199	TUTI MAIOLI	1

	Poetas	Número de poemas
200	Ulisses Tavares	1
201	Wania Amarante	1
202	Vicente Humberto	1
203	Vinício Malarnherda	1
204	Vinicius Dantas	1
205	Zémagão	1
206	Zuca Sardan	1

Fonte: Elaborado pela autora.

Pessoas de todo o Brasil tiveram oportunidade de participar. A revista-objeto teve três momentos distintos: o primeiro engloba as edições de 1 a 4; o segundo, de 5 a 9; e o terceiro, as edições finais: de 10 a 16. As edições iniciais, de 1 a 4, foram editadas e impressas em tipografia, pela Gráfica de Ouro Preto; as edições de 5 a 9 contaram com um conselho editorial que se reunia em Belo Horizonte, onde os exemplares também foram impressos, e não mais em Ouro Preto e em tipografia; e, na terceira fase do projeto, as edições finais, de 10 a 16, voltaram a ser editadas novamente em Ouro Preto, quando Mansur retoma as edições em tipografia, com tipos móveis, um retorno às origens.

Faremos o estudo e a análise do projeto em seu primeiro momento, que engloba as edições de 1 a 4 e de parte do material até a edição 5, que marca a abertura de um novo ciclo.

2.3 O PRIMEIRO MOMENTO DO *POESIA LIVRE* – EDIÇÕES DE 1 A 4

2.3.1 *Poesia Livre* nº 1

Figura 2 – Frente do saquinho de *Poesia Livre* nº 1



Fonte: MANSUR, 1977.

Nota: Dimensões reais: 22,6 cm x 10,4 cm – redução de 75%

O *Poesia Livre* nº 1 ensacou dezenove textos de seis poetas de Ouro Preto. A apresentação da embalagem, como podemos ver na Fig. 2, apresenta uma estética *clean*, trazendo apenas informações básicas: título, número, local e data. Mansur relata como ele conseguiu viabilizar a publicação:

Com a revista já idealizada, reuni alguns amigos interessados (Jáder Barroso, Tatu Penna, Petrus e Vandico) e conseguimos algum apoio financeiro do comércio local para pagar papel e tinta, já que a mão de obra era por minha conta. Assim, saiu o primeiro número e um tanto foi posto à venda nas duas bancas de revistas que existiam na cidade, e outro tanto de sacos etiquetei e postei para uma lista de jornalistas de cultura e para poetas e escritores e artistas espalhados pelo Brasil. (MANSUR, 2020, *on-line*).

Figura 3 – Verso do Saquinho de *Poesia Livre* nº 1



Fonte: MANSUR, 1977.

Nota: Dimensões reais: 22,6 cm x 10,4 cm – redução de 75%.

O verso do saquinho do *Poesia Livre* nº 1, conforme se observa na Fig. 3, apresenta os patrocinadores citados por Mansur: Maracanã Distribuidora, Boutique Mofo, Trópia Fotografias, apoio da Secretaria Municipal de Turismo Fundação de Arte de Ouro Preto e, claro, a Gráfica Ouro Preto Ltda., que entrou com a mão de obra. Tais patrocínios e esse espaço dedicado ao *marketing*, incluindo o de Gráfica, demonstra a necessidade de articulação para cobrir os custos das publicações.

Apresentamos no próximo quadro a relação de autores e poemas do *Poesia Livre* nº 1. As lâminas do PL-1 e PL-2 apresentam a característica de terem sido impressos em apenas um dos lados do papel Kraft. Mansur só começa a imprimir frente e verso a partir do PL-3:

Quadro 4 – PL-1 – Poetas e poemas

	Autor	Título do poema
1	Guilherme Mansur Barbosa	O muro traz rebelde
2	Guilherme Mansur Barbosa	Tourada
3	Guilherme Mansur Barbosa	Cavalo (para Jáder)
4	Guilherme Mansur Barbosa	“o cachorro ladra na chuva”
5	Jáder Barroso Neto	Rei = Rato (para Roberto Rezende)
6	Jáder Barroso Neto	“O amor é um fluido invisível”
7	Jáder Barroso Neto	Fazer
8	Jáder Barroso Neto	“espantalho”
9	Paulo Versiani	POESIA LIVRE CONVIDA
10	Pedro Arcângelo	VIDA (para Kênia)
11	Pedro Arcângelo	Salário Mínimo
12	Pedro Arcângelo	MADE IN...

	Autor	Título do poema
13	Pedro Arcângelo	USA
14	Tatu	“o poema dos teus olhos”
15	Tatu	“a cidade estava cabisbaixa de seres inanimados...”
16	Tatu	“as frases não fazem a vida imitam-na”
17	Tatu	“oito meia zero”
18	Vandico	A sinfonia da rua de cima
19	Vandico	SAMBA ENREDO – “Charanga de Cartola” 1978

Fonte: Elaborado pela autora.

O Quadro 4 apresenta os seis poetas inaugurais, todos de Ouro Preto, bem como os títulos dos dezenove poemas publicados no *PL-01*, sendo que um deles figura em encarte. A metodologia que adotamos para os quadros de apresentação das edições da PL indica o autor e o título do poema, porém quando um poema não possui título, indicamos o primeiro verso deste entre aspas. A seguir, transcrevemos *A sinfonia da rua de cima*, de Vandico, por ter ocupado um lugar de destaque na edição, o encarte.

A SINFONIA DA RUA DE CIMA

No fim da rua Jerfeson Teixeira
 Assentado na cadeira assistindo televisão
 O resto eu não conto não...
 Victor e Magda um casal sensacional
 Dona Lú, Dona Inêz
 Tudo bem com vocês
 Do outro lado um casal também novo
 Que já tem neném novo
 Depois uma casa com varanda
 Onde u tenho vontade de um dia debruçar
 Ou quem sabe dormir
 Ou assistir o dia raiar
 Aquela casa onde um dia já serviu de meu ninho
 Mas perdi o caminho, que pena!
 Dona Jandira soltando gargalhadas da janela
 Deixando queimar as panelas
 Valei-me meu santo André
 Dr. Lulu Caloria é o dono da casa vazia
 Puxa mas que casinha gostosa!
 Foi ali que certo dia
 Seu Ademar da papelaria
 Tomou uma lambada tão forte de álcool
 Que quase morria
 Era tempo de Mauro Candeia
 Um outro que não regulava da teia
 Dona Anita, a mestra querida
 Com um guarda-chuva asteca na mão
 Seu Antônio o caldeirão
 Assentado no paredão

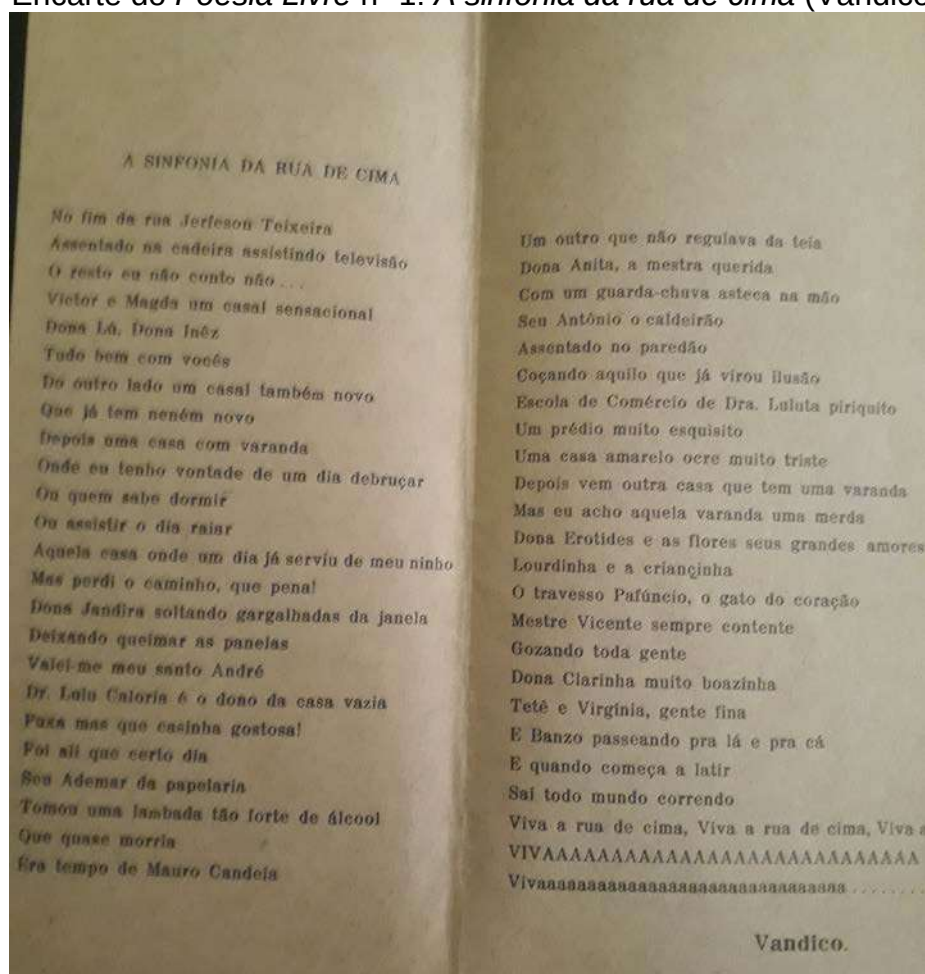
Coçando aquilo que já virou ilusão
 Escola de Comércio de Dra. Luluta piriquito
 Um prédio muito esquisito
 Uma casa amarelo ocre muito triste
 Depois vem outra casa que tem uma varanda
 Mas eu acho aquela varanda uma merda
 Dona Erotides e as flores seus grandes amores
 Lourdina e a criancinha
 O travesso Pafúncio, o gato do coração
 Mestre Vicente sempre contente
 Gozando toda gente
 Dona Clarinha muito boazinha
 Tetê e Virgínia, gente fina
 E Banzo passeando pra lá e pra cá
 Sai todo mundo correndo
 Viva a rua de cima, Viva a rua de cima, Viva a
 VIVAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
 Vivaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa.....

Vandico

O poema de Vandico ocupa um lugar nobre na edição, o encarte, celebrando em versos o estilo de vida de Ouro Preto, nomeando moradores e seus feitos cotidianos.

É interessante notar a composição poética, o grito: “VIVAAAAA” seguido do “Vivaaaaaa”, com seus infinitos “AAAAA” e “aaaaaa”, duplamente escritos em duas linhas na lâmina, como podemos observar na Fig. 4. Essa repetição de “viva a rua de cima” e do grito de alegria pode também ser compreendido como um extravasamento da palavra, uma dobra, um eco.

Figura 4 – Encarte do *Poesia Livre* nº 1: *A sinfonia da rua de cima* (Vandico)



Fonte: MANSUR, 1977.

Nota: Dimensões reais: 22,6 cm x 21 cm – redução de 55%.

A “proesia” de Vandico (mistura de prosa com poesia) apresenta um “jorrar de narrativas”¹³, finalizando o poema sem finalizar, com reticências que igualmente se desdobram, ou pontilhados infinitos...

2.3.2 Poesia Livre nº 2

Poesia Livre nº 2 apresenta uma novidade: uma poeta feminina é incluída na “confraria”, Mariza Esteffano, aqui assinando apenas como Mariza. Ela estreia publicando dois poemas. Segue o quadro de poetas e poemas que compõem *PL-2*:

¹³ “jorrar de narrativas” – expressão apropriada pela autora de Santiago Sobrinho *et al.* (2018).

Quadro 5 – PL-2 – Poetas e poemas

	Autor	Título do poema
1	Célio Inácio	Transfiguração da Rua Santa Efigênia
2	Célio Inácio	O ROUBO
3	Guilherme Mansur Barbosa	A HORA DES FAUVES (para Ney Cokda e Ismenia Brandi)
4	Guilherme Mansur Barbosa	HEMINGWAY (para Amilcar de Castro)
5	Jader Barroso	Arte visual
6	Jáder Barroso Neto	“É uma vez uns pássaros policromáticos n’água que passarim não bebe”
7	Jáder Barroso Neto	(Exceder sobre tudo)
8	Mariza	apressa o copo a boca
9	Mariza	ALUAR
10	Ney de Almeida	“beijo proibido”
11	Pedro Arcângelo	Espaço
12	Pedro Arcângelo	Eco – Eco
13	Romério Rômulo	“Sinta, mulher”
14	Romério Rômulo	“poesia é som”
15	Ronaldo Mourão	Edifício de Apartamentos
16	Ronaldo Mourão	Teledesesperograma
17	Tatu	“quando acabar não adianta chorar”
18	Tatu	“samambaia com linguiça”
19	Vandico	ERRO DE PARTEIRA
20	Vinício Malanerda	Somos = zinho

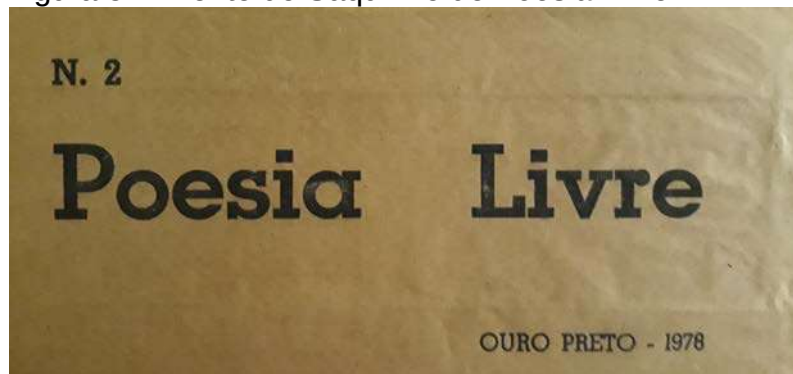
Fonte: Elaborado pela autora.

Mansur inclui mais poetas nesta edição. De seis colaboradores da primeira edição, agora são oito. Ele amplia também as publicações, mantendo a confecção do encarte, que dessa vez apresenta obras visuais, do artista-poeta Pedro Arcângelo, de Jáder Barroso, que também é poeta, e um poema visual de Vinício Malanerda. Mansur publica dois poemas, *HEMINGWAY* e *A HORA DES FAUVES*. Eles serão analisados no Capítulo 4. Sobre o *PL-2* e a inclusão de mais colaboradores, Mansur disse:

POESIA LIVRE 2, além de contar com o grupo inicial, foi acrescida dos colaboradores Célio Inácio, Marisa Steffanio, Ronaldo Mourão e Romério Rômulo, todos de Ouro Preto. Os números seguintes foram se enchendo de novos colaboradores, entre os quais Miriam Ayres, Roberto Resende e Baltazar. Em setembro de 1980, Ouro Preto foi declarada pela Unesco como patrimônio mundial – o primeiro bem cultural brasileiro inscrito na Lista do Patrimônio Mundial –, e justo naquele momento em que os olhos da cultura no Brasil estavam voltados para Ouro Preto e seria interessante revitalizar a cidade com uma publicação contemporânea genuinamente ouro-pretana, *POESIA LIVRE* tinha se mandado para Belo Horizonte, onde esteve por dois anos aos cuidados

da editora Caminho Novo – dirigida por Regis Gonçalves e Otávio Ramos –, instalada dentro da agência R&V. (MANSUR, 2020, *on-line*).

Figura 5 – Frente do Saquinho de *Poesia Livre* nº 2



Fonte: MANSUR, 1978a.

Nota: Dimensões reais: 22,6 cm x 10,4 cm – redução de 75%.

A segunda revista-objeto segue o mesmo despojamento da primeira edição na apresentação da frente da embalagem, como podemos ver na Fig. 5.

Figura 6 – Verso do Saquinho de *Poesia Livre* nº 2

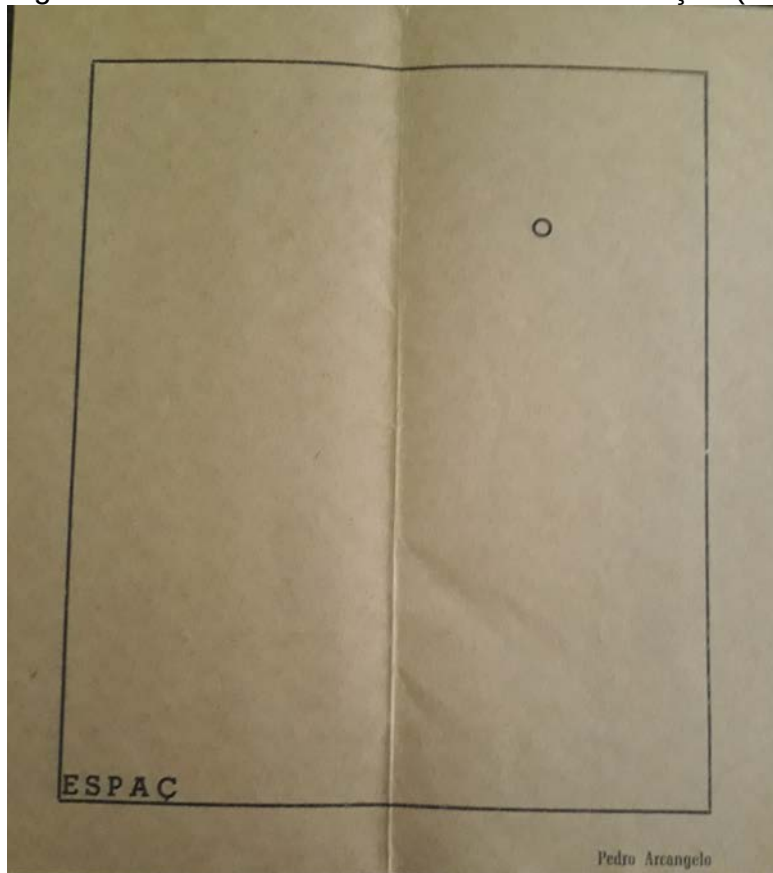


Fonte: MANSUR, 1978a.

Nota: Dimensões reais: 22,6 cm x 10,4 cm – redução de 75%.

A Fig. 6 apresenta o verso da embalagem de *PL-2*. Percebe-se uma pequena alteração em relação ao *layout* dos patrocinadores, colocando a Gráfica de Ouro Preto em orientação horizontal, sendo que na edição anterior o anúncio estava na vertical. Há novos patrocinadores: V.R. M. Engenharia e Comércio e Colé Presentes.

Figura 7 – Encarte do *Poesia Livre* nº 2: ESPAÇ O (Pedro Arcângelo)

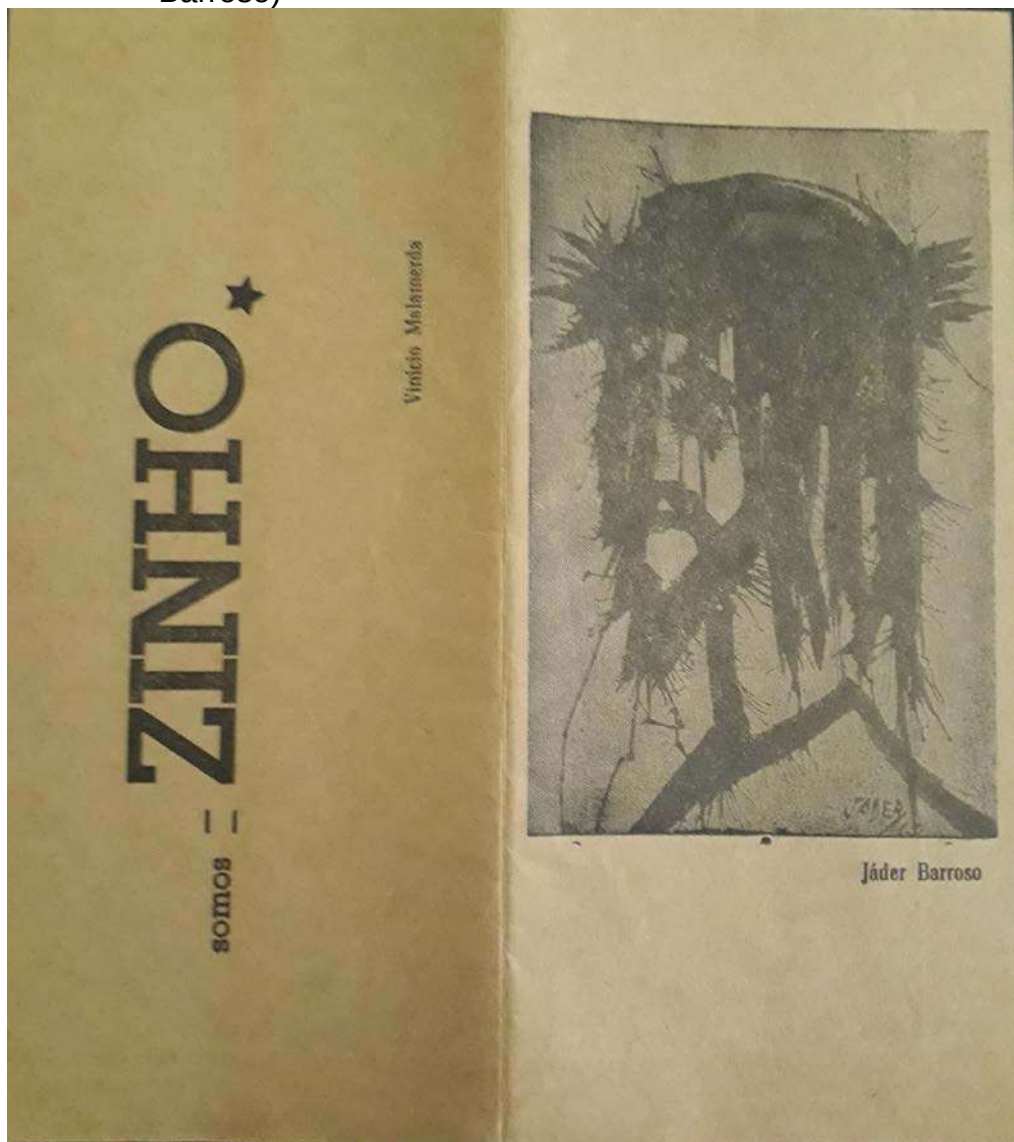


Fonte: MANSUR, 1978a.

Nota: Dimensões reais: 22,6 cm x 21 cm – redução de 55%.

ESPAÇ O é um poema visual na linha concretista, apresentado na Fig. 7, que trabalha espacialmente o espaço do papel do encarte. Um jogo com apenas uma palavra. Tendo sido publicado em 1978, é possível que uma possível camada de leitura seja que a letra “o” represente um corpo no espaço, por exemplo. Na Fig. 8, observamos a arte de Jáder Barroso, que retrata Jesus Cristo e o poema visual de Vinício Malanerdá, “Somos = Zinho”, que também forma um poema concreto.

Figura 8 – Encarte do *Poesia Livre* nº 2: Poesia Visual (Vinício Malanerda) e Arte (Jáder Barroso)



Fonte: MANSUR, 1978a.

Nota: Dimensões reais: 22,6 cm x 21 cm – redução de 50%.

Figura 9 – *Poesia Livre nº 2: ECO – ECO* (Pedro Arcângelo)



Fonte: MANSUR, 1978a.

Nota: Dimensões reais: 22,6 cm x 10,4 cm – redução de 40%.

Em *Eco – Eco*, Fig. 9, Pedro Arcângelo mescla arte visual com poesia concreta. A palavra “Eco” é pintada com um “E” que se espelha para os dois lados; as letras “C” são duas pinceladas, diametralmente opostas que fazem uma meia-lua com as letras “o” bem definidas, criando uma pintura em equilíbrio ao mesmo tempo em que trabalha a repetição, intrínseca ao significado da palavra. Novamente aqui temos uma

dobra. A arte da pintura também faz *Eco* se apresentar como uma pintura rupestre e, como se estivesse dentro de uma caverna, evoca nossos ancestrais, descobrindo o poder da repetição do som. É um som que se dobra. O poema também pode ser interpretado em camadas mais profundas, como o sentido que um poema pode ter sobre o leitor:

O desespero dos poetas advinha de não poderem eles realizar seu sonho de fazer-se entender de todos, encontrar um eco no coração de todos os homens. Eles sabem que a poesia só se fará carne e sangue a partir do momento em que for recíproca. Eles sabem, e é por isso que fazem figura de revolucionários, que essa reciprocidade é inteiramente função da igualdade de ventura material entre os homens. E a igualdade de ventura levará esta a um grau de que só podemos ter, por enquanto, uma pálida idéia. Sabemos que tal felicidade não é impossível. (ELUARD, 1946¹⁴ *apud* BOSI, 1977, p. 144).

Eco – Eco, talvez, demonstre um pouco esse desejo dos poetas de que suas criações encontrem um sentido no coração dos leitores, em suas mentes. A reciprocidade citada por Éluard, talvez, seja esse eco no sentimento e no sentido para o leitor. O labor de despertar corações e mentes, o lugar do encontro, da reciprocidade. Os poemas precisam ecoar. Os sentidos precisam se desdobrar. A luta por uma sociedade mais justa e igualitária materialmente é uma utopia, e a arte, assim como a poesia, teria esta função: tentar despertar as pessoas do sono a que estão propensas a sentir durante toda a vida, imobilizando-as por meio de ideologias de controle dentro do sistema, que as cegam e as ensurdecem e, por mais alto que se grite, elas não são capazes de ouvir ou de ler simples inscrições. Talvez, despertar do sono seja uma felicidade possível.

Sob o peso desse aparelho mental não totalizante, mas totalitário, vergam oprimidos quase todos os gestos da vida social, da conversa cotidiana aos discursos dos ministros, das letras de música para jovens às legendas berrantes dos cartazes, do livro didático ao editorial da folha servida junto ao café da vítima confusa e mal-amanhecida. (BOSI, 1977, p. 145).

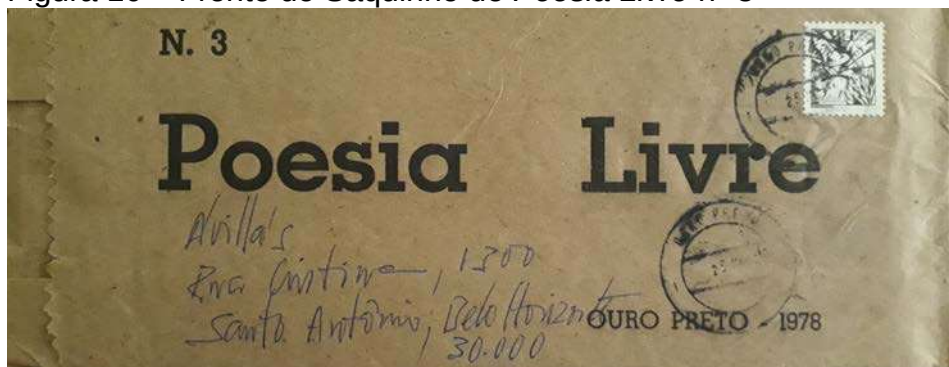
Bosi apresenta neste conceito de aparelho mental totalitário uma linha de convergência com Deleuze e Guattari. Uma poesia, uma única palavra, a arte e o poder de despertar no leitor algo que vai além do que é oferecido pelos meios comuns do

¹⁴ Eluard, P. La poésie française devant le monde. *Écrits de France*, n. 1, 1946.

sistema, desperta um pouco de criticidade. Se estamos cercados por diversos dispositivos que atuam nos meios de comunicação, como a música, os filmes, a propaganda, os jornais e as revistas, que moldam o pensamento ordinário, comum, por outro lado temos a poesia e, em especial, esse tipo de fazer poético, que raramente é absorvido pelo público em geral, mas que se apresenta por meio de jogos, num estranhamento talvez ainda por ser descoberto, ecoando e circulando por caminhos diversos buscando quem veja, ouça e entenda.

2.3.3 *Poesia Livre* nº 3

Figura 10 – Frente do Saquinho de *Poesia Livre* nº 3



Fonte: MANSUR, 1978b.

Nota: Dimensões reais: 22,9 cm x 10 cm – redução de 75%.

A Fig. 10 apresenta a embalagem de *Poesia Livre* nº 3, em que podemos ver os carimbos do Correios, o selo e o endereço do destinatário, escrito à mão. Segundo testemunho da pessoa que recebeu essa edição, Carlos Ávila, os exemplares seguiam dessa forma pelos Correios, com um dos lados da revista-objeto aberto, sem embalagem extra. É interessante observar o destinatário – “Ávilla’s” –, escrito à mão, endereçado à família, e como as folhas soltas de papel kraft seguiam acessíveis para o carteiro ler, caso desejasse, pois o controle sobre o conteúdo era o que menos importava, o importante era fazer a poesia circular.

O *layout* da frente da embalagem permanece com as mesmas características dos exemplares anteriores. Vejamos, no entanto, as diferenças referentes ao verso:

Figura 11 – Verso do Saquinho de *Poesia Livre* nº 3



Fonte: MANSUR, 1978b.

Nota: Dimensões reais: 22,9 cm x 10 cm – redução de 75%.

O verso da embalagem do *PL-3* apresenta apenas três patrocinadores nesta edição, porém um deles é um cursinho Pré-Vestibular. Outra diferença: há um endereço de correspondência na vertical, assim como a propaganda da Gráfica de Ouro Preto, que difere da edição anterior, retornando à posição vertical. Abaixo dos anúncios, na horizontal, lê-se a frase: “Este número foi publicado com a doação de quadros dos artistas: Lígia Vellasco, Anamélia, Jorge Luiz, Carlos Bracher, Jáder Barroso, Sussuca e Amílcar de Castro”, os mecenas que cobriram a maior parte dos custos e que estavam envolvidos apoiando o projeto.

Quadro 6 – Poetas e poemas do *PL-3*

	Autor	Título do poema
1	Alda	Canção de ninar mãe
2	Alexandre Augusto Rodrigues	vejo tudo como hoje
3	Angelo Oswaldo	Carta Aberta
4	Angelo Oswaldo	Carta Chilena
5	Arthur Versiani Machado	Coisas
6	Arthur Versiani Machado	Sou portanto
7	Baltazar	ANEL DE SAMBISTA
8	Elizabeth Salgado	“atravessa neste lugar”
9	Elizabeth Salgado	Ainda da festa
10	Guilherme Mansur Barbosa	Ainda não é dezembro

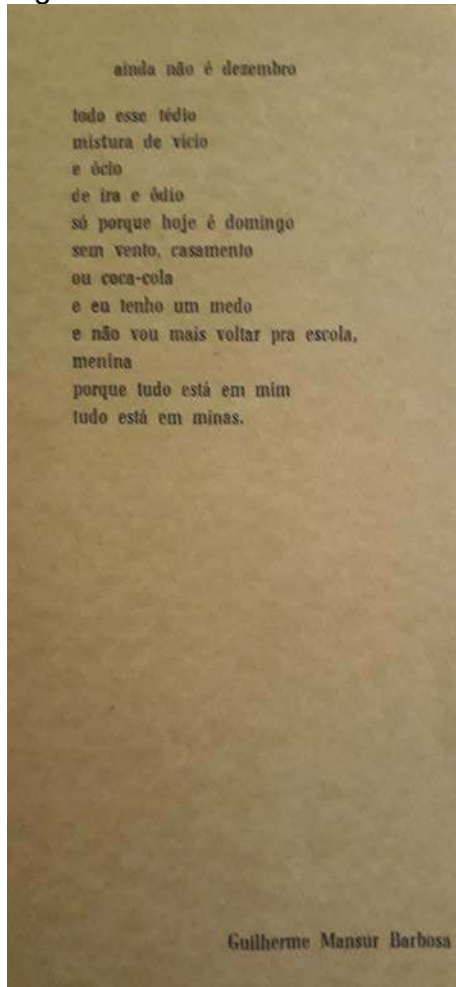
	Autor	Título do poema
11	Guilherme Mansur Barbosa	BOXE
12	Jader Barroso Neto	“Indio”
13	Jáder Barroso Neto	“ser pente”
14	katu	Ceticismo
15	katu	QUARTA DIMENSÃO
16	Mariza Esteffanio	“meninos correm papagaios”
17	Mariza Esteffanio	“Enquanto o tempo passa”
18	Ney cokda	Petrópolis
19	Petrus	Operário
20	Petrus	VILA RICA
21	Renato	Flôr do Brejo
22	Renato	Conversa sem fim
23	Romério Rômulo	“eu me ergui das sombras”
24	Romério Rômulo	Nasci num dia de morte e solidão
25	Ronaldo Mourão	Ouro Preto órfão
26	Tatu	“asentir o cobertor sem aquecedor”
27	tatu	meu arco-iris está negro
28	Vandico	PARA O MEU AMIGO JOÃO PÉ DE RODO
29	Victor Stutz	“Assim fosse para quem quisesse crer”
30	Victor Stutz	TELEVISÃO

Fonte: Elaborado pela autora.

Conforme podemos observar no Quadro 6, há a inclusão de mais poetas. Mansur passou a imprimir frente e verso nas lâminas. Ao todo são 30 poemas, sendo catorze poetas homens e três poetas mulheres no *Poesia Livre* nº 3. Nesse exemplar, temos a participação de três autoras: Mariza Esteffanio (a poeta que assinava Mariza no número anterior), com dois poemas; Alda, com um poema; e Elizabeth Salgado, com dois poemas. Todos os autores são de Ouro Preto. Mansur publica dois poemas nessa edição: *ainda não é dezembro* e *BOXE*. No *PL-3*, não houve encarte.

A análise de *ainda não é dezembro* será realizada a seguir, nesta seção, pois dialoga com o poema *Televisão*, de Victor Stutz. Nessa época, muitos poemas apresentavam uma tendência, em sua maioria, coloquiais e autorreferenciais.

Figura 12 – *Poesia Livre nº 3: ainda não é dezembro* (Guilherme Mansur)



Fonte: MANSUR, 1978b.

Nota: Dimensões reais: 21,8 cm x 10 cm – redução de 65%.

ainda não é dezembro

todo esse tédio
mistura de vício
e ócio
de ira e ódio
só porque hoje é domingo
sem vento, casamento
ou coca-cola
e eu tenho um medo
e não vou voltar pra escola,

menina
 porque tudo está em mim
 tudo está em minas.

Guilherme Mansur Barbosa

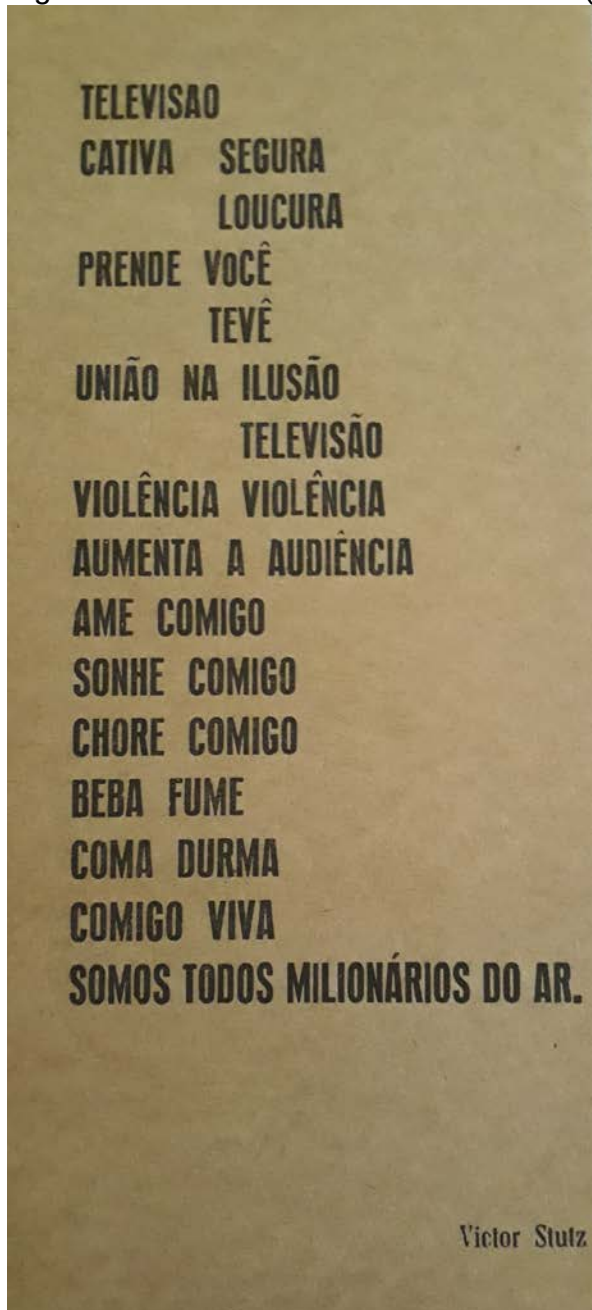
Em *ainda não é dezembro*, transcrição da Fig. 12, Mansur trata de temas banais do cotidiano, usa elementos da cultura pop, como “coca-cola”, características apontadas por Hollanda (2016) da poesia marginal:

O flash cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada. O sentido da mescla trazida pela assimilação lírica da experiência direta ou da transcrição de sentimentos comuns frequentemente traduz um dramático sentimento do mundo. Do mesmo modo, a poetização do relato, das técnicas cinematográficas e jornalísticas resulta em expressiva singularização crítica do real. Se agora a poesia se confunde com a vida, as possibilidades de sua linguagem naturalmente se desdobram e se diversificam na psicografia do absurdo cotidiano, na fragmentação de instantes aparentemente banais, passando pela anotação do momento político. (HOLLANDA, 2016, n.p.).

As imagens do poema traduzem cenas corriqueiras, “o flash cotidiano” (HOLLANDA, 2016, n.p.). Usando palavras rimadas e ritmadas, o poeta elabora uma sequência de sentimentos comuns que traduzem o “dramático sentimento do mundo” (HOLLANDA, 2016, n.p.). Um relato sobre férias escolares, uma poetização do período que antecede o Natal, onde o poeta “psicografa” o absurdo cotidiano, o desejo dos alunos de nunca mais voltarem à escola e, finalmente, uma “anotação do momento político” (HOLLANDA, 2016, n.p.), quando ele diz “tudo está em mim, tudo está em minas”, afirmando sua identidade, seus valores e sua cultura, numa autorreferenciação que se universaliza com o sentimento tribal daquela geração e que será característica tão marcante, que irá reverberar em outras criações futuras, como o nome da videoexposição do Coletivo *Olho de Vidro*, que Mansur integra, de 2021, chamada *EU EM MINAS* – falaremos dela adiante.

Outro poema desta edição que traduz o que Hollanda (2016) afirma sobre a banalidade dos temas cotidianos é o poema *Televisão*, de Victor Stutz:

Figura 13 – *Poesia Livre* nº 3: *Televisão* (Victor Stutz)



Fonte: MANSUR, 1978b.

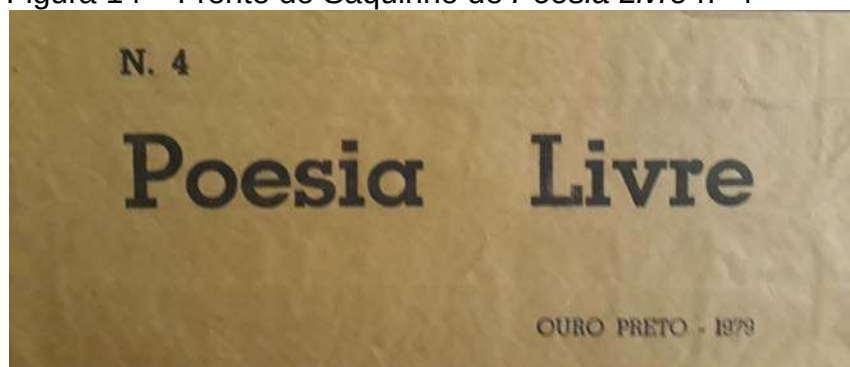
Nota: Dimensões reais: 21,8 cm x 10 cm – redução de 65%.

Televisão, assim como *ainda não é dezembro* e muitos outros poemas de *PL*, irá celebrar temas cotidianos, colocar sob uma lupa cenas e coisas palpáveis a todas as pessoas, universalizando. Quando Stutz diz, no verso final, “Somos todos milionários”, um desfecho debochado e fora de quadro, sentimos a crítica ao sistema que o poeta quer provocar no leitor, para que ele repense seu papel diante dos meios de comunicação de massa.

As rimas curtas e rápidas de *Televisão* de Stutz, a síntese, a palavra acurada, em contraposição à profusão de frases e pensamentos, possui uma tônica mais forte em termos de camadas de sentidos. *PL-03* apresenta, em sua maioria, poemas que, além da temática do comum, do banal, carrega a mão nas críticas sociais, abordando a política, a classe operária, o índio e o negro, além dos poemas de resistência. Há ainda poemas femininos nos quais Alda trabalha questões ligadas à maternidade, gravidez, criação de filhos, e Elizabeth Salgado e Mariza Esteffanio abordam temas como dor, cotidiano e instantes fugazes. Outra questão recorrente dos poemas é sobre a cidade de Ouro Preto, o passado colonial, o legado literário e cultural das gerações de poetas e artistas que antecederam os artistas anteriores à década de 1970.

2.3.4 *Poesia Livre* nº 4

Figura 14 – Frente do Saquinho de *Poesia Livre* nº 4

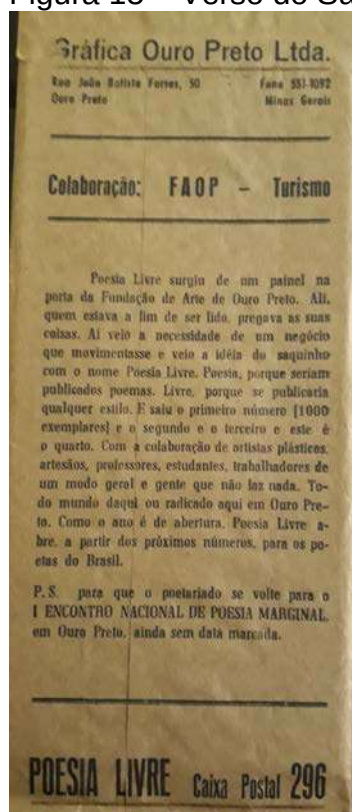


Fonte: MANSUR, 1979a.

Nota: Dimensões reais: 23,8 cm x 10,4 cm – redução de 75%.

A Fig. 14 apresenta a frente da embalagem da edição do *Poesia Livre* nº 4, de 1979, seguindo o mesmo padrão das edições anteriores: título, número da edição, local e ano, estilo *clean*, sem modificações. Já o verso, todo impresso no sentido vertical, apresenta um texto de Mansur, do qual já extraímos e apresentamos a primeira parte, onde ele explica como nasceu a iniciativa. Segue o restante:

Figura 15 – Verso do Saquinho de *Poesia Livre* nº 4



Fonte: MANSUR, 1979a.

Nota: Dimensões reais: 23,8 cm x 10,4 cm – redução de 80%.

[...] E saiu o primeiro número (1000 exemplares) e o segundo e o terceiro e este é o quarto. Com a colaboração de artistas plásticos, artesãos, professores, estudantes, trabalhadores de um modo geral e gente que não faz nada. Todo mundo daqui ou radicado aqui em Ouro Preto. Como o ano é de abertura, Poesia Livre abre, a partir dos próximos números, para os poetas do Brasil. P.S. para que o poetariado se volte para o I ENCONTRO NACIONAL DE POESIA MARGINAL, em Ouro Preto, ainda sem data marcada (MANSUR, 1979, n.p.).

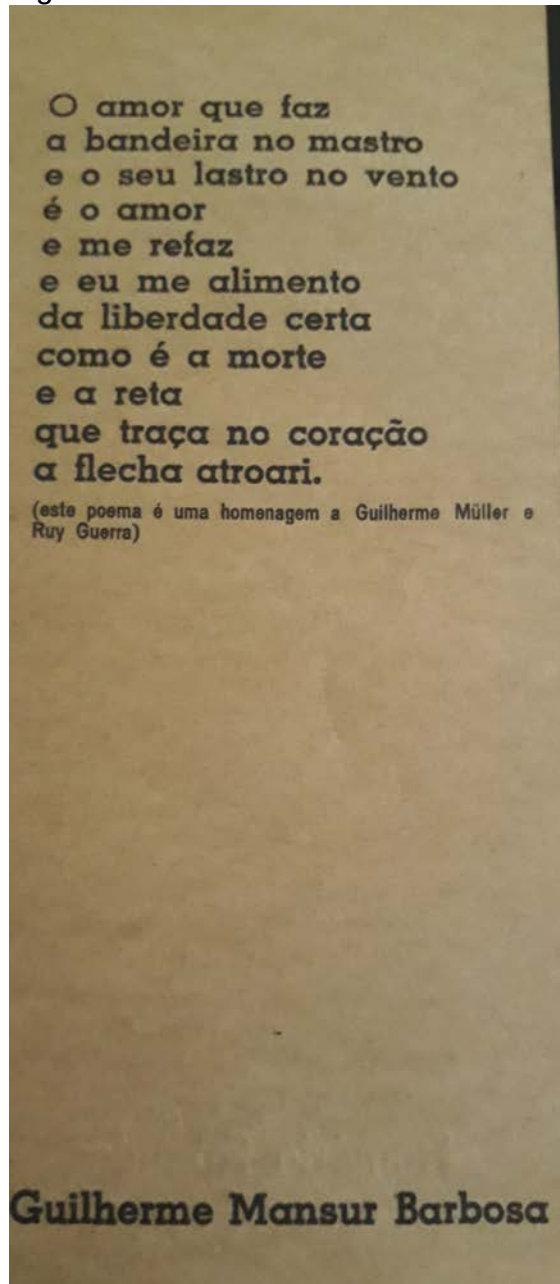
Nessa edição, Mansur anuncia no verso que irá abrir, como já apresentamos, a revista para publicar poetas de todo o Brasil. Nessa segunda parte do texto, ele anuncia ou convoca um encontro de poetas, o “I Encontro Nacional de Poesia Marginal, em Ouro Preto, ainda sem data marcada”, almejando um grande evento, para inserir sua cidade no mapa do movimento da poesia marginal. Além disso, conforme ele disse, Ouro Preto estava sendo elevada e declarada pela Unesco como patrimônio mundial – o

primeiro bem cultural brasileiro inscrito na lista do Patrimônio Mundial –, e esse movimento de expansão trazia também o ensejo de fazer da cidade um local de encontro e circulação de cultura e poesia.

Em *PL-04*, participam 21 poetas, sendo dezoito homens e três mulheres: Miriam, Mariza Esteffanio e Elizabeth Salgado, totalizando 26 poemas. Nessa edição, Mansur participa com um poema sem título, onde indicamos a primeira estrofe para efeitos de citação e catalogação: *o amor que faz*, dedicado a Ruy Guerra e Guilherme Muller, colocando, ao final, entre aspas, que ambos são homenageados por ele. Guilherme Muller também participa dessa edição com um poema.

Novamente, faremos algumas análises, ainda neste capítulo, a respeito desse poema de Mansur, já que faz referência a outros que estão nesta edição, trazendo fortes reflexões em conjunto.

Figura 16 – *Poesia Livre* nº 4: *O amor que faz* (Guilherme Mansur)



Fonte: MANSUR, 1979a.

Nota: Dimensões reais: 21,8 cm x 10 cm – redução de 55%.

A Fig. 16 apresenta o poema *O amor que faz*, trazendo a temática do amor, indicando tratar-se de um amor ao nosso país e à liberdade. Ao citar a bandeira e, no final, uma tribo indígena, os atroari, ele evoca as raízes ancestrais. As rimas garantem a musicalidade do poema: “mastro” com “lastro”, “faz” com “refaz”, “vento” com “alimento”, “certa” com “reta” e “liberdade” com “atroari”. A dedicatória a Ruy Guerra, famoso

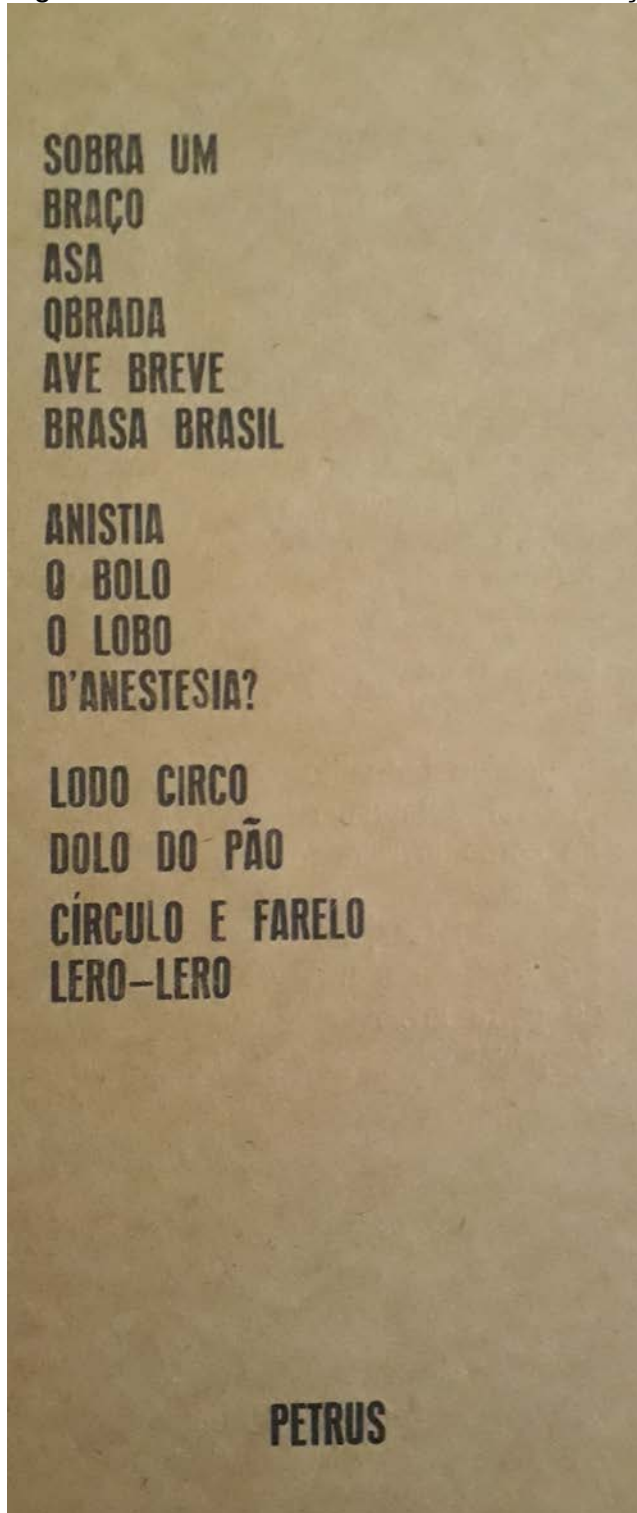
cinista moçambicano que adotou o Brasil, amplia nossa compreensão sobre o significado do poema, pois Guerra foi muito atuante como compositor na década de 1970, tendo também produzido filmes e peças de teatro que criticavam a ditadura brasileira, sofrendo censura e cerceamento de sua liberdade. A tônica de grande parte dos poemas é suscitar reflexões acerca do momento político. Vale também lembrar que esse poema tem uma ligação com outro trabalho poético que viria a ser desenvolvido muitos anos depois, o *Bandeiras – Territórios imaginários*, um trabalho com videopoesia que será abordado no capítulo a respeito das experimentações no Instagram. A seguir, a relação dos autores, todos de Ouro Preto, e os poemas publicados em *PL-4*:

Quadro 7 – Poetas e poemas do *PL-4*

	Autor	Título do poema
1	Alexandre Augusto Rodrigues	POEMA
2	Angelo Oswaldo	“A arte arde nos museus em chamas”
3	Antônio Maria Claret	“Num canto de página”
4	Arthur Versiani Machado	“velando o corpo”
5	Baltazar	“Olhe aqui meu tesouro”
6	Elizabeth Salgado	“Traçar”
7	Guilherme Mansur Barbosa	“O amor que faz”
8	Guilherme Muller	“O que aprendi do amor”
9	J.A. Medeiros da Luz	CONSTATAÇÃO
10	Jáder Barroso Neto	“Nasci pra ser”
11	Mariza Esteffanio	CARTAS DE MINAS I
12	Mariza Esteffanio	CARTAS DE MINAS II
13	Mariza Esteffanio	CARTAS DE MINAS III
14	Miriam	A NO(I)TI-VAGA (para Marco Antônio)
15	Ney Cokda	Ao Petrus
16	Otávio Ramos	EM CIMA
17	Otávio Ramos	“utiariti mel no mato”
18	Otávio Ramos	VOZES D'AFRICA
19	Paulo Versiani	“ME NINA”
20	Petrus	“SOBRA UM”
21	Roberto Rezende	“se vejo o que vejo”
22	Romério Rômulo	POEMA
23	Romério Rômulo	“Só pedras”
24	Ronaldo Mourão	SUJO MUNDO
25	Tatu	“O azul do vidro da janela”
26	Vandico	SAMBA

Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 17 – *Poesia Livre* nº 4: *sobra um braço* (PETRUS)



Fonte: MANSUR, 1979a.

Nota: Dimensões reais: 21,8 cm x 10 cm – redução de 55%.

A Fig. 17 apresenta um poema de PETRUS, poeta ouro-pretano que critica o momento político pelo qual o Brasil estava atravessando, conforme já indicamos anteriormente, o de abertura política. Chama-nos atenção como Mansur grafou a palavra *QBRADA*, por meio da tipografia, fazendo um jogo com as letras da palavra “quebrada” e “que brada”. É importante notar como, por meio dos usos dos espaços com os tipos móveis, consegue criar um desenho na primeira estrofe do poema que lembra uma asa “que brada”. Uma reconstrução ou supressão de uma letra da palavra “QBRADA” provoca toda uma reconfiguração estética e de sentido, o que conduz a várias camadas de leitura, ao seu desdobramento, algo muito recorrente nas composições concretistas. Pode-se notar outros jogos neste poema como: BOLO/LOBO, LODO/DOLO, CIRCO QUE SE COMPLETA EM CÍRCULO, FARELO QUE DIMINUI/ESFARELA E VIRA LERO. Segundo Mansur a composição foi toda digitada pelo autor em caixa alta e chegou às suas mãos tal qual se apresenta, na forma que está na lâmina.

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, “esta coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. (BOSI, 1977, p. 145).

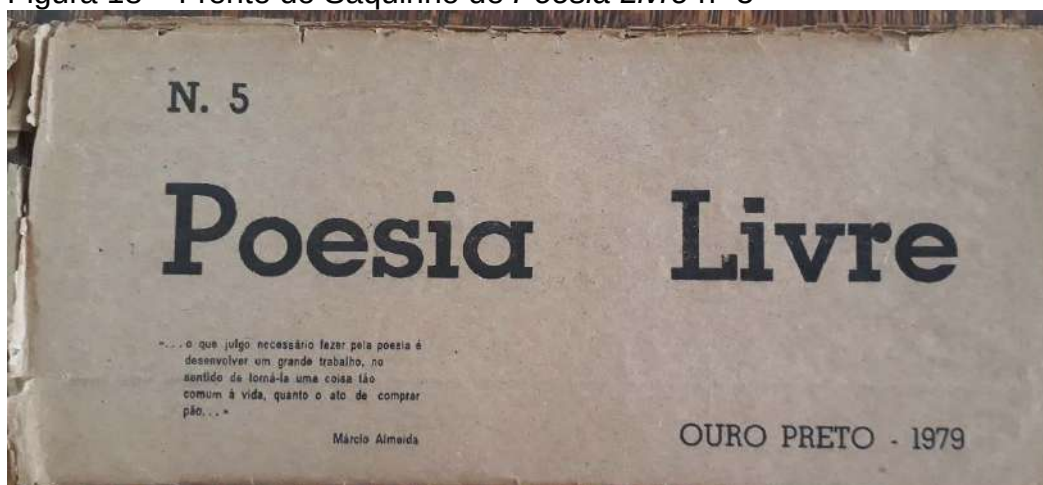
Resistir ao descontínuo gritante é desdobrar. Para Bosi, poesia é resistência contra o despotismo, citando o “contínuo harmonioso” da máquina despótica, como definiram Deleuze e Guattari (2004, p.37).

Quando a máquina territorial primitiva deixou de ser suficiente, a máquina despótica instaurou uma espécie de sobrecodificação. Mas a máquina capitalista, ao estabelecer-se sobre as ruínas mais ou menos longínquas de um Estado despótico, encontra-se numa situação absolutamente nova: a descodificação e desterritorialização dos fluxos. Não é do exterior que o capitalismo enfrenta essa situação, pois que ele vive dela, nela encontra tanto a sua condição como a sua matéria, e impõe-na com toda a violência. É este o preço da sua produção e repressão soberanas. Com efeito, ele nasce do encontro de dois tipos de fluxos: por um lado, os fluxos descodificados de produção sob a forma do capital-dinheiro; Por outro, os fluxos descodificados do trabalho sob a forma do «trabalhador livre». Assim, e ao contrário das máquinas sociais precedentes, a máquina capitalista é incapaz de fornecer um código que abranja o conjunto do campo social.

Esse sistema de falsidades funciona como uma engrenagem em que a poesia atua como um fator de descontinuidade, de resistência contra a ordem estabelecida, pensando uma nova ordem, nas mudanças e no porvir, se vale de sua força criativa e imaginativa na tarefa de abrir caminhos e reterritorializar um fluxo onde a codificação é a arte. O *Poesia Livre* também reflete em suas ações, desde a saída da prensa, o pensamento desconstrutor e gritante, refletindo na poética e na rede de pessoas que colaboravam e consumiam essa revista-saco, uma arte politizada que pensava o momento que o país estava atravessando: um terrível regime ditatorial.

2.3.5 Poesia Livre nº 5

Figura 18 – Frente do Saquinho de *Poesia Livre* nº 5



Fonte: MANSUR, 1979b.

Nota: Redução da imagem em 50%. Tamanho real: 9,8 cm x 23,7 cm.

“...o que julgo necessário fazer pela poesia é desenvolver um grande trabalho, no sentido de torná-la uma coisa tão comum à vida, quanto o ato de comprar pão...”¹⁵

Nesse “poema-depoimento” de Almeida, transcrito da capa exibida anteriormente, na Fig. 18, o poeta faz a potente comparação da poesia com o pão. Inspirada ou não na afirmação de Mansur, o desejo latente de tornar a poesia algo tão

¹⁵ ALMEIDA, M. In: MANSUR, G. *Poesia Livre* N. 5. Ouro Preto, 1979b. n.p.

comum como comprar pão na padaria reverbera na capa da edição, que, pela primeira vez, estampa um poema, amalgamando-se com o cerne da ideia criadora do projeto:

Paralelamente ao meu envolvimento com a *Arte Correio*, criei a revista-saco *Poesia Livre* em 1977. A coisa aconteceu de forma prosaica: uma manhã bem cedo saí para comprar pão na padaria para a turma da Tipografia e, carregando comigo aquele saco de papel pardo, da mesma cor do papel Kraft que a gente tinha lá, me veio a ideia de que ele poderia ser o invólucro da revista de poesia que eu tinha planos de editar. O saco resolvia economicamente duas questões: a capa e a encadernação. Dei o nome de *Poesia Livre*, porque pensava numa revista com estilos diversos de poemas. Caberia ali do soneto ao epigrama, do poema concreto ao poema discursivo, enfim, todas as formas de fazer poesia seriam válidas. (MELLO, 2018, p.43).

Assim como há uma variedade de pães, há variedade na poesia e dentro do saquinho, ou na revista-saco, caberia tudo. E como o pão sacia a fome, é alimento, assim também a poesia sacia fomes diversas: a do editor; a de criação; a do leitor, a de novas ideias; a dos poetas-colaboradores, que trabalham moldando palavras, criando fórmulas e medindo ingredientes, a fim de oferecer seu labor, sua arte como forma de ser e pensar o mundo.

A revista-saco em sua quinta edição apresenta diversas inovações. Além de apresentar um poema na capa, a partir dessa edição, as impressões deixaram a Tipografia de Outro Preto e passaram a ser realizadas em Belo Horizonte, pela Caminho Novo Empresa Jornalística e Editora Ltda., de Regis Gonçalves. A forma do conteúdo continuou seguindo o mesmo formato, consistindo de um miolo de lâminas ou páginas soltas, sem dobra, de papel kraft, com 9,8 cm de largura por 23,7 cm de altura, impresso frente e verso, carregando, muitas vezes, um encarte dobrado.

As edições passaram a ser feitas por uma equipe editorial com os já citados editores Guilherme Mansur Barbosa, Petrus, Otávio Ramos, Romério Rômulo, Mariza Esteffanio e Regis Gonçalves. Mansur inaugura uma parceria com Regis Gonçalves, jornalista que vem agregar ao projeto seus saberes editoriais, formatando a revista-saco com paratextos, como, por exemplo, um editorial e uma ficha técnica, entre outros recursos gráfico-textuais.

A Caminho Novo deu um impulso publicitário à nossa publicação e ela tornou-se conhecida pelo público amante da poesia de todo o país, ao passo que se tivesse permanecido em Ouro Preto, naturalmente seria da mesma forma conhecida, porém, num ritmo mais lento. O fato é que, uma vez aberto o leque

(ah, moleque!), começou a chover colaboração de tudo quanto é canto sobre a mesa do Regis. Por essa experiência na Capital sou imensamente agradecido ao Regis e ao Otávio, que morreu há 15 anos. Até sua morte, mantive uma amizade com o Otávio, coisa que venho mantendo com o Regis. Em matéria de edição, aprendi muito com ambos e tive um crescimento notável como editor. No início de maio de 1982, POESIA LIVRE voltaria para casa e permaneceria editada por mim e Otávio Ramos até o último número em 1985. Nesse retorno, retomei então as rédeas tipográficas e a publicação voltou a ser composta com tipos móveis, que essa era a linguagem gráfica de POESIA LIVRE. (MANSUR, 2020, *on-line*).

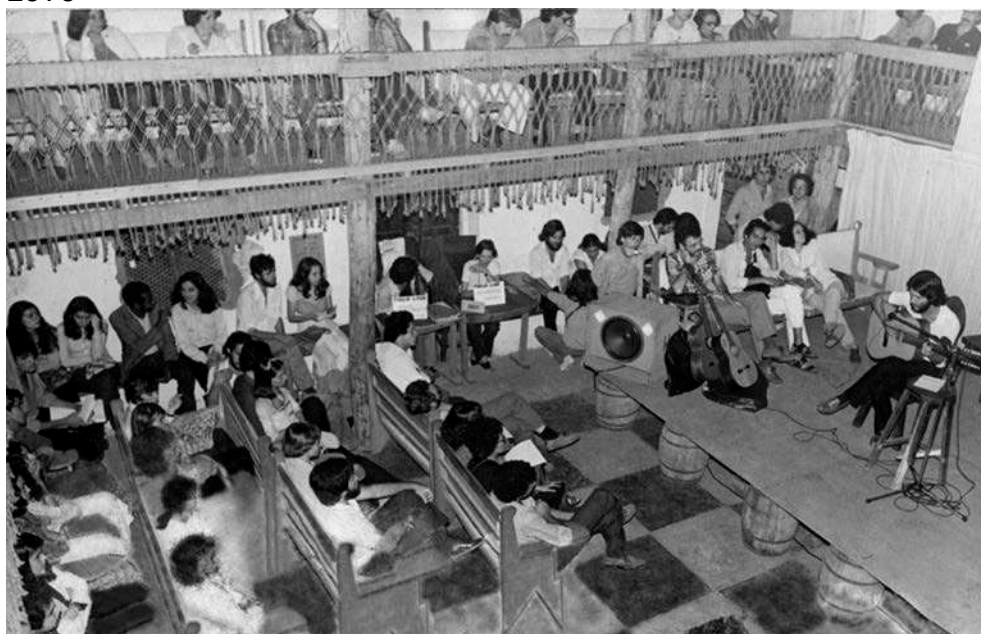
A expansão das fronteiras de trabalho do projeto se acelera com as parcerias em Belo Horizonte, pois Régis impulsionou a distribuição, principalmente por meio dos eventos na Feira Hippie e outros movimentos na cena cultural e artística da capital, como já citamos. O aprendizado de Mansur aumenta com essas parcerias, até que ele toma novamente as “rédeas tipográficas” do projeto, retornando às prensas ouro-pretanas.

Nessa edição, o encarte traz uma reprodução de uma carta escrita do punho de Carlos Drummond de Andrade. “Obrigado, Miriam, pela oferta de *Poesia Livre* nº 4 com tantas vozes, tantos vãos, tanta busca cheia de emoção, de humor, de alegria criativa! Parabéns a equipe organizadora e um abraço especial para você”. No interior, uma carta de Mansur explica aos leitores os pormenores do projeto e o que é “o vir a ser” da publicação, usando os verbos no passado, como se já fosse; no entanto, estava ainda em construção: “*Poesia Livre* é uma publicação ‘marginal’ do final dos anos 70 que marcou, pela sua maneira simples e direta de ser feita e também pelo o que carregava dentro.” E tal como uma profecia autorrealizada, os saquinhos realmente marcaram a história da Geração Marginal, as edições se tornaram objetos colecionáveis. Anos depois, esses exemplares adquiriram valor simbólico, relevância histórica e também valor de mercado, devido à sua raridade, afinal se tratava de impressão tipográfica de baixas tiragens, até o quinto exemplar.

Com o movimento de edição e impressão realizada em Belo Horizonte, chegou-se a tiragens maiores e a participação em eventos da capital ampliava o alcance do público. Há relatos, por exemplo, de Regis Gonçalves sobre o célebre evento de lançamento desse número que inaugura a participação dele como componente da equipe editorial no “La Taberna”, em 1979, com *show* do Tunai. Essa parceria entre Gonçalves e Mansur iria perdurar até 1982.

Em outra ocasião música & poesia também se confraternizaram, dessa vez no espaço então na moda em Beagá, o restaurante típico espanhol La Taberna, que dispunha de um anfiteatro destinado à exibição do grupo de dança Soleá Tablao Flamenco mantido pela casa. Perante uma plateia lotada para o lançamento de mais uma edição do saquinho, o cantor e compositor Tunai¹⁶ – até então conhecido apenas como irmão de João Bosco – iniciou sua carreira rumo ao estrelato, oferecendo seu primeiro show de palco, numa apresentação quase profissional, fora de Ouro Preto, onde era estudante de engenharia. A ressalva sobre a natureza “profissional” da apresentação é necessária, pois o artista, amigo de Marrege Ramos, irmã do editor Otávio Ramos, generosamente abriu mão do cachê. (GONÇALVES, 2020, *on-line*).

Figura 19 – Show do Tunai – Lançamento do *Poesia Livre* nº 5 – La Taberna – BH - 1979



1o. Show do Tunai – La Taberna / BH
Lançamento do projeto Poesia Livre

Fonte: TANTAS FOLHAS, 2020, *on-line*.

¹⁶ Tunai – nasceu em Ponte Nova (MG) e se formou em engenharia. Em 1977, seu irmão João Bosco o apresentou ao letrista Sergio Natureza, seu principal parceiro com quem compôs seus principais sucessos como “As aparências enganam”, gravada por Elis Regina, e “Frísson”. Ele também teve canções gravadas por Milton Nascimento, Ney Matogrosso, Gal Costa, Fafá de Belém, Elba Ramalho, Fagner, Emílio Santiago, Zizi Possi, Beto Guedes, Joanna, Sandra de Sá, Sérgio Mendes, Belchior, Ivete Sangalo, Roupas Nova, Jane Duboc e Simone. Faleceu no dia 26 de janeiro de 2020 de parada cardíaca, aos 69 anos, no Rio de Janeiro. (LISBOA; COSTA, 2020, *on-line*). Tunai musicou o poema: “Nuances”, da poeta Thais Guimarães, que publicou poemas em *Poesia Livre* e se encontrava nesse primeiro show no La Taberna, por ocasião do lançamento da quinta edição do PL, segundo depoimento de Guimarães à autora do estudo.

As impressões retornaram à Tipografia do Fundo de Ouro Preto na edição de nº 10. Enquanto poeta, Gonçalves também figurou nas lâminas do *Poesia Livre*. Como *performer*, Gonçalves promovia todos os domingos o *Varal da Poesia*, na Feira Hippie, que acontecia na Praça da Liberdade. Ali se reuniam poetas e aconteciam saraus, criações no calor do momento; no varal estendido, as pessoas penduravam ali seus poemas, lado a lado onde eram vendidas as edições de *Poesia Livre*.

A rede em torno do fazer poético ampliava e produzia o desejo criativo, agenciando e unindo poetas não só de Ouro Preto e Belo Horizonte, mas de norte a sul do país. A partir da quinta edição, o trabalho de Mansur abriu-se para acolher não só “todas as formas de fazer poesia”, mas ensejava o desejo de acolher todas as vozes, de todos os lugares, sendo auxiliado por várias pessoas. Essa expansão do desejo, de acordo com Deleuze e Guattari (2004), surge da produção, do fazer poético, que extravasa o limite individual para atingir a coletividade, cujo interesse convergente retroalimenta esse fluxo e mantém as engrenagens das “máquinas de guerra” funcionando.

O desejo é um exílio, o desejo é um deserto que atravessa o corpo sem órgãos, e nos faz passar de uma das suas faces para a outra. Não é nunca um exílio individual, nem um deserto pessoal, mas um exílio e um deserto colectivos. É demasiado evidente que o destino da revolução está unicamente ligado ao interesse das massas exploradas e dominadas. Mas o problema está na natureza dessa ligação: ligação causal determinada, ou ligação de uma outra espécie. Trata-se de saber como é que se realiza um potencial revolucionário, na sua relação com as massas exploradas ou os “elos mais frágeis” de um dado sistema. Agirão estes ou estas no seu devido lugar, na ordem das causas e dos fins que promovem um novo *socius* ou, pelo contrário, são o lugar e o agente de uma inesperada e repentina irrupção de desejo que se liberta das causas e dos fins e que volta ao *socius* sobre a sua outra face? Nos grupos sujeitados o desejo define-se ainda por uma ordem de causas e de fins, e ele próprio tece um sistema de relações macroscópicas que determinam os grandes conjuntos numa formação de soberania. Pelo seu lado, a única causa dos grupos sujeitos é uma ruptura de causalidade, uma linha de fuga revolucionária; e embora se possa e deva determinar nas séries causais os factores objectivos que tornaram essa ruptura possível, como os elos mais frágeis, só o que é da ordem do desejo e da sua irrupção pode explicar a realidade que ela adquire num dado momento, num dado lugar. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 396).

Ainda de acordo com os autores, o que pode explicar a linha de fuga e sua natureza revolucionária naquele dado momento e naquele dado lugar, ou seja, no Brasil dentro de um regime ditatorial, são justamente os factores objectivos que iremos analisar, que buscam romper esse jugo, que produz o desejo e alimenta seus *socius*, ou seja, os

poetas marginais, a força da poesia marginal, capazes de mostrar a sua resistência com a sua produção, com a arte poética. Há um potencial revolucionário na poesia, pois ela liberta as amarras do pensamento, promove fissuras no senso comum e provoca interrogações em cima dos pontos finais.

O trabalho dos revolucionários não é ser portador de voz, mandar dizer as coisas, transportar, transferir modelos e imagens; seu trabalho é dizer a verdade lá onde eles estão, nem mais nem menos, sem tirar nem pôr, sem trapacear. Como reconhecer este trabalho da verdade? É simples, tem um troço infalível: está havendo verdade revolucionária, quando as coisas não te encham o saco, quando você fica a fim de participar, quando você não tem medo, quando você recupera sua força, quando você se sente disposto a ir fundo, aconteça o que acontecer, correndo até risco de morte. (GUATTARI, 1977, p. 16).

Segundo Guattari (1977), dizer a verdade é um ato revolucionário. A verdade estabelece o real, e essa é uma grande força, representa a luta do povo por vir. A poesia seria como um veículo artístico capaz de revelar a verdade por meio de jogos de palavras e imagens. Por isso, a máquina de guerra, a força de resistência necessita de militantes dispostos a arar campo muito árido, ainda mais em um país tão atrasado em termos de políticas educacionais, de cultura e leitura.

Podemos dizer que Mansur realiza, com seu projeto editorial *Poesia Livre*, um tipo de militância artística no universo da poesia. Sua capacidade de conectar poetas e artistas do país inteiro, criando uma rede criativa que se amparava na troca literária e nos acontecimentos via correios, ganha a admiração de grandes autores do cânone brasileiro, como Carlos Drummond de Andrade, e atrai colaboradores ilustres. No interior do encarte dessa edição de nº 5, lê-se na carta aos leitores: “Até Carlos Drummond de Andrade nos mandou um bilhete, dando a maior força” (MANSUR, 1979b, n.p.), se referindo ao bilhete anteriormente reproduzido. Ele prossegue, em seu editorial, dizendo que o saquinho resistiu e continuou, inspirando até mesmo o surgimento de outras revistas, jornalzinhos, em outros lugares e em Ouro Preto, mostrando a ação multiplicadora da iniciativa, a ação rizomática dessa produção.

E ninguém sabe ao certo se *Poesia Livre* é revista, ou se é jornal, ou o que quê é!? Mas todo mundo sabe que taí, na roda. E isso ninguém discute. E as pessoas acreditam no saquinho. E isso é importante. E mandam coisas de norte a sul e do centro do nosso país pro *Poesia Livre* publicar. (MANSUR, 1979b, n.p.).

A credibilidade e a verdade do trabalho do projeto *Poesia Livre*, além de angariar admiração, adquirem valor social, histórico e artístico imanescentes. Ele publica autores conhecidos ao lado de desconhecidos, poemas sob pseudônimos, poemas de pessoas que estão supostamente presas, poemas produzidos por ele mesmo e, assim, colhendo registros poéticos de vários estratos da sociedade e do país, acaba por se constituir fonte muito rica de informações, sobretudo, a Letras, Artes Gráficas, *Design*, Edição e, também, de História de Leitura. A seguir, iremos nos debruçar em algumas lâminas do *Poesia Livre* nº 5.

Figura 20 – *Poesia Livre* nº 5: *O Mito de Si-Si-Fu* (Sérgio Sant'Anna)



Fonte: MANSUR, 1979b.

Nota: Redução da imagem em 75%. Tamanho real: 9,8 cm x 23,7 cm de altura.

A Fig. 20 mostra o proema (prosa + poema) de Sérgio Sant'Anna, escritor do Rio de Janeiro, falecido em abril de 2020, em decorrência da covid-19. O poema intitulado *O MITO DE SI-SI-FU* é tecido com expressões de ironia e humor em que parodia o Mito de Sísifo, um condenado pelos deuses a levar eternamente uma pedra montanha acima, e que sempre rola abaixo quando ele atinge o objetivo.

A seguir, a transcrição do poema:

O MITO DE SI-SI-FU*

Aos quarentanos
vou a cartomante
e procuro o futuro
na bolha de cristal

“Meu filho,
no teu fu há um monturo
no teu fu-tu há um furo
teu futuro si fu”

“Minha velha, te esconjuro
você é gaga ou gagá?”

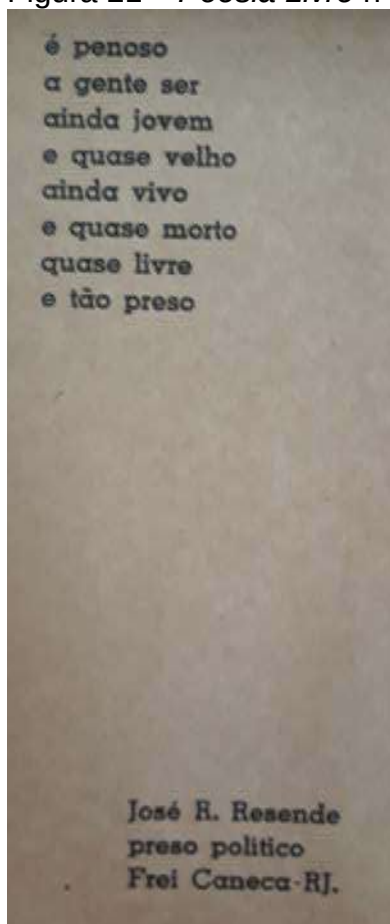
*(NOTA DE RODAPÉ) – Si-si-fu, monge da mitologia de todos os povos, perguntou a seu mestre onde poderia encontrar a felicidade? “A felicidade estará no alto de um monte, desde que você consiga carregá-la até lá”, respondeu o Mestre. Mas a cada vez que Si-si-fu transportava penosamente sua felicidade até quase o cume do monte, esta rolava sobre a sua cabeça e descia de novo até lá em baixo. Si-si-fu teve então uma iluminação e disse: “A vida é LIKE A ROLLING STONE”! E se tornou um homem de conhecimento.

A nota de rodapé aqui é uma apropriação dos paratextos editoriais que funciona como parte do poema. Ela reforça, por um lado, a ironia já presente no enunciado da primeira parte do poema e, com isso, o poeta glosa o *marketing* do Capital, que promete a felicidade (uma explicitação do que Baudrillard, que citamos anteriormente, afirmou). Por outro lado, há também um chiste entre o mito e o *rock and roll* por meio da banda Rolling Stone. Sant’Anna usa o recurso de criação de neologismos, com a palavra “quarentanos” e com a palavra “monturo” que remete às montueiras, restos, lixo. O jogo se realiza com as sílabas da palavra “fu-tu-ro”, começando desde o título, na separação das sílabas de “Si-si-fu”. Ele oferece uma “des-explicação” como nota de rodapé, proseando com o leitor e dosando o humor para rir da tragédia, da dor e da desolação a que estamos submetidos dentro da máquina despótica, em um sistema capitalista em que as pessoas estão destinadas a “si-fu”, ou seja, em um linguajar coloquial, a se darem sempre mal (se fudeu). Ele recria uma versão própria do mito, que ele chama de “mito de todos os povos”.

O próximo poema é de um autor supostamente encarcerado no Rio de Janeiro. É uma provocação que fica pairando no ar em forma de dúvida, uma

interrogação que abala as certezas, se o *Poesia Livre* conseguia alcançar até mesmo as pessoas que estavam encarceradas ou se essa autoria se trata de um artifício poético.

Figura 21 – *Poesia Livre* nº 5: *é penoso* (José R. Resende)



Fonte: MANSUR, 1979b.

Nota: Redução da imagem em 73%. Tamanho real: 9,8 cm x 23,7 cm de altura.

O poema de José R. Resende, da Fig. 21, ganha a devida interpretação quando lemos abaixo de seu nome “preso político”.

é penoso
a gente ser
ainda jovem
e quase velho
e quase morto
quase livre
e tão preso

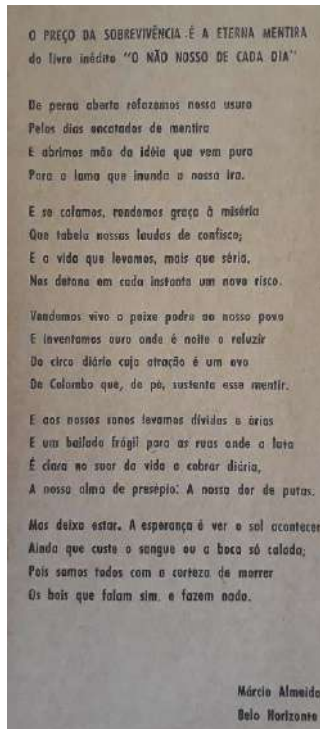
José R. Resende
preso político
Frei Caneca – RJ.

Tratando-se do real ou não, o que importa é o tom da temática em forma de denúncia. Retomando os conceitos de Deleuze e Guattari (2004), para o déspota, a prisão é uma forma de tentar “pacificar” as máquinas desejantes, quando estas conseguem se desterritorializar dos aparatos de controle. Resta o controle último, o dos seus corpos. O poema denuncia as prisões políticas na ditadura. Deleuze e Guattari (2004) explicaram porque o déspota se utiliza da repressão em um regime ditatorial, pois é preciso ser cruel para que o povo permaneça na condição de “gado” e não se torne um povo de pensadores:

Assim se compreenderá porque é tão difícil criar na terra um povo de pensadores. A crueldade não tem nada a ver com uma violência qualquer ou com uma violência natural, com que se explicaria a história do homem; ela é o movimento da cultura que se realiza nos corpos, se inscreve neles, domesticando-os. É isto o que a crueldade significa; a cultura da crueldade não é um movimento da ideologia mas sim um movimento que mete à força a produção no desejo e, inversamente – igualmente à força, o desejo na produção e reprodução sociais. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 149).

A violência e a repressão têm a função de domesticar o povo. O ponto de partida é a cultura, a repressão se inicia aí, para que os corpos fiquem marcados de dentro para fora. Pensar e ensinar a pensar se tornam, para o déspota, atividades cujo movimento precisa ser interrompido, mesmo que à força, para que os corpos aceitem a perda da liberdade, de sua potência. Há, em todas as poesias da revista-saco produzidas nesse período, esse clamor pelo retorno da democracia, como veremos a seguir no poema de Márcio Almeida:

Figura 22 – *Poesia Livre nº 5: O PREÇO DA SOBREVIVÊNCIA É A ETERNA MENTIRA do livro inédito “O NÃO NOSSO DE CADA DIA” (Márcio Almeida)*



Fonte: MANSUR, 1979b.

Nota: Redução da imagem em 75%. Tamanho real: 9,8 cm x 23,7 cm de altura.

O PREÇO DA SOBREVIVÊNCIA É A ETERNA MENTIRA
do livro inédito O NÃO NOSSO DE CADA DIA

De perna aberta refazemos nossa usura
Pelos dias encatados de mentira
E abrimos mão da ideia que vem pura
Para a lama que inunda a nossa ira.

E se calamos, rendemos graça à miséria
Que tabela nossas laudas de confisco;
E a vida que levamos, mais que séria,
Nos detona em cada instante um novo risco.

Vendemos vivo o peixe podre ao nosso povo
E inventamos ouro onde é noite o reluzir
Do circo diário cuja atração é um ovo
De Colombo que, de pé, sustenta o nosso mentir.

E aos nossos sonos levamos dívidas e árias
E um bailado frágil para as ruas onde a luta
É clara no suor da vida a cobrar diária,

A nossa alma de presépio: A nossa dor de putas.

Mas deixa estar. A esperança é ver o sol acontecer
Ainda que custe o sangue ou a boca só calada;
Pois somos todos com a certeza de morrer
Os bois que falam sim, e fazem nada.

Márcio Almeida
Belo Horizonte.

Nesse poema, Almeida compara o povo ao “gado”. Interessante notar como essa expressão nos últimos anos ainda é amplamente utilizada. Similarmente, vemos pelas fissuras do cristal do tempo como essa mesma comparação foi adotada em meio às redes sociais em 2018, devido ao adestramento virtual praticado por meio de *fake news*. Ele é o autor do pequeno excerto que está impresso na capa apresentada anteriormente, no saquinho, que age como um poema de abertura e introdução a esse poema de profundidade maior, dentro da edição. Na capa, ele compara a poesia ao pão, apresenta-nos a ideia como uma degustação. “O NÃO NOSSO DE CADA DIA” é uma produção que joga com a famosa oração cristã “O Pai-Nosso”, especialmente com a parte “[...] o pão nosso de cada dia nos dai hoje”, fazendo alusão do “Não” ao pão. O formato do poema segue rimas em que as palavras finais da primeira linha rimam com os finais da terceira linha, e os da segunda com a quarta linha, formando uma sonoridade cantada, trovadoresca. A temática é a crítica política e social, denunciando a inércia do povo, sob a luz de Deleuze e Guattari, do povo por vir, do “vir a ser”. A mensagem é que este que não submeta ou que faça algo, que aprenda a dizer “Não”, que não sejam como “os bois que falam sim, e fazem nada”. Além disso podemos traçar um paralelo com os versos de Escapulário (1925) de Mário de Andrade, publicado em *Pau-Brasil*, na primeira fase do modernismo

No Pão de Açúcar
De Cada Dia
Dai-nos Senhor
A Poesia
de Cada Dia

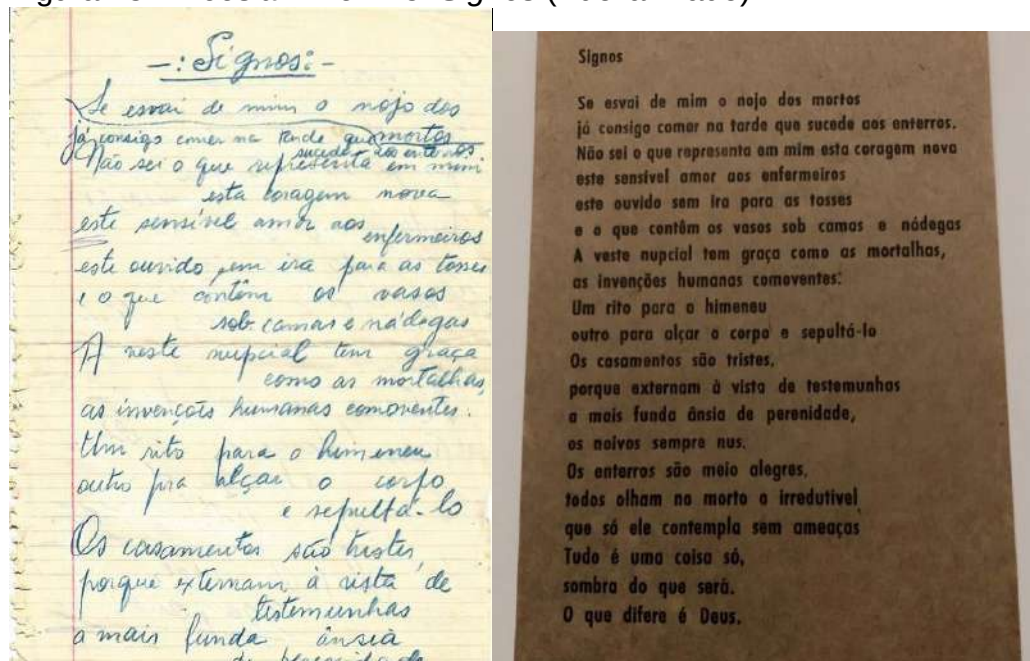
Gonçalves relatou que conseguiu publicar um poema até então inédito de Adélia Prado, *Signos*, nesta edição de 1979. que também contou com outros poetas ilustres, como Nicolas Behr, um dos grandes expoentes da voz da geração da Poesia

Marginal, de Brasília, que viria a ser um “olheiro” da revista em saquinho. Antônio Barreto e Sebastião Nunes também colaboram com trabalhos. “Tião” Nunes, inclusive, tonar-se-ia uma das pessoas a figurar no rol dos entrevistados pelo periódico, coeditando-o também com Mansur. Posteriormente, veio a editar o livro *Bichos tipográficos*, pela sua Editora Dubolsinho, ou seja, ele também, além de ser poeta, tornou-se editor.

Sobre a participação de Adélia Prado, segue a reprodução do manuscrito aos editores, e um depoimento a respeito da “cessão” desse trabalho:

Em certa tarde de domingo toquei a campainha de uma casa em Divinópolis. A família estava almoçando, mas levantando-se da mesa, Adélia Prado – então no auge do sucesso – se prontificou a copiar improvisadamente com sua bela letra de professora o inédito que iríamos revelar ao público antes que integrasse um de seus livros. (GONÇALVES, 2020, *on-line*).

Figura 23 – Poesia Livre nº 5: *Signos* (Adélia Prado)



Fonte: GONÇALVES, 2020, *on-line*.

Nota: À esquerda o manuscrito e à direita a lâmina impressa.

No poema da Fig. 23, os versos “des-celebram” o casamento e “celebram” a morte, em que a autora cria algumas rimas como “mortes” e “tosses”, “enterros” e “enfermeiros”, criando uma musicalidade nos versos iniciais e, em seguida, joga o leitor num verso desconcertante, desconstruído, com imagens escatológicas, para seguir criticando os rituais da sociedade, finalizando num desfecho metafísico. Os editores

devem ter vibrado ao publicar, em “primeira mão”, o poema, uma generosa contribuição de Adélia Prado.

A seguir, a relação dos autores e poemas publicados no *Poesia Livre* nº 5.

Quadro 8 – Poetas e poemas do *PL-5*

	Autor	Título do poema	Cidade – Estado
1	Adélia Prado	Signos	Divinópolis – MG
2	Antônio Barreto	2 Pontos	Belo Horizonte
3	Aracy Curvello d’ Ávila	madureza	Niterói – RJ
4	Célio Inácio	O mundo tem muito louco	Ouro Preto – MG
5	Fábio Eustáquio Teixeira	guarani e.c.o.p.	Ouro Preto – MG
6	Guilherme Mansur	Eu não vou escrever um poema aqui	Ouro Preto – MG
7	Hélio Lete	Mãe	Campinas – SP
8	Henry Corrêa de Araujo	TOPONIMIA DAS CIDADES MINEIRAS	Belo Horizonte – MG
9	Humberto de Almeida	Flávia	Apucarana – PR
10	Jáder Barroso Neto	Mar	Ouro Preto – MG
11	José Maria Theodoro	O ENCONTRO	Belo Horizonte – MG
12	José R. Resende	é penoso a gente ser	Frei Caneca – RJ
13	Márcio Almeida	O PREÇO DA SOBREVIVÊNCIA É A ETERNA MENTIRA do livro inédito “O NÃO NOSSO DE CADA DIA”	Belo Horizonte – MG
14	Mariza Esteffanio	Para Cabral de Melo Neto	Ouro Preto – MG
15	micítaus do ISSÁS	Poesia Deus me Livre (poema-montagem com o nome da revista)	Belo Horizonte – MG
16	Miriam	Menos-Romântico	Ouro Preto – MG
17	Nicolas Behr	subo aos céus	Brasília – DF
18	Orlando Ramos	Uma tarde qualquer na zona do Maciel	Salvador – BA
19	Otávio Ramos	O fundo de Ouro Preto	Belo Horizonte – MG
20	Petrus	BREVE PODER	Ouro Preto – MG
21	Regis A.D. Gonçalves	BICHO	Belo Horizonte – MG
22	Renato Mota	Os momentos transcorrem	?
23	Romério Rômulo	Morder o sol na boca	Ouro Preto – MG
24	Ronaldo Mourão	O povo estará nas ruas	Ouro Preto – MG
25	Sebastião Nunes	Múltipla Escolha	Sereno – MG
26	Sérgio Sant’Anna	O MITO DE SI-SI-FU	Rio de Janeiro – RJ
27	Tito	Conversa muda com o suicida	Brasília – DF
28	Vandico	MARIA PÉ DE ANJO	Ouro Preto – MG

Fonte: Elaborado pela autora.

A apresentação dos quadros neste capítulo teve a intenção de mostrar a evolução, de forma organizada e visualmente estruturada, da edição do primeiro ao quinto exemplar da revista-saco. Importante comparar esse último quadro com o primeiro e verificar a amplitude geográfica que o projeto conseguiu alcançar, a

diversidade de autores que estavam colaborando com suas produções, traço que irá se intensificar nas edições de 6 a 10.

A circulação se expandiu e resolvemos inovar, criando uma seção de entrevistas, algumas delas memoráveis. Guilherme e Otávio tomaram um ônibus para Curitiba para entrevistar Paulo Leminski – viagem que rendeu a Guilherme uma namorada, com quem depois se casou. Tião Nunes e Sérgio Sant’Anna foram resgatados da condição de “poetas do Suplemento” para a “marginalidade” do saquinho. Até mesmo o “príncipe” Affonso Romano de Sant’Anna abriu verbo e coração para *Poesia Livre*. Memorável foi também a entrevista que realizamos com o esquecido Bueno de Rivera – tido como um dos expoentes da Geração de ‘45 – que contribuiu com um poema inédito, dos muitos que ainda guardava em secretíssimos arquivos. (GONÇALVES, 2020, *on-line*).

O projeto se encerra com o encarte da entrevista de Leminski à 16ª edição e, não por acaso, ao encerrar o projeto *Poesia Livre*, em 1985, Mansur dedica-se a publicar o seu primeiro livro: *hai tropikai* (1985), edição de haicais de Paulo Leminski e Alice Ruiz. Desse modo, em termos profissionais e pessoais, como Gonçalves apontou, o projeto marcou a vida do editor Mansur indelevelmente.

No próximo capítulo, iremos tratar especificamente das produções poéticas de Mansur a partir dos poemas que foram publicados em *Poesia Livre*, tecendo algumas análises e relacionando-os com algumas produções posteriores aos anos 2000.

3 A POESIA BARROCOBEAT

3.1 O POETA-TIPÓGRAFO DO *BARROCOBEAT*

Para iniciarmos as apresentações do poeta-tipógrafo, vamos recorrer à revista eletrônica *Tantas Folhas*, uma publicação recente, lançada em 2020, por um coletivo do qual Mansur faz parte. Num depoimento publicado nesse veículo, acompanha uma minibiografia onde se lê:

Poeta, tipógrafo e editor, nasceu em Ouro Preto. Descendente do proto-tipógrafo português Manuel José Barbosa – que instalou a primeira oficina tipográfica de Minas Gerais, em 1823 –, vem mantendo a tradição familiar das letras através da tipografia e poesia. (MANSUR, 2020, *on-line*).

O ancestral de Mansur, Manuel José Barbosa, contou com o auxílio do padre José Joaquim Viegas de Menezes, sacerdote católico de Antônio Dias, pintor primoroso, gravador exímio, e essa dupla, quase sem recursos, conseguiu realizar as primeiras impressões da Capitania das Minas Gerais. Sobre essa parceria tão fortuita, Rodrigues (2015, p. 105) nos ofereceu informações precisas:

Viegas era um grande conhecedor das artes da impressão. Segundo João Pedro Xavier da Veiga, jornalista, historiador, deputado provincial e fundador do primeiro Arquivo Público Mineiro, na monografia *A Imprensa em Minas Gerais*, publicada, em 1894, nas Minas foi construída a primeira oficina de calcografia do Brasil. Novamente aparecia o brilhantismo de Viegas, o principal responsável pelo feito. Ainda de acordo com Xavier da Veiga, a tipografia não era a primeira construída no país, bem antes já havia sido feito uma no Rio de Janeiro, mas a façanha do padre mineiro era admirável. Morava em Vila Rica, em 1820, o português Manoel José Barbosa Pimenta e Sal, que trabalhava como chapeleiro e sirgueiro, e tinha muito talento para a mecânica. Ele gostava muito de ler, mas não compreendia o principal livro de sua estante, que Xavier da Veiga (1898) diz ser um dicionário de *Sciencias e Artes*, em francês, língua conhecida por pouquíssimas pessoas na capital mineira. Por isso, o português folheava e olhava as ilustrações do livro, sem compreender o seu conteúdo. Costumava parar nas páginas com desenhos de equipamentos tipográficos. O padre Viegas, que conhecia francês, traduziu esse texto para o chapeleiro e explicou como funcionava e o que compunha uma tipografia. Os dois tornaram-se amigos e resolveram construir uma tipografia, que ficou pronta em 1821. Depois de pronta, Viegas deixou-a com Manoel José Barbosa. No entanto, a tipografia só receberia autorização para funcionamento em 20 de abril de 1822. Lá seriam impressos os primeiros jornais mineiros, como o *Compilador Mineiro* (1823), *Abelha do Itaculumy* (1824), o *Universal* (1825), o *Companheiro do Conselho* (1825) e o *Diário do Conselho* (1825). O diretor do primeiro jornal da

província também foi o padre Viegas, que esteve a frente do *Compilador Mineiro*.

Mansur descende, portanto, de uma longínqua linhagem de empreendedores que vêm se desdobrando desde o início da história dos impressos em nosso país.. Transitando no “fazer” na edição, na poesia, na performance, no *design*, nas artes visuais e na fotografia, percebemos que, à medida que vamos mergulhando na obra de Mansur, a profundidade das águas demanda de nós, como pesquisadores, cada vez mais oxigênio, ainda que tenhamos optado por um recorte, cada um deles pode ser explorado de forma muito diversa, dependendo do ângulo que se pretender olhar.

O aprendizado no manejo das máquinas mecânicas da gráfica onde os pais de Mansur trabalhavam vem de tenra idade. Seu autodidatismo e sua inventividade talvez tenham vindo do “caos” desse ambiente de gráfica. Para ele, as palavras tinham cheiro, peso e cor, o que foi determinante para definir sua característica poética. “Fui alfabetizado por uma caixa tipográfica. Quando eu era menino, vivia dentro da tipografia dos meus pais, mexendo com tipos móveis, vasculhando as caixas todas, montando quebra-cabeças, fazendo jogos, brincadeiras com as letras” (MELLO, 2018, p. 254).

Os jogos e brincadeiras com as letras e tipos irão acompanhar a vida de Mansur desde a alfabetização até os mais elaborados trabalhos de edição e composição de livros, assim como seus poemas-objetos. A estreita relação com a tipografia, os tipos e o local onde aprendeu tudo está presente nas primeiras invenções na adolescência de folhetos, blocos e objetos até a criação do primeiro selo que carrega o nome da Tipografia do Fundo de Ouro Preto e em seu primeiro projeto editorial, o *Poesia Livre*. A passagem da tipografia para o meio digital também será abordada mais à frente, relacionando as forças de apropriação e incorporação do conhecimento tecnológico pré-existente, sobretudo com os tipos, e a adequação ao ambiente digital.

Sobre o ambiente da gráfica onde Mansur cresceu, Rodrigues (2015) afirmou em sua pesquisa:

Descendente de proprietários da gráfica Ouro Preto, Guilherme Mansur cresceu entre tipos, clichês, papéis, chapas, tinta, cheiro de cola, guilhotina, zumbido de cortes, dobras, embrulhos. Enfim, despertou para a poesia em meio a toda a parafernália que constituía, inevitavelmente, o mundo gráfico há alguns anos, toda uma “sujeira”, uma “bagunça”, que (fato lamentável de um ponto de vista cultural) vai-se tornando cada vez mais difícil de se

encontrar hoje em dia, em função das novas tecnologias de impressão. As edições de Mansur são marcadas por esse ambiente em que ele se criou, atravessadas por uma precariedade que acaba por se afirmar como seu dado encantador. (OLIVEIRA, n.d. *apud* RODRIGUES, 2015, p. 23).

Essa visão sobre o ambiente da gráfica pode ter aspectos lúdicos muito interessantes: se, por um lado, é atravessado por um caos inerente às atividades, como tintas, papéis, sons e barulhos, por outro, vemos que é desse caldo de estímulos, os mais diversos, que impregnam a alma e o “fazer” de Mansur. Sobre as publicações serem marcadas por uma “precariedade”, vemos que, talvez, essa questão esteja ligada ao uso do papel kraft e do saco de papel de pão no projeto *Poesia Livre*, por exemplo, além do uso de papel reciclado para capas e miolos que ele criou. Concordamos que é realmente encantadora a forma como as edições depois ressignificam determinados materiais. Para o primeiro projeto editorial, então, vemos que a saída adotada, naquela época, era a utilização de um suporte um pouco mais precário, um saco que sequer era fechado ao ser encaminhado para os Correios, mas não em termos de edição, pois a impressão e a elaboração eram muito bem cuidadas. A visão que temos é compartilhada com outros autores, a respeito das edições, convergindo para um consenso de que as publicações carregam marcas de uma sofisticação no que diz respeito à elaboração de papéis, *design*, cores, tipos e entintamento, isso apenas para nos ater ao suporte. No que diz respeito ao trabalho de designer e editor, “A atividade editorial de Guilherme Mansur é de um mestre-inventor, que busca a excelência em seu ofício sem abrir mão da experimentação, da busca de novos horizontes para a poesia.” (CADOR, 2016, n.p.). Em termos de edição, do fazer manual, tipográfico, artesanal, conjugado com a excelência, observamos uma busca pelo apuro no trabalho, confessado pelo próprio Mansur. A “correria” em tipografia, por exemplo, não combina com os padrões dele.

Tipografar é um exercício lento. O tempo corre em outra rotação. Quando se é poeta-tipógrafo há um prazer extra aí, porque você não gostaria de finalizar a composição daquela série de poemas de um de seus autores preferidos. Algo parecido com que se lamentar porque você está chegando às últimas páginas daquele livro maravilhoso. Posso me lembrar de muitas vezes ter acordado bem cedo com um sorriso no rosto, porque no andar de baixo da casa estavam chapas enramadas me esperando, com poemas a serem impressos. O que me interessa em tipografia é exatamente a sua linguagem. O fato de se trabalhar com material pesado e duro não quer dizer que o resultado tenha que ser pesado. Tipografia não é carimbo. Tipografia é delicadeza. Dá pra imprimir um texto em corpo 6, sem que se borre a impressão, ou que se entupa de tinta a

letra, ou que se façam sulcos desnecessários no papel. Tudo é uma questão de ajuste, de uma rama bem montada, com as chaves apertadas por igual, com os calços necessários, enfim. Tipografia não se faz com correria, mas com paciência. (MELLO, 2018, p. 7).

Tipografia é um universo próprio para Mansur, pois ele também é um poeta-tipógrafo, que constrói poemas com tipos móveis e se preocupa com os mínimos detalhes. Há um trabalho de planejamento dos espaços, em compor matrizes tipográficas com qualidade, a busca incessante por um resultado que ultrapassa a tipografia e se transcreve pela linguagem tipográfica. “Correria” não produz um acabamento impecável, talvez seja porque dentro de seu ritmo próprio ele se assemelhe a outro mestre das artes, que afirmava: “O que é feito com tempo o tempo respeita”¹⁷ – Da Vinci, que vivia imerso dentro de uma cronologia e de um tempo próprios, criando as obras de arte que o imortalizaram.

A artesanania desse processo é uma arte. E é metal no papel, é o batido do ferro, é o *beat* que gera o resultado.

São notáveis, portanto, algumas linhas de força que amarram firmemente o trabalho editorial de Guilherme: os recursos da tipografia clássica, seu “lastro de chumbo”, como disse uma vez Guilherme, os suportes materiais simples, “plebeus”, “pops”, e o tratamento visual dado ao uso das tipologias nas capas e em algumas montagens, como no poema de Schwitters ou nos quadrados de tipos móveis, em clara relação com os procedimentos de escritura das vanguardas, quer do início do século XX, quer da poesia concreta no Brasil. (POLITO, 2016, n.p.).

Para compreender o processo de composição da poesia de Mansur, que aqui chamamos de poesia *Barrocobeat* (batida do barroco, batida do ferro) é preciso entender primeiro um pouco a trajetória editorial como editor e tentar visualizar a sua história e geografia em termos do ambiente no qual ele está inserido. Geneticamente e culturalmente, como vimos, tudo se entrelaça, a sua educação se iniciou no fazer e inventar com seu pai e sua mãe na Gráfica Ouro Preto, da família. É a partir da infância e da influência da cidade de Ouro Preto de onde emerge a energia que dá origem ao seu trabalho.

¹⁷“A se fiar em um ditado que atravessou eras, segundo o qual ‘o que é feito com tempo, o tempo respeita’, pode-se afirmar que Leonardo da Vinci, pela eternidade de suas obras, foi também senhor do tempo. Sigmund Freud, o pai da psicanálise, expressou a genialidade de Da Vinci com a simplicidade de outro gênio: ‘Ele foi como um homem que acordou cedo demais na escuridão, enquanto os outros continuavam a dormir’.” (TEIXEIRA, 2021, *on-line*).

Parágrafo para que o leitor entenda geograficamente o quanto de telúrico existia acerca da nossa oficina tipográfica que estava instalada no Pilar, local conhecido também como “Fundo de Ouro Preto”. A poucos metros da gráfica, a Igreja do Pilar. Em diversos momentos do dia, o som do dobrar dos ferros das velhas impressoras Minerva fundiam-se com o som do dobrar e desdobrar do bronze de Jerônimo, o grande sino da Igreja. Era o barroco ali atuando no espaço-tempo: “Pli selon pli” (dobra sobre dobra). “Para Deleuze, o Barroco é aquilo que faz dobras no objeto estético, seja ele um texto escrito, uma música, uma roupa, uma casa, uma igreja, um quadro etc. Tudo que é barroco é dobrado.” (“A aurora das dobras – introdução à barroquidade poética de Affonso Ávila”, Anelito de Oliveira, Imensa, 2013). Atrás da gráfica existia um ferreiro com o batuque diário na bigorna e, toda segunda-feira, dia regido pelo orixá Exu, dava para se ouvir um afro-batuque gostoso vindo de algum canto ali no entorno. Como o casarão da gráfica está na esquina de uma encruzilhada, não raro aparecia um trabalho de macumba ali naquela encruza. *POESIA LIVRE*, portanto, era imprensa em meio a um sarapatel de batuques (de sino, de prensa, de bigorna, de preto) e crenças. (MANSUR, 2020, n.p.).

Ao afirmar que o barroco estava ali atuando na dobra do espaço-tempo, só temos que concordar e mostrar como ele imprime essa característica estética tanto ao seu trabalho de editor, quanto ao de poeta. Ao citar Ávila e Deleuze, dois dos teóricos no qual este estudo se apoia, referendando-os, só podemos acrescentar que daí é que surge o termo *Barrocobeat*, que também intitula um conjunto de poemas que datam do final da década de 1970, escritos ainda em idade juvenil e publicados somente no ano 2000. Há também um poema-cartaz ou postal-poesia chamado *manhã*, feito em parceria com Décio Pignatari, datado de 1987, que traz inscrito “Barrocobeat”, como que firmando ou reafirmando sua identidade dentro do movimento da poesia neoconcreta ou pós-concreta (se é que poderíamos classificar assim), as influências do caldo cultural no qual ele estava mergulhado em Ouro Preto. Também poderíamos inferir que, talvez, a incorporação do termo *beat*, deva-se às influências da Geração Beat¹⁸, dos anos 1960, sendo o termo *beat* cunhado por Jack Kerouac, no final dos anos 1950, que influenciou a geração de Mansur.

Há muitos outros indícios em outras experimentações, por meio dos diversos suportes que ele utilizou, não só em papel, em criações bidimensionais, assim como na

¹⁸ Geração Beat – “Geração Beat ou movimento beat é um termo usado tanto para descrever um grupo de norte-americanos, principalmente escritores e poetas, que vieram a se tornar conhecidos no final da década de 1950 e no começo da década de 1960, quanto ao fenômeno cultural que eles inspiraram (posteriormente chamados ou confundidos aos beatniks, nome este de origem controversa, considerado por muitos um termo pejorativo).” Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gera%C3%A7%C3%A3o_beat. Acesso em: 15 maio 2021.

tridimensionalidade encontrada em seus poemas-objetos, como no poema-escultura *Batuque* (2014), uma instalação recortada em uma superfície de aço erigida no *campus* IFMG, em Ouro Preto e cujo videopoema de mesmo nome mostra a sua produção, cujo som é do batido do ferro, do *beat*, que surge a arte, do ferro batido, vazado, assim como os tipos móveis, na antiga tipografia de ferro fundido, batiam no papel. Essa obra, embora fixa, possui “movimento”, é capaz de proporcionar diversas camadas de leitura no local onde foi instalada, por exemplo, por meio das projeções das sombras do poema no chão, que varia de acordo com a mudança do sol, ou seja, ela é um elo numa corrente de criações na qual Mansur fará uma correspondência lógica e muito bem articulada entre cada um de seus trabalhos. Mais tarde, ele irá criar uma coleção de fotos com sombras do metal sobre o chão, chamada *O som das sombras*, uma série onde ele ressignifica efeitos que se assemelham a letras, publicando-as no *Instagram*, muitas vezes sob a legenda de *Cortina de ferro*.

Assim, o Barrocobeat pode ser caracterizado como uma corrente poética do desdobrar-se, com origens no Barroco, que incorpora características concretistas, que faz um agenciamento de várias linguagens poéticas, ou seja, das diversas roupagens que a poesia pode apresentar, seja em papel, escultura, vídeo ou fotografia. Uma obra de arte vai fazendo referência à outra, há um encadeamento, um desdobramento do conceito artístico. As linguagens verbal, visual e sonora se irmanam em torno de uma tradição poética que está continuamente se renovando, se reinventando, realizando releituras e resgates, interligando em referências a arte poética de diversos tempos e autores, cuja temática tensiona e universaliza muitas vezes aspectos do cotidiano.

Para que este conceito fique mais claro vamos iniciar a análise dos poemas de Mansur com o trabalho *manhã*, composto por dois poemas: *névoa*, de Mansur, e *manhã auropretana*, de Décio Pignatari, apresentados na Fig. 24. É um poema-cartaz ou um postal-poesia composto com quatro fotos de Ouro Preto do fotógrafo Dimas Guedes: uma da Praça Tiradentes, outra da Vista de Antônio Dias, com o pico do Itacolomy ao fundo, uma da Rua do Carmo e uma da Rua do Pilar. As fontes utilizadas na composição são *Times New Roman* e foi impresso na Gráfica de Ouro Preto. O cartapoema, quando dobrado em quatro para virar um postal-poesia, adquire a forma de um quadrado de 21 x 15 cm, fica parecendo um envelope, onde de um lado se lê

“Barrocobeat” e há o espaço para selo e linhas para endereçamento e do outro lado a foto da Praça Tiradentes.

A seguir, a transcrição do poema *névoa*, de Mansur:

névoa
 névoa
 cidade
 amanheceu
 tamanha
 manhã
 mãe
 céu
 eva
 eva

Figura 24 – Poemas de Guilherme Mansur e Décio Pignatari no poema-cartaz *manhã*



Fonte: Foto da autora.

Nota: À direita, *manhã auropretana*, de Pignatari, e, à esquerda, *névoa*, de Mansur. Ouro Preto, 1986.

Redução da imagem em 75%. Tamanho real: 42 cm x 30 cm de altura.

Em relação à forma, o poema *névoa* parece dançar, cai em degraus no meio da página em harmonia com a foto da paisagem enevoadada. Em relação à poética, percebemos as rimas internas de “tamanha” e “manhã” ocupando o centro do poema,

com uma sonoridade que tem uma musicalidade que nos faz recordar da segunda estrofe da música *Qualquer coisa*, de Caetano Veloso, de 1975, sendo que a palavra “mãe” do poema também rima com “manhã” e faz aproximações à estrofe da música “sou o seu bezerro gritando mamãe”, em outra estrofe. Segue a parte que traz “manha/manhã/tamanha” com grifos nossos:

Não se avexe não, baião de dois
 Deixe de **manha**, deixe de **manha**
 Pois, sem essa aranha, sem essa aranha
 Nem a sanha arranha o carro
 Nem o sarro arranha a Espanha
 Meça tamanha, meça **tamanha**
 Esse papo seu já tá de **manhã**¹⁹

Existe aqui um jogo sonoro que permite aproximar palavras semanticamente diferentes. No caso de Caetano, a relação deriva de uma espécie de eco tamanha/manhã. No de Mansur, no segundo momento, por um aproveitamento da oralização mineira da palavra “manhã” (mɐ.ɲ'ẽ, foneticamente).

As rimas externas em *manhã* são as palavras “névoa” e “eva”, repetidas, apresentando um eco, uma dobra, referência às repetições de outras obras, por exemplo, a repetição no poema de Drummond “No meio do caminho”, de 1930, publicado em *Alguma Poesia*:

No meio do caminho tinha uma pedra
 Tinha uma pedra no meio do caminho
 Tinha uma pedra
 No meio do caminho tinha uma pedra

Há teorias que apresentam “No meio do caminho” como uma crítica modernista debochada ao soneto *Nel mezzo del camin*, de Olavo Bilac, representante do movimento parnasiano, que seriam justamente um obstáculo ao desenvolvimento da poesia. Podemos também somar as repetições de poemas de Mário de Andrade, como já vimos anteriormente, em *Escapulário*, que se apresentam como contestações. Aqui Mansur mantém um elo com o avançar em direção à clareza e simplicidade dos versos. Temos o verbo “amanheceu” na quarta linha rimando com “céu” na oitava linha.

¹⁹ Qualquer coisa. Intérprete: Caetano Veloso. Salvador: Lucas Records, 1975. 1 disco vinil, 33 rpm., estéreo.

O poema tem a característica sintaxe paratática que caracteriza o concretismo. No entanto, quando Mansur acrescenta as rimas apresentadas com sentidos desdobrados, ele incorpora elementos do Barroco, com o jogo espacial e vocabular. A ligação com a música de Caetano faz sentido também, é como uma colagem, de uma obra à outra, de um cantor e compositor ícone do Tropicalismo. As palavras do poema, assim como as imagens, tentam capturar a imagem da névoa da Ouro Preto, que encoberta por brumas, logo nas primeiras horas, oferece-se como um mistério, onde o céu, princípio masculino, abraça com nuvens a terra, a cidade, eva, o princípio feminino.

A imagem, mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos aparecer e parecer ilustram cabalmente. O objeto dá-se, aparece, abre-se (lat.: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto aparência: esta é a *imago* primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se parece com o que nos apareceu. Da aparência à parecença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos. (BOSI, 1977, p. 13).

Para a poesia apresentada, a tentativa de capturar a imagem da neblina da cidade com uma linguagem sintética e por meio de uma linguagem visual, na fotografia que tenta capturar o andar dos transeuntes, com o ponto de fuga cerrado nas brumas, ladeado pelo casario colonial, com os detalhes da torre da Igreja e uma placa onde se lê: “Pouso do Chico Rei”, destacando uma referência à cultura mineira, remetem ao leitor quase que instantaneamente, essa parecença com os objetos cênicos e culturais que inspiram o poeta, e é dessa forma que ele nos entrega um pedaço de uma cidade cheia de mistérios, de história, de passado. Pignatari, por sua vez, utiliza não só a sintaxe paratática, sintética-ideográfica, mas a paronomásia, ao jogar com o título: “manhã auropretana”, com “auro” referenciando a aurora. Vejamos a transcrição do poema:

névoas em passos
ladeiras andantes
tempo íngreme
tempos

vенеza barroca dos montes

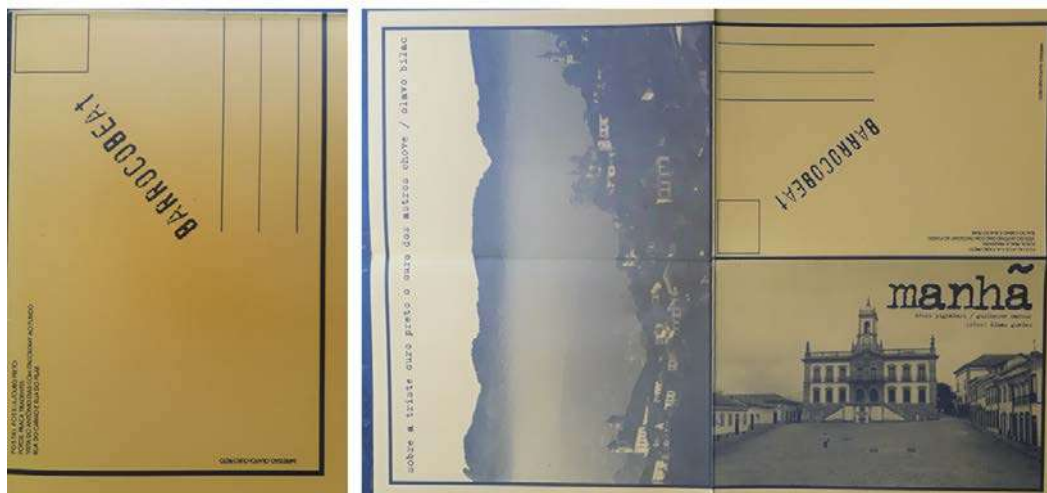
Vemos aqui como Pignatari já está produzindo poemas de outra forma, um poema imagético narrativo, mais próximo do estilo dos modernistas dos anos 20 que do início do concretismo e isso se deve a uma “desradicalização” aos preceitos inicialmente

elaborados por ele e pelos irmãos Campos, conforme a seguinte conclusão de Silva (2005):

A poesia de todos eles vai se transformando, encarando novas questões e deixando a “fase heróica” da Poesia Concreta e o fim do verso para trás, mas sempre atinente à questão do novo e das novas possibilidades de expressão, sem descurar o resgate da tradição inventiva esquecida no decurso da história (Sousândrade, Kilkerry, Gregório de Matos e o barroco). (SILVA, 2005, p. 54).

Percebe-se, de acordo com as análises apresentadas, que em 1986 os rumos da poesia concreta já se encontravam em um estágio flexibilizado em relação aos princípios do movimento. Vemos em *manhã auropretana* uma composição muito diversa de Pignatari das anteriores, produzidas na década de 1950 e 1960. Nesse poema em parceria com Mansur, percebe-se um momento de rendição à tradição inventiva e aos versos, que permanecem curtos e rápidos, enaltecendo a cidade de Ouro Preto à “vенеza barroca dos montes”, recriando imagens com a neblina preenchendo as ruas e ladeiras de pedra no lugar das águas da referência europeia. Teria Pignatari se “barrocobeatizado”? A foto mostra as ladeiras da cidade, os transeuntes em movimento, ostentando seus guarda-chuvas, talvez sinal de uma chuvinha fina. O casario colonial, uma cena cotidiana mineira, mas que talvez remeta a uma paisagem de uma pequena cidade europeia medieval ao amanhecer. O *manhã auropretana* também pode remeter a “auro” de aurífera, referendando-se ao ciclo do ouro que fez surgir a cidade. São versos e imagens que interligam vários tempos, por meio das linguagens verbais e visuais, que pictografam um momento, uma manhã, um surgimento, da atividade mineradora, da criação dessas ladeiras andantes, por onde rolaram tantas riquezas.

Figura 25 – Poemas de Guilherme Mansur e Décio Pignatari no poema-cartaz manhã.



Fonte: Foto e montagem da autora.

Nota: À direita: o outro lado do cartaz, com a foto da vista do Antônio Dias com o Itacolomy ao fundo; à esquerda, o cartaz dobrado em quatro, adquirindo as dimensões de 21x 15 cm, onde se lê: “Barrocobeat”. Redução das imagens em 80%.

A Fig. 25 apresenta o cartaz dobrado em quatro, conforme dissemos anteriormente, com a palavra “Barrocobeat” e, ao lado, o verso do poema-cartaz que traz a foto da vista de Antônio Dias com o Pico do Itacolomy ao fundo e, acima, no céu, o último verso extraído do soneto *Vila Rica*, de Olavo Bilac: “sobre a triste ouro preto o ouro dos astros chove”. Importante notar as imagens evocadas por esse soneto, que fala sobre os tempos áureos de riqueza e sobre as fotos da paisagem de cerração ou neblina da cidade:

O ouro fulvo do ocaso as velhas casas cobre;
Sangram, em laivos de ouro, as minas, que ambição
Na torturada entranha abriu da terra nobre:
E cada cicatriz brilha como um brasão.

O ângelus plange ao longe em doloroso dobre,
O último ouro de sol morre na cerração.
E, austero, amortalhando a urbe gloriosa e pobre,
O crepúsculo cai como uma extrema-unção.

Agora, para além do cerro, o céu parece
Feito de um ouro ancião, que o tempo enegreceu...
A neblina, roçando o chão, cicia, em prece,

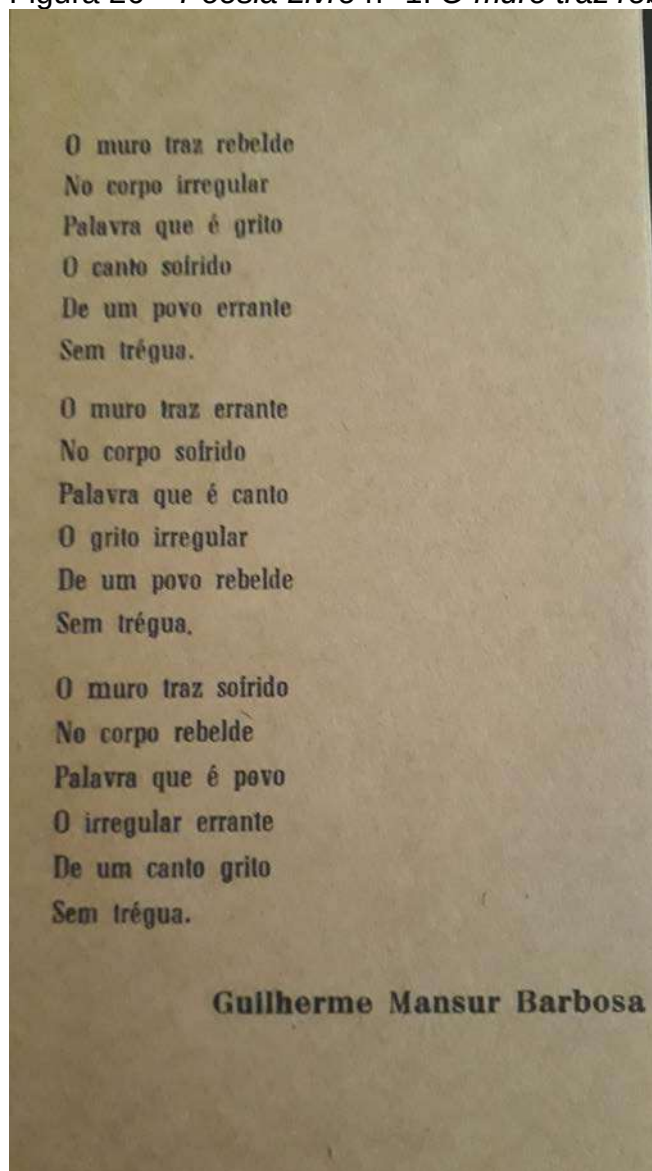
Como uma procissão espectral que se move...
Dobra o sino.... Soluça um verso de Dirceu...
Sobre a triste Ouro Preto o ouro dos astros chove.
(BILAC, 1996, p. 269, grifo nosso).

Esse poema de Bilac voltará à cena como tema central de um dos trabalhos de Mansur. Após 33 anos da data em que o trecho do poema apareceu no verso do cartaz-poema, em 2019, o Coletivo *Olho de Vidro*, composto por fotógrafos de Ouro Preto (do qual Mansur fez parte), organizou uma exposição chamada *Vila Rica*²⁰, em homenagem ao centenário de publicação de *Vila Rica*, de Bilac.

Retomemos a poesia autoral de Guilherme Mansur, de modo a contextualizar melhor a sua trajetória e a relação com o Barroco e os elementos incorporados em sua poesia *Barrocobeat*:

²⁰ “Exposição *Vila Rica* – O Coletivo Olho de Vidro (formado nesta décima terceira exposição pelos fotógrafos Alexandre Martins, Eduardo Tropa e Heber Bezerra e pelo poeta Guilherme Mansur) rememora o centenário da publicação do poema ‘Vila Rica’, de Olavo Bilac. O Olho de Vidro é conhecido pela interpretação livre dos temas propostos e pelo trabalho isolado de cada qual de seus integrantes – sejam instalações, vídeos, fotografia analógica e digital, poemas visuais ou poemas-objeto. Em sua ‘procissão espectral’, Bilac discorre sobre a ‘triste Ouro Preto’ – que se revela com choro e vela – nas primeiras décadas do século passado.” ([SONETO...](#), 2019, *on-line*).

Figura 26 – *Poesia Livre* n° 1: *O muro traz rebelde* (Guilherme Mansur)



Fonte: MANSUR, 1977.

Nota: Dimensões reais: 22,6 cm x 10,4 cm – redução de 30%.

A Fig. 26 apresenta o poema *O muro traz rebelde* com um tema universal: um muro, símbolo de divisões, dificuldades, mas suporte. Podemos relacioná-lo, talvez, ao mural da FAOP onde o *Poesia Livre* nasceu. Observando a construção sofisticada do poema, podemos notar traços do barroco no jogo de palavras, das frases e das estrofes. As palavras “rebelde”, “irregular”, “grito”, “sofrido”, “errante” e “trégua” dançam na estrutura fixa das frases:

O muro traz **rebelde**
 No corpo **irregular**
 Palavra que é **grito**
O canto sofrido
 De um povo **errante**
 Sem **trégua**

O muro traz **errante**
 No corpo **sofrido**
 Palavra que é **canto**
O grito irregular
 De um povo **rebelde**

O muro traz **sofrido**
 No corpo **rebelde**
 Palavra que é **povo**
O irregular errante
 Sem **trégua.**
 (MANSUR, 1977, n.p.).

A imagem que a leitura de primeiro nível do poema apresenta para o leitor é um muro, mas o significado de leitura de segundo nível apresenta o jogo de palavras, composto por um conjunto fixo “O muro traz” e “No corpo” (em verde), “Palavra que é” (em preto, normal), e as outras palavras (em vermelho) que dançam, se revezam, criando diversos significados ao trocarem de lugar. Tal criação de jogo de palavras denota características circulares e de repetição.

Através de confluência e fusão num mesmo incitamento criador de *vontade* e do *impulso lúdico*, o barroco veio a ser, em toda a riqueza e diversidade de suas manifestações, a concretização do que poderíamos denominar uma grande e vital *vontade estética de jogo*. No ato de criação da obra barroca passa a preponderar, é verdade, uma ascendência maior do arbítrio do artista na manipulação de seu material, seja plástico, seja melódico ou linguístico, mas esse arbítrio não se confundirá com a razão ordenadora das formas verificada antes na atitude clássica. [...] A subjetividade do homem barroco, rechaçada pelas forças coercitivas da historicidade, refluí sobre si mesma e, na tentativa de encontrar qualquer modo de plenitude ainda que numa dimensão de interioridade, acelera a sua inteira disponibilidade de imaginação, liberando-se afinal em formas criativas impregnadas de jogo e fantasia. [...] Como decorrência, haverá sempre, na viabilização das formas inventivas do barroco, uma considerável margem para a expansão da sua vontade estética de jogo, a qual, no caso específico da linguagem literária, reverterá em estruturas e soluções verbais que, visando talvez mais ao estranhamento do que à comunicação de conteúdos semânticos, acentuarão na poesia e na escritura em geral da época o fluxo do sensorial e do maravilhoso. (ÁVILA, 1994, p. 89, grifos no original).

As experimentações do neobarroco são essas composições que buscam acentuar no poema o fluxo sensorial, criando no estranhamento um “quê” de surpresa e

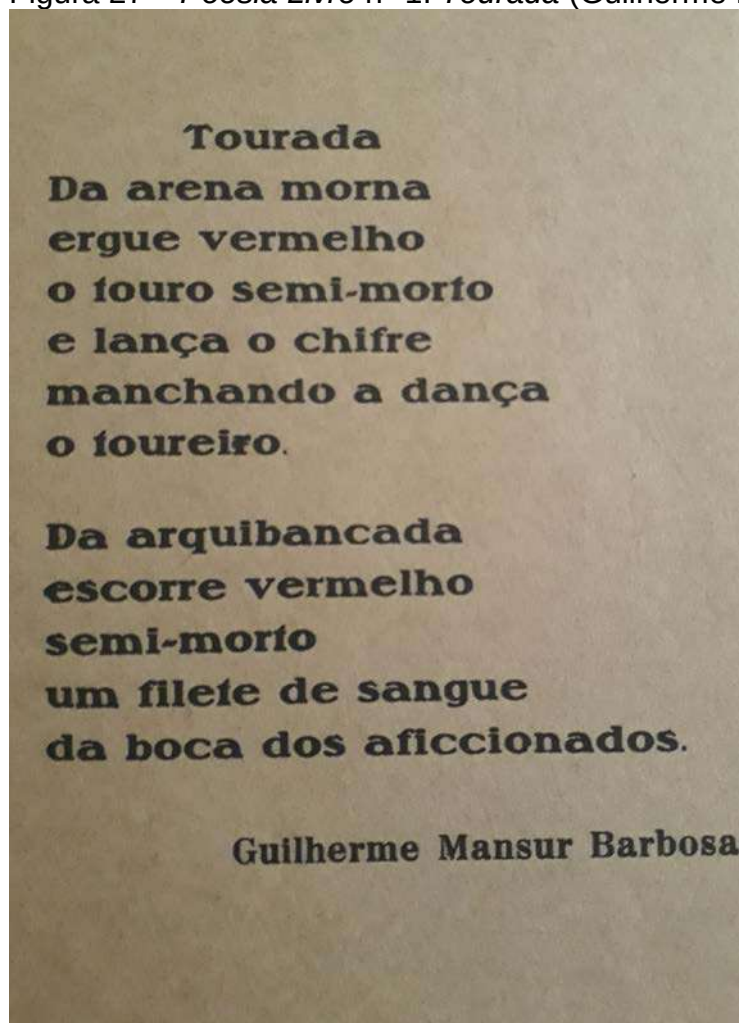
maravilha no leitor, na reversão das estruturas e soluções verbais, como nos aponta Ávila, estudioso do barroco, também reforçado numa entrevista realizada por Mansur e publicada como encarte da edição em *PL-10* (que depois foi incorporada ao *O lúdico e as projeções de mundo barroco I de Ávila*, na edição de 1994). Na seguinte citação, podemos apreender outro sentido para ampliarmos nossa noção de “muro”, que é tema central do poema analisado:

[...] o barroco me interessou bastante por isso, pelo lado da atualidade de sua linguagem, uma arte inteiramente aberta, experimental, inventiva, uma arte que não possuía parâmetros que a disciplinassem rigorosamente, que balizassem o comportamento criativo do artista. Interessante que isso acontecesse numa época de grande repressão, como nosso período colonial, sob o tacão da contra-reforma, da inquisição, que chegou a queimar um poeta brasileiro, de um governo absolutista que reprimia violentamente os anseios mínimos do povo e inaugurou entre nós o banimento de poetas e políticos. Mas acontecia uma arte de liberdade como a do barroco. No nosso tempo, nós também sofremos, sob o patronato da sociedade capitalista e o jugo ideológico, o mesmo tipo de limitações, de repressões. Mas o artista consciente também busca trabalhar uma arte inventiva apesar disso, uma arte que abra interstícios de liberdade no muro compacto do espaço histórico. Hoje como ontem, é a astúcia do jogo criativo contra a intolerância castradora do jugo. (ÁVILA, 1994, p. 215).

Para Ávila, um artista consciente “busca trabalhar uma arte inventiva”, que seja capaz de abrir “interstícios de liberdade no muro compacto do espaço histórico”. Podemos sentir em *muro*, a crítica social presente espaço histórico e as criações poéticas como instrumento contra o jugo: “palavra que é povo”, “palavra que é canto”, “palavra que é grito”, de um “povo errante”, de um “povo rebelde”. O poema também faz referência aos espaços de compartilhamento de cartazes-poemas, pixações, escrituras que encontram suporte nos muros, onde a palavra se revela como um grito dos inconformados.

Passemos à análise do próximo poema de Mansur publicado no *PL-01*, *Tourada*:

Figura 27 – *Poesia Livre* n° 1: *Tourada* (Guilherme Mansur)



Fonte: MANSUR, 1977.

Nota: Dimensões reais: 22,6 cm x 10,4 cm – redução de 30%.

Se, para leitores incautos, um poema sobre tourada causa estranhamento, para um leitor mais astuto ou mais curioso, que conhecer ou adentrar a história de Minas Gerais, perceberá que Mansur retrata nesse poema uma tradição do entretenimento e das festas que nossos colonizadores ibéricos apreciavam. Os versos fazem alusão aos festejos das cortes; era muito comum no período colonial que houvessem cavalhadas e corridas de touro, principalmente na festa do Triunfo Eucarístico, na então capital colonial, Vila Rica. Assim, esse poema retrata uma atividade ligada a essa memória imperial, ao mesmo tempo em que realiza críticas. Sobre esses festejos, disse-nos Ávila:

Serenatas, cavalhadas e corridas de touro atraíam, ainda, por vários dias, aqueles milhares de mineradores vindos de diferentes partes da capitania e que

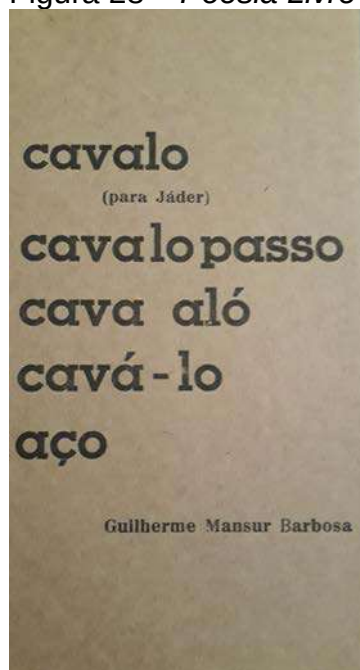
interrompiam com euforia a sua dura faina, pondo à mostra a um só tempo o sentimento de gratidão religiosa pela prodigalidade da fortuna naqueles anos de fastígio do outro e de descoberta de diamante, bem como a inata *vontade de festa* própria de sua alma barroca. (ÁVILA, 1994, p. 154).

As festividades do Triunfo Eucarístico marcaram de forma contundente a sociedade colonial da época, em 1733, por ocasião da inauguração da nova matriz da Igreja do Pilar. A procissão que transportou o Santíssimo é descrita como uma verdadeira apoteose carnavalesca, inaugurando também uma rua que ligava a igreja do Rosário à do Pilar. A “vontade de festa” descrita por Ávila evidencia como a vida da sociedade seiscentista se organizava, em torno da exploração do ouro, das riquezas extraídas do nosso solo, sob o comando da metrópole e organizada por meio das irmandades e da vida religiosa, que apresentava essa característica sacro-mundana dos festejos. Até hoje permanece em Ouro Preto a aura dessa grande festa, entranhada na cultura da cidade.

Mansur trabalha a imagem do sangue no poema, que escorre da “boca dos aficcionados”, que estão de longe, na arquibancada. Essa imagem dos que ficam de longe apresenta uma crítica à exploração da elite européia, que fica de longe, administrando tudo de forma letal e sangrenta, explorando não só a terra, mas os seres humanos, sobretudo os negros, em regime escravocrata. A tourada reflete isso, a barbaridade: de um lado, diversão; do outro, extorsão, morte, sangue. O sacrifício animal, o sacrifício humano de quem também é tratado como animal. O sangue mancha a arena e também as arquibancadas.

Analisaremos mais um poema de Mansur editado em *PL-1, Cavalo*.

Figura 28 – *Poesia Livre* nº 1: *Cavalo* (Guilherme Mansur)



Fonte: MANSUR, 1977.

Nota: Dimensões reais: 22,6 cm x 10,4 cm – redução de 75%.

Cavalo é um poema neoconcreto dedicado a Jäder²¹. Em quatro frases curtas, Mansur retrata: 1) o animal; 2) cavar um “aló”, um cumprimento; 3) “cavá-lo”, do verbo cavar, trabalhando os espaços nas palavras para expressar as cavas; 4) aço, como o produto final da indústria da mineração de minério de ferro. Aqui, temos a presença da sintaxe paratática, da paronomásia, em que ele cria palavras com a mesma base. Importante fazermos a ligação desse poema sucinto com a memória afetiva do poeta-tipógrafo sobre esse animal, que mais tarde aparecerá no livro de *haikus*, *Haicavalígrafos* (2008), publicado em parceria com a fotógrafa Ana Alvarega, feito em homenagem aos 100 anos da imigração japonesa no Brasil. O cavalo também se torna um personagem que nomeia uma série no *Instagram* chamada *Cavalo lendo*, em que Mansur veste uma cabeça de cavalo e se deixa fotografar mostrando o livro que está lendo e faz comentários sobre a obra para a comunidade virtual.

²¹ Jäder Barroso Neto, poeta de Ouro Preto que também publicou quatro poemas na edição de *Poesia Livre* nº 1.

Figura 29 – Página do livro *Haicavalígrafos*



Fonte: MANSUR, 2008, N.P.

O cavalo atravessa o imaginário de Mansur desde menino e perpassa sua obra interligando vários trabalhos. No livro de Mello (2018), o poeta faz um relato sobre essas memórias e, então, podemos compreender essa influência. Para criar um livro que homenageasse o centenário da imigração japonesa no Brasil, partindo de Ouro Preto, onde a presença dos orientais era quase nula, ele buscou nas raízes de sua infância a icônica figura de um japonês que pintava no Pilar, em Ouro Preto, onde ele morou, nas décadas de 1960 e 1970. Ele afirma que gostava de ficar observando o trabalho desse artista, pintando, inclusive, auxiliando-o, indo lavar os pincéis dele em troca de alguns trocadinhos. Esse japonês se chamava Takaoka e pintava cavalos.

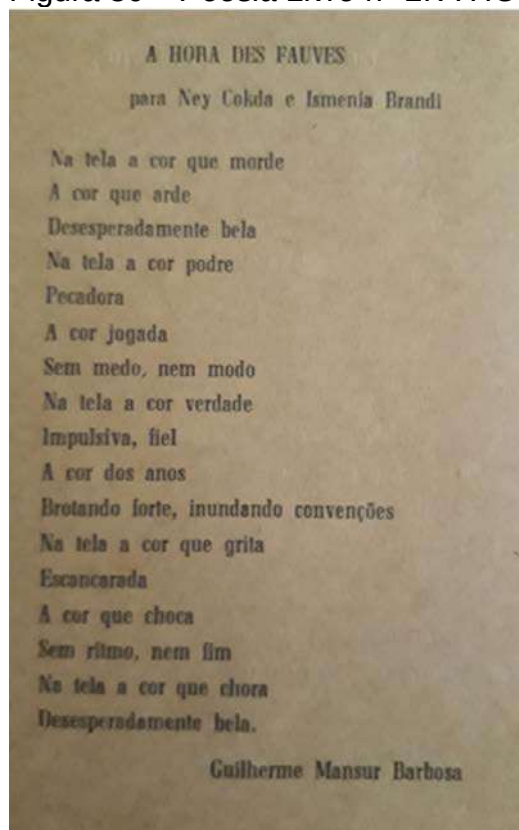
Takaoka era um homem pequeno com um grande chapéu de palha, e era muito silencioso. Um dia, eu imprimi o seu nome num papel e levei para ele. Eu compus o nome assim: Takaoka, com as consoantes tipo bold e as vogais tipo light. Takaoka pegou o papel, guardou no bolso e não disse nada. Pois bem, então resolvi fazer uma homenagem a partir do Takaoka. *Haicavalígrafos* é um encontro imaginado entre Takaoka e Matsuo Bashô, em um certo monte chamado Fujitacolomi, que é o encontro do monte Fuji com o Itacolomi, pico-marco de Ouro Preto. Chamei a minha amiga Ana Alvarenga para fotografar os cavalos do Takaoka na parede do bar do Hotel Toffolo. Acho que o Takaoka morava naquele hotel. [...] Os cavalos desenhados por Takaoka são muito bonitos, muito vibrantes, os traços são pinceladas gestuais que lembram ideogramas. Para compor com aqueles cavalos, traduzi haicais de Bashô que falavam de cavalos. Foi uma tradução do inglês completamente livre, pra não dizer abusada, porque passou longe do texto original. A minha ideia era apenas montar uma viagem a cavalo com Takaoka e Bashô por um certo monte Fujitacolomi. Editei o álbum *Haicavalígrafos*, no formato A4, contendo 10

pranchas com fotografias e haicais. Essa foi a minha homenagem telúrica: dois artistas japoneses, de séculos diferentes, num passeio a cavalo por uma montanha imaginária. (MELLO, 2018, p. 89).

O processo de aglutinação de palavras que Mansur utiliza quando define o título do livro, “Haicai + caval + í + grafos” e o nome do monte, “Fuji + Itacolomy”, gera novas palavras. Mansur relata que sempre escreveu haicais, por ser uma forma breve e que, portanto, o seu encontro com as formas poéticas do concretismo aconteceu muito naturalmente, tudo o que ele leu de Pignatari e dos irmãos Campos soou muito familiar para ele. Já era a sua forma de expressão. Quanto aos ideogramas japoneses nesse livro, é curioso como os desenhos são ideogramáticos, é como se fosse um jogo subvertendo a escrita japonesa.

As artes plásticas ou visuais sempre caminharam lado a lado com as criações poéticas de Mansur, vamos analisar mais um poema, *A HORA DES FAUVES*, do *Poesia Livre* nº 2.

Figura 30 – *Poesia Livre* n° 2: *A HORA DES FAUVES* (Guilherme Mansur)



Fonte: MANSUR, 1978a.

Nota: Dimensões reais: 22,6 cm x 10,4 cm – redução de 20%.

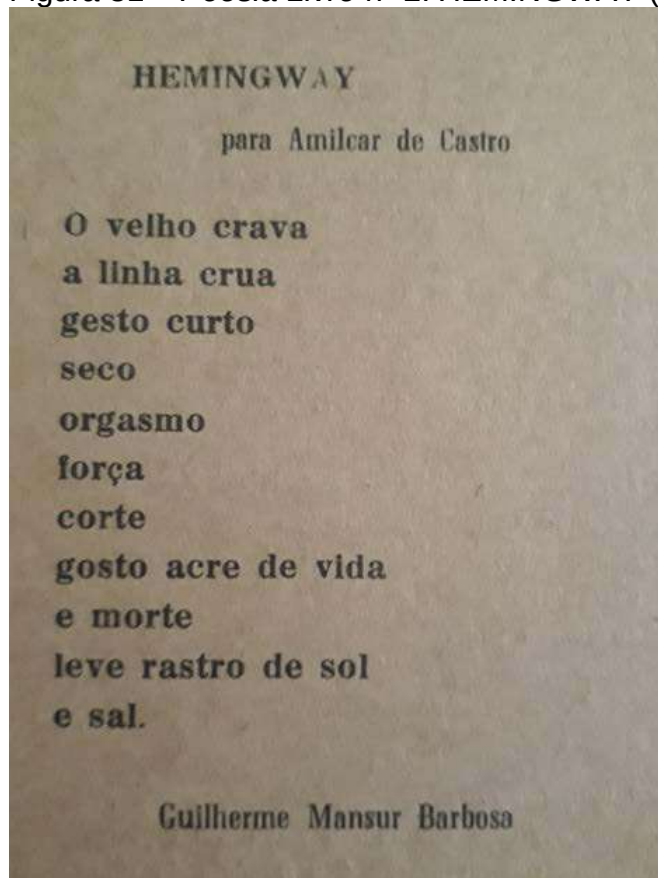
A HORA DES FAUVES é um poema que Mansur dedica a Ney Cokda e Ismenia Brandi, dois artistas visuais de Outro Preto, ambos são escritores e pintores, assim como Pedro Arcângelo e Jáder Barroso Neto. Isso denota um aspecto artístico que é o da intermidialidade. O poema faz referência ao fauvismo²², característica que deve se aplicar às obras desses artistas. Os versos destacam a paixão do pintor ao criar uma obra de arte, um elogio ao ato criador de escolha de cores e o de colocá-las na tela. As cores adquirem vida e qualidade poéticas com os adjetivos e com os verbos do

²² "Fauvismo é um movimento artístico vanguardista francês que surgiu no começo do século XX, conhecido principalmente pelo uso das cores fortes e puras, além de obras que fugiam das regras da realidade. O fauvismo foi a primeira vanguarda do século XX, no entanto não era considerado um movimento organizado, pois, ao contrário do exemplo de outros movimentos artísticos, este não tinha um manifesto ou um posicionamento político-social. Os artistas do fauvismo não interpretavam a arte como uma ferramenta intelectual ou para expressar posicionamentos políticos, os fauvistas apenas reproduziam a subjetividade das emoções. O nome deste movimento se originou a partir da expressão francesa '*lesfauves*', que significa literalmente 'os selvagens', criada pelo crítico de arte Louis Vauxcelles, durante a exposição no 'Salão dos Independentes', uma referência ao 'purismo' e intensidade das cores que os artistas utilizavam em suas obras. As obras de Van Gogh e Gauguin são algumas das principais referências do fauvismo, assim como a arte africana, em especial as máscaras, que tinham como principal característica as cores quentes e fortes." (FAUVISMO, 2016, *on-line*).

poema: “a cor que arde”, “a cor podre”, “a cor verdade”, “a cor que grita”, “a cor que choca”, “a cor que chora”, que se intercalam e dão ritmo e musicalidade ao poema. Na Fig. 29, temos o poema *HEMINGWAY*, dedicado a Amilcar de Castro²³, artista igualmente interdisciplinar e que nutria laços de amizade muito estreitos com Mansur. Esse poema também foi impresso em um poema-cartaz, posteriormente:

²³ “Amilcar Augusto Pereira de Castro mudou-se com a família para Belo Horizonte em 1935, e estudou na Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, de 1941 a 1945. A partir de 1944, frequenta curso livre de desenho e pintura com Guignard (1896 - 1962), na Escola de Belas Artes de Belo Horizonte, e estuda escultura figurativa com Franz Weissmann (1911-2005). No fim da década de 1940, assume alguns cargos públicos, que logo abandona, assim como a carreira de advogado. Paralelamente, em seus trabalhos, dá-se a passagem do desenho para a tridimensionalidade. Em 1952, muda-se para o Rio de Janeiro e trabalha como diagramador em diversos periódicos, destacando-se a reforma gráfica que realizou no Jornal do Brasil. Depois de entrar em contato com a obra do suíço Max Bill (1908-1994), realiza sua primeira escultura construtiva, exposta na Bienal Internacional de São Paulo, em 1953. Participa de exposições do grupo concretista, no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1956, e assina o Manifesto Neoconcreto em 1959. No ano seguinte, participa em Zurique da Mostra Internacional de Arte Concreta, organizada por Max Bill. Em 1968, vai para os Estados Unidos, conjugando bolsa de estudo da Guggenheim Memorial Foundation com o prêmio de viagem ao exterior obtido na edição de 1967 do Salão Nacional de Arte Moderna (SNAM). De volta ao Brasil, em 1971, fixa residência em Belo Horizonte. Torna-se professor de composição e escultura da Escola Guignard, na qual trabalha até 1977, inclusive como diretor. Leciona na Faculdade de Belas Artes da UFMG, entre as décadas de 1970 e 1980. Em 1990, aposenta-se da docência e passa a dedicar-se com exclusividade à atividade artística.” (AMILCAR..., 2020, *on-line*).

Figura 31 – *Poesia Livre* nº 2: *HEMINGWAY* (Guilherme Mansur)



Fonte: MANSUR, 1978a.

Nota: Dimensões reais: 22,6 cm x 10,4 cm – redução de 60%.

Amilcar de Castro foi professor na faculdade de Belas Artes em Ouro Preto, na década de 1970, onde conheceu Mansur e a quem orientou e que também colaborou em parcerias em diversas ocasiões. Essa edição de *Poesia Livre* apresenta a característica de acolher e casar artes plásticas e poesia. Isso é comprovado tanto pelo encarte, quanto pela temática que Mansur apresenta em seus dois poemas nessa edição. Se, no poema da Fig. 28, ele celebra a pintura, na Fig. 29, ele celebra a arte, intitulado o poema com o sobrenome do célebre escritor americano, Hemingway²⁴. A dedicatória a Amilcar de Castro, que era escultor, gravador, desenhista, diagramador, cenógrafo, professor, e a temática no poema se referenciando, em versos livres, ao deleite da pesca, onde o prazer está, de certa forma, ligado à morte, onde as palavras também desencadeiam uma sequência ritmada: “crava”, “crua”, “curto”, “corte”, “acre”, “morte”, “rastro”, “sol”, “sal”; “gesto”/”gosto” e “velho”/”linha”, criando um êxtase, que a

²⁴ Ernest Hemingway era pescador e possui a célebre obra *O velho e o mar*.

palavra “orgasmo” representa, no centro do poema, o gozo de apanhar um peixe no mar. No entanto, a linha também pode representar aquela que lapida um poema, ou um metal, ou do risco de um desenho, do traço, de um quadro ou de uma escultura. Sobre alternância e ritmo num poema, Bosi (1977) afirmou:

Qualquer discurso, por livre e solto que seja, faz-se mediante alternâncias; vale-se delas, semanticamente. O puro pensamento assume com espantosa liberdade o modelo sintático da frase; mas, enquanto atualização sonora, o pensamento acaba-se dobrando à potência natural do ritmo. A idéia, no momento em que aporta ao concreto da expressão (à frase), produz ou reaviva algum efeito rítmico da língua que, em virtude do novo contexto, se torna significativo. É a análise do estilo que desvenda as correlações possíveis entre ritmo e sentido. Não deve fazê-lo, porém, com os olhos postos em paralelos rijos: para tal ritmo tal idéia, ou vice-versa. Seria fixar esquemas precoces, abstratos, duros. Um mesmo pensamento pode ser explorado por frases diversas em ritmos diversos conforme os matizes da percepção a serem configurados. (p. 85).

Dobrar o pensamento à potência natural do ritmo, segundo Bosi, valida o discurso livre e solto que a poesia dos anos 1970 almeja alcançar e impregna os poemas neoconcretos de Mansur. O poeta faz com que as ideias aportem ao “concreto da expressão (à frase)”, trabalhando com cuidado e acurácia todas as palavras. Ele busca a simplicidade ensinada também por Castro e mede com cuidado o peso de cada uma delas. “A minha poesia sempre foi breve, de alguma forma amarrada à tipografia. A letra, a forma, da letra, o desenho da letra, o peso da letra – tudo isso está amarrado à semântica” (MELLO, 2018, p. 88).

A relação do *Poesia Livre* com as artes plásticas é uma questão intrínseca, os artistas participam não só aderindo à poesia, como colaboradores de artes visuais e poemas, mas colaboram com a viabilização financeira do projeto editorial, pois, como vimos no capítulo anterior, vários artistas apoiaram o *PL* doando suas obras de arte para concretamente financiar despesas de confecção, impressão e distribuição. A relação de Mansur com vários artistas sempre foi muito próxima.

O escultor Amilcar de Castro foi outra referência que tive na condução de *POESIA LIVRE*. Amilcar, então professor na Faop, me deu vários toques sobre composição e diagramação, coisa que dominava por inteira. Muito do que me disse Amilcar, reencontrei lendo um livro sobre o artista, poeta e tipógrafo alemão Kurt Schwitters. Kurtipógrafo – como o chamo – publicou *Thesen über typographie* (Teses sobre tipografia) em 1925, um texto numerado contendo 10 itens que me serviram como norte entre as caixas de tipos. Kurt escreveu: “Em

termos tipográficos, os segmentos textualmente negativos (áreas não impressas do papel impresso) são valores positivos”. (Em 2012, nos 90 anos da Semana de Arte Moderna, editei essas teses no cartazete “Kurtipógrafo” em papel kraft 40kg, com tradução de Simone Homem de Mello). Mas, ainda naquele mesmo 1977, tive o prazer de conhecer o artista Cildo Meireles, que veio participar de um evento na Fundação de Arte de Ouro Preto. Entre outras obras, Cildo projetou slides da exposição “Casos de Sacos”, que havia montado um ano antes em Cuiabá. Tratava-se da relação entre peso e volumes: o peso se mantinha, o volume variava (um saco de 10kg dentro de 5kg dentro de 3kg dentro de 2kg dentro de 1kg dentro de 1/2kg). Mostrei ao Cildo a publicação que acabávamos de fazer e ele se interessou e levou um tanto de *POESIA LIVRE* para distribuir entre alguns poetas de Brasília, cidade em que morava na época. (MANSUR, 2020, *on-line*).

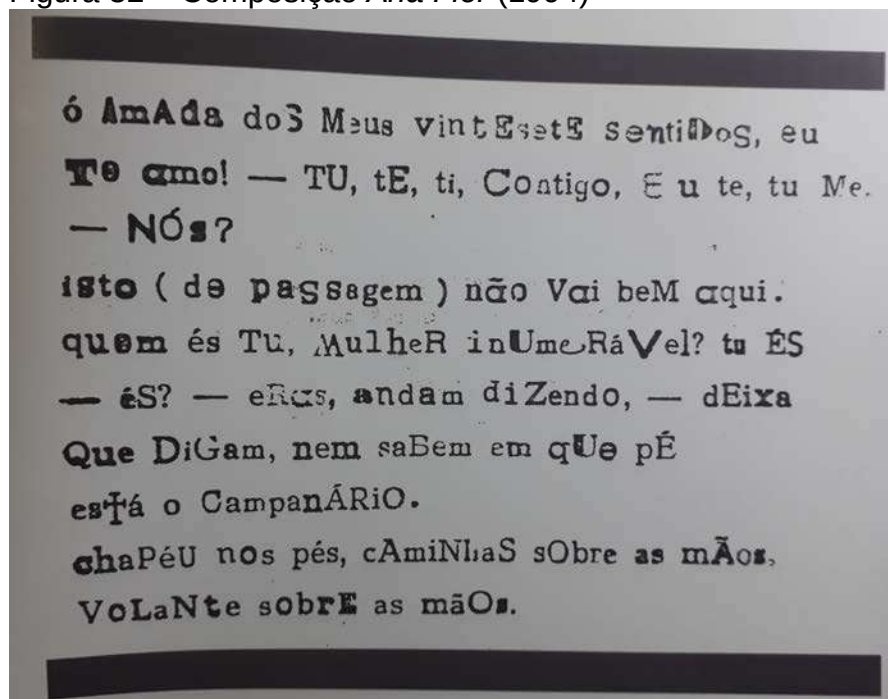
Além de comentar sobre como ele travou conhecimento com importantes artistas que o influenciaram, novamente percebemos a invenção por meio da aglutinação de palavras para criar uma denominação que depois se transformou em um trabalho de arte. “Kurt + tipógrafo = Kurtipógrafo”, para nomear Schwitters, o que cai muito bem. A respeito do movimento de vanguarda, o qual esse artista interdisciplinar alemão estava ligado, e que inspirou Mansur, Silva (2005), em sua tese, fez a seguinte observação:

Em textos de 1957, Décio Pignatari e Haroldo de Campos fazem referência ao Dadaísmo alemão e ao Futurismo russo, respectivamente. Pignatari em “nova poesia: concreta” arrola o nome de Kurt Schwitters como precursor da nova poesia; Haroldo de Campos, em “Evolução de formas: Poesia Concreta”, salienta a importância do Futurismo russo na valorização da palavra como elemento primordial frente ao conteúdo (SILVA, 2005, p. 154).

Schwitters foi um artista ligado ao dadaísmo²⁵. Vale lembrar que, em 1994, Mansur publicou o poema *Ana Flor* de Kurt Schwitters, inclusive já citado anteriormente por Polito, que foi traduzido por Haroldo de Campos com tipos móveis catados no lixo. Segue uma foto da composição do poema publicada no livro *Tipografia e poesia* (2016).

²⁵ “A palavra Dada foi descoberta acidentalmente por Hugo Ball e por Tzara Tristan num dicionário alemão-francês. Dada é uma palavra francesa que significa na linguagem infantil ‘cavalo de madeira’. Esse nome foi escolhido porque não fazia sentido, assim como a arte, que perdera todo o sentido diante da irracionalidade da guerra. Para reforçar esta ideia, estabeleceu-se o mito de que o nome foi escolhido aleatoriamente, abrindo-se uma página de um dicionário e inserindo um estilete sobre ela, de forma a simbolizar o caráter antirracional do movimento. A proposta do Dadaísmo é que a arte ficasse solta das amarras racionalistas e fosse apenas o resultado do automatismo psíquico, selecionado e combinando elementos por acaso. O Dadaísmo foi um movimento de negação. Tratava de negar totalmente a cultura, defendia o absurdo, a incoerência, a desordem, o caos. Politicamente, firma-se como um protesto contra uma civilização que não conseguiria evitar a guerra.” (DADAÍSMO, 2020, *on-line*).

Figura 32 – Composição Ana Flor (1994)

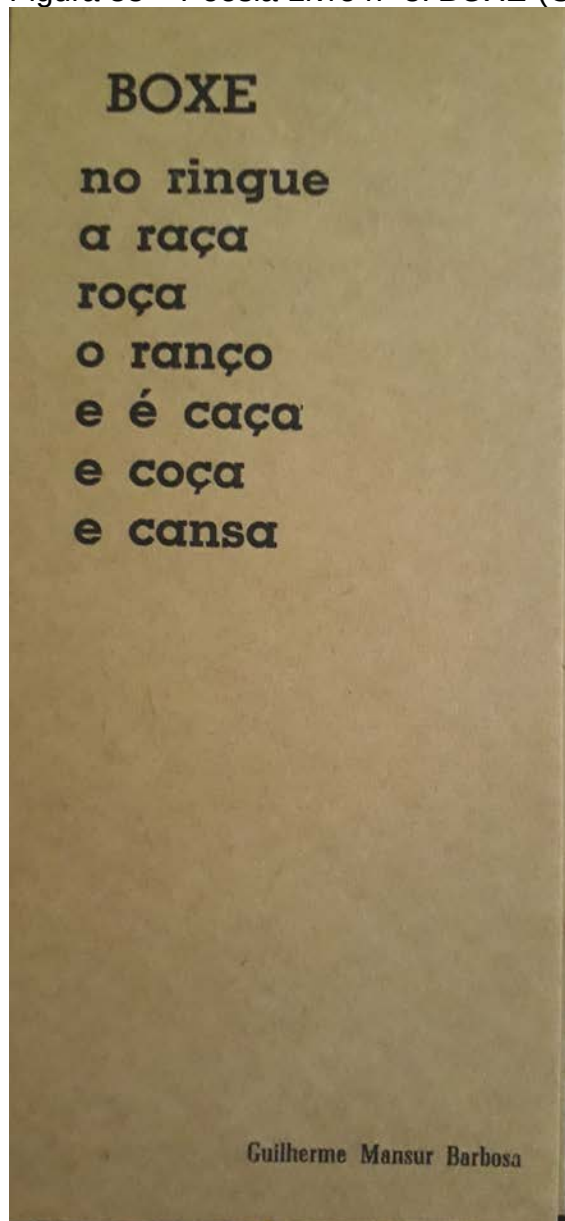


Fonte: SANTIAGO SOBRINHO, J. B *et al.* (2016, n.p.).

Nessa composição experimental, o editor-tipógrafo utiliza uma gama de tipos móveis que parecem se espalhar pela página como se as letras tivessem sido jogadas ao acaso, numa desconstrução gráfica que celebra o imprevisto, tal como os dadaístas idealizavam suas criações. Porém, cada letra aqui parece ter sido muito bem pensada, até mesmo algo que parece ter sido casual, como o “t” de “está” é uma cruz, seguido da palavra “campanário”, em que o “AR” são duas letras maiúsculas transmitindo ao leitor outras informações textuais.

Passemos agora ao poema *BOXE*, de autoria de Mansur:

Figura 33 – Poesia Livre nº 3: *BOXE* (Guilherme Mansur)



Fonte: MANSUR, 1978b.

Nota: Dimensões reais: 21,8 cm x 10 cm – redução de 55%.

O poema *BOXE* apresenta um jogo e uma cadência das palavras, criando um ritmo conectado pela construção que se intercala com o conectivo “e”. As palavras parecem saltar, dar “pulinhos”, tal como um pugilista. A liberdade poética do poema é marcada por uma entrega à musicalidade.

Mas liberdade não é, aqui, sinônimo de pura indiferença. Porque o arbítrio nunca é absoluto na prática da linguagem poética. A leitura interpretativa, em voz alta, não ficará surda àquela marcação subjetiva do ritmo que se chama andamento.

Este recolhe em feixes expressivos as células rítmicas tão diversas e, por si mesmas, tendentes à dispersão ou, em outro extremo, à rigidez da escansão. (BOSI, 1977, p. 85).

Bosi alertou para que a liberdade não seja um recurso a ser usado levemente. Mesmo usando formas livres para atender à linguagem poética, o poema deve apresentar “células rítmicas”, que ora se dispersam, ora se aglutinam, e chamam atenção para a questão da poesia lida em voz alta, o que irá revelar sua qualidade musical. *BOXE*, quando lido em voz alta, apresenta uma marcação seguindo um compasso ágil, apresentando também um traço oswaldiano, como no poema *O capoeira*, em *Pau-Brasil*. No sentido original, o esporte é uma luta; porém, boxe também pode ser entendido como um trocadilho para “caixa”, “box” em inglês, e, talvez, seja uma referência à tentativa de tradução da luta do tipógrafo para trabalhar com as caixas tipográficas. Uma vez que no boxe se bate, tal batida também pode ser o bate-bate da montagem das matrizes tipográficas, dos tipos no papel, ou seja, o *beat* das máquinas da oficina. *BOXE* também pode ser interpretado num sentido mais denso, pois “roça” pode traduzir a questão do campo, devido ao verso “e é caça”, onde quem se cansa do “ranço” são os camponeses, pois, no Brasil do final dos anos 1970, havia muitas tensões e questões em relação às lutas do campo, onde os líderes eram oprimidos e perseguidos.

O batido do *Barrocobeat* de Mansur está explícito na Fig. 33, onde ele se apresenta com uma estética *beat*, vivendo no Brasil da Tropicália, da geração marginal e também os conflitos de uma política que bate de frente com a contracultura para ilustrar uma capa com um respeitável conjunto de dez poemas. *Barrocobeat* foi produzido no período de 1977 a 1979 e só veio a público em 2004, como um encarte na *Revista Et Cetera* nº 4²⁶.

²⁶ *Et Cetera Revista de Literatura & Arte*, n. 4, set. 2004. Travessa dos Editores, Curitiba, PR. ISSN: 1679-2734. Essa revista está fora de circulação, sendo que o nº 4 foi a última edição publicada.

Figura 34 – *barrocobeat* (2004).

Foto: MANSUR (2004, n.p.).

Lê-se, na transcrição a seguir, o texto de abertura de apresentação do encarte:

provocado pela “tigra no espelho”
 reuni neste totem vermelho dez poemas
 que escrevi no tempo em que no brasil rolava uma
 poesia de tribo, chamada marginal.
 à margem dos carimbos, prefiro dizer que havia
 uma tendência ao “eu” lírico e os poemas eram, em
 sua grande maioria, coloquiais e auto-referenciais. e
 eu não fiz diferente.
 para ilustrar este conceito, plantei na capa uma foto
 minha daquela época, tirada pelo poeta nikolas behr,
 na qual seguro a própria cara em pedra-sabão,
 talhada pelo escultor paulo versiani.
 mais de 25 anos depois, revejo este material e ele
 tem sabor de fruta mordida, pois enxergo o
 amor & humor & dor da minha poesia juvenil, mas
 também posso enxergar um cuidado com a
 engenharia do poema, um desejo pela construção
 com artesanaria e rigor.
 para esta edição, compus graficamente os versos no
 sentido vertical, como se fosse um *out-door*
 anti-propaganda. dessa forma, desprezei um
 tamanho único de letra entre os poemas, procurando
 ampliá-los dentro do espaço do formato sugerido.
 ah sim, a tipografia usada é a blur light,
 de neville brody, por uma simples questão de
 afinidade tipográfica eletiva. [gm]

Mansur comenta os próprios poemas na primeira parte dessa apresentação 25 anos depois e avalia que eles refletem o espírito dele naquela época em relação à temática e ao eu-lírico, sincronicamente e diacronicamente. Ele percebe que o rigor da construção é um traço que ele, apesar de ser ainda novo, irá mostrar uma identidade que se manterá ao longo de sua vida: “rigor e artesanaria”. Na segunda parte, caminhando para o final do texto, o leitor tem acesso a informações mais técnicas, às características editoriais da publicação. Temos aqui o tipógrafo agindo como escritor e editor ao mesmo tempo, como o fez ao longo de sua carreira, em diversos trabalhos, pois é como se as tarefas de cada um retroalimentassem seu circuito ou *modus operandi*.

O escritor que faz um movimento para fora, que seja o de responsabilizar-se pelo escrito diante de uma ou várias pessoas, é que nos interessa, especialmente se ele empreende a edição e a publicação do próprio livro, levando a que verifiquemos a existência, cada vez mais evidente, de uma figura central para a edição contemporânea, especialmente na literatura: o autor-editor ou o texto-tornado-livro pelo mesmo agente. (RIBEIRO, 2018, p. 45).

A simbiose entre os papéis que Mansur desempenha na edição imbrica-se no seu “fazer” e não há separação quando ele se autopublica; há uma confluência benfazeja. Se a mescla desses papéis é a tendência da edição contemporânea, como afirma Ribeiro (2018), então, vemos que, desde o final do século XX, Mansur está naturalmente alinhado com os preceitos da edição e tecnologias no século XXI. Ele também nos oferece os elementos para explorarmos os conceitos da poética Barrocobeat, termo que abarca não só sua poesia, seus poemas, seus cartazes-poemas, mas o interliga a uma rede de poetas experimentadores que fazem ecoar em suas produções artísticas referências alinhavadas ao movimento barroco com injeções de inovações. Escrevendo ou editando ele movimenta as engrenagens da criação neste movimento que vai conectando suas obras à diversas outras obras.

3.2 O EDITOR-TIPÓGRAFO

O rigor editorial e a artesanaria de Mansur em relação ao seu próprio trabalho como poeta e aos trabalhos editados por ele estão demonstrados nas edições que agregam tantos autores cuja envergadura é tão grande que confere a ele, a nosso ver,

mais do que a comum classificação de editor. Como um editor-tipógrafo, é como se ele fosse um minerador de um catálogo editorial, cujo peso artístico, olhando-se para as partes e para o todo, é notável. A construção dessa lista de autores e trabalhos realizados pela Tipografia do Fundo de Outro Preto assemelha-se ao processo de uma cata de pedras preciosas: *hai tropicai*, de Paulo Leminski e Alice Ruiz; *Librare*, de Álvaro Andrade Garcia; *Decurso de prazo* e *Caderno de traduções*, de Laís Corrêa de Araújo; *Finismundo: a última viagem* e *Escritos sobre jade*, de Haroldo de Campos; *Sinal de menos*, de Carlos Ávila; *Dois poemas estrangeiros*, de Júlio Castañon Guimarães; *Fundo falso*, de Leopoldo Comiti, *Cadernos de ameríndia* 1, 2 e 3, um envelope-bolsa contendo os livros *Neblina vivificante: poesia e mito mbyá-guarani* e *Sonho com pios de periquitos ao fundo*, canção de ninar mbyá-guarani, ambos em tradução de Josely Vianna Baptista e Luli Miranda; *O amor entre os nivacle* e *O mito nasuc*, o primeiro texto de Miguel Chase-Sardi, com organização e tradução de Josely Vianna Baptista; *Yndio do Brasil*, de Sylvio Back; *Passagens*, de Michel Palmer, traduzido por Régis Bonvicino.

Parece-me claro que o papel das pequenas editoras que publicam poesia exclusivamente consiste em ter uma atitude radicalmente oposta à das editoras comerciais. Para a pequena editora, o mais importante é que o livro represente uma escrita original autêntica. Eu ousaria dizer que a pequena editora publica livros de poesia sob uma ideia que tem a ver diretamente com gosto. É uma atividade de trabalho, mas também é uma atividade esportiva. A pequena editora considera a publicação de livros de poesia como uma tarefa, mas também como um trabalho de reflexão pessoal. Atividade esportiva e atividade intelectual no caso de poesia significa uma paixão, uma busca intensa por uma linguagem rigorosa que ao mesmo tempo permite olhar para o mundo rigorosamente. O espaço natural do pequeno editor é composto por livros de autores desconhecidos ou pouco conhecidos - muitas vezes jovens - como autores difíceis. Portanto, o espaço da pequena editora de poesia representa uma nova linguagem. (MENDIOLA, 2007, p. 97-98, tradução livre)²⁷.

²⁷ “Me parece evidente que el papel de pequeñas editoriales que publican de manera exclusiva poesía consiste en tener una actitud radicalmente opuesta a la de las editoriales comerciales. Para el pequeño editor lo más importante es que el libro represente una escritura auténtica original. Me atrevería a decir que el pequeño editor publica libros de poesía bajo una idea que tiene que ver de manera directa con el gusto. Es una actividad de trabajo, pero también es una actividad sport. El pequeño editor considera la edición de libros de poesía como una labor, pero también como un trabajo de reflexión personal. La actividad sport y la actividad intelectual en el caso de la poesía significan una pasión, una búsqueda intensa en pos de un lenguaje riguroso que al mismo tiempo permita mirar al mundo rigurosamente. El espacio natural del pequeño editor está formado por los libros tanto de autores desconocidos o poco conocidos – muchas veces jóvenes – como de autores difíciles. Por tanto, el espacio del pequeño editor de poesía representa un lenguaje nuevo.”

O nicho de poesia define o estilo editorial de Mansur. Ele alia o trabalho de editor com prazer ou esporte, pois, como escritor, desenvolve suas reflexões e experimentações, sua paixão, como Mendiola definiu. Ser uma pequena editora é ser uma das portas de entrada de autores iniciantes no mercado editorial, uma categoria que as empresas comerciais rejeitam, então, esse “garimpo” de talentos, que são considerados “difíceis”, torna-se uma das atribuições das pequenas editoras. Logo, ao mesmo tempo em que essas editoras se constituem como territórios que formam uma nova linguagem, no caso de editora-tipografia, essa nova linguagem ainda é potencializada pela linguagem tipográfica.

As Fig. 35-36 apresentam um currículo manuscrito de Mansur, onde ele elenca suas produções partindo do *Poesia Livre*. São cartazes-poemas, participações em coletivos, exposições, trabalhos diversos, oficinas, vídeos etc. Dois eventos em especial nos chama atenção: as participações na *Arte Postal* no final da década de 1970 e nos *30 anos da Semana Nacional de Vanguarda*, realizada em Belo Horizonte no ano de 1993, executando uma performance artística. Ambos os eventos serão comentados adiante.

Como o último livro da lista dele vai até *Yndio do Brasil*, arriscamos dizer que esse currículo abrange seus trabalhos até 1995, já que em 1996 ele publicou *Escritos sobre Jade*, de Campos, uma edição bilíngue, e, a partir daí, abrem-se as lacunas em relação à produção da segunda metade dos anos 1990 até os dias atuais.

Completando a sequência em relação aos livros editados por ele ou de outros editores que o editaram, é importante acrescentar: *Bené Blake* (1999), plaquete; *Bichos tipográficos* (2007), editado por Sebastião Nunes, pela editora Dubolsinho; *Haicavalígrafos* (2008), editado em parceria com a fotógrafa Ana Alvarenga; *Bandeiras, territórios imaginários*, consistindo de videopoesia, exposições e livro; *Bahia Baleia* (2009); *Barcolagem* (2009); *Melodgramas – sete poemas (1977-2010)*, editado pela Tipografia do Zé, Coleção Elixir (2010), pelo mestre-tipógrafo Flávio Vignoli e Ricardo Aleixo; e, finalmente, *Sem teto* (2017), editado por Ana Elisa Ribeiro e Bruno Brum, pela *Coleção Leve um Livro*²⁸.

²⁸ *Sem teto* (2017) foi o 24º livro editado da 3ª temporada da *Coleção Leve um Livro*, fechando o projeto. Nas palavras da idealizadora da iniciativa, a poeta, editora e Prof.^a Dr.^a Ana Elisa Ribeiro: “*Leve um Livro* foi um projeto de edição de livretos de poesia contemporânea editado e coordenado por mim e pelo

Segundo López y Malumián (2016), há três tipos de editores: o editor humanista, o híbrido e o capitalista selvagem.

Entre os editores que investiram tempo na categorização do trabalho editorial está Constatino Bértolo, que fundou uma espécie de selo independente – Caballo de Troya – dentro de um conglomerado editorial – Random House –. De acordo com sua maneira de entender o editorial, podemos encontrar três tipos de editores: o *humanista*, o *híbrido* e o *capitalista selvagem*. Ao descrever a primeira, apresenta um indivíduo que tem muito capital e que, ao invés de investir numa empresa mais lucrativa, resolve publicar livros como expressão filantrópica. Ao se livrar da necessidade de lucrar, você obtém liberdade total para publicar o que adora e pode buscar a mais alta qualidade sem se preocupar com o financeiro. Esses editores podem pensar em publicar como um *hobby* e não como um meio de subsistência, o que não significa que suas edições não sejam boas, mas significa que a lógica do mercado não os afeta da mesma forma que o resto do o setor. (LÓPEZ Y MALUMIÁN, 2016, p. 2, grifos no original, tradução livre)²⁹.

Decerto que percebemos que alguns projetos editoriais mesclam características do editor humanista e do híbrido. O recorte que se faz na intercessão das categorias exclui a categoria do capitalista selvagem, em que apenas se publica visando lucros, sem se preocupar com a qualidade dos livros: “Existe uma segunda classe de editor na classificação de Bértolo: o capitalista selvagem, para ele a publicação é determinada pelos retornos econômicos” (LÓPEZ Y MALUMIÁN, 2016, p. 3, tradução livre)³⁰.

Bruno Brum, com ilustração de Tatiana Perdigão e apoio digital de Mozart Brum, logística de Rafael Carvalho. A ideia era publicar duplas mensais de livros, sempre com um/a poeta de Minas e um/a de fora. Buscamos equilíbrio de várias maneiras e executamos três temporadas, isto é, 2015, 2016 e 2017. O fomento veio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de BH. No final, distribuímos 180 mil livretos de poesia, principalmente por meio de displays que ficavam em cerca de vinte pontos estratégicos da capital mineira. No entanto, esse material circulou também de outras formas, viajou para outras cidades, estados e países.” (RIBEIRO, 2020, *on-line*).

²⁹ “Entre los editores que han invertido su tiempo en categorizar el trabajo editorial se encuentra Constatino Bértolo, que fundó una especie de sello independiente – Caballo de Troya – dentro de un conglomerado editorial – Random House –. Según su forma de entender la edición, podemos encontrar tres tipos de editores: el *humanista*, el *híbrido* y el *capitalista salvaje*. Cuando describe al primero, presenta a un individuo que posee sobrado capital y que, en lugar de invertirlo en una empresa más lucrativa, decide publicar libros a modo de expresión filantrópica. Al liberarse de la necesidad de generar ganancias, obtiene una completa libertad para publicar aquello que le gusta y puede perseguir la más alta calidad sin preocuparse por el retorno de la inversión. Estos editores pueden pensar la edición como un *hobby* y no como un modo de subsistencia, lo cual no implica que sus ediciones no sean estupendas, pero sí que las lógicas del mercado no los afectan de la misma forma que al resto del sector.”

³⁰ “Existe uma segunda classe de editor en la clasificación de Bértolo: el capitalista salvaje, para el que lá publicación está determinada por los beneficios económicos y no por la calidad de los libros.”

Figura 35 – Primeira página do *curriculum vitae* manuscrito por Guilherme Mansur

GUILHERME MANSUR → NASCEU EM OURO PRETO (31/5/1958)
 POETA, ARTISTA PLÁSTICO, TIPOGRAFO, DESIGNER GRÁFICO, EDITOR
 EDIÇÕES: (DIRETOR DA EDITORA "NONADA")
 REVISTA "POESIA LIVRE" – DURAÇÃO: 10 ANOS. (1978-1988)
 PROJETO "POESIA VOLÁTIL VOLANTE" – EDIÇÕES DE POESIA
 PARA A PREFEITURA MUNICIPAL DE OURO PRETO. (20 EDIÇÕES ATÉ
 AGORA)
 LIVROS EDITADOS DE POESIA:
 "LIBRARE", de ÁLVARO ANDRADE GARCIA.
 "HAI-TROPICAI", de ALICE RUIZ E PAULO LEMINSKI – CAIXA de
 Hai-kais.
 "O CADERNO ERÓTICO DE SYLVIO BACK", do CINEASTA SYLVIO BACK.
 "SINAL DE MENOS", de Carlos Ávila.
 "DECURSO DE PRAZO", de LAÍS CORRÊA de ARAÚJO.
 "O CADERNO DE TRADUÇÕES", de LAÍS CORRÊA de ARAÚJO.
 "GATIMANHAS & FELINURAS", de HAROLDO de CAMPOS e
 GUILHERME MANSUR
 "FINISMUNDO – A ÚLTIMA VIAGEM", de HAROLDO de CAMPOS
 "ÍNDIO DO BRASIL", de SYLVIO BACK.
 CARTAZES-POEMAS:
 "ANA ELOR", de KURT SCHWITTERS – TRADUÇÃO: HAROLDO de CAMPOS
 "O PURO NÃO", de OLIVERIO GIRONDO. TRADUÇÃO: AUGUSTO DE CAMPOS
 "O QUE", de ARNALDO ANTUNES.
 "NÃO NADA", de RÉGIS BONVICINO.

Fonte: Acervo particular do poeta Carlos Ávila.

Figura 36 – Segunda página do *curriculum vitae* manuscrito por Guilherme Mansur

EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

"ARTE POSTAL" - GALERIA DE MONZA, ITÁLIA. (1977)

"DINHEIRO DE ARTISTA" - GALERIA DE RECIFE, RECIFE. (1990)

"OBJETOS METALÚDICOS" - CASA GUIGNARD, OURO PRETO, COM LUIZ CHIRQUITA (1992)

"ÍCONES DA UTOPIA" - PALÁCIO DA ARTES, BELO HORIZONTE. (1992)

"LUDOCARTA DA PAMPULHA E OUTRAS CARTAS" - MUSEU DE ARTE DE BELO HORIZONTE, COM ANGELO MARZANO. (1993)

EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL:

"QUADRILÁXIA" (INSTALAÇÃO) - CENTRO CULTURAL DO BANCO DO BRASIL, RIO DE JANEIRO. (1992)

DIRIGIU A OFICINA "CARTA CEGA DE OURO PRETO" DURANTE O 25º FESTIVAL DE INVERNO DA UFMG, COM O ARTISTA ANGELO MARZANO, 1993.

PARTICIPOU DO "PRÊMIO MINAS DE POESIA" COMO JURADO, EM 1993. PROMOÇÃO DA SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DE MINAS GERAIS.

~~DIRETOR DO VÍDEO "OLVIDO"~~ DIRETOR

DIRETOR DO VÍDEO "OLVIDO", 1993.

AUTOR

PARTICIPOU DOS "30 ANOS DA SEMANA NACIONAL DE POESIA DE VANGUARDA", BELO HORIZONTE, 1993.

COLABOROU EM REVISTAS E JORNAIS, ENTRE ELAS:

JORNAL NICOLAU - CURITIBA

REVISTA ÍMA - RIO DE JANEIRO

REVISTA NOVA LEVA - RIO DE JANEIRO

SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS - BELO HORIZONTE

REVISTA BELO BELO - RIO DE JANEIRO

“O terceiro tipo de editor é um híbrido, o humanista capitalista que busca qualidade e rentabilidade com a mesma ênfase: o olhar atento à rentabilidade que lhe permitirá continuar com seu trabalho editorial e também a qualidade dos trabalhos que publica.” (LÓPEZ Y MALUMIÁN, 2016, p. 3, tradução livre)³¹. De acordo com essas classificações, vemos, pelos trabalhos publicados, que Mansur é um editor independente, que se inclina para projetos de publicação híbrida.

Se forem escolhidos os três tipos de editoras, pode-se propor um primeiro corte conceitual: para considerar um editor independente, o curso de seu catálogo tem que ser marcado pela qualidade, mas sem descuidar do retorno. É na busca desse equilíbrio que prevalece a qualidade, mas a editora é concebida como um projeto lucrativo. Para encerrar sua taxonomia, Bértolo alerta: “últimamente estamos presenciando uma tentativa falaciosa de apoderar-se de um termo – o de “editor independente” – que historicamente nada tem a ver com o fato de possuir capital próprio ou com o porte da empresa, se não o fato de editar contra a corrente. (LÓPEZ Y MALUMIÁN, 2016, p. 4, tradução livre)³².

Como editor independente, Mansur editou contra a maré do mercado. Nosso recorte, buscou analisar o trabalho do tipógrafo-editor selecionando o *Poesia Livre*, que era financiado por um coletivo e cuja comercialização visava cobrir os custos de edição, num projeto colaborativo. A partir daí, o editor-tipógrafo define-se por projetos de edições individualizadas de livros muito bem cuidados.

O editor-tipógrafo nada contra a correnteza do mercado. Numa mínima editora-tipográfica, a tiragem das edições é pequena e o tempo que se gasta é grande. Todo esse sistema, essa parafernália de ferros fundidos e “música” de impressoras, é um troço contraproducente para o mercado editorial. Estamos fora, nadamos contra a maré. Mas poderia ser diferente, o nosso mercado poderia ser bem maior se houvesse uma melhor compreensão do que seja um livro-gravura feito página por página, tirada e posta com a mão numa impressora preta. (MELLO, 2018, p. 127).

³¹ “El tercer tipo de editor es un híbrido, el capitalista humanista que persigue con el mismo énfasis la calidad y la rentabilidad: la mirada atenta a la rentabilidad que le permitirá continuar con su trabajo editorial como la calidad de los trabajos que publica”.

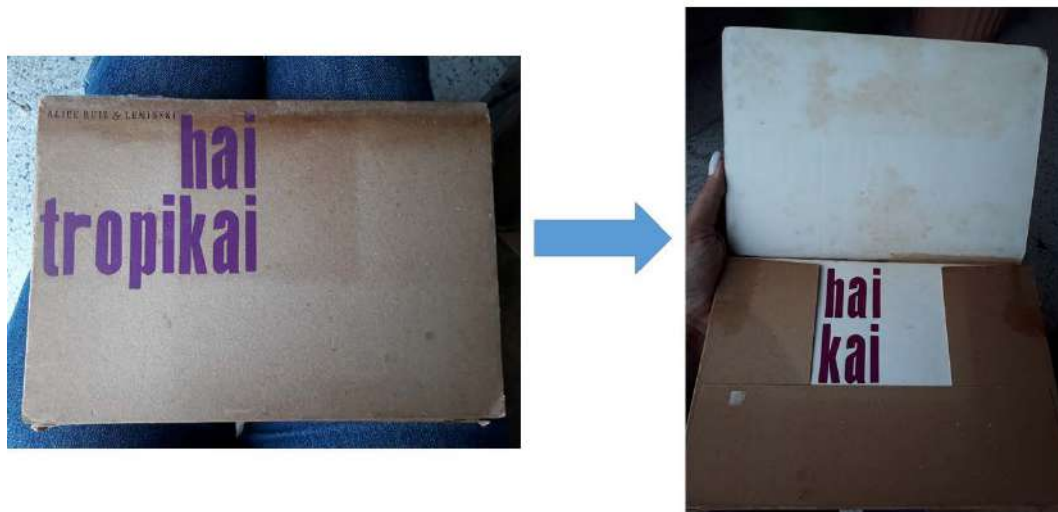
³² “Si se toman los tres tipos de editor se puede plantear un primer recorte conceptual: para considerar independiente a un editor, el rumbo de su catálogo tiene que estar marcado por la calidad pero sin descuidar el retorno. Es en la búsqueda de ese equilibrio donde prima la calidad pero se concibe la editorial como un proyecto rentable. Para finalizar su taxonomía, Bértolo advierte: ‘últimamente estamos asistiendo al intento falaz de apoderarse de un término – el de ‘editor independiente’ – que históricamente nada tiene que ver con el hecho de poseer capital propio ni con el tamaño de la empresa, sino con el hecho de editar contra la corriente.’”

Mansur corrobora os pressupostos de Mendiola a respeito de uma pequena editora ir contra a produtividade e a lógica do mercado. E nisso reside a força do seu trabalho. Ele diz que a percepção do mercado talvez mudasse se as pessoas fossem mais bem informadas a respeito do trabalho artesanal que envolve o processo de produção de um livro com técnicas tipográficas. Atualmente, várias editoras-gráficas, como a Impressões de Minas e a Tipografia do Zé, têm tentado realizar essa “conscientização”, promovendo oficinas em seus “laboratórios” de criação, de maneira a propor uma aproximação com uma parcela do público, tanto consumidor, quanto produtor.

Procederemos à análise de mais algumas obras, como *hai tropicali*, de Paulo Leminski e Alice Ruiz, editado em 1985. Os motivos para destacarmos essa obra são 1) foi publicada no mesmo ano que o *Poesia Livre* se encerrou; 2) essa publicação se desdobra como um projeto editorial sequencial, valendo-se de algumas premissas que Mansur já vinha trabalhando, porém, agora, num nível mais avançado de experimentação; 3) vemos ecos de seu projeto editorial em publicações atuais. O livro *Sinal de menos*, de Carlos Ávila, editado em 1989, permite-nos, por meio de registros de correspondências, visualizar um pouco do processo de edição, do rigor técnico e da artesanaria que atravessa o processo de criação do editor-tipógrafo. Veremos também que, como editor, ele não descuida dos aspectos financeiros que envolvem o projeto.

3.2.1 hai tropikai – um livro de artista

Figura 37 – Envelope-caixa de *hai tropikai* (1985)



Fonte: LEMINSKI e RUIZ, 1985.

Nota: 1) à esquerda, fechado e, à direita, sendo aberto e mostrando o seu miolo composto de folhas soltas; 2) acervo pessoal do mestre-tipógrafo Flávio Vignoli; 3) foto da autora.

A Fig. 37 apresenta o “envelope-caixa” do mítico *hai tropikai* (1985), que foi produzido por iniciativa de Mansur e ofertado de presente para os autores Paulo Leminski e Alice Ruiz, sendo o primeiro projeto como editor de livros, logo após o encerramento das atividades da revista-saco *Poesia Livre*. Ele integra nossas análises, pois, do mesmo modo que o formato do *Poesia Livre* se constituía de lâminas soltas, esse impresso também segue essa linha, abolindo cola, lombada, com materiais mais nobres e técnicas muito elaboradas. Na foto à esquerda, vê-se o livro fechado e, à direita, vê-se que, ao levantar a capa da caixa ou do envelope-caixa, os cortes revelam apenas a palavra “haikai”, o gênero. Daí em diante, o leitor retira as folhas soltas, criando seu percurso de leitura. Consideramos esse projeto um livro de artista. Segundo Cador (2016), os livros de artista

são obras de artes visuais concebidas para o espaço gráfico de um livro, não apenas reproduções de obras, mas obras concebidas para o espaço gráfico de um livro, impresso em offset ou utilizando reprografia. As obras de arte passaram a ser criadas para serem reproduzidas em grande escala, para circular por todos os lugares e assim alcançar mais pessoas. De modo similar ao que aconteceu com a chamada poesia marginal, os artistas assumiram o papel de editores e

publicaram os próprios livros. Surgiram publicações de baixo custo distribuídas fora do circuito tradicional das galerias e das livrarias. (n.p.).

Cador (2016) considera que mesmo se um projeto contemplar uma tiragem maior isso não invalida a premissa de que os livros de artista na contemporaneidade são concebidos como tais e feitos em maior número com o intuito de fazê-los circular. *hai tropikai* teve uma tiragem de apenas 200 exemplares. A obra foi concebida num formato singular, pensado exclusivamente para os poemas selecionados por Mansur, em matriz tipográfica com impressão de partes dos poemas coloridos, e não houve novas reimpressões, sendo, portanto, um projeto que foi produzido visando ser uma “fôrma” única.

Benjamin (2012) defendeu que “a reprodução técnica conduz à massificação e à mobilidade da obra de arte” (p. 70). Assim como: “O que desaparece na época da reprodução técnica da obra de arte é a sua aura³³”. (BENJAMIN, 2012, p. 70). Entre Cador e Benjamin, há dissensões em relação à perda da aura e à massificação de uma obra de arte, que servem para situar o projeto de *hai tropikai* como livro de artista. As características dessa edição não pendem para o que afirma Benjamin, pois acreditamos que ele conseguiu manter sua aura, ou seja, ele manteve seu “valor de culto” e se tornou um exemplar raro, não tendo sido produzido para atender às massas e circular em grande escala. Cador preconiza que as obras de arte podem se permitir adentrar nesse movimento de circulação mais amplo, que ocorre em nosso mercado editorial, principalmente em relação ao nicho de pequenas editoras, cujo trabalho de uma parte delas se mantém ainda artesanal ou semiartesanal, havendo cuidado com a individualização dos projetos para a criação de livros de artistas que circulem mais.

Ainda sobre *hai tropikai*, vejamos a Fig. 38.

³³ Para Benjamin, uma obra de arte tem “valor de culto” quando é parte de um ritual religioso e “valor de exposição” quando apresenta mobilidade graças à reprodução mecânica ou técnica (gesso, impressão, fotografia etc.).

Figura 38 – *hai tropikai* (1985)

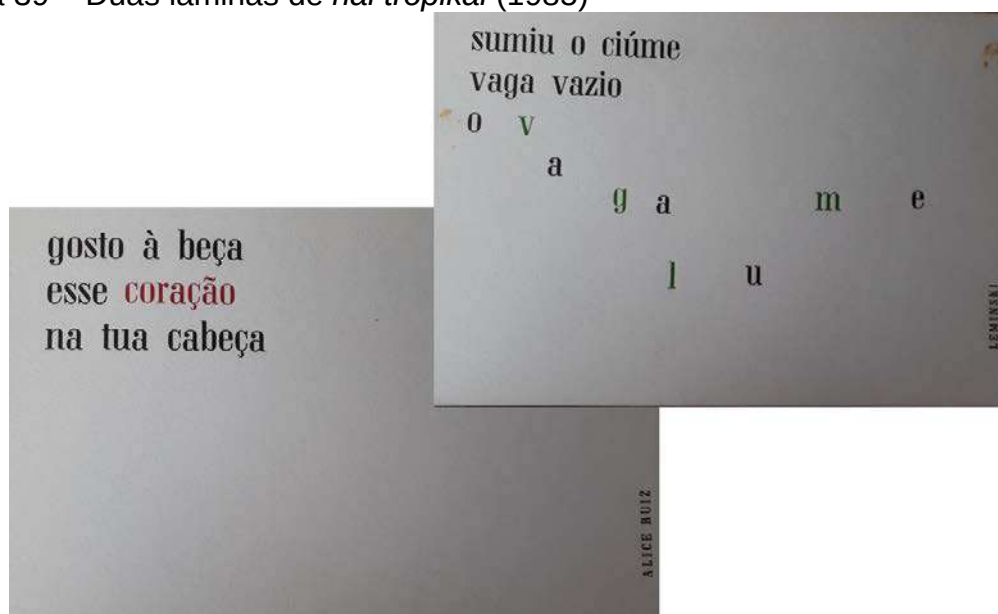


Fonte: LEMINSKI e RUIZ, 1985.

Nota: 1) falsa folha de rosto à esquerda e folha de rosto de *hai tropikai* à direita ; 2) acervo pessoal do mestre-tipógrafo Flávio Vignoli; 3) foto da autora.

À esquerda, temos uma “falsa folha de rosto” incompleta, apresentando apenas o título e o nome da editora, Tipografia do Fundo de Ouro Preto; à direita, temos a “folha de rosto” cumprindo o papel de apresentar as informações sobre a edição, onde se lê: “Este álbum é composto de 15 haikais tirados dos livros *Pelos Pelos* e *Caprichos & Relaxos*, Ed. Brasiliense. A tiragem é de 200 álbuns. Tipos móveis Mondial Magro impressos sobre papel Canson Pirahy de 200 g. Ouro Preto, outono de 1985”. Percebe-se que Mansur tem o cuidado de chamar a publicação de “álbum”, em vez de livro. E isso protege seu projeto, pois encontramos uma definição mais comercial em relação às definições de livro: “Segundo a UNESCO, livro é ‘uma publicação impressa não-periódica com no mínimo 49 páginas envoltas por capas, publicada em um país e disponibilizada ao público’” (RIBEIRO, 2018, p. 64). Um álbum é, portanto, diverso de livro, na medida em que por definição o fazer artístico o diferencia como produto final, não massificado.

Figura 39 – Duas lâminas de *hai tropikai* (1985)



Fonte: LEMINSKI e RUIZ, 1985.

Nota: À esquerda e abaixo, um poema de Alice Ruiz; acima e à direita, um poema de Paulo Leminski; 2) acervo pessoal do mestre-tipógrafo Flávio Vignoli; 3) foto da autora

hai tropikai é um experimento de lâminas com impressões coloridas variadas, em que o editor-tipógrafo tingiu determinadas partes dos poemas adicionando-lhes mais camadas sensoriais de leitura, muitas vezes fazendo com que o poema adquirisse movimento, devido aos espaçamentos, como nesta lâmina à direita, na Fig. 39. Vê-se no poema de Leminski, que as letras da palavra “vagalume” parecem “piscar”, em preto e verde, como um “lusco-fusco”, imitando o movimento no ar o inseto no espaço. Esse projeto

[...] não é um livro tradicional, mas sim uma série de lâminas de papel Canson soltas dentro de um estojo de papel-cartão. Esse trabalho tem uma forte artesanaria tipográfica, porque minha intenção foi colorir os haicais desses autores. Fiz tudo na impressora manual: eu travava rolos que se alimentavam de tinta no prato giratório e, com rolo manual, fazia faixas de cores diversas sobre o prato. Soltos os rolos eles absorviam a tinta e misturavam sutilmente as várias cores, criando matizes, zonas de passagem de uma cor para outra. [...] Quando a edição saiu, em 1985, eu ainda não conhecia pessoalmente os autores. Apenas um fã distante do casal. Eu tinha o endereço deles, [...] em Curitiba, e mandei

pelo correio uma caixa com vinte estojos, correspondendo a dez por cento da tiragem (MELLO, 2018, p. 51).

Essas experimentações, em termos de *design* do livro, utilizando técnicas tão elaboradas, como as que Mansur descreve ter realizado na feitura de *hai tropikai*, possuem um valor cultural e artístico que diferencia esse trabalho de edição, influenciando a cena editorial e inspirando outros talentos. No século XXI, apesar de toda a parafernália tecnológica e digital que diversos suportes oferecem, várias editoras de pequeno porte se dedicam a seguir essa trilha da artesanaria e realizam projetos de edição de livros com *design* diferenciados em tiragens pequenas, envolvendo designers e artistas gráficos que têm dado continuidade a essa linhagem, como faz o mestre-tipógrafo Flávio Vignoli, proprietário da Tipografia do Zé, em Belo Horizonte. Ele e Ricardo Aleixo editaram um livro de artista para Mansur nos moldes de *hai tropikai*: uma caixa-envelope com lâminas de folhas soltas, impressas em tipografia colorida de uma coletânea de poemas, pela *Coleção Elixir*³⁴. Neder (2014) participou desse projeto e afirma que Vignoli em 2010

[...] publica novos textos para a Coleção Elixir, dentre eles *Melodgramas: sete poemas (1977-2010)* do poeta, artista visual e tipógrafo ouro-pretano Guilherme Mansur. Para auxiliá-lo no projeto e na produção dessa edição fui convidado por Flávio e divido a autoria do projeto gráfico, a composição e a impressão. Para nós, o livro funcionou como um laboratório, uma vez que além da impressão, buscamos interpretar graficamente cada um dos poemas, explorando o aspecto verbo-visual do texto de Mansur, que também colaborou com sugestões de leiaute para algumas poesias (NEDER, 2014, p.120).

Neder, Vignoli e Aleixo trabalharam similarmente a Mansur, que em 1985 buscou interpretar graficamente os poemas de Leminski e Ruiz, criando composições que destacam ou amplificam o texto, como vimos nos poemas aqui apresentados. A seguir, algumas fotos do belo projeto gráfico realizado na Tipografia do Zé.

³⁴ *Coleção Elixir* – editores: Ricardo Aleixo e Flávio Vignoli. Obras: *Céu inteiro*, de Ricardo Aleixo (2008); *Mundo torto*, de Gláucia Machado (2009); *Melodgramas*, de Guilherme Mansur (2009); *Pá, pum.*, de Eduardo Jorge e Lucila Vilela (2009). Arquivo impresso: *Poesia inédita*, de Paulo Bruscky (2011); *Onde você está*, de Manoel Ricardo de Lima (2013); *Em viagem: uns estudos*, de Júlio Castañon Guimarães (2017).

Figura 40 – *Melogdramas* (2010), de Guilherme Mansur

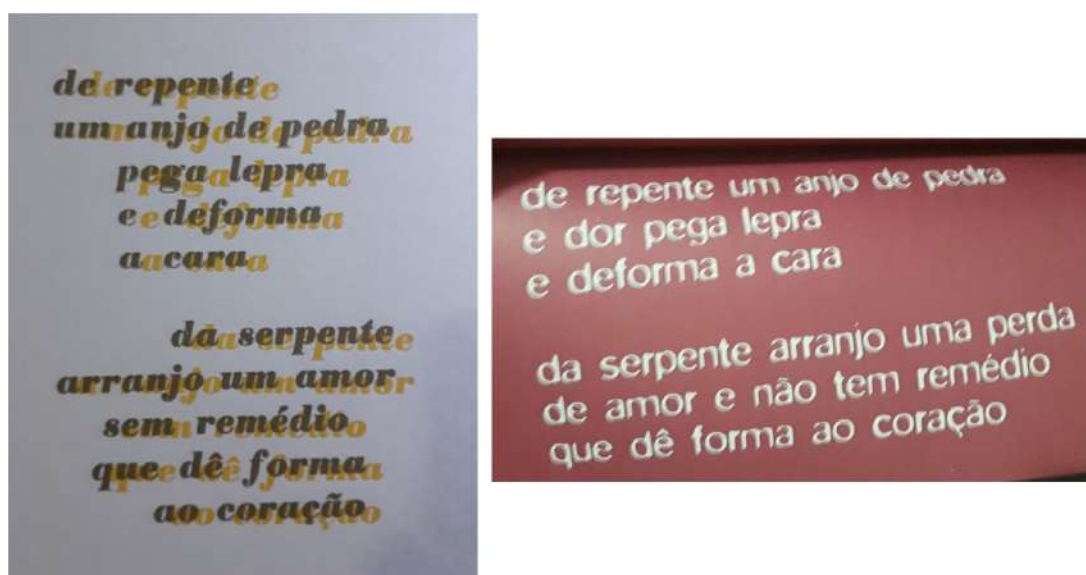
FONTE: FOTOGRAFIA DO ACERVO DE RAFAEL NEDER, 2014.



Fonte: NEDER, 2014, p. 119.

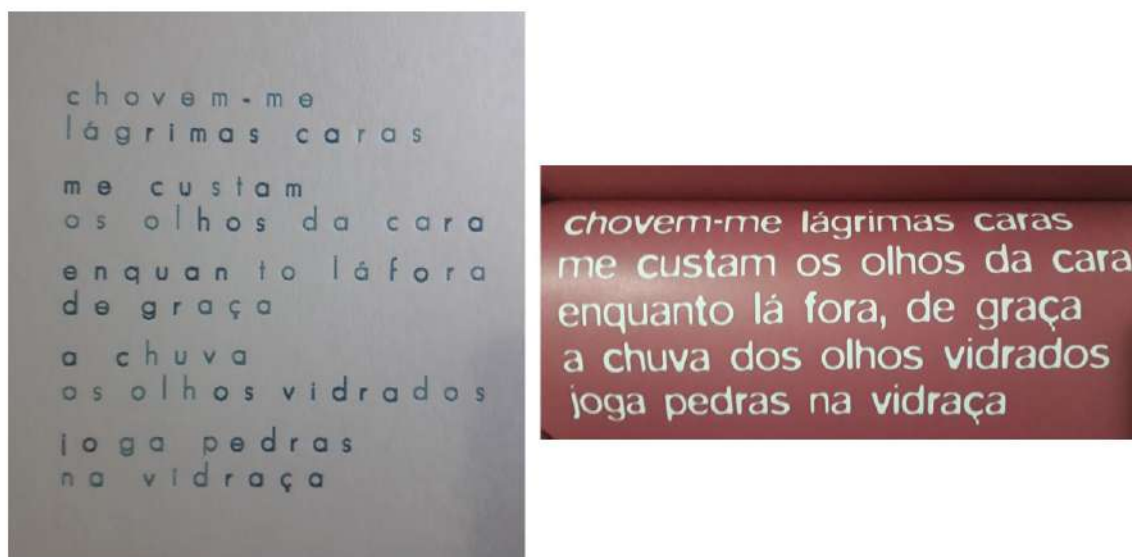
Na Fig. 40 vemos, à esquerda, a foto da caixa do livro fechada e, à direita, o envelope-caixa que se abre, revelando o interior/miolo com as lâminas soltas e as impressões em tipografia colorida. A tiragem foi de 80 exemplares e houve a reedição de dois dos poemas de Mansur que outrora publicou em *barrocobeat* (2004), conforme podemos conferir nas imagens das figuras a seguir.

Figura 41 – *de repente*, de Guilherme Mansur



Fonte: *melogdramas* (2010) à esquerda e *barrocobeat* (2004) à direita.

Figura 42 – *chovem-me*, de Autor: Guilherme Mansur



Fonte: *melogdramas* (2010) à esquerda e *barrocobeat* (2004) à direita.

Nas Fig. 41-42, vemos os poemas *de repente* e *chovem-me* que foram produzidos entre 1977 e 1979, atravessando o século XX, e sendo editados e reeditados no século XXI, em duas edições: *barrocobeat* (2004) e *melogdramas* (2010). Verifica-se que o poema *de repente* sofreu algumas modificações na reedição de 2010. Cortaram “a dor” da primeira estrofe, e, no passado, “da serpente arranjo uma perda de um amor e não tem remédio”, se transformou em “da serpente arranjo um amor sem remédio”. A reedição refina os versos, conferindo ao poema outros sentidos. Em *chovem-me*, apenas o corte de uma letra, “d”, lapidando um verso do poema e o sentido do final. Em *barrocobeat* (2004), “a chuva dos olhos vidrados joga pedras na vidraça” se torna “a chuva os olhos vidrados joga pedras na vidraça” em *melogdramas* (2010).

Outro projeto que nosso estudo destaca nesta linha de livros de arte feitos pela Tipografia do Zé é o livro-caixa de Vera Casa Nova *poemas para meu pensamento*, de 2019, que apresenta uma interessante inovação com as laterais em dobraduras sanfonadas e em um tamanho menor, 18 x 15,5 cm.

Figura 43 – *poemas para o meu pensamento* (2019)



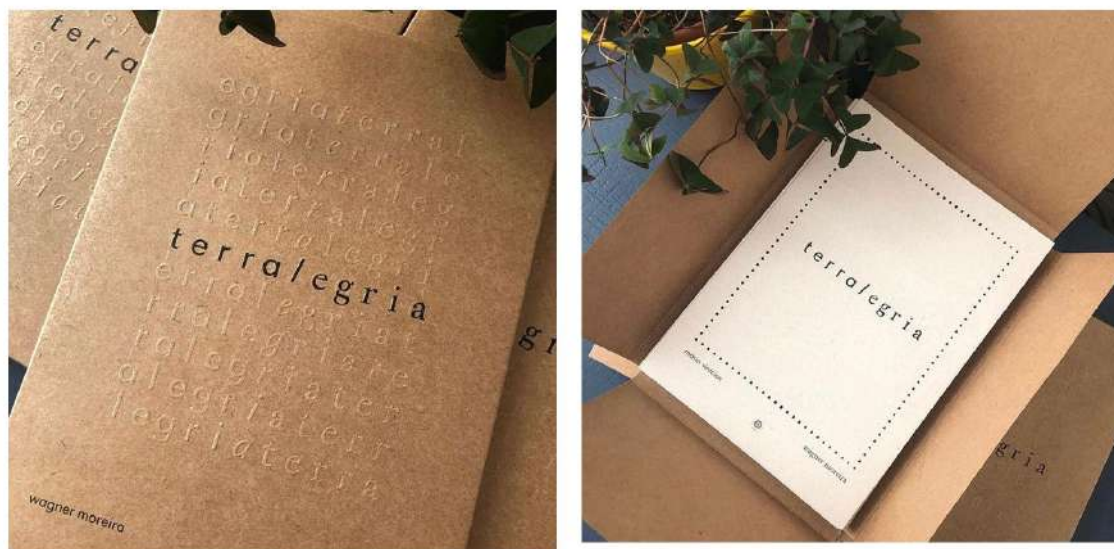
Fonte: [NOVA](#), 2019.

Na Fig. 43, vemos o projeto gráfico apresentando o livro fechado à esquerda e a caixa aberta na segunda foto, à direita, com uma capa de guarda em vermelho, que funciona como pré-texto, uma falsa folha de rosto, envolvendo os vinte poemas impressos de dois em dois, em dez lâminas dobradas ao meio, como se fossem dez minilivretos. A tiragem foi de 125 exemplares impressos em tipos de caixa e linotipo em parceria com a Tipografia do Matias, com composição tipográfica de Vignoli, projeto da caixa e *design* de Ana Utsch, impressão e acabamento de Ademir Matias. Foi editado sob o selo da *Coleção Entretextos*, editado por Ana Utsch e Flávio Vignoli.

Mais uma editora-gráfica que segue os mesmos princípios de edições bem elaboradas, baixa tiragens nessa linha de livros com projetos únicos, utilizando linguagem tipográfica e forte artesanaria, é a Impressões de Minas, também sediada em Belo Horizonte. Trazemos um exemplo que segue a linha dos livros de artistas em formato caixa-envelope, editado em 2020 e lançado em 2021. Trata-se de *terralegría*, de autoria do poeta Wagner Moreira e do *designer* Mário Vinicius. O livro é do tamanho de um A4 e radicaliza em seu formato, tanto em relação aos cortes para abrir/fechar o envelope-caixa, nas dobraduras das lâminas soltas: para ler, é necessário desdobrá-las, em várias direções. O livro se divide em treze Cantos e cada um deles apresenta impressões em diferentes lados das dobraduras, individualizando a forma de cada Canto, podendo se configurar também em doze móveis. De acordo com a primeira “dobradura”, que se apresenta como uma “dobradura de rosto”, os poemas foram produzidos por Moreira em 2016 e só foram editados em 2020. Vinicius “rege” uma

“sinfonia tipográfica”, composta em “paideuma”, uma família tipográfica de sua autoria, “desdobrada e barroca, tropicalista e concretista”, segundo ele, com desenhos de símbolos impressos nos versos das dobraduras, em que também assina o *design* gráfico do projeto. Numa linguagem ideogramática, ele suplementa os estímulos poético-verbais dos poemas escritos por Moreira.

Figura 44 – *terralegria* (2020)



Fonte: MOREIRA e VINICIUS, 2020.

Na Fig. 44, pode-se observar, na foto à esquerda, detalhes da composição em relevo feita em tipografia na caixa-envelope, composta em papel kraft 250 g/m². O título do livro *terralegria* é um poema concreto na medida em que se usa o recurso da repetição, da fusão das palavras e da tmesis. Na foto à direita, temos o livro aberto, com o miolo/lâminas à mostra, impressas em papel reciclado. Foram editados 200 exemplares numerados.

Esses trabalhos que trouxemos são uma pequena amostra da sucessão que ocorre em sintonia com os elementos do concretismo, esteticamente se desdobrando desde as desconstruções propostas por Mallarmé, tanto na forma, quanto no conteúdo. São experimentações que fazem de Mansur e outros criativos mestres-tipógrafos renovarem o formato-livro, trabalhando consistentemente e insistentemente com formas

e técnicas artísticas que criam um “respiro” no campo da edição, ofertando bibliodiversidade.

A primeira questão que vem à cabeça quando se fala em independência é a relação com o mercado. Um editor independente deve pensar seu catálogo ligado à coerência de seu conteúdo e não às modas temáticas que cruzam o mercado editorial. Deve-se, a todo momento, apostar em um catálogo de fundo e cada nova publicação precisa discutir, dialogar e sistematizar com os títulos anteriores do catálogo. O conceito que opera em segundo plano é o de conversa proposto por Gabriel Zaid: publicar um livro é colocá-lo no meio de uma conversa; organizar uma editora é, em algum momento, organizar uma conversa com a sociedade. A coerência não se limita a publicar a mesma coisa, mas a traçar linhas de intercâmbio entre os diferentes textos. (LÓPEZ Y MALUMIÁN, 2016, p. 5, tradução livre)³⁵.

Retomando o que já dissemos, vemos que Mansur construiu um catálogo “de fundo” com a Tipografia do Fundo de Ouro Preto, com as obras dialogando umas com as outras, e estas com a sociedade. As editoras Tipografia do Zé e Impressões de Minas também apresentam algumas características similares: o cuidado e a coerência para com a montagem de seu catálogo e a independência como característica que os conectam.

O próximo título dialoga com *hai tropikai* e com os outros livros editados pelo tipógrafo-editor, apresentando a arte poética de um dos descendentes da linha concretista e barroca.

3.2.2 Sinal de menos – O menos contra o mais

Carlos Ávila é poeta, filho de Affonso Ávila e de Laís Correa de Araújo, tendo publicado com Mansur o livro *sinal de menos*, em 1989, que apresenta como prefácio *poema à porta*, de Haroldo de Campos, que reproduzimos aqui:

³⁵ “El primer asunto que acude a la mente cuando se habla de independencia es la relación con el mercado. Un editor independiente debe pensar su catálogo ligado a la coherencia de su contenido y no a las modas temáticas que atraviesan el mercado editorial. Debe, en todo momento, apostar a un catálogo de fondo y cada nueva publicación necesita discutir, dialogar, hacer sistema con los anteriores títulos del catálogo. El concepto que opera de fondo es el de conversación que propone Gabriel Zaid: publicar un libro es ponerlo en el medio de una conversación; organizar una editorial es, en algún punto, organizar una conversación con la sociedad. La coherencia no está limitada a publicar lo mismo, sino a trazar líneas de intercambio entre los distintos textos.”

Figura 45 – poema à porta (1988)

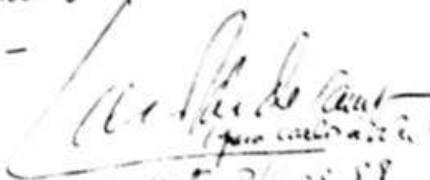
poema à porta

da casa
do: ávila
solar de poesia
(affonso e laís/
bem de raiz)
desceude o
carlos

do nome de
minas
desceude o
carlos
capaz de
pedra grossa e
lavra fina

desceude o
carlos
rapaz de
palavra
de palavras
de ávulas
artes
meninas
(cravos e cintelas)

o carlos —
sem mais nome —
autor deste livro em
(jovem mineração de vida)
leque de
pedraírias

-1-

um livro para 24 de maio
haroldo de campos

Fonte: CAMPOS, 1988.

Segue a transcrição do *poema à porta*, FIG. 45:

da casa
dos ávila
solar de poesia
(affonso e laís/
bem de raiz)
descende o
carlos

do reino (?) de
minas
descende o
carlos
capaz de
pedra grossa
lavra fina

descende o carlos
rapaz de palavra
de palavras
de ávilas
artes
meninas
(cravos e cintilas)

o carlos –
sem mais nem –
autor deste livro em
(jovem mineração da vida)
leque de pedrarias.

Essa abertura com um poema-prefácio de Haroldo de Campos é significativa, pois ele, além de fazer parte do núcleo de poetas que lançaram o Movimento Concretista, escreveu diversos trabalhos críticos sobre literatura brasileira, dentre elas uma que relaciona uma crítica de Silvio Romero ao estilo inovador de Machado de Assis. Romero critica o “perpétuo tartamudear” na prosa machadiana, o estilo “pobre”, “menos”, que se contrapunha ao “rico” estilo de escrever profusamente, excessivamente. Haroldo de Campos (2006) afirmou que isso fomentou o campo da análise crítica brasileira.

À crítica romeriana parece subjazer uma idéia equivocada de norma estilística que valoriza a riqueza vocabular enquanto acumulação quantitativa de efeitos. Tratei uma vez do assunto falando na “magreza” estética do estilo machadiano (estilo de lacunas e reiteraões, de elipse e redundância, de baixa temperatura vocabular e alta temperatura informacional estética); na ocasião, tomei como termo de contraste o de Coelho Neto, onde a alta temperatura do palavreado, a prolixa erudição lexical em estado de dicionário, não logra obter a “qualidade diferencial” da temperatura estética que seu autor aspirava alcançar por esse

dispositivo mecânico, de superfície, meramente quantitativo; outra coisa, muito diferente, é o fenômeno barroco, a ser analisado por outros parâmetros, de Vieira a Guimarães Rosa, como o fez Sarduy pelo ângulo de uma “ética do desperdício” e da transgressão do útil... no caso hispano-americano (Lezama Lima em especial), ou ainda Antonio José Saraiva, em termos da oposição “discurso engenhoso” versus “bom senso” cartesiano (Vieira). (CAMPOS, 2006, p. 222-223).

A escrita enxuta tomará de assalto vários expoentes da nossa literatura, não só infectando romancistas, mas poetas. Esse “mal” adentra o século XX como uma praga e afeta os textos produzidos com “baixa temperatura vocabular e alta temperatura informacional estética”, em oposição aos autores que se utilizavam de altas temperaturas vocabulares, obtendo resultados fracos em termos estéticos. Na poesia modernista, o “menos será mais”, assim como no concretismo. Observamos no poema de abertura as repetições que nos remetem ao poema “No meio do caminho” de Drummond, inclusive uma alusão à pedra. A escrita concisa de um poeta que escreve “menos” será como a estrela-guia na constelação do movimento da poesia concreta, intitulado, inclusive, um dos trabalhos de Augusto de Campos³⁶, *Poetamentos*³⁷, um dos pilares da revolução estético-poética instaurada pelo grupo *Noigandres*³⁸ de São Paulo. “O pobre contra o rico. O menos contra o mais.” (CAMPOS, 2006, p. 226).

³⁶ Os seis poemas de *Poetamentos* estão disponíveis em: <http://www.augustodecampos.com.br/poetamentos.html>

³⁷ “Publicada em 1953, a coletânea *Poetamentos*, do poeta paulistano Augusto de Campos (1931), inaugura o concretismo brasileiro. O movimento concreto das artes participa de um questionamento mais amplo (e próprio às vanguardas construtivas da primeira metade do século XX) acerca dos usos e funções dos materiais e das ideias em que se baseiam a atividade artística. Nas artes plásticas, a experimentação geométrica libera formas, suportes e elementos plásticos de qualquer vínculo rigoroso com o sentido e a representação. Na literatura, ela permite redimensionar a prática poética mediante o enfoque no material linguístico e a suas possibilidades expressivas e comunicativas. Volta-se à letra como elemento gráfico, ao fonema como elemento sonoro e ao sentido como experiência perceptiva. Os seis poemas de *Poetamentos* exploram o experimentalismo conceitual do movimento. Campos toma emprestado da teoria musical do compositor estadunidense Arnold Schoenberg (1874-1951) e do austríaco Anton Webern (1883-1945) a ideia de uma “klangfarbenmelodie”, isto é, o deslocamento de uma figura melódica entre instrumentos, explorando o timbre próprio a cada um. Com base nessa ideia, desmembra o material verbal de seus poemas em seus aspectos sonoro e visual. Segundo depreendemos da leitura do manifesto que abre o volume, o conjunto “frase/palavra/sílaba/letra[s]” faz as vezes de instrumento musical, “cujos timbres se definem p/ um tema gráfico-fonético ou ‘ideogrâmico’”. Este, por sua vez, exige a “representação gráfica em cores”, que assinala em cada unidade linguística os elementos fônicos que reverberam entre unidades verbais. Deste modo, Campos rompe com a própria noção semântico-morfológica da palavra como elemento fundamental do sentido no poema.” (EDITORES..., 2020, *on-line*).

³⁸ *Noigandres* “palavra que intitulou a revista-livro que Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos editaram em 1952. A publicação teve cinco números, incorporando Ronaldo Azeredo a partir do terceiro, subtítulo “poesia concreta” (1956), e José Lino Grünwald a partir do quinto e último número (1962). Como explica Augusto de Campos, o vocábulo, de significado enigmático, foi adotado como lema da

Figura 46 – Frente e verso da capa de *sin al de menos* (1989)

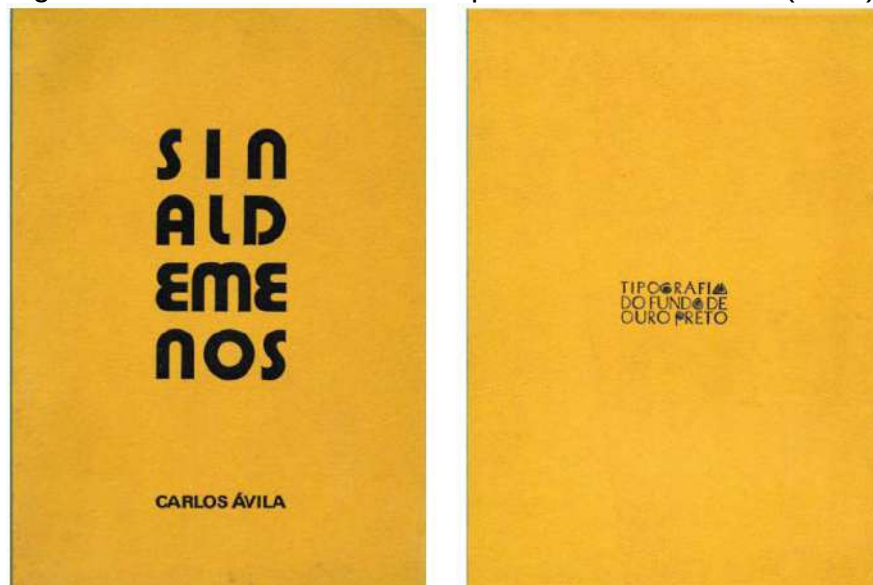


Foto: ÁVILA, 1989.

Na Fig. 46, observamos que, à esquerda, o título da capa de *sin al de menos* forma um poema concreto por tmesis³⁹, aglutinação e eliminação de espaços desdobrando-se em outras palavras: “sin” (sendo que no sentido invertido pode ser “uis”), “eme” (um anagrama – sendo que o “e” também tem forma de “m”), “nos” (de modo que, no sentido inverso e espelhado, pode ser um “sou”) e verticalmente, de cima para baixo, lemos a palavra “saem” e “ilmo”, no sentido inverso (abreviação de Ilustríssimo), além de “umas”, se considerarmos que o “e” assume o valor de “m”, devido ao formato. À direita, observamos a quarta capa do livro com a marca da Tipografia do Fundo de Ouro Preto, com as dobras infinitas, símbolo do barroco, presentes em algumas letras.

poesia de invenção ou experimental. A palavra aparece numa canção do trovador provençal Arnaut Daniel (século XII), protótipo do poeta-inventor, segundo Ezra Pound, que a refere no seu Canto XX, sublinhando as dúvidas interpretativas do provençalista Emil Levy (“Now what the DEFFIL can that mean?”). Conforme veio este a concluir, a expressão “olors de noigandres [ou d’enoi gandres]” qualificaria uma flor cujo perfume liberta do tédio [olors (perfume), enoi (tédio), gandres (do verbo gandar, libertar)]. O grupo *Noigandres* primou pelo risco não só de fazer poesia, mas de criar e recriar, permanentemente, literatura.” (DICK, 2010, n.p.).

³⁹ Tmesis – “separation of parts of a compound word by the intervention of one or more words” (separação de partes de uma palavra composta pela intervenção de uma ou mais palavras – tradução nossa) <https://www.merriam-webster.com/dictionary/tmesis>

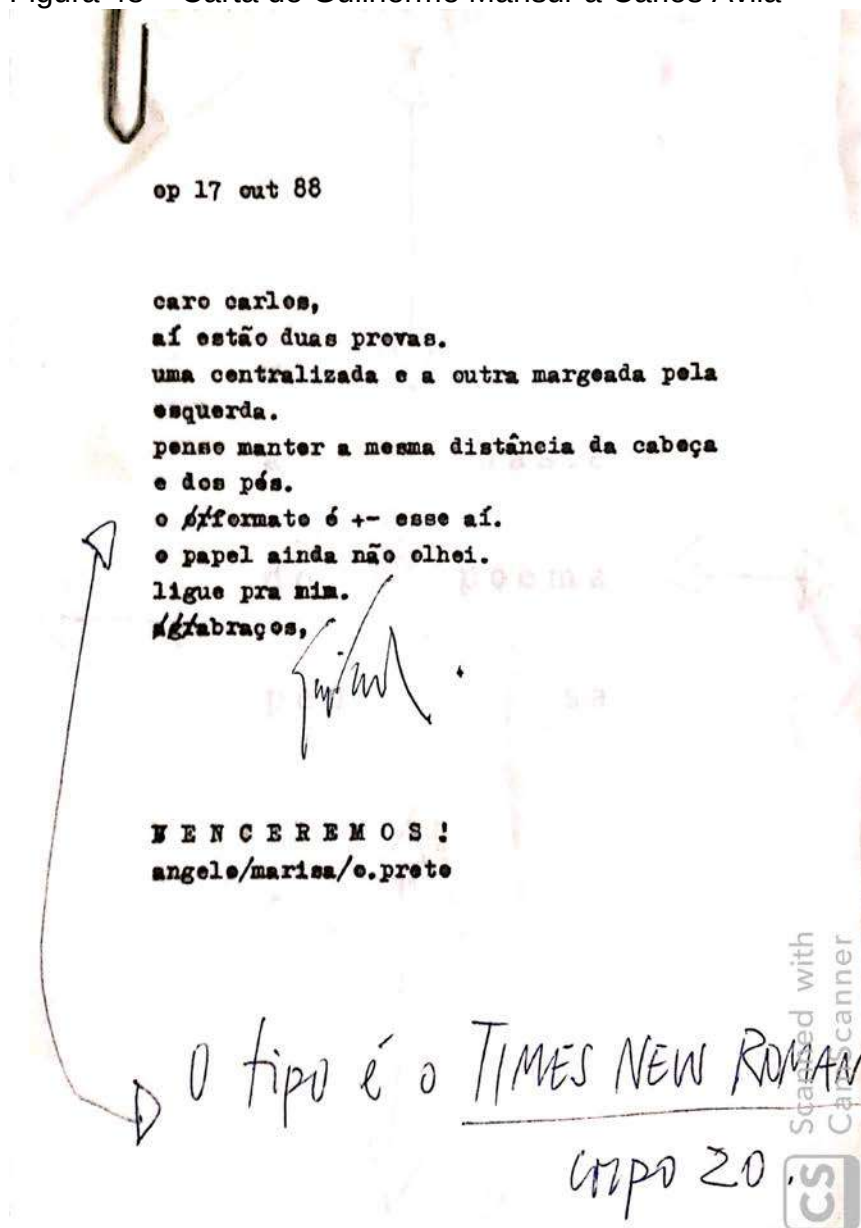
Figura 47 – *poema sinal de menos* (1989) desdobrado



Foto: ÁVILA, 1989.

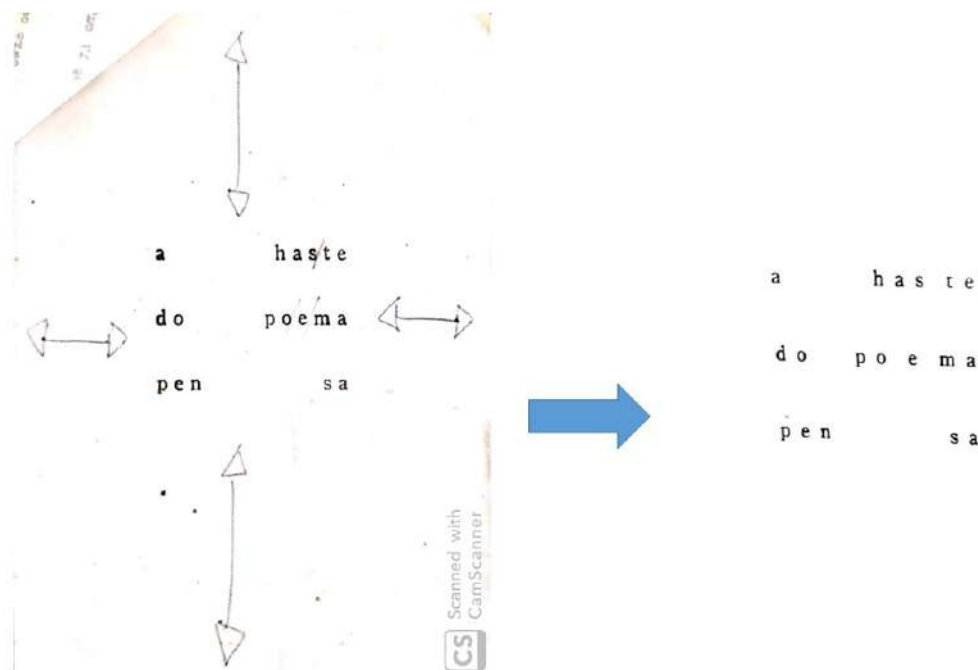
No colofão, é informado que foram impressos 500 exemplares “pela gráfica Ouro Preto em tipos móveis baskerville corpo 16 sobre papel alta alvura de 90g”. Embora a fonte não tenha sido informada, podemos inferir que ela pode ter sido desenhada a partir de outra fonte, ao que parece, originada da Escola Bauhaus, consistindo numa releitura de tipos que remete à formas básicas. O livro é dividido em duas partes e todos os poemas são centralizados nas páginas, seguindo o padrão do título. Sobre as decisões de alinhamento do texto, diagramação, etc., apresentamos duas cartas trocadas entre o autor e o editor conversando sobre as opções oferecidas por Mansur a seguir.

Figura 48 – Carta de Guilherme Mansur a Carlos Ávila



Fonte: Acervo particular de Carlos Ávila.
 Nota: foto da autora.

Figura 49 – *Proposta centralizada alinhamento do livro sinal de menos*

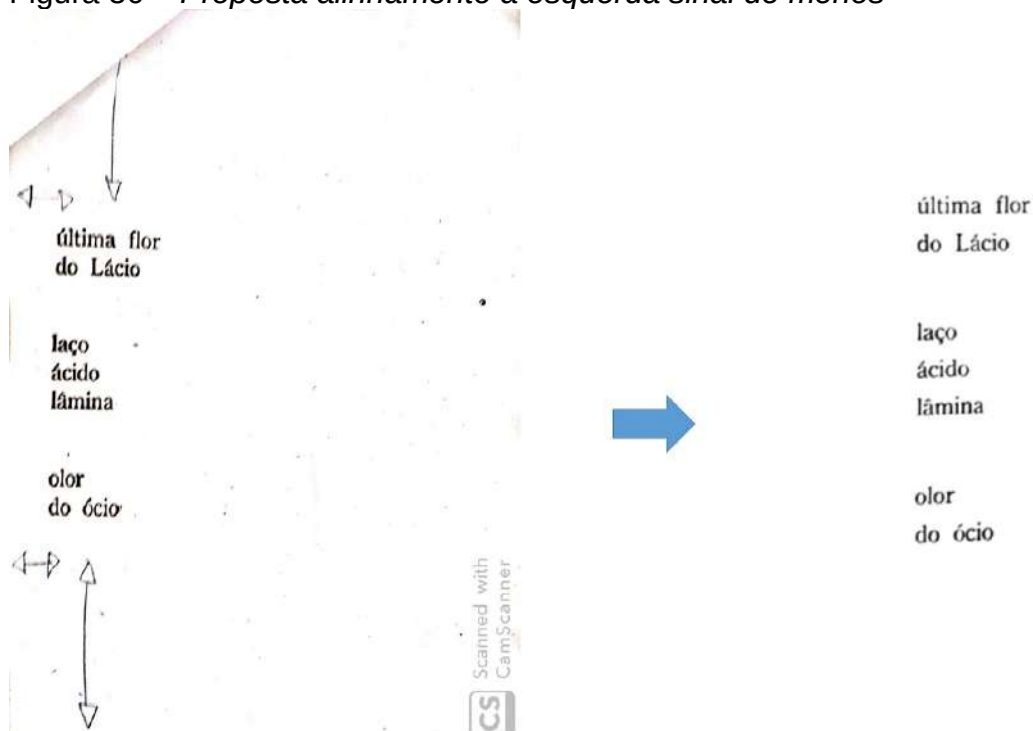


Fonte: Acervo particular de Carlos Ávila.

Nota: 1) foto da autora; 2) à direita, foto da mesma página do livro finalizado.

Na Fig. 49, temos a primeira proposta, com o poema centralizado. Na foto à esquerda, Mansur faz setas para indicar a centralização; bem sutilmente, podemos perceber pequenas marcas a caneta nas palavras “haste”, no “s”, e na palavra “poema”, no “e”, visualizando uma possível espacialização. À direita, temos o resultado, com uma proporção melhor ao poema, na versão final, da mesma página impressa no livro. Na próxima figura, 50, veremos uma segunda proposta de alinhamento, à esquerda, com outro poema do livro e sua versão final, também centralizado. Finalmente, na Fig. 51, temos uma carta de Mansur encaminhando a prova do livro ou “boneca”, termo usual no meio editorial, além de outros informes, a respeito das especificações do papel do miolo, da impressão e da cor da capa.

Figura 50 – *Proposta alinhamento à esquerda sinal de menos*



Fonte: Acervo particular de Carlos Ávila.

Nota: 1) foto da autora; 2) à direita, foto da mesma página do livro finalizado.

Um bom livro, no sentido da composição, é aquele em que a mão do tipógrafo não aparece. A composição está clara, correta, equilibrada, dando todo o suporte para a boa leitura. Um livro bem editado é aquele que dá conforto ao olhar. É aquele em que você não percebe a composição, não percebe a paginação. O seu olhar flui, desliza sobre o texto, sobre a imagem, sem que haja qualquer ruído sobre a composição, de impressão, qualquer ruído gráfico que atrapalhe a sua leitura. O importante em tipografia de livros é a legibilidade. O leitor comum pode não entender de tipos, mas reage com irritação quando se depara com uma página mal composta, com tipos pequenos demais para a leitura, com desproporção entre a mancha gráfica⁴⁰ e a moldura branca do papel. (MELLO, 2018, p.120).

Observando as datas entre as duas cartas de Mansur, podemos inferir que ele finaliza a diagramação do livro em mais ou menos dois meses e envia a boneca para a aprovação de Ávila.

⁴⁰“É um recuo de segurança em relação aos limites da página. É a área onde você deve acomodar o conteúdo na hora da diagramação, porém, são comuns peças em que a área de impressão ocupa a página inteira e quando isso acontece chamamos de impressão sangrada”. (MARGRAF, 2021, on-line).

Figura 51 – Carta de Guilherme Mansur para Carlos Ávila

ep 19 dez. 68

caro carlos:

segue a "bolsa" de miolo.

o papel será de 30kg. altalvura. sem transparências.
os poemas, como te falei, ficam bem se centralizados.
a capa pense um cansem branco com um chapão ccre
(olhe a mancha), e a composição em preto.
o orçamento: 193 OTH. (500 livres).

viajamos quinta-feira para curitiba.

até o dia 31 estarei de volta.

então, ligo pra você.

o abraço amigo e feliz natal.



ps. os tipos estão carregados e entupidos porque
as provas foram tiradas sem ajuste no rolo.

Scanned with
CS CamScanner

Na Fig. 51, vemos a carta que acompanha a “boneca”, em que Mansur encaminha o orçamento de 193 OTN⁴¹ para a produção de 500 exemplares. Convertendo esses valores para os dias de hoje: 1 OTN atualizada vale R\$20,88656 x 193 = R\$4.031,10. Assim, cada exemplar sairia a um custo de R\$8,06.

Publicar sem levar em conta uma noção mínima de como o próximo livro será financiado não torna um editor mais puro ou mais altruísta do que os outros, simplesmente reduz as chances de durar e impactar os leitores. Uma parte substancial dos esforços de uma editora consiste em garantir sua continuidade financeira. O desinteresse pela saúde econômica de um editor não deve ser entendido como um gesto de independência. (LÓPEZ Y MALUMIÁN, 2016, p. 9, tradução livre)⁴².

Mansur não deixa de ser um editor com forte traço humanista e independente por pensar nos custos e na viabilidade financeira dos projetos, que se baseiam na cooperação, na coprodução. A independência não deixa de lado questões financeiras, é justamente isso o que possibilita continuidade de construção de um catálogo e de uma história. Talvez, esse orçamento fosse apenas para cobrir as despesas de impressão, não temos como saber exatamente, pois não há mais detalhes.

A relação de amizade entre eles é estreita – nas duas cartas aqui apresentadas, tem-se esse afeto registrado. Um laço de afinidade que se entrelaça nas obras e na vida profissional de ambos. Mansur irá trabalhar no Suplemento Literário de Minas Gerais sob a coordenação de Ávila, de 1994 a 1999.

Nos anos 1990, quando assumi, a convite da então Secretária de Cultura, Berenice Mengale, a editoria do Suplemento Literário de Minas Gerais, chamei Guilherme para reestruturar graficamente a publicação e diagramar as edições:

⁴¹ OTN – “Obrigação do Tesouro Nacional é um título da dívida pública que foi emitido no Brasil entre 1986 e 1989. Substituiu a Obrigação Reajustável do Tesouro Nacional (ORTN). A OTN foi instituída durante a vigência do Plano Cruzado e teve o seu valor congelado durante 12 meses. A partir daí, passou a ter o seu valor reajustado mensalmente. Foi extinta pelo Plano Verão e substituída pelo Bônus do Tesouro Nacional BTN, à razão de 6,17 OTN para cada BTN. A OTN é índice referido pela legislação brasileira, como por exemplo, a Lei 6.858/80 que autoriza a expedição de alvarás judiciais para recebimento de valores de pessoas falecidas por seus herdeiros independentemente de inventário. O limite é de 500 OTNs. Uma OTN em dezembro de 2000 foi avaliada em R\$6,5654. Este valor deve ser corrigido pelo IPCA-E, que em junho de 2020 gera o valor de R\$20,88656. Assim, 500 OTNs valem R\$10.443,28.” (OBRIGAÇÃO..., 2020, *on-line*).

⁴² “Publicar sin tener en cuenta una noción mínima sobre cómo se financiará el próximo libro no vuelve a una editorial más pura ni más altruísta que las demás, simplemente redu-ce las posibilidades de perdurar y lograr un impacto en los lecto-res. Una parte sustancial de los esfuerzos de una editorial radica en asegurar su continuidad económica. No se debe entender el desinterés en la salud económica de una editorial como un gesto de independencia.”

foram quatro bons anos de parceria que resultaram, inclusive, em reconhecimento nacional (finalista no Prêmio Multicultural Estadão, então realizado pelo jornal “O Estado de São Paulo”). Relembro aqui, sobretudo, o “Suplemento” especial que fizemos sobre Ouro Preto, com uma seleção de textos (em prova e verso) de grandes autores, mineiros ou não, sobre a cidade, acompanhados por fotos das pedras das ruas (elemento básico no urbanismo e na arquitetura local) e muros realizados por Maurício Andrés. Uma charmosa capa cartonada, em preto e dourado, encadernava as páginas dessa edição especial, que foi lançada no tradicional Festival de Inverno. (ÁVILA, 2016, n.p.).

Após a saída de Ávila do SLMG, em 1999, Mansur permaneceu trabalhando lá, sob a coordenação de Anelito de Oliveira. “Tanto o trabalho com Carlos Ávila como o trabalho com Anelito foram muito importantes para mim. Aprendi muito com ambos.” (MELLO, 2018, p. 109).

Voltando ao *sinhal de menos*, a capa, conforme já dissemos, foi elaborada por Erthos Albino de Souza⁴³, que também era tipógrafo, poeta-editor e considerado um dos pioneiros no uso da poesia digital no Brasil e no mundo, o que comprova que Mansur estava conectado, trabalhando com pessoas de outras partes do Brasil envolvidas no fazer poético, compartilhando saberes e serviços numa rede.

Assim, *sinhal de menos* se configura como um projeto editorial cooperativo entre artistas inventivos, cujo resultado soma talentos, celebrando a “magreza” e a “pobreza” de versos enxutos que exaltam na mais alta potência a singeleza da metalinguagem. É importante também fazer a conexão do título desta obra que remete ao verso final de *Poema-orelha*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado no livro *A vida passada a limpo*: “e a poesia mais rica / é um sinhal de menos”, de 1959, que segundo Júlio Castañon Guimarães, sofreu sucessivas reedições até ser — não se sabe bem o porquê — subtraído da obra drummondiana.

Merece ser referida ainda uma outra situação no plano da constituição dos volumes, mas que, de modo especial, tem a ver com o próprio estatuto do poema. Trata-se do caso do poema intitulado “Poema-orelha”, de *A vida passada a limpo*. Esse poema surgiu, na primeira edição do livro, estampado na orelha do

⁴³ “Erthos Albino de Souza (Ubá, 1932 — Juiz de Fora, 2000) foi um poeta e artista gráfico brasileiro. Formou-se em engenharia. É considerado um pioneiro no emprego do computador para a elaboração poética e um precursor da poesia digital. Criava sua poesia a partir da programação de gigantescos computadores, utilizando conceitos da física e da matemática. Vai morar em Salvador na década de 1950 onde trabalha como engenheiro de minas na Petrobrás até se aposentar (já na década de 90). Em Salvador, editou a importante revista literária de vanguarda Código com 12 números entre 1974 e 1990. Sua obra *Tumba de Mallarmé* é considerada um dos primeiros poemas eletrônicos brasileiros e do mundo.” (ERTHOS..., 2021, *on-line*).

volume; a seguir, surge como primeiro poema do corpo do livro, mas com uma apresentação gráfica que o distingue dos poemas restantes. Por fim, no conjunto da poesia completa intitulado *Nova reunião*, o poema foi simplesmente eliminado. Tem-se, de qualquer modo, um caso de inclusão relacionada com uma hierarquização dos poemas – o “Poema-orelha” tinha inicialmente caráter circunstancial acentuado por sua posição no livro. A seguir, o poema ficou em situação intermediária, até – não se sabe se por decisão autoral ou editorial – ser retirado da obra. (GUIMARÃES, 2007, p.206)

Para além da análise de edição e reedições que se operaram neste caso, até resultar na supressão do poema, objeto de estudos e fonte de teorizações de Guimarães, em se tratando de um trabalho que carrega em seu bojo o significativo verso “um sinal de menos”, podemos constatar que é no mínimo uma ironia o que ocorreu com ele ao longo da história. No entanto esse verso do *Poema-orelha* sai do penumbra, e sendo “passado a limpo” intitula o livro de Ávila. Podemos utilizar essa conexão para interligar essas obras e autores (Drummond / Mansur / Ávila's⁴⁴ – e muitos outros) ampliando a exegese, o trabalho de releitura da obra de um autor por outro, num movimento de continuidade que comunga de uma linguagem poética e estética que necessitam ser melhor agenciadas. Esse agenciamento pode se dar no caminho que apontamos, do *Barrocobeat*, um termo que surge de um poema, que pode caracterizar a poesia que nasce do ferro batido no papel, na linguagem tipográfica, nas temáticas comuns, na tradição poética que se encontra enraizada no barroco, ecoando assim uns nos outros, até a atualidade.

⁴⁴ Ávila's – aqui nos referimos tanto ao poeta Carlos Ávila quanto ao seu pai, Affonso Ávila.

4 AS CHUVAS DE POESIA

A experimentação de *Poesia Livre* encerrou-se em 1985 e, ao longo dos anos seguintes, Mansur firmou sua chancela como editor-tipógrafo. Em 1993, ele criou as *Chuvas de Poesia*, eventos que são ações poético-performáticas que inicialmente aconteciam na cidade de Ouro Preto mas depois também ocorreram em outros lugares. Elas consistem num lançamento de centenas ou milhares de folhas com poemas impressos das torres das igrejas de Ouro Preto. “É uma ideia dionisíaca, uma celebração, uma alacridade. É um *happening* que envolve a cidade” (MELLO, 2018, p. 100).

Mansur imprime as *Chuvas de Poesia* em folhetos em papel fantasia de diversas cores. Esse papel também é chamado de “papel bandeirinhas de São João”. A leveza do material acompanha a leveza da ideia, criando uma aerodinâmica que não existia com o papel Kraft do *Poesia Livre*, para que as lâminas possam voar ao sabor do vento. Conforme seu depoimento, no início, as chuvas seguiam o calendário de festividades da cidade, com séries criadas especialmente para voarem no Carnaval, Semana Santa, Festa do Rosário, aniversário da cidade. Ele inventava títulos, marcas ou nomes para batizar cada chuva. Por exemplo, no Carnaval, *Confetinas & Serpentes*; Semana Santa – chuva *Credo & Cruz*; nas festas juninas – chuva do *Haikai Balão*; no dia das Crianças – a chuva *Ou Isto ou Aquilo* (título de um livro infantil de Cecília Meireles, publicado em 1964) ; na festa da Inconfidência Mineira – a chuva do *Sal & Sangue*. Todas as chuvas eram compostas em tipografia de caixa e eram feitos logotipos de cada uma.

Componho e imprimo poemas de um certo autor ou sobre certo tema em folhetos coloridos de um papel muito fino, chamado “papel fantasia”, em diversas cores. E esses folhetos são lançados do alto de alguma igreja de Ouro Preto. [...] Todas as chuvas eram compostas em tipografia de caixa, e eu fazia o logotipo de cada chuva usando o material tipográfico ao meu alcance. (MELLO, 2019, p. 102).

As chuvas temáticas incluem poemas de vários autores em torno de um assunto específico e, assim, ele compunha antologias, por exemplo, na Semana Santa de 1995, ele fez a chuva *Sermões*, composta dos *Remédios de Amor*, fragmentos do *Sermão do Mandato*, de 1643, do padre Antônio Vieira. Outra chuva inesquecível para

Mansur foi a *Cantaria Barroca*, de Affonso Ávila, do livro homônimo de poesia, que celebra o barroco na construção dos versos e nas fotos ilustrativas, interligando poesia, paisagem e arquitetura de Ouro Preto. Essa chuva caiu da Igreja do Rosário, durante a festa do Triunfo Eucarístico, em 1996.

Essas ações poético-performáticas continuam sendo realizadas anualmente em eventos ouro-pretanos e, ocasionalmente, em eventos fora da cidade. Desde 2013, o MIMO⁴⁵ incorporou essa ação performática oficialmente à sua programação, assim como o Fórum das Letras também. Se o *Poesia Livre* é um projeto editorial sem a tradicional dobra, de poemas soltos, mas dentro de saquinhos, sobre o qual Mansur declarou recentemente que se trata de uma revista-objeto, posteriormente, essas lâminas se libertam, colorem-se e ganham o formato das *Chuvas de Poesia*. Nesse formato, os poemas voam pelos ares, com percurso totalmente livre e ao mesmo tempo incerto, uma vez que soltas, as lâminas, impressas em papéis de gramatura fina, serão lançadas do alto das igrejas, sofrerão a ação do vento e irão alcançar não só as pessoas que estão ali, reunidas, no *happening*, mas voarão aleatoriamente, para outros locais, podendo alcançar pessoas em lugares distantes de onde ocorreu a manifestação poética. Às vezes, os poemas podem se perder e ficar por dias em cima de telhados, árvores e daí serem encontrados. Se o papel é o suporte para a impressão, a cidade se torna outro suporte para um tipo de leitura dotado de elementos imprevisíveis.

Os poemas são espalhados pelo vento, à mercê do acaso. Como Ouro Preto é uma cidade acidentada, cortada por ladeiras, os poemas entram pelas sacadas das casas, invadem quintais, blocos, ruelas, telhados... Enfim, é poesia chovendo sobre Ouro Preto como a própria chuva, que não escolhe onde entrar. (MELLO, 2018, p. 102).

Essa ação será, talvez, a radicalização de uma experimentação que se inicia em *Poesia Livre* e culmina nas *Chuvas de Poesia*, numa distribuição indistinta, democrática e gratuita de poesia. É como se a cidade se transformasse num suporte de leitura. Ambas as ações utilizam aparatos institucionais para fazer circular a poesia, subvertendo-os. *Poesia Livre* usa os Correios, que pertence ao Estado, para chegar aos

⁴⁵ MIMO (sigla para Mostra Internacional de Música em Olinda, criado em Pernambuco em 2004) – “Incorporada à programação do MIMO em 2013, a iniciativa mantém a tradição de seu criador, que é o responsável pela seleção de todos os poemas escolhidas. Para cada edição do Festival, um tema é escolhido como base para a curadoria das obras.” (MANO, 2020, *on-line*).

leitores. *Chuvas de Poesia* ao ser lançada das torres das igrejas católicas, cai de forma ecumênica nos adros sobre pessoas de todas as crenças religiosas ou ateus. Elas interagem tentando reunir o conjunto de poemas que são lançados aos ares. A ação de “catar” e colecionar as lâminas coloridas consagrou-se como uma tradição na cidade. A máquina poética firmou seu território.

O Estado, a religião, a escola são máquinas. “Segundo Deleuze e Guattari, as máquinas são de todas as ordens: técnicas, cibernéticas, de guerra, econômicas, significantes, desejanças, institucionais, mas podem ser também literárias.” (DOSSE, 2010, p. 194). Portanto, quando uma máquina literária ocupa espaços que inicialmente são territórios de outras máquinas, opera-se uma subversão. A arte poética subverte a lógica do espaço da igreja, por exemplo, ao utilizar seu aparato para distribuir poesia. E, assim, desterritorializa o espaço e reterritorializa outro, o da arte.

Possuir um território, não é isso que pretende toda reivindicação, toda expressão? Toda reivindicação, toda pretensão não é primeiro territorial, territorializante? Chegar num meio, nele criar hábitos, nele inscrever suas marcas e referências como delimitações, nele adotar condutas de acordo com determinados ritmos, em suma, compor um ritornelo, já não reivindicar um território, à maneira de um direito consuetudinário? Há reivindicação territorial assim que há composição de espaços-tempos determinados, mesmo quando provisórios ou móveis. A esse respeito, *Mil Platôs* pode dizer que o território é o primeiro de todos os agenciamentos, assim como *Diferença e repetição* pode dizer que todo fenômeno é uma pretensão. Com efeito, as pretensões não passam de composições de espaços-tempos – ou de ritornelos, isto é, uma vez mais, de territórios⁴⁶. (LAPOUJADE, 2015, p. 40).

A noção de que vivemos permanentemente num movimento de construção e destruição de territórios, nos territorializando e desterritorializando a todo o momento, criando e recriando fronteiras, abre a perspectiva de que a arte pode cumprir um papel gerador de novas texturas em espaços padronizados pelo capitalismo, a partir de novas práticas que gerem sensações, sentidos, memória e outros elementos que vão impregnando esses espaços de padronização e homogeneização impostos pelas máquinas que estão a serviço do processo de globalização capitalista. Assim, eventos como este visam a uma produção de diferenças e identidades, num movimento

⁴⁶ “O território é o primeiro agenciamento, a primeira coisa que faz o agenciamento, o agenciamento é antes territorial.” (LAPOUJADE, 2015, p. 132).

contraglobalizatório, numa atuação em defesa da subjetivação dos indivíduos e, assim, da coletividade.

A máquina literária de Mansur transforma Ouro Preto num suporte, talvez infinito, no sentido mallarmaico, para a leitura das séries poéticas criadas num *continuum*. O “Livre” que intitula a revista-saco *Poesia Livre* e as lâminas “livres” do *Chuvas de Poesia* celebram o conceito de liberdade e também de “livre”, derivado de livro – “*livre*” do francês –, o *Livre* de Mallarmé, a exaltação do suporte criado por Gutenberg reconfigurado pelo *Lance de dados*.

O sonho de Mallarmé, perseguido durante toda a sua vida, era dar forma a um livro integral, um livro múltiplo que já contivesse potencialmente todos os livros possíveis; ou talvez uma máquina poética, que fizesse proliferar poemas inumeráveis; ou ainda um gerador de textos, impulsionado por um movimento próprio, no qual palavras e frases pudessem emergir, aglutinar-se, combinar-se em arranjos precisos, para depois desfazer-se, atomizar-se, em busca de novas combinações. Esse livro – o *Livre* de Mallarmé – jamais pôde ser concluído (mas a um livro desses cabe a ideia de completude?). (MACHADO, 1996, p. 165).

Figura 52 – Momentos das *Chuvas de Poesia*



Fonte: Foto à esquerda de Eduardo Trópia.

A performance das *Chuvas de Poesia* pode ser uma das materializações do sonho de Mallarmé, como uma geratriz de *happenings* infinitos e que ultrapassaram os limites da cidade de Ouro Preto. Em 2014, por exemplo, houve uma “chuva” em Belo Horizonte. Ela foi arremessada de um dos prédios que compõem o Circuito Cultural Praça da Liberdade⁴⁷, por ocasião da celebração dos 90 anos da redescoberta do barroco mineiro pelos modernistas paulistas. Foram selecionados 27 poemas de Oswald de Andrade, impressos em 30 mil lâminas coloridas.

Outra Chuva que aconteceu em 2014 em Belo Horizonte foi a que o VI Festival de Arte e Cultura do CEFET-MG promoveu na Unidade do Campus I, como uma extensão à programação em homenagem Mansur, poeta e tipógrafo de Ouro Preto. Ao mesmo tempo em que as lâminas eram arremessadas houve o acompanhamento musical realizado pela Orquestra Escola CriArte, que se apresentava no momento. O resultado pode ser conferido no Youtube no perfil do CEFET-MG: <https://www.youtube.com/watch?v=nol9uBockDM>

Figura 53 – Chuva de poesia no CEFET-MG



Fonte: CEFET-MG..., 2014, *on-line*.

Outra ação performática que se desdobrou das *Chuvas de Poesia* e que se constituiu numa memorável ação-poética performática foi a comemoração do centenário do poeta Vinicius de Moraes em BH, ocorrida no SESC Palladium, em 2013 (curadoria de Mário Alex Rosa e Juliana Martins). A ação artística selecionou cem poemas do “poetinha”, que foram compostos por Mansur, seguindo o mesmo formato das lâminas

⁴⁷ A “chuva” comemorativa dos 90 anos da redescoberta do Barroco Mineiro foi lançada do alto do Museu das Minas e do Metal, no dia 16 de novembro de 2014. (CIRCUITO..., 2014, *on-line*).

das “chuvas”, numa tiragem de cem mil folhetos coloridos que encheram uma banheira⁴⁸. O “banho” de poesia estava livre e disponível para quem passasse pelo *foyer* da Avenida Augusto de Lima, à vontade. A instalação permaneceu montada por dois dias, tempo programado para durar a performance. Na Fig. 54, podemos ver duas fotos da “Banheira do Poeta”.

Figura 54 – A Banheira do poeta



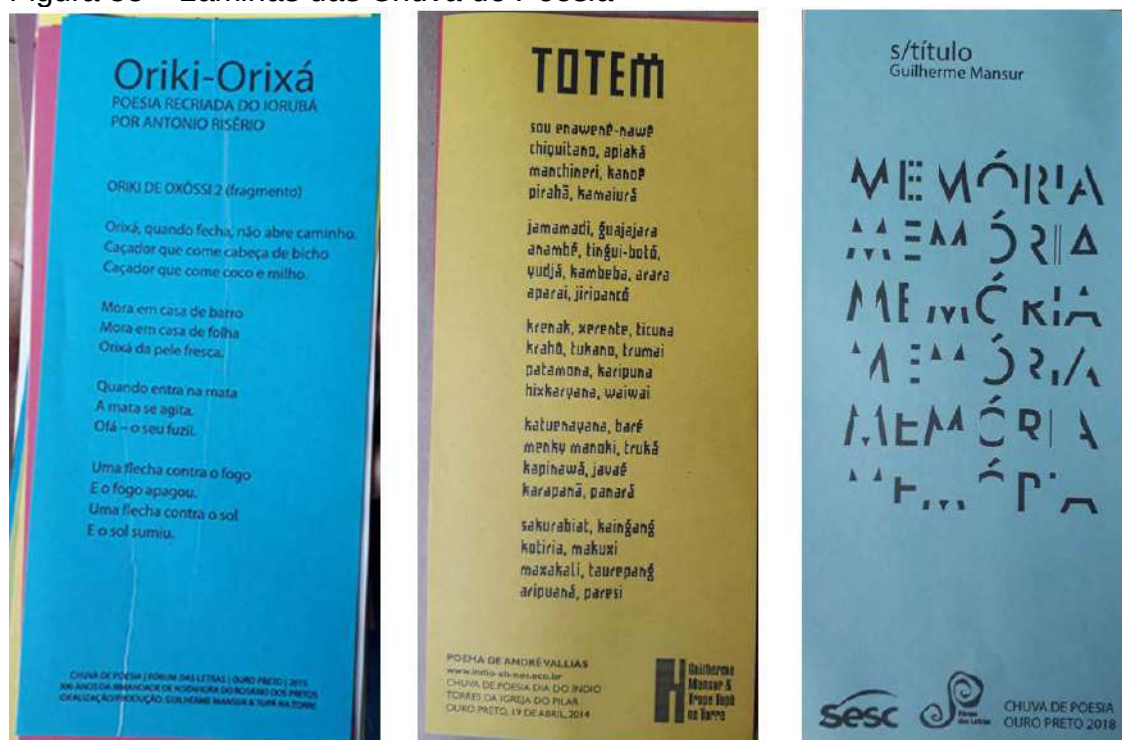
Fonte: LIBERATI, 2013, *on-line*.

Nota: Composição de fotos da autora.

A instalação da Fig. 54 incita a reflexões a respeito do desdobramento da produção artística contemporânea híbrida entre suportes, acentuando o aspecto dinâmico do território que se amplia, reconfigurando as formas de circulação da poesia e de experiência estética.

⁴⁸ “A instalação *A banheira do poeta* foi pensada para resgatar a prazerosa excentricidade do genial Vinicius. O poeta tinha a banheira como a sua inusitada “sala de vistas”, dentro da qual coberto de espumas e com um copo de whisky na mão, recebia amigos para um bate-papo.” (SESC..., 2013, *on-line*).

Figura 55 – Lâminas das Chuvas de Poesia



Fonte: Acervo do mestre-tipógrafo Flávio Vignoli.

Nota: 1) à esquerda *Oriki-Orixá*, de Antônio Risério, Fórum das Letras de 2015; 2) ao meio, *Totem*, de André Vallias, comemoração do Dia do Índio, 2014; 3) à direita, *Memória*, de Guilherme Mansur, Fórum das Letras, 2018; 4) foto da autora.

Na Fig. 55, à esquerda, lê-se no “rodapé” da lâmina em letras miúdas: “Chuva de Poesia/Fórum das Letras/ Ouro Preto/ 2015/ 300 anos da Irmandade de N. Senhora do Rosário dos Pretos. Idealização/Produção: Guilherme Mansur & Tupã na Torre.” Nos últimos anos, Mansur conta com o auxílio de um grupo de pessoas para fazer “chover” seus poemas. Segundo Rodrigues (2015, p. 89), “Hoje quem joga é uma turma que ele formou e que se denomina “tupãnatorre”.

Tupã *versus* o deus católico. Poesia *versus* a bíblia. O totem indígena *versus* o totem da cultura colonizadora. O fazer que se faz sem que se faça percebido. Um movimento cultural que se espalha como um rizoma e vai entranhando no tecido de tradições de uma cidade reivindicando seu espaço, seu território, subvertendo o uso da máquina e formando consciência crítica nas novas gerações. As ações performáticas das *Chuvas de Poesia* nos auxiliam a compreender as camadas de enfrentamento silenciosas da máquina literária, convertendo-se em práticas que estabelecem aproximações entre arte e cotidiano. Não no grito, na guerra, mas no enfrentamento

festivo, na surpresa, no convívio, no encontro, na unicidade da experiência. As igrejas, símbolos do domínio de outrora, sujeitavam os sujeitos. Agora, convertem-se nos cenários que se rendem esporadicamente aos *happenings*, às artes, que tentam esgarçar o imaginário de representações dominantes.

Finalizamos este capítulo com imagens da Fig. 56, *prints* do vídeo que mostram a última *Chuva de Poesia* que ocorreu em homenagem aos 90 anos de Augusto de Campos, o *poetamenos*. Ela foi idealizada por Mansur para o *Fotógrafos em Ouro Preto, 2021*, evento que ocorreu sem a presença do público, devido à pandemia da covid-19, que impôs às pessoas o distanciamento social. Mário Alex Rosa e a Galileu Edições⁴⁹ fizeram a curadoria dos poemas.

⁴⁹ Galileu Edições – direcionada para a publicação de plaquetes de poesia e tradução de poesia. É capitaneada por Jardel Dias Cavalcant, professor de História da Arte e Crítica de Arte da Universidade Estadual de Londrina. Colunista do site DigestivoCultural. Fez mestrado e doutorado em História da Arte pela Unicamp e Pós-doutorado em História da cultura pela UFRJ.

Figura 56 – *Chuva de Poesia* em homenagem aos 90 anos de Augusto de Campos



Chuva de Poesia idealizada por Guilherme Mansur,
em homenagem aos 90 anos do poeta Augusto de Campos,
para o acontecimento "Fotógrafos em Ouro Preto, 2021."
Agradecimentos a Mário Alex Rosa e à Galileu Edições
pela parceria na escolha dos poemas.

Te esperamos em 2022

Fonte: FOTÓGRAFOS..., 2021, *on-line*.

Comparando as imagens das Fig. 52 e 56, nota-se como o último evento da “chuva” constituiu-se numa ação praticamente unilateral, sem a usual interação com as pessoas. No entanto, sendo transposto para o meio digital, em formato de vídeo, proporciona outra experiência para os espectadores, talvez até mais rica em termos sensoriais, por meio da edição de imagens, trilha sonora, ou seja, a “chuva” abre os portões trancados da igreja para cumprir seu papel. Com isso, preserva-se sua tradição, mesmo em meio à pandemia sanitária, mantendo sua presença, seu espaço, marcando a celebração do aniversário e a longevidade de um dos fundadores do movimento da poesia concreta, que se encontra em plena atividade, acompanhando a passagem da nossa sociedade da era analógica para a era digital, trabalhando sua *poiesis* com os recursos tecnológicos digitais, vislumbrando as ilimitadas possibilidades de criação no ciberespaço no século XXI, assunto que iremos tratar no próximo capítulo.

5 AS EXPERIMENTAÇÕES NO *INSTAGRAM*

Antes de adentrarmos no mundo de experimentações de Mansur com o *Instagram*⁵⁰ e tratarmos sobre seus trabalhos com fotos nas redes sociais atuais, vamos voltar aos idos de 1976, quando ele contava com 18 anos e estava prestes a iniciar o *Poesia Livre*.

Mansur estava inserido numa rede que promovia uma troca intensa de arte poética e visual. Existia um movimento chamado *Arte Postal* ou *Arte Correio*, uma rede mundial de artistas que se conectavam trocando trabalhos em cartões. “Existia uma troca de cartões de artistas feitos para artistas, via postal. Passei a imprimir em cartões aqueles trabalhos que vinham lá detrás, da infância, e mandar pelo correio.” (MELLO, 2018, p. 39). Em 1980, o jovem Mansur participou da primeira *Bienal Internacional de Arte Correio*, em Monza, na Itália.

Cheguei a participar, em 1980, da primeira Bienal Internacional de Arte Correio em Monza, na Itália, com um trabalho que tinha uma fotografia do Profeta Gentileza. Ele era de uma família de circo: pelo menos essa é a história que corre. Dizem que o circo onde eles trabalhavam pegou fogo nos anos 1960 em Niterói. Um monte de gente morreu queimada no incêndio, foi uma coisa terrível. Ele conseguiu se salvar, mas a família morreu naquela tragédia. A partir de então, ele virou um pregador, saiu andando pelo Brasil. Ele tinha aquelas tábuas tipo Moisés: “Não fumes”, “Cigarro é a chaminé do capeta”, ou então “Fogo destrói fogo”, e coisas do tipo. O trabalho que foi para a Itália tinha uma foto do Profeta Gentileza fazendo sua pregação no pedestal da estátua da praça Tiradentes, em Ouro Preto, segurando uma tábua com os mandamentos do imaginário dele. Então escrevi um dístico que era o nome do trabalho:

Parta do sermão,
como o raio que o parta.
(MELLO, 2018, p. 40).

⁵⁰ O Instagram é uma rede social na qual o usuário rola o *feed* de notícias para ver fotos e vídeos das pessoas a quem segue. Assim como no Facebook, novos posts aparecem no feed à medida que são publicados. De modo similar ao Twitter, essas atualizações dependem dos perfis que o usuário segue na plataforma. A característica que mais chama a atenção é o foco, voltado ao conteúdo visual. Assim, o usuário pode compartilhar suas fotos e contar com seguidores, que são aquelas pessoas que decidem receber as suas atualizações. E em meio a essa relação, estão as interações. Entre as ações permitidas pelo Instagram, destacam-se as curtidas, comentários e marcações. Elas são as principais responsáveis por guiar o algoritmo e trazer conteúdo útil ao usuário. (LOBO, 2021, *on-line*).

de todos os lugares do Brasil e do exterior. Era um movimento que agregava “[...] um público restrito, mas muito ativo, muito participativo”. (MELLO, 2018, p. 41).

Eu mandava aqueles trabalhos e recebia quase diariamente cartões e interferências do Brasil inteiro, de artistas de todo lado. Era um tipo de ação provocativa de poeta para poeta, de artista para artista, que mantinha todos sempre como estro aquecido; foi uma época muito inventiva, as cordas poéticas estavam sempre muito esticadas e eu vivia assim, ligado, o tempo inteiro. (MELLO, 2018, p. 42).

A passagem para internet, para o uso das redes sociais e das Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC)⁵¹, portanto, representam uma transição na forma de inserção de Mansur e outros artistas que se adaptam às possibilidades de ampliação de redes de contato e de recursos para suas criações. Isso embora já trabalhassem em rede, efetuando trocas e atualizações antes da revolução digital, usando os meios e as tecnologias que estavam disponíveis.

Mansur publicou pela primeira vez no *Instagram* no dia 13 de fevereiro de 2017. Postou uma foto do *Superman* com uma citação: “Acordo toda manhã, abro os olhos e penso: lá vamos nós de novo (Andy Warhol)”⁵². Como ele estava constantemente inaugurando selos com nomes criativos para as publicações impressas, no *Instagram*, ele seguiu criando vários nomes para acompanhar as séries fotográficas que são publicadas: *Cortina de ferro*, *O som das sombras*, *Cavalo lendo*, *Cupim sem culpa* (que ele desdobra em *Cupins*, *esses psicopatas*, e *O culpado é o cupim*), *Guardanapos*, *Devastolândia*, *O ósculo do óxido*, *Tattoo de gradil no pelo da gata*, *Molestando o Moleskine*, *O tipógrafo tipógrafo* – títulos que organizam o seu espaço

⁵¹ TIC – “Tecnologia da informação e comunicação (TIC) pode ser definida como um conjunto de recursos tecnológicos, utilizados de forma integrada, com um objetivo comum. As TICs são utilizadas das mais diversas formas, na indústria (no processo de automação), no comércio (no gerenciamento, nas diversas formas de publicidade), no setor de investimentos (informação simultânea, comunicação imediata) e na educação (no processo de ensino aprendizagem, na Educação a Distância). O desenvolvimento de hardwares e softwares garante a operacionalização da comunicação e dos processos decorrentes em meios virtuais. No entanto, foi a popularização da internet que potencializou o uso das TICs em diversos campos. Através da internet, novos sistemas de comunicação e informação foram criados, formando uma verdadeira rede. Criações como o e-mail, o chat, os fóruns, a agenda de grupo online, comunidades virtuais, web cam, entre outros, revolucionaram os relacionamentos humanos. Através do trabalho colaborativo, profissionais distantes geograficamente trabalham em equipe. O intercâmbio de informações gera novos conhecimentos e competências entre os profissionais”. (PACIEVITCH, 2020, on-line).

⁵² *Instagram*. @guilhermemannsur. 13 fev. 2017. Acesso em: 10 mar. 2018.

mediático por eixos temáticos, sendo que alguns fazem referência à sua trajetória e a trabalhos do passado.

Seu olhar pelas lentes significa objetos ordinários, cenas do cotidiano. Na transposição para o digital, ele irá “re-significar” (ressignificar) esse trabalho. Em 2013, ele concedeu uma entrevista ao jornal *Hoje em Dia*, em que afirmava o seguinte sobre as fotos da série *Cortina de ferro*, que já naquela época continha mais de 10.000 imagens:

É uma série de fotos que eu faço daqui, desse balcão de ferro batido. É um trabalho que não existe surpresa, nem início nem fim. Existe o cotidiano. Não importa a hora do dia. Eu não tenho limite para isso. Vou fazendo, fazendo, fazendo, fazendo... Ainda não sei qual é o suporte em que vou apresentá-lo'. Mansur diz que não vai editar a série e que, pelo volume, o resultado – ou parte dele – será mostrado virtualmente. (DUARTE, 2013, *on-line*).

Da entrevista de 2013 para cá, muitas fotos já foram postadas no *Instagram*, o que nos leva a crer que essa rede social tem funcionado para apresentar virtualmente esse trabalho dividido em séries. Vimos que a relação de Mansur com a fotografia vem de longa data, já que ele fotografa desde a adolescência, tendo exposto um postal com uma foto que produziu do Profeta Gentileza, aos 18 anos de idade, na Primeira Bienal de Arte Postal em Monza, Itália. Ele integra um coletivo chamado *Olho de vidro*, que surgiu em 2007, em Ouro Preto, atualmente composto por quatro pessoas: Eduardo Trópia, Alexandre Martins, Heber Bezerra e Guilherme Mansur. Todos os anos, eles montam uma exposição com um tema diferente. Em 2020, o tema foi *EU EM MINAS DE MIM*⁵³, a partir do poema *Trilemas da Mineiridade*, de Affonso Ávila. Devido às restrições

⁵³ “Dentro do ano que marca os 300 anos de criação da Capitania de Minas Gerais, junto aos registros históricos que também marcam o tricentenário da Sedição de Vila Rica ou Revolta de Filipe dos Santos, o Coletivo Olho de Vidro expõe EU EM MINAS DE MIM a partir do poema “Trilemas da Mineiridade”, de Affonso Ávila, que, através do “eu lírico” e de forma construtivista explora o sentido e o sentimento de ser mineiro. O Coletivo Olho de Vidro, hoje composto por três fotógrafos e um poeta, surgiu no ano de 2007 em Ouro Preto. Realiza uma exposição anual, onde estabelece um espaço de reflexão e experimentação por seus integrantes que trabalham sobre o tema proposto, cada qual no seu canto, de forma independente e desconhecida. Assim, o Coletivo tem como premissa a diversidade do pensar e do olhar. Em função das limitações impostas pela pandemia do Covid-19, o Coletivo produziu este vídeo como exposição virtual, contando também com a participação de quatro fotógrafos convidados e com o apoio do Museu da Inconfidência, local onde vem realizando há alguns anos suas exposições. O Coletivo Olho de Vidro é composto pelos fotógrafos Alexandre Martins, Eduardo Tropia e Heber Bezerra e pelo poeta Guilherme Mansur. Os fotógrafos convidados são Lucas de Godoy, Mila Damasceno, Suttane Hoffmann e Vinicius Terror. A trilha sonora do vídeo é de Emílio Castilho.” (EXPOSIÇÃO..., 2018, *on-line*).

de circulação de pessoas, ocasionada pela pandemia da covid-19, pela primeira vez não houve condições de montar uma exposição presencial. Foi produzido uma videoexposição, lançada numa *live*, em que, virtualmente, pelo *Instagram*, as pessoas puderam ter outra experiência, assim como tiveram com o vídeo da *Chuva de Poesia* de 2021.

A videopoesia surgiu muito antes do advento do *Instagram*, desde meados da década de 1960, aqui no Brasil. Mansur já incursionava por esse tipo de produção nos anos 1990. Atualmente, ele publica, esporadicamente, trabalhos de videopoemas na plataforma, o que podemos identificar hoje como “Instapoesia”. Podemos citar o trabalho multimidiático *Bandeiras, territórios imaginários* – vídeo, exposição e livro, criados num processo intermediário⁵⁴:

Também tenho o trabalho *Bandeiras, Territórios Imaginários*, de 2008. É um trabalho todo digital, mas as bandeiras foram desenhadas antes, em 1997, num bloco de papel, e muitos anos depois redesenhadas em computador. Esse trabalho é uma comunhão, um encontro, o cruzamento de um país rico com um pobre, para surgir um terceiro território mais equilibrado. Cada território leva uma legenda que é um verso. Visualmente, *Bandeiras* é a fusão das cores e formas de duas bandeiras. As legendas exploram os climas, a situação socioeconômica, a geografia, o tipo de solo...A instalação *Bandeiras* foi mostrada na abertura do Festival de Inverno de 2008, com as bandeiras de pano penduradas ao longo da rua São José. Ao mesmo tempo foi montada uma exposição com as bandeiras impressas em placas de PVC no Parque Metalúrgico de Ouro Preto; depois essa exposição foi para a Biblioteca Pública de Belo Horizonte, na Praça da Liberdade. A animação pode ser vista pela internet na revista *Errática*⁵⁵, do André Vallias. O projeto gráfico do livro foi feito em parceria com o designer Marconi Drummond; um DVD com animação gráfica e música acompanha a edição. (MELLO, 2018, p. 93-95).

Envolvendo vários profissionais num processo de criação cooperativo, *Bandeiras, Territórios imaginários* é um exemplo de intermedialidade que diz respeito aos processos e aos trabalhos entre mídias e processos interartísticos. Segundo Thaís Flores Diniz (2012):

[...] usando-se outra terminologia, esses mesmos fenômenos podem ser chamados de configurações multimídias, mixmídias e intermídias. A qualidade intermediária dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio

⁵⁴ “Intermedialidade pode ser sucinta e duplamente definida como: fenômeno ocorrente entre as mídias e categoria de análise crítica.” (DINIZ, 2012, p. 9).

⁵⁵ Disponível em: www.erratica.com.br. Acesso em: 17 jul. 2021.

processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas, ou mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto. (p. 24).

A constelação midiática de *Bandeiras* salta do papel, invade as ruas, espaços de exposição e ganha lugar até mesmo na TV. Alguns exemplos de legendas do *Bandeiras*: Canadópia: Canadá + Etiópia – congelar a fome / Monapal – Mônaco + Nepal / Vaticongo = vaticano + congo. Sobre a atuação de Mansur no meio digital, Ávila (2016, n.p.) afirma: “Atualmente, atua com desenvoltura criativa no meio digital, explorando os recursos computadorizados, integrando imagem, cor, som e movimento”. E continua:

Quando trabalhei na Rede Minas de Televisão, na área de conteúdo (integrando o Núcleo de Criação com outros companheiros), levei para a interprogramação da emissora a série: *Bandeiras – territórios imaginários*, de Guilherme Mansur: flâmulas multicoloridas fundindo sempre bandeiras de dois países diversos, resultando visualmente numa nova bandeira, que ganhava também um novo nome e um lema-poema, por exemplo [...] Alemanha + Camarões – Despretar o preto. Desbancar o branco”. Há nessas criações de Guilherme Mansur humor e crítica social, além de um atraente jogo visual. O setor de arte da emissora animou essas bandeiras, criando peças nas quais os elementos geométricos e as cores das bandeiras ganham movimento, com uma sonorização jazzística. Foi editado também pela Rede Minas/Secretaria de Cultura/MG um álbum com as bandeiras inventadas por Guilherme (acompanhado por um DVD com as animações), para o qual escrevi um “poema-estandarte” como apresentação, associando o nome de Guilherme ao do seu xará Apollinaire (1880/1918) – o importante poeta francês criador dos caligramas e pioneiro da poesia visual. (ÁVILA, 2016, n.p.).

O poema de apresentação de Ávila para Mansur, intitulado “poema-estandarte”, constitui-se num desdobramento poético do trabalho *Bandeiras*, portanto, uma intertextualidade, uma vez que ele se referencia ao trabalho de Mansur e, ao mesmo tempo, ao inventor dos caligramas, Apollinaire, uma das matrizes geratrizes do concretismo. O termo “intertextualidade” foi introduzido por Julia Kristeva (1969) a partir dos estudos de Bakhtin sobre dialogismo⁵⁶: “[...] todo texto é um *intertexto*, numa sucessão de textos pré-existentes ou que ainda serão produzidos. A intertextualidade, por sua vez, é a retomada de textos anteriores, o que torna o *outro* sempre analisável no

⁵⁶ “[...] o dialogismo apresentado por Bakhtin confere à escrita (escritura, para a autora) uma natureza subjetiva e também comunicativa. É a esse fenômeno de dupla natureza, entendido por Bakhtin como dialogismo que Kristeva chama de intertextualidade”. (SILVA, 2011, p. 57).

novo texto produzido”. (KRISTEVA, 1974, p. 57 *apud* SILVA, 2011, p. 57, grifos no original).

Após desvelar alguns conceitos, como intermedialidade e intertextualidade, podemos adentrar no campo da “remediação” do universo digital para compreender a transposição das obras de Mansur para um meio híbrido, o do *Instagram*, que é um misto de rede social, museu virtual, entre outras funcionalidades, em constante desenvolvimento e atualização. O fato é que estamos tratando aqui de colocar uma mídia em relação com outra (fotografia + mídia; vídeo + mídia; texto + mídia e assim por diante), numa combinação que são expostas em telas. Tudo converge para um espaço ou um universo digital, “de convergência” e ao mesmo tempo “um estado de diferença em relação aos anteriores” (MOREIRA, 2018, p. 21)⁵⁷. Corroboram a isso outros estudiosos:

Bolter e Grusin defendem que “todas as mídias atuais remediam” e assim não só prestam homenagem às mídias anteriores, mas também se rivalizam com elas, “apropriando e remodelando as práticas representativas dessas formas antigas”. De maneira semelhante, também mídias com origens mais antigas, como pinturas, textos (literários), fotografias, filme, etc., têm frequentemente remediado (e continuam a remediar) tanto as respectivas mídias novas como também umas às outras. Assim de acordo com Bolter e Grusin, a remediação pode ser considerada uma “característica definidora das novas mídias digitais” e, de modo mais geral, um traço fundamental, até mesmo inevitável, das práticas midiáticas (atuais). (DINIZ, 2012, p. 34-35).

A etimologia da palavra “remediar” se apresenta como:

Remediar (do latim remedio, -are, curar) Verbo transitivo: 1. Dar remédio a. / 2. Compôr, corrigir, arranjar. / 3. Impedir, evitar. / 4. Socorrer, auxiliar 5. Prover do que é indispensável. Verbo pronominal: 6. Socorrer-se a si próprio, procurar por si só os recursos de que carece. (DICIONÁRIO..., 2021, *on-line*).

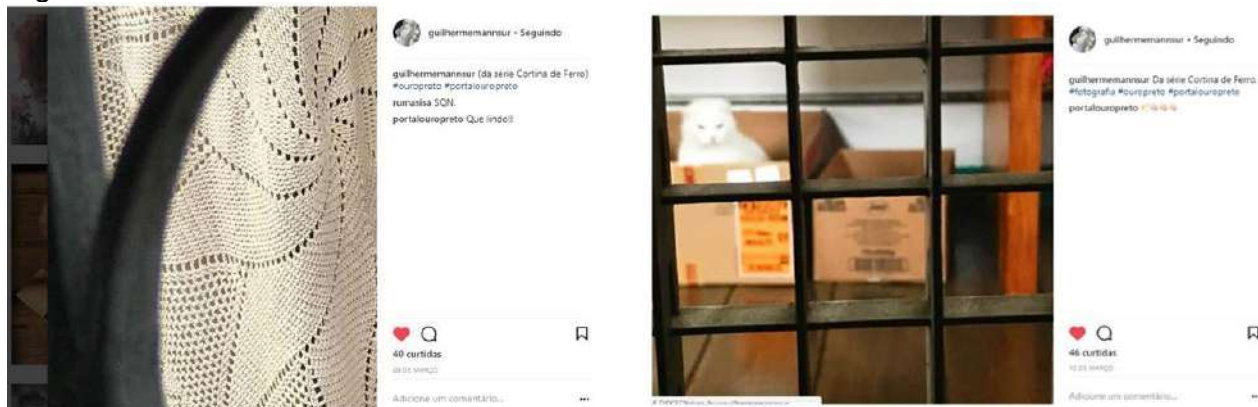
Dessa forma, percebemos que a remediação é um processo “irremediável” em termos de avanços tecnológicos e que as variáveis nos processos intermediários se combinam e recombinaem num processo de autoaprendizagem, autocorreção, “autocura”, promovendo a clivagem ou fusão.

⁵⁷ “Esse espaço de convergência faz aparecer uma sensação de continuidade dos fazeres artísticos e dos tecnológicos, somados a uma reação que reconhece o universo digital como um estado de diferença em relação aos anteriores.” (MOREIRA, 2018, p. 21).

A fusão poderia ser exemplificada, por exemplo, por fotografias geradas por computador, simulando, via tecnologias digitais, uma foto feita por outra mídia, uma câmera fotográfica, sem criar efeitos perceptíveis entre uma e outra para o usuário. Temos, então, uma intermedialidade simulada ou “virtual”, pois o que é real já não é mais perceptível. Daí o termo “mundo virtual” ou “realidade virtual”.

No caso das fotos de Mansur, temos um fenômeno intermediário, pois ele fotografa com uma câmera e depois transpõe para o *Instagram*, como já dissemos. Vamos analisar alguns exemplos, iniciando pela série *Cortina de ferro*, em que ele retrata imagens feitas a partir do gradil de uma sacada (ou usando outras grades), onde sempre aparece parte da uma moldura de ferro causando interferências na paisagem ou no objeto. Há uma justaposição entre os elementos, como vemos nas fotos da Fig. 57. O *Instagram* possui a característica de ser um lugar onde se explora exponencialmente as imagens e textos escritos, permitindo que sejam utilizados ambos, criando várias camadas de interatividade com os usuários, pois eles podem comentar e ter “reações” às publicações.

Figura 58 – Posts da série *Cortina de ferro*



Fonte: *Instagram*. @guilhermemansur. Acesso em: 10 mar. 2021.

[...] se é verdade que as câmeras “dialogam” com informações luminosas que derivam do mundo visível, também é verdade que há nelas uma força formadora muito mais que reprodutora. As câmeras são aparelhos que constroem as suas próprias configurações simbólicas, de outra forma bem diferenciada dos objetos e seres que povoam o mundo; mais exatamente, elas fabricam “simulacros”, figuras autônomas que significam as coisas mais que as reproduzem. Nos domínios da figuração automática, o mundo imediato das impressões luminosas passa a ser trabalhado pelo código: isso quer dizer que ao invés de exprimir passivamente a presença pura e simples das coisas, as câmeras constroem representações, como de resto ocorre em qualquer sistema simbólico. Porém, com uma diferença fundamental, que constitui o alvo principal de nossas

investigações: uma vez que a imagem processada tecnicamente se impõe como entidade “objetiva” e “transparente”, ela parece dispensar o receptor do esforço da decodificação e do deciframento, fazendo passar por “natural” e “universal” o que não passa de uma construção particular e convencional. É exatamente nesse ponto que as mídias mecânicas e eletrônicas do nosso tempo se tornam o terreno privilegiado das formações ideológicas: o fetiche de sua “objetividade”, no qual se acham mergulhadas massas inteiras de espectadores, é a máscara formal que oculta a intenção formadora que está na base de toda significação. Por essa razão, este trabalho, dedicado ao exame do código que opera no mais influente sistema figurativo de nosso tempo, é também uma crítica dos seus suportes ideológicos multiplicados num repertório infinito de credices populares e teorias eruditas, de modo que se possa esclarecer porque não podem existir sistemas significantes neutros nem inocentes. (MACHADO, 1984, p. 11).

Se o fotógrafo “significa a sua realidade”, os cenários, os objetos, ao transpor para a mídia digital, ele irá ressignificá-los, como dissemos anteriormente. As representações das fotos no mundo digital serão processadas tecnicamente (editadas) e existe toda uma gama de recursos para tratamento das imagens, desde *softwares* de edição, como o *Photoshop*, até recursos embutidos na própria plataforma. No caso do *Instagram*, recursos como filtros de cores, de luz, correção de saturação etc. são disponíveis e esses tratamentos são vistos pelos usuários como “naturais”. Percebe-se que Machado há 37 anos já alertava para os “simulacros” ocasionados pelas fotos, mas que podemos perfeitamente aplicar em nosso contexto atual, à medida que não há propostas inocentes, já que tudo que é produzido e exposto possui uma intencionalidade. As imagens estão a serviço tanto do bem quanto do mal; da arte, da criação, do belo e da liberdade, porém, também oscila, servindo aos propósitos de ideologias e discursos opressivos e alienantes.

Na Fig. 58, temos uma composição onde a sombra do gradil é projetada e o nome dessa série é *Tatoo de gradil no pelo da gata*.

Figura 59 – Da série: *Tattoo de gradil no pelo da gata*



Autor: Instagram. @guilhermemansur. Acesso em: 10 mar. 2021.

A série “*Tattoo de gradil*”, em que ele usava uma gata como suporte para as sombras que a “cortina de ferro” projetava, parecendo tatuagens, irá dialogar com outra série chamada *O som das sombras*, por retratarem formas que ele enxerga como letras. É relevante lembrar que Mansur sempre viveu cercado por gatos, possui uma particular apreciação por esse animal, tendo publicado pela Tipografia do Fundo de Ouro Preto um livro de poemas em parceria com Haroldo de Campos, em 1994, *Gatimanhas & Felinuras*, pelo selo Nonada. Antes disso, ele lançou *Os sete fôlegos*, em 1992, pela editora Risco do Ofício.

O *som das sombras* retrata letras e consideramos que, por focar em sinais gráficos que se reproduzem por sombras, a fotografia capta uma tipografia que se realiza por meio da luz, ou seja, é uma linguagem intersemiótica atuando em suas criações e emergindo nas imagens.

Figura 60 – Da série: *O som das sombras*



Autor: *Instagram*. @guilhermemannsur. Acesso em: 10 mar. 2021.

Na Fig. 60, temos, à esquerda, “G” e, à direita, “E”. Mansur possui um “lastro de chumbo” (POLITO, 2016, n.p.), devido ao seu trabalho editorial como editor, autor e tipógrafo publicados pela Tipografia do Fundo de Ouro Preto, onde esse *lastro de chumbo* pode ser lido num duplo sentido: o material das fontes e o peso das mesmas, afinal, a tipografia tradicional pesa em muitos sentidos. Podemos também compreender hoje, como o peso de sua obra. Agora, o presente é pautado por um trabalho bem mais leve, substituindo o manejo das matrizes tipográficas pelo manejo das câmeras. Revela-se nas fotos outra tipografia produzida por luzes e sombras, formando letras e signos, de acordo com o olhar e com os ângulos que ele captura a partir da formação das sombras projetadas pelo gradil no chão de sua varanda. “G” e “E” são variações da mesma fôrma, de ângulos diferentes.

As *hashtags*⁵⁸ que são apresentadas em ambas as fotos são: #tipografia, #tupigrafia e #tipography. O termo “tupigrafia” faz referência à revista de mesmo nome:

Tupigrafia é a primeira revista brasileira onde os tipógrafos estão no poder. Uma revista onde a forma é o conteúdo. Onde o próprio autor de um artigo é o responsável pela sua concepção visual. A revista aborda as diversas formas de manifestações da tipografia, esteja ela presente na pintura, fotografia, cinema,

⁵⁸ *Instagram* é uma rede social de fotos para usuários de *Android* e *iPhone*. Basicamente, trata-se de um aplicativo gratuito que pode ser baixado e, a partir dele, é possível tirar fotos com o celular, aplicar efeitos nas imagens e compartilhar com seus amigos. Há ainda a possibilidade de postar essas imagens em outras redes sociais, como o *Facebook* e o *Twitter*. No *Instagram*, os usuários podem curtir e comentar nas suas fotos e há ainda o uso de *hashtags* (#) para que seja possível encontrar imagens relacionadas a um mesmo tema, mesmo que as pessoas que tiraram essas fotos não sejam suas amigas. (RASMUSSEN, 2019, *on-line*).

história e no próprio design gráfico. Propõe fazer o registro de personalidades (famosas ou não) que se envolveram com o universo tipográfico⁵⁹.

O eloquente discurso da revista *Tupigrafia*, onde ele publicou a fonte digital Verga, é referência à prática que se desdobra nas fotos das letras, em que a manifestação da tipografia está presente. As *hashtags* denunciam isso. O “E”, por sua vez, também se assemelha ao símbolo @ (arroba) e, não por acaso, existe um comentário a respeito da pauta da greve dos caminhoneiros, de forma que a interação com os internautas também compõe outro nível de leitura/comunicação, comprovando o caráter híbrido da plataforma. De acordo com Santaella (2001), as matrizes de uma linguagem híbrida possuem três princípios: o princípio da sonoridade, o da visualidade e o da discursividade verbal:

a sonoridade é predominantemente uma questão de primeiridade, do quali-signo icônico, remático. A visualidade é predominantemente uma questão de secundidade, do sin-signo indicial, dicente e o verbal, predominantemente uma questão da terceiridade, do legi-signo simbólico, argumental. (SANTAELLA, 2001, p. 373).

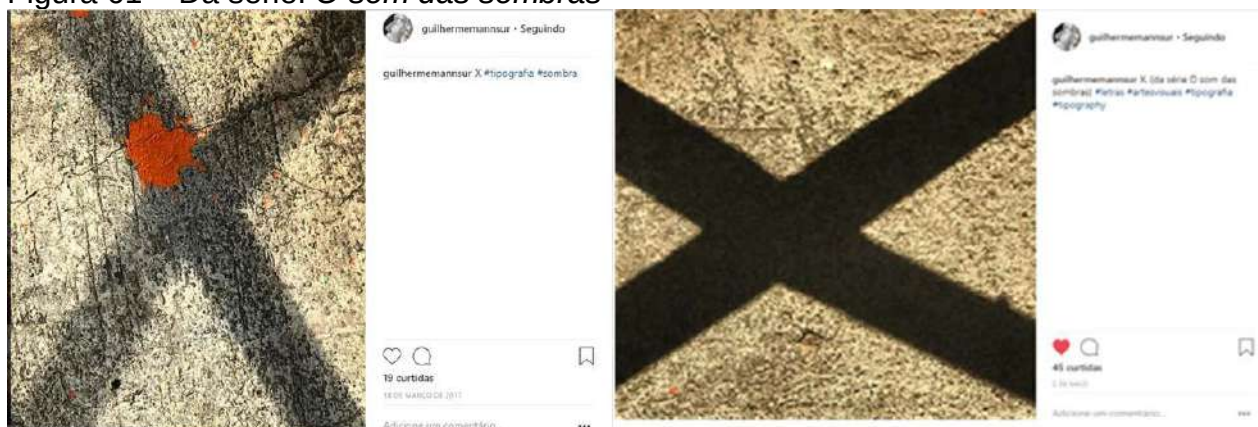
Esses princípios se irmanam nas obras de Mansur, e, no fotográfico, especialmente na série *O som das sombras*, impregnado pelo primeiro princípio, o da sonoridade, “[...] algo que a passagem do tempo leva a desaparecimento, pelo simples fato de que o som foi feito para passar, naquilo que acontece no tempo para ser levado junto com o tempo” (SANTAELLA, 2001, p. 369). A sombra das letras projetadas formando signos que desaparecem de acordo com a mudança da posição do sol e a captura desses símbolos nas fotos, talvez, constitua-se como uma tentativa de arquivar essa matéria tão fluida quanto o instante. O primeiro, da discursividade, marca essa série “[...] na intenção de imprimir um traço, que pode não passar de uma garatuja, capaz de nos transportar para outras fronteiras da realidade, [...] marca primordial da fala, o traço, o grama, a letra” (SANTAELLA, 2011, p. 369). E, finalmente, *O som das sombras* está impregnado pelo princípio da visualidade, marca de todas as séries, “[...] mesmo quando informe, forma que se presentifica diante dos nossos olhos” (SANTAELLA, 2011, p. 369).

⁵⁹ Disponível em: <https://www.tupigrafia.com.br/>. Acesso em: 04 jul. 2018.

[...] sobre a matriz visual: desenho, pintura, gravura, escultura, mapa, diagrama, pictograma etc. Enfim, trata-se de linguagens visuais fixas, aquelas que, no campo da visualidade, estariam mais próximas de um estado puro, no sentido de que, por não se misturarem, nos níveis de superfície, com outros sistemas da signos, apresentam o maior grau de pureza que é possível ao visual. (SANTAELLA, 2011, p. 382).

No quesito visualidade, *O som das sombras* oferece os signos das letras e as camadas de interação na plataforma dão desdobramentos de sentidos. Para exemplificar a questão, podemos verificar que o desenho também remete ao @ (arroba). À época do *post* e do *print*, havia sido deflagrada uma greve de caminhoneiros. No momento da publicação, no imaginário de um internauta, talvez houvesse uma relação entre o símbolo que a sombra desenhou no chão com o peso que os caminhões carregam, extravasando o que a foto e as *hashtags* pretendiam comunicar. Um usuário escreve um comentário que identifica vários itens da pauta da greve, das reivindicações dos caminhoneiros. E esse comentário ficou arquivado, eternizado na mídia do *Instagram* de Mansur. “Segundo a maravilhosa definição de Arnheim, fotografia significa que algo real (não importa o que...) deixa rastros em uma mídia de arquivamento” (KITTLER, 2016, p. 197). No *Instagram*, assim como várias outras mídias, não só as fotografias, mas textos, comentários, tudo vai deixando seu rastro. E mesmo que *posts* ou comentários sejam “apagados” pelos usuários, sempre existem os “prints”, que também são práticas de arquivamento. “[...] o mundo se tornou um presente ‘fotografável’, e o presente fotografado passou a ser integralmente eternizado. Aparentemente a salva das garras da morte, o presente na realidade a ela se rende.” (BUCHLOH, 2002, p. 195).

Figura 61 – Da série: *O som das sombras*



Autor: Instagram. @guilhermemansur. Acesso em: 10 mar. 2021.

A Fig. 61 apresenta duas outras representações de “X”, onde ele postou as *hashtags*, #tipografia, #sombra, #artes visuais, #letras – reforçando que as sombras são como “impressões” de letras. A repetição é um traço artístico, apresentando detalhes, por exemplo, sobre a intensidade da luz, que produz uma sombra mais clara ou mais forte de acordo com a hora ou o clima do dia. A respeito dessas variações sobre o mesmo tema, que estão ligadas à arquitetura onde ele está inserido e que o instiga a fotografar, temos que:

[...] a arquitetura replica no plano visual uma característica fundamental da música que está nas suas relações de iconicidade interna: nos paralelismos, nas hierarquias icônicas, repetições, contrastes, movimentos ascendentes, descendentes, nas variações do mesmo tema, inversões, retrogradações, etc. (SANTAELLA, 2011, p. 383).

O entendimento dessa repetição, ligada a outro tipo de arquitetura, que é o da construção de sentidos, encontra ressonância e interliga várias criações em *Cavalo lendo*. Nela, Mansur fotografa a si mesmo usando uma cabeça de cavalo, mostrando os livros que está lendo. Percebemos a presença de outro *ethos* discursivo, criando uma *persona* que se liga a várias outras criações, um discurso, conectando passado e presente. O cavalo atravessa a obra poética, que se inicia com o poema *Cavalo*, publicado no primeiro exemplar do *Poesia Livre*. Depois, ele produz o livro *Haicavalígrafos*, onde resgata as influências que recebeu em sua infância do pintor Takaoka. O *ethos* discursivo da imagem do “Caravalo” – como ele se nomeia – transforma esse personagem em um trabalho intertextual.

Figura 62 – Cavalo lendo



Fonte: *Instagram*. @guilhermemannsur. Acesso em: 10 mar. 2021.

Na Fig. 62, lemos na legenda da imagem do *Instagram* que acompanha a foto: “Caravalo lendo ‘Mitologia do Kaos’ de Jorge Mautner.” O perfil “@outraspalavras” comenta: “Salve! ”, ao que ele replica: “Isto sim são *outras palavras!* ”, (grifo nosso, pois é uma referência a uma livraria de Ouro Preto). Segundo Maingueneau (2011), a diferença entre *ethos* discursivo (mostrado) e *ethos* efetivo (apreendido), está naquele que irá construir e montar o entendimento da mensagem. Esse *ethos* não está ligado apenas ao verbal e ao escrito, mas ao visual.

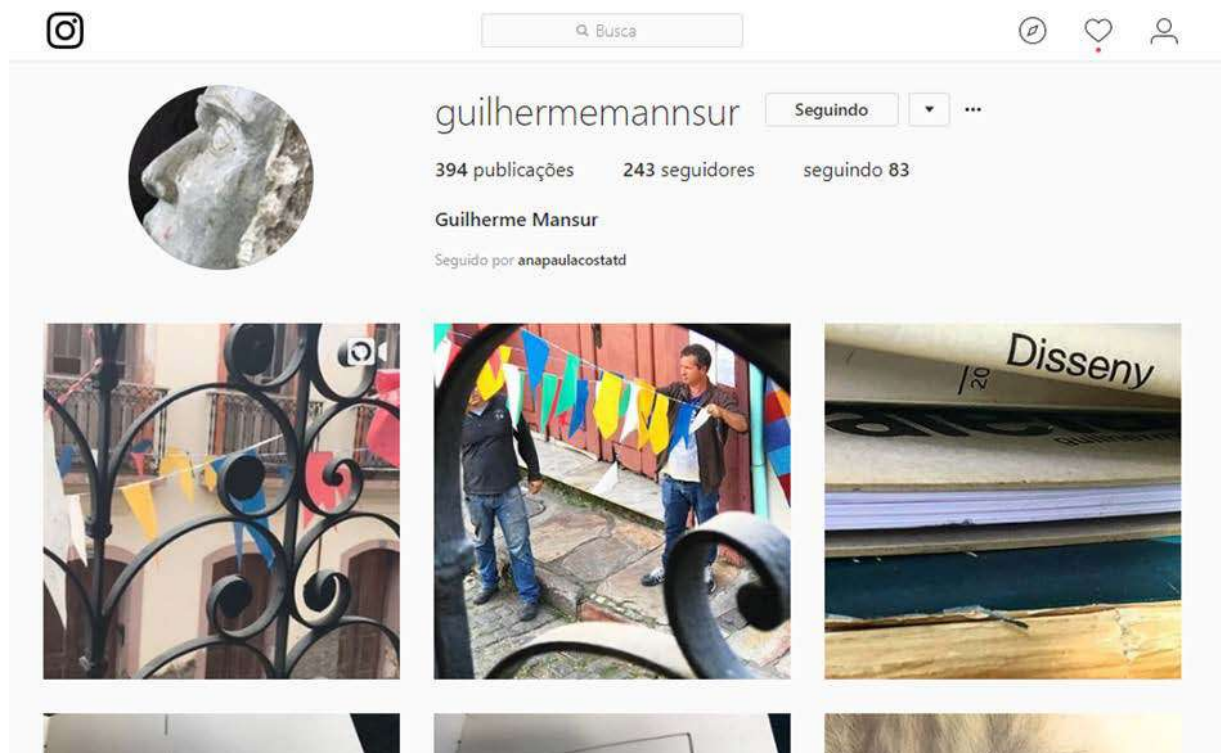
Esse *ethos* recobre não só a dimensão verbal, mas também o conjunto de determinações físicas e psíquicas ligados ao “fiador” pelas representações coletivas estereotípicas. Assim, atribui-se a ele um “caráter” e uma “corporalidade”, cujos graus de precisão variam segundo os textos. O “caráter” corresponde a um feixe de traços psicológicos. Quanto à “corporalidade”, ela está associada a uma compleição física e a uma maneira de vestir-se. Mais além, o *ethos* implica uma maneira de se mover no espaço social, uma disciplina tácita do corpo apreendida através de um comportamento. O destinatário a identifica apoiando-se num conjunto difuso de representações sociais avaliadas positiva ou negativamente, em estereótipos que a enunciação contribui para confrontar ou transformar: o velho sábio, o jovem executivo dinâmico, a mocinha romântica... (MAINGUENEAU, 2011, p. 18).

“Caravalo” – junção das palavras “cara” e “cavalo” – move-se nesse espaço midiático, provocando os sentidos dos leitores, submetendo-se à difusão de leituras de que será alvo ao mostrar as suas leituras. Nomear livros, trabalhos, projetos, séries fotográficas e personagens parece ser um exercício de criação de *ethos* discursivos muito presente na carreira de Mansur.

A essência linguística das coisas é a sua linguagem; aplicada ao ser humano, essa afirmação significa que essência linguística do ser humano é a sua língua. Isso quer dizer que o homem comunica sua própria essência espiritual na sua língua. Portanto, o ser humano comunica sua própria essência espiritual (na medida em que ela seja comunicável) ao *nomear* todas as outras coisas. Mas conhecemos outras linguagens que nomeiam as coisas? Que não se faça aqui a objeção de que não conhecemos nenhuma outra linguagem que não seja a do homem, pois isso não é verdade. O que não conhecemos fora da linguagem humana é uma linguagem *nomeadora*; ao identificar linguagem nomeadora e linguagem em geral, a teoria da linguagem acaba por privar-se de suas percepções mais profundas. – *Portanto, a essência linguística do homem está no fato de ele nomear as coisas.* (BENJAMIN, 2011, p. 54, grifos no original).

Benjamim nos apoia na experiência reflexiva em torno da obra no meio digital de Mansur, no que se refere ao ato contínuo de estar nomeando edições ou séries fotográficas. Isso representa a expansão do seu eu-poético. A fotografia é um tipo de linguagem que pode comunicar parte da essência de uma pessoa, como, por exemplo, vemos com a foto utilizada no perfil de Mansur, Fig. 63, do *Instagram*. O seu *avatar* é a foto de perfil da escultura do seu rosto, feita pelo escultor Paulo Versiani, com a qual foi retratado na foto da capa da plaquete *Barrocobeat*, na qual ele discorreu a respeito do seu eu-lírico naquela época e como este impregnou sua produção posterior, com rigor e engenhosidade, no texto de apresentação, conforme apresentamos anteriormente. A repetição de fotos pode funcionar para o artista assim como a repetição de palavras, e os nomes que ele cria para cada série.

Figura 63 – Perfil de Guilherme Mansur no *Instagram* em 2018



Fonte: *Instagram*. @guilhermemanssur. Acesso em: 10 mar. 2018.

No *print* da Fig. 63, podemos ver duas fotos que mostram cenas do cotidiano de Ouro Preto, trazendo referências à da cidade, quando ele capta cenas de pessoas ou situações na rua onde mora. Seu trabalho fotográfico no *Instagram* revela-se como um mapeamento visual de onde vive. “São enredos narrativos e os tipos, condizentes num compromisso especial. Foi assim também que tratou de construir mapas da cidade mineira de Ouro Preto, rumo à fotografia.” (MELLO, 2018, p. 15). Ele registra pessoas, acontecimentos, tanto no interior de sua casa, quanto de eventos e festas que se desenrolam diante da sacada com gradil de ferro. Ademais, registra as letras que os objetos projetam ou formas da natureza revelam.

A letra está na natureza, desenhada na nuvem cor de chumbo de um céu nublado, nas forquilhas dos galhos da árvore, que se insinuam num y ou num w ou num v. Veja você, quando andamos pelas ruas, podemos observar alfabetos inteiros desenhados pelos paralelepípedos. Nas noruegas das montanhas se veem letras. As letras, os signos, os desenhos estão por toda parte. (MELLO, 2018, p. 124).

O mundo, a cidade, tudo parece ser uma imensa caixa tipográfica para Mansur. O *Instagram* talvez se apresente como um museu virtual em que ele vai armazenando suas fotos ou, quem sabe, seja um livro infinito também, no sentido de Mallarmé, do *Livre*:

As máquinas contemporâneas parecem fadadas a realizar e difundir amplamente o projeto construtivo das vanguardas históricas, esse sonho de poder concretizar um dia a representação do movimento, do virtual, do simultâneo e do eternamente mutante. Quando um usuário moderno se coloca diante de um terminal de videotexto e se põe a selecionar páginas de informação, percorrendo um caminho singular dentro do imenso labirinto das equiprobabilidades do banco de texto, ele está, num certo sentido, materializando (mas também banalizando) o sonho mallarmiano de uma escritura em contínua expansão e em permanente metamorfose, graças às propriedades combinatórias do sistema. (MACHADO, 2001, p. 167).

O caminho singular que cada usuário constrói dentro do *Instagram* varia de acordo com os usos que cada um faz dele. Do mesmo modo que se pode proceder a uma significativa “escritura virtual” no aplicativo, como Mansur e outros artistas vêm procedendo, carregadas de arte e significado, em movimento e renovação constantes, temos também outros inúmeros usos, comerciais, políticos e econômicos que se manifestam. A arte de Mansur não se furta a registrar e a participar dos dilemas da nossa atualidade. As fotos sobre as cenas cotidianas utilizam *hashtags* como: #ouropreto e #portaldeouropreto, pois assim elas funcionam como apontamentos nos mecanismos de pesquisa e busca dos internautas na rede, não só dentro do *Instagram*, mas no *Google*. Existem séries de fotos em que ele retrata críticas às questões políticas, com *Devastolândia* e *Guardanapos*. Por seu caráter poético-visual, percebemos o trabalho dele como uma forma de resistência ao sistema dentro da plataforma. “O editor-tipógrafo nada contra a correnteza do mercado.” (MELLO, 2018, p. 126).

O trabalho fotográfico no *Instagram* conjuga os novos saberes do editor-tipógrafo e do poeta com os antigos, cria uma linha temporal de produção ou recria trabalhos do passado. Afeito a experimentações, Mansur está sempre se adaptando às inovações tecnológicas. Seu aprendizado constante e a utilização de novas ferramentas, mesclando tecnologias, são confirmados pelo depoimento de Jerusa Pires (2018): “Sua aprendizagem é um desafio sem limites, neste século de tecnologias urgentes e de tanto uso apressado, confessa nadar contra a maré, aderindo porém ao que pode fazer para

renovar.” (p. 15). Ao que Mansur declarou: “[...] acho que a tecnologia vai salvar a tipografia de caixa.” (MELLO, 2018, p. 15).

Acho extremamente rica a mistura entre o tecnológico e o artesanal. Acho importantíssima a mistura entre o tipo, uma fonte de tipos móveis, e uma fonte feita por um tipógrafo contemporâneo de uma fundição digital. Uma coisa não mata a outra, no meu entender; pelo contrário, uma coisa casa muito bem com a outra, e o trabalho só tem a ganhar com esse encontro com o antigo e o contemporâneo (MELLO, 2018, p. 131).

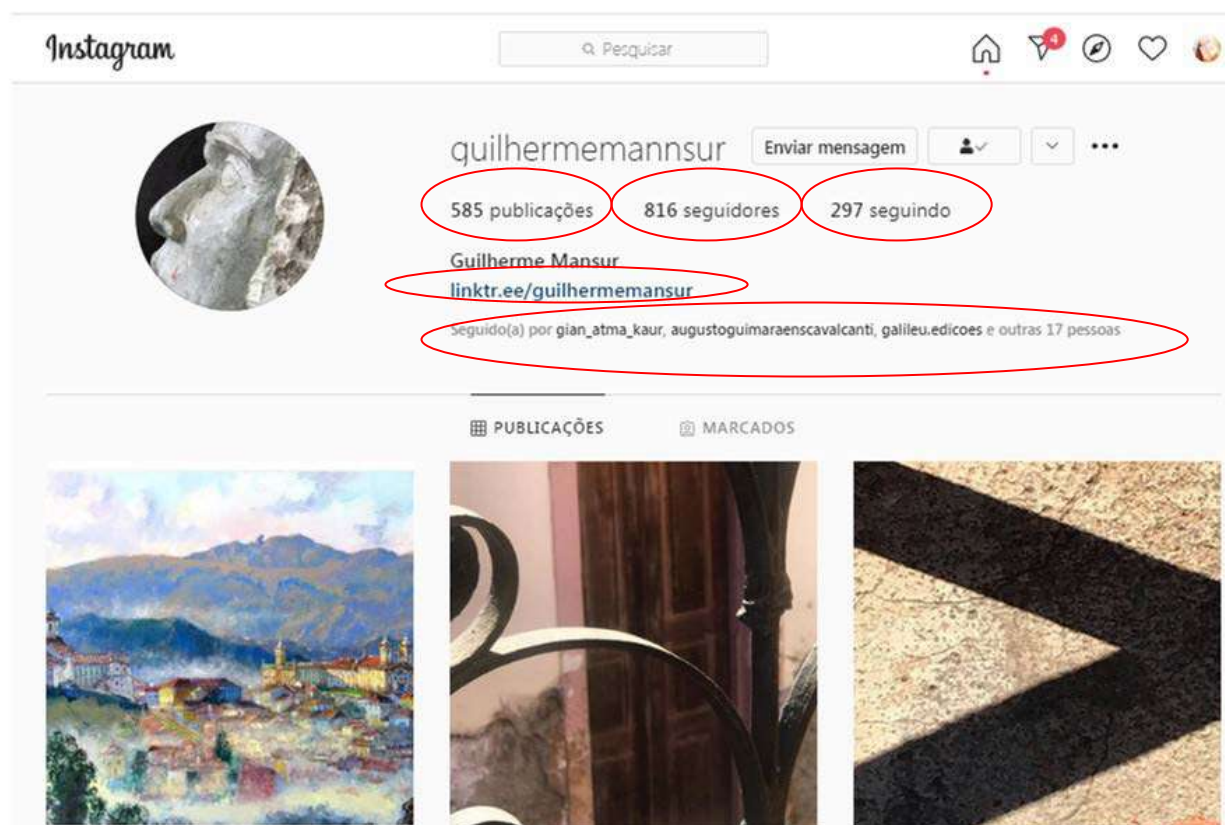
Concluimos este capítulo afirmando que Mansur no século XXI tem à sua disposição um laboratório virtual, uma “fundição digital”, com uma infinidade de tipos, um ambiente repleto de possibilidades, em que ele pode entrelaçar várias linguagens. Seu trabalho exposto no *Instagram* apresenta uma fonte para gerar estudos mais aprofundados, devido à sua natureza híbrida, que combina textos, imagens e sons. Sua visão é alinhada com a questão que trabalhamos a respeito da “remediação” das tecnologias, “uma coisa não mata a outra”, antes: remedia.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fortuna crítica nos estudos literários a respeito da poesia de Mansur ainda é escassa, assim como sobre seu trabalho como editor. Ao analisarmos sua relação com as tecnologias digitais, as redes sociais e o ambiente virtual que estão em constante desenvolvimento e atualização, encontramos um usuário que exerce curadoria a respeito de suas publicações.

A dinâmica do ciberespaço demanda dos usuários uma postura de “eternos aprendizes”, pois novas ferramentas são inventadas a velocidades cada vez maiores. Comparando dois *prints* do perfil de Mansur no *Instagram*, um de março de 2018, quando esta pesquisa se iniciou, com outro mais recente, de julho de 2021, podemos avaliar o relativo sucesso do perfil do poeta e tecer alguns comentários a respeito de sua atividade na plataforma, ainda que temporários e parciais, visto que os dados se desatualizam rapidamente.

Figura 64 – Perfil de Guilherme Mansur no *Instagram* em 2021 e publicações



Fonte: *Instagram*. @guilhermemansur. Acesso em: 10 jul. 2021.

Na Fig. 64, vemos no *print* de 2021 alguns números do perfil de Mansur, circulos de vermelho, que no *Instagram* são indicadores, métricas⁶⁰. Podemos visualizá-los no quadro seguinte.

Quadro 9 – Números do perfil de Mansur no *Instagram* (2018-2021)

	2018	2021
Publicações	394	585
Seguidores	243	816
Seguindo	83	297

Fonte: Elaborado pela autora.

No Quadro 9, podemos ver que, em 2018, o número de seguidores do perfil era 243 e três anos depois está com 816, ou seja, um crescimento de 336%, superior a 100% ao ano. Essa é uma das métricas que fazem parte de um conjunto de dados estatísticos sob constante monitoramento, tanto pelos usuários, quanto pela plataforma, pois é a partir delas que muitas decisões são tomadas (embora isso talvez não seja muito relevante para o artista, mas importa para os tomadores de decisões da plataforma e como isso impacta a sua ação, o que veremos adiante).

A evolução do crescimento do número de seguidores nada mais é do que a quantidade de fãs que a sua página conseguiu conquistar em um determinado espaço de tempo. Esse número é ótimo para ver até que ponto a sua estratégia tem sido eficaz para ajudar o perfil a se expandir na rede. (AS MÉTRICAS..., 2021, *on-line*).

Percebemos que Mansur atua como um curador na geração de conteúdo para a plataforma. Com 585 postagens ao todo, percebemos que, de 2018 a 2021, ele fez 191 *posts*, uma média de 63 postagens por ano, sendo cinco por mês. Isso talvez reflita uma característica que ele transpõe para esse espaço midiático, que é o seu rigor, como poeta e editor, publicando curatorialmente a própria obra. “Menos é mais”, e Corrêa (2018) cita Carrière que, desde 1994, alertava para o excesso de informação:

⁶⁰ Métricas são um meio de acompanhar o desempenho por meio de estatísticas, que são criadas com base em dados coletados frequentemente. Quando falamos das métricas do Instagram, nos referimos a uma forma de mensurar a performance das publicações, dos stories e tudo que está relacionado à movimentação do seu perfil. (AS MÉTRICAS..., 2021, *on-line*).

Jean Claude Carrière [...] acredita que há um excesso de informação e que isso leva a certo descontrolo de valores; em suas palavras: a internet ainda é selvagem, quer dizer, para o humanista regrado, falta a ela uma constância de valores próprios de um rigor do que se quer buscar: “conhecer é filtrar”. O cuidado com a cultura e com o que se faz com o ferramental eletrônico se mantém como foco do seu interesse. (CORRÊA, 2018, p. 55).

O excesso de informação nos leva à distração, e cada vez mais precisamos nos impor a ação de “filtrar” esse mar onde navegamos. A construção do conhecimento depende disso. A internet e o ciberespaço são territórios ainda em construção, “selvagem”, conforme Corrêa (2018). Percebemos uma postura de prática curatorial pelos dados de Mansur e um crescimento de suas métricas, ou seja, um trabalho que prima pela qualidade *versus* quantidade. Enquanto a maioria dos usuários atua de forma displicente, publicando diariamente um grande volume de conteúdo, há pessoas pensando e atuando no meio digital de forma mais consciente.

Nesse período, ele passou a acompanhar, “seguir” mais pessoas. Em 2018, eram apenas 83; atualmente, são 297 perfis, o que denota, pelos números, um aumento de interação com outros usuários do aplicativo, mas comedido. Outra mudança perceptível em seu perfil: logo abaixo dos números, no espaço chamado “Bio”, o único lugar onde é permitido colocar um *link* para ligações externas à plataforma, observa-se que ele incluiu um *Linktree*⁶¹, aderindo a uma inovação que possibilita incluir vários botões de *links* externos.

Como a rede social de fotos é conhecida por não permitir o uso de links em seu ambiente, o *Linktree* se torna uma ferramenta muito útil. Ele consegue condensar em uma única URL todas as páginas que precisam ser divulgadas, em formato de lista. Assim, o link curto gerado pelo serviço pode ser colocado na “Bio” do Instagram, na lacuna “Site”, de forma que qualquer pessoa que abra o perfil veja as informações em destaque. (CARDOSO, 2020, *on-line*).

Ao clicar na URL da Bio, abre-se outra janela, para o *Linktree* de Mansur, que destacou, até o momento, apenas uma página: *Vallejo e Co*, onde foram publicados treze poemas.

⁶¹ O *Linktree* é serviço online para Instagram que permite divulgar os links de todos os seus perfis e sites em um mesmo lugar. A ferramenta é muito utilizada por influenciadores e empresas para promover suas contas em outras redes sociais, como Facebook ou Twitter, e até venda de produtos. (CARDOSO, 2020, *on-line*).

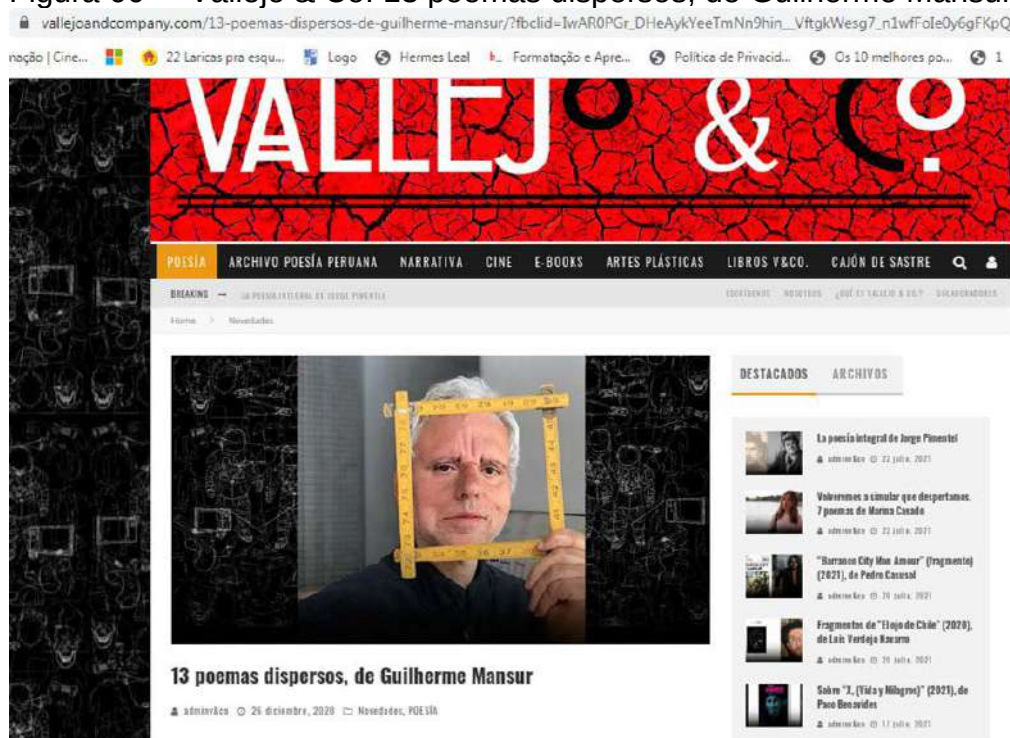
Figura 65 – Linktree de Guilherme Mansur no Instagram.



Fonte: *Instagram*. @guilhermemansur. Acesso em: 10 jul. 2021.

A Fig. 65 mostra a personalização que ele aplicou em seu *Linktree*: uma foto atualizada, a seleção de cores básicas, branco e cinza no leiaute. Ao clicar no “botão”, o usuário é redirecionado, sai do *Instagram* e abre-se a seguinte página.

Figura 66 – Vallejo & Co. 13 poemas dispersos, de Guilherme Mansur



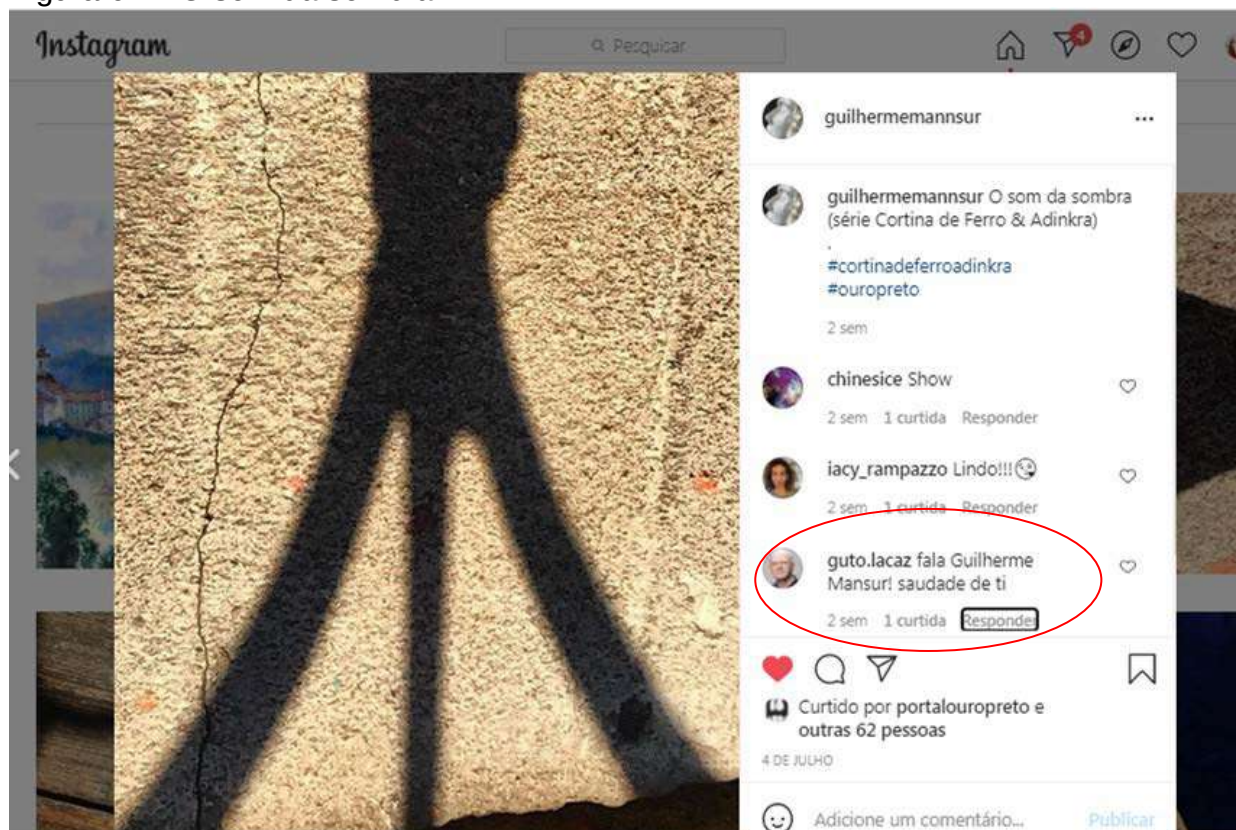
Fonte: 13 POEMAS..., 2020, *on-line*.

Os *13 poemas dispersos, de Guilherme Mansur*, publicado no dia 26 de dezembro de 2020, na Vallejo & Co., uma revista eletrônica de arte e literatura do Peru, que existe há 9 anos, atualizada semanalmente, comprova que ele mantém uma

interlocução com outros países latino-americanos. No *Linktree*, ele poderia colocar diversos outros *links* (talvez isso ainda possa vir a ocorrer), mas ele privilegiou apenas essa revista. Talvez por ser mais recente, talvez por ser mais comedido em relação às atualizações. Também pode ser para mostrar que ele está conectado com redes mais amplas.

Em duas postagens recentes, percebemos que a sua temática continua focada na identificação de letras e símbolos feitos por sombras. *O som das sombras* e críticas à atual conjuntura política do Brasil estão sempre em voga. Vejamos a Fig. 66.

Figura 67 – *O som da sombra*



Fonte: *Instagram*. @guilhermemannsur. Acesso em: 10 jul. 2021.

Na Fig. 67, temos a foto de uma sombra formando a letra “M”, ou “W”, dependendo do ponto de vista. Na legenda: “O som da sombra – série Cortina de ferro & Adinkra⁶²” e as hastags: “#cortinadeferroadinkra” e “#ouropreto”, fazendo a marcação

⁶² Adinkra são símbolos do Gana que representam conceito ou aforismos. Adinkra é amplamente utilizado em tecidos, logotipos e cerâmica. Eles são incorporados às paredes e outras características arquitetônicas. Escrita em tecido adinkra são xilogravuras bem como serigrafias. Símbolos Adinkra

para os mecanismos de buscas. Dentre os comentários, Guto Lacaz escreveu: “Guilherme Mansur! Saudade de ti”. Como apresentamos no capítulo anterior, o hibridismo da plataforma permite que os usuários comentem os *posts*, marquem pessoas, deixem “reações”, mensagens e sinais que vão agregando números para os algoritmos.

Lacaz e Mansur trabalharam juntos na instalação *Bichos tipográficos animados*, composta por dois videopoemas, desdobramento do livro de mesmo nome, de Mansur, publicado pela editora Dubolsinho, em 2007, tal qual *Bandeiras – territórios imaginários*, tornou-se multimidiático e interdisciplinar. Os videopoemas foram exibidos em duas tevês, lado a lado, na *Exposição CRIA – Experiências de Invenção*, na Galeria do Minas Tênis Clube/BH, entre março/ junho de 2019. O vídeo das animações de Lacaz está à disposição no *YouTube*⁶³, assim como a instalação completa, no perfil da autora. A criação da obra/instalação foi realizada com o envolvimento de mais três colaboradores: Érico Padrão e Fernando Vianna para a animação de Lacaz e Mirian Rolim para animar o vídeo de Mansur. Novamente vemos a característica do trabalho cooperativo, envolvendo várias pessoas para a realização do projeto, que explora o caráter imaginativo de cada palavra graças às tecnologias e programas digitais, que possibilitaram potencializar as características imanentes dos animais que o suporte de papel limitava.

A fauna do livro possuía 31 bichos, cada um ocupando uma página. Na releitura ganhou mais integrantes para compor o “zoo tipográfico”. No videopoema de Lacaz, temos mosquito, lesma, tatu-bola, cisne, pulga, centopeia, camaleão e morcego. Os demais – castor, sapo, baleia, tartaruga – já existiam. No videopoema de Mansur, jiboia, cigarra, foca, zebra, javali, rinoceronte e onça pintada integram o livro. A novidade foi o hipopótamo e a girafa.

aparecem em algumas estatuetas acãs tradicionais. Os símbolos também são esculpidos em bancos para uso doméstico e ritual. O turismo levou a novos desvios no uso dos símbolos em itens como camisetas e joias. (SÍMBOLOS..., 2021, *on-line*).

⁶³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TFXXSMBJ2hY>. Acesso em: 21 jul. 2021.

Figura 68 – Capa de Bichos Tipográficos



Autor: MANSUR, 2007.

Na Fig. 68, vemos a capa de *Bichos Tipográficos*, com a palavra “aranha” remetendo exatamente ao signo, escrita em três direções diferentes, formando um poema concreto, assim como todos os outros. Na apresentação do livro, Mansur diz que “[...] a ideia foi interferir o menos possível nas palavras, deixando que as próprias letras dessem conta do desenho” (MANSUR, 2007, n.p.). Essa ideia foi transposta e ampliada 12 anos depois para *Bichos tipográficos animados*, em que as animações das letras fazem todo o trabalho, as palavras se metamorfoseiam exatamente naquilo que representam, executando movimentos ou remetendo a uma característica habitual do comportamento dos animais.

Um ano antes dessa instalação, em 2018, Mansur também participou da Exposição *Palavra Viva*, no SESC Palladium, em Belo Horizonte, onde, ao lado de trabalhos de Almandrade, Augusto de Campos, Fabio Moraes, Lenora de Barros, Marilá Dardot, Paulo Bruscky, Ricardo Aleixo, Tadeu Jungle e Walter Silveira, expôs a série *tipogÁfricas*.

Figura 69 – *Série tipogÁfricas*



Autor: MANSUR, 2018.

tipogÁfricas ocupou uma das paredes da Exposição *Palavra Viva* com cinco obras, como mostra a Fig. 69. A técnica utilizada foi serigrafia sobre papel. Acreditamos que essas criações possuem uma natureza poética concretista purista, remetendo ao que era feito nas primeiras décadas do movimento, meados da década de 1950 e 1960, pois a égide era o foco na palavra, em construções minimalistas, o signo remetendo ao seu significante cristalinamente, mesmo em *Bichos tipográficos animados*, como *Pêndulo*⁶⁴ de E. M. de Melo e Castro, criado em 1961/62 e animado posteriormente.

No catálogo dessa exposição, no final da biografia resumida do artista, lê-se: “Em *Palavra Viva*, exibiu pela primeira vez suas experiências poéticas tipográficas no âmbito das artes visuais”. Essa afirmação possui algum ruído, provoca em nós um posicionamento refratário. Nosso estudo apresentou, anteriormente, que a primeira vez que Mansur participou de uma exposição artística, numa galeria, foi aos 18 anos, com um trabalho na *Primeira Bienal de Arte Correio*, em Monza, na Itália, em 1980. No

⁶⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ff9XAvGJMPE>. Acesso em: 21 jul. 2021.

curriculum vitae dele, escrito à mão, da figura nº 36 podemos ver elencadas pelo menos cinco exposições coletivas e uma individual realizada na década de 1990. Nós nos deteremos na individual, *Quadriláxia*, realizada em 1992, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro (CCBB-RJ). Foi o lixo tipográfico, ou seja, letras perdidas, a inspiração para a criação de uma série de trabalhos que culminou numa grande instalação.

A instalação consistia numa lona preta quadrada de 4 x 4m esticada no chão, 49 folhas de papel branco, com o lixo tipográfico impresso, dispostas simetricamente sobre a lona e meia tonelada de hematita (pedra de minério de ferro) espalhada em cima. Na parede tinha um pôster-guia com o título *Mapa Ora Direis de Quadriláxia*. Montei essa instalação pela primeira vez no mirante da Casa dos Contos de Ouro Preto, em 1990. Em 1991, ela foi montada no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, na coletiva Ícones da Utopia, com curadoria de José Alberto Nemer. Um ano depois foi montada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. (MELLO, 2018, p. 98).

Após a exposição no CCBB-RJ, em 1993, realizou-se o evento de comemoração dos 30 anos da *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*, em Belo Horizonte, reunindo alguns participantes do manifesto e do movimento da poesia concreta da década de 1950. Mansur também participou desse evento com o *Quadriláxia*. No lugar da instalação, ela foi transformada numa *performance*, projetada durante uma leitura de Haroldo de Campos.

Sim, participei daquela Semana, com a projeção do meu poema “Quadriláxia” no palco, enquanto o Haroldo de Campos lia fragmentos do seu “Galáxia”. Ficou surpreendente, porque as imagens acabaram sendo projetadas também sobre o corpo do Haroldo e o poeta era todo letras. (MANSUR, 2021, *on-line*⁶⁵).

A participação de Mansur nesse evento, que tinha como propósito celebrar e reafirmar a força do movimento vanguardista da poesia, mostra o quanto ele estava bem articulado e inserido nos principais acontecimentos relacionados à arte poética do Brasil, que ocorreu exatamente na capital mineira. Na tese de Silva (2005), podemos encontrar o texto de Antônio Sérgio Bueno, de apresentação do catálogo:

Um outro ponto que me parece relevante é o fato de uma Semana de Poesia de Vanguarda ser lembrada num momento em que a idéia de vanguarda está tão

⁶⁵ MANSUR, G. [mensagem pessoal] – Enviada por guilhermemansur@icloud.com, em 15 fev. 2021.

solapada, que é quase uma blasfêmia a simples referência a ela. Foi decretada sua obsolescência, sua morte. Será que estamos na contra-mão da História, desafinando (de novo) um certo coro, ao celebrar este aniversário? Será que essa expressão de origem guerreira, que tem a pretensão de significar a linha de frente de qualquer projeto criativo, já cristalizou e deve ser enterrada? Será que não abriga nada além de ideologias utópicas e posturas autoritárias? Penso que não e enxergo no coração da palavra vanguarda um esforço de *experimentação*, que protege toda a linguagem de um enrijecimento letal. Os ouvidos ficam surdos quando ouvem melodias desconhecidas. (BUENO, 1993 *apud* SILVA, 2005, p. 38, grifo no original).

Bueno grifa a palavra “experimentação”, justamente uma das características que definem Mansur e nos ajudam a nortear esta pesquisa, pela ideia de reinvenção constante. Com um experimento após o outro, o tipógrafo-editor e o poeta vão estabelecendo uma trilha peculiar, ou, então, um singular navio para navegar nos mares da edição, trocando, de quando em quando, uma peça aqui, um outro pedaço ali, assemelhando-se ao Navio de Teseu, e chegando intacto ao século XXI, porém, com peças novas e maquinário renovado, renovando o fazer da poesia neoconcreta ou pós-concreta.

Um bom exemplo dessa experimentação e constante renovação aconteceu em 2012. Ele montou a exposição *Estalactites tipográficas*, exibida primeiro na Casa das Rosas, em São Paulo, depois na Galeria do Centro Cultural FIEMG, em Ouro Preto, integrando a programação do Fórum das Letras daquele ano, seguindo para outros lugares. E tudo isso ocorreu como desdobramento de um projeto de montagem de uma videopoesia, *Tipoema-movimento um*⁶⁶, feito para o *Trem da Vale*⁶⁷. Diferentemente dos demais projetos multimidiáticos apresentados, o processo foi inverso: o videopoema foi realizado primeiro; a partir dos tipos utilizados para elaborar o vídeo, é que Mansur compôs os poemas, digitalmente.

⁶⁶ “*Tipoema – movimento um*: Concepção e Montagem: Cláudio Santos e Leonardo Dutra. Poema Original: Guilherme Mansur / Trilha Sonora: Lucas Miranda / Composição tipográfica digital: João Oliveira / Pré-montagem: Luiz Morici / Parceiros: Santa Rosa Bureau Cultural / Realização: Voltz Design / Agradecimentos 25 Tipoema – movimento um: Concepção e Montagem: Cláudio Santos e Leonardo Dutra / Agradecimentos – Eleonora Santa Rosa e Gráfica Ouro Preto” (RODRIGUES, 2015, p. 91).

⁶⁷ “Em parceria com o professor e animador Leonardo Rocha Dutra, da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais – ED/UEMG, e com o músico e *sound designer* Lucas Miranda, desenvolveu-se um filme de animação gráfica para 12 telas de LCD, dentro do Vagão dos Sentidos, no âmbito do projeto de Educação Patrimonial Trem da Vale – localizado em Mariana, Minas Gerais. A animação *Tipos móveis* propõe uma imersão no universo da tipografia, com o objetivo de resgatar essa prática como um patrimônio cultural das cidades de Mariana e Ouro Preto. A obra adentra o universo da tipografia que, no mundo todo, e também nas Minas, foi uma invenção revolucionária para a divulgação e perpetuação das ideias e saberes dos homens. Sabe-se que a primeira obra impressa na região é anterior ao advento da impressão régia no Rio de Janeiro.” (RODRIGUES, 2015, p. 84).

Surge, então, *Tipoema – movimento um*⁶⁸, que é uma variação possível e uma recombinação de pré-composições em que letras, frases, palavras e texturas dialogam com os intervalos musicais, proporcionando diferentes formatos de página/tela. No projeto, foram utilizadas as bases de imagens já divididas em quatro (em seu formato original para o funcionamento no sistema do vagão) e aplicadas novas fragmentações, em diálogo com o sistema matemático e orgânico da tipografia e da composição de uma página em branco. [...] Esse desdobramento permitiu que o vídeo fosse selecionado e exibido no evento Noite Branca, em Belo Horizonte. A parte final do vídeo é inédita e foi concebida especialmente para exibição no evento. As letras que formam cada palavra são animadas enquanto o poema se movimenta, destacando o caráter de unicidade, e ao mesmo tempo infinito, do processo tipográfico. Todo o material gerado para o vídeo foi disponibilizado para o tipoeta Guilherme Mansur, incluindo duas famílias de tipos que foram fotografados e digitalizados em alta resolução e que hoje fazem parte do acervo da tipografia da Voltz Design. Isso deu a Guilherme a possibilidade de compor digitalmente, em seu computador pessoal, diferentes poemas, dando origem à exposição “Estalactites Tipográficas” exibida na Casa das Rosas em São Paulo e na oitava edição do Fórum das Letras de Ouro Preto, em 2012. Mansur participou com a exposição também na Galeria do Centro Cultural FIEMG, na Fundação Cultural Carlos Drummond em Itabira, no Museu Xilogravura em Campos do Jordão. Compôs poemas do expressionista alemão August Stramm traduzidos por Augusto de Campos. (RODRIGUES, 2015, p. 91-93).

A exposição realizou uma itinerância em várias galerias. O videopoema, depois, foi reelaborado, ganhou uma nova versão e participou de alguns eventos, nacionais e internacionais, segundo Rodrigues (2015).

⁶⁸ Disponível em: <https://www.voltzdesign.com.br/categoria/typografia/page/4/>. Acesso em: 21 jul. 2021.

Figura 70 – Exposição *Estalactites Tipográficas*



Fonte: ESTALACTITES..., 2012, *on-line*.

Na Fig. 70, temos à esquerda uma visão da montagem da exposição *Estalactites Tipográficas*, com o detalhe de um dos poemas à direita. Há uma subversão do processo tipográfico. Agora, não são mais os tipos que são entintados para imprimir os poemas, retornando depois para as gavetas de caixa alta ou baixa. Os poemas agora são compostos pelos tipos, ou seja, Mansur está forjando digitalmente suas composições com fotos de tipos reais, unindo várias linguagens, novamente imprimindo a característica da interdisciplinaridade e multimídia.

Posteriormente, foi desenvolvida uma nova versão derivada do vídeo *Tipoema – movimento um*. Esse novo vídeo foi, então, um dos dez selecionados pelo Festival Vivo Arte.Mov para participar do 3º Hong Kong International Mobile Film Awards. Ao todo, dez países selecionaram dez filmes, totalizando 100 filmes. A partir da seleção de um júri internacional, fomos escolhidos para representar o Brasil. Durante a cerimônia, realizada em 24 de março de 2013, em Hong Kong, o vídeo foi contemplado com o troféu de prata na categoria animação, dentre os 10 filmes finalistas. Foi o único representante das Américas nesse festival mundial de conteúdo para celular e dispositivos móveis. Dentro do processo de seleção, foi preciso apresentar verbalmente o vídeo para um júri internacional. Além da entrega dos prêmios, aconteceu, depois, uma conferência dentro de um evento mundial de cinema e televisão (Hong Kong International Film e TV Market), onde se apresentou o processo de produção do filme para uma plateia

de estudantes de várias partes do mundo. Os outros troféus foram para Alemanha, Austrália, França e Taiwan. O grande vencedor foi o trabalho da Espanha, que ganhou melhor filme, melhor drama e melhor filme para celular. Posteriormente, em 2014, o vídeo foi selecionado para a Mostra Competitiva do 14º Anima Mundi, sendo exibido em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, e ganhou menção honrosa no 12º MUMIA – Mostra Mundial de Animação. (RODRIGUES, 2015, p. 93).

Surgido em meados da década de 1960 no Brasil, depois dos anos 1990, os videopoemas ou videopoesia têm ganhado mais espaço nas plataformas digitais, pois cada vez mais recursos são utilizados nas animações com palavras ou na produção de poesia falada, com movimento, som, imagens, embora isso já fosse pensado e feito desde os meados da década de 1980, por alguns poetas que criavam poesia usando o computador, no entanto, sem a *World Wide Web*⁶⁹, essa produção não circulava. Outros poetas têm a oportunidade de chegar ao limiar do século XXI e contemplar suas criações de 1950, 1960 ganhando “vida” nas telas com os novos aparatos tecnológicos. É o caso de Augusto de Campos, com *O pulsar*⁷⁰, que além de animação conta com o embalo sonoro da música de Caetano Veloso. Arnaldo Antunes, desde a década de 1990, transpõe para a linguagem de vídeo sua poesia. Podemos citar, por exemplo, alguns trabalhos do *CD-Rom Nome*⁷¹, lançado em 1993, que à época causou um certo estranhamento no público; porém hoje, transpostos para o *YouTube*, é visto e aceito com muita naturalidade. Moreira (2010) analisou esse trabalho do “ex-Titã” e afirmou que “[...] o excesso torna-se um fator singular dessa poética. Todas as linguagens transbordam seus limites, criando um sentimento de sufocação” (p. 65). Acreditamos que a poesia visual, por ter à sua disposição cada vez mais recursos, também tem ganhado mais força para se tornar mais “detergente”, como dizia Ana Hatherly:

⁶⁹ “O cientista britânico Tim Berners-Lee foi um revolucionário da era digital a ponto de ser chamados por muitos como o “pai da web”. Foi num laboratório na Suíça, em 1989, durante um período em que trabalhava para a Organização Europeia para a Pesquisa Nuclear, que desenvolveu o primeiro navegador de internet do mundo, o World Wide Web (WWW). Tim também foi o criador da linguagem de marcação que é empregada na criação de sites (o HTML) e do HTTP (um protocolo que intermedia as conexões mundiais de internet). O cientista é tão importante que, em 2003, recebeu da rainha da Inglaterra o título de cavaleiro. Nos dias de hoje o inventor atua como professor em duas instituições de ensino superior (a Universidade de Oxford e o Massachusetts Institute of Technology).” (FUCKS, 2021, *on-line*).

⁷⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hlgkz-g-ukc>. Acesso em: 21 jul. 2021.

⁷¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cb-wRyhvdyU&list=PL83D597C861BAFF69>. Acesso em: 21 jul. 2021.

A ESSÊNCIA DO DETERGENTE

Foi quando recentemente relia um livro de Rimbaud que deparei com a surpreendente palavra detergente. [...]

Achei-me perante essa palavra detergente e verifiquei que podia desde logo decompô-la em três partes: de ter gente, deter gente e deterge ente. Mas nenhuma destas partes era detergente.

A sua detergência fundamental diluíra-se criando, contudo, uma nova, como direi, consistência. Verifiquei então que detergente era algo consistente. Em que consistia, porém? Em sua concisão? Em sua consistência?

Detergente era algo de agente, algo de agir na gente de uma forma detergente, uma maneira de ser gente, de ter gente, de deter gente. De detergir o ente. Mas qual ente? [...] (HATHERLY, 2001, p. 79).

Como deter gente em meio a um caos de estímulos na internet, em meio a tanta informação e transbordamento de imagens? A atenção das pessoas sempre foi almejada pelos artistas nas artes. Depois, isso foi sendo trabalhado pela propaganda e pelo *marketing*, cada vez mais intensamente. Vivemos cada vez mais no ciberespaço, onde o olhar é o alvo mais cobiçado, sendo medido pelos algoritmos, que traçam, inclusive sugestionamentos e rotas de direção. Além disso, a ação detergente citada por Hatherly pode ser interpretada também pelo viés da obsolescência da tecnologia, dos suportes eletrônicos, de toda uma indústria, e, no âmbito do ambiente digital, não só as mídias de armazenamento, mas os aplicativos e redes sociais que vão se sucedendo umas às outras, numa velocidade cada vez maior. E a cada salto tecnológico nos deparamos num intrincado labirinto para manter os usuários cada vez mais conectados às redes.

Num contexto de intensos estímulos externos, a atenção se tornou um aspecto normativo da vida contemporânea, já que, na carência de filtros para tais estímulos, torna difícil a adaptação ao ritmo proposto pelas dinâmicas sociais das metrópoles. Nesses contextos, não há uma atenção sem a sua contraparte, a distração. Nesse sentido, Santaella (2010) afirma que nesta economia de atenção, o olhar é uma das mercadorias mais cobiçadas. No ciberespaço, os movimentos de atenção dirigem tudo. Busca-se o design e a implementação de efeitos simbólicos e retóricos voltados para o fígamento da demora perceptiva de audiências distraídas. (ALVES; SANTOS, 2018, p. 25⁷²).

⁷² ALVES; SANTOS; Lynn; Willian; *Games, e-book e gamebook: para além de gamificar um livro digital*. In: SILVA; GOBIRA; MARINHO; Rogério Barbosa da; Pablo; Francisco. *Múltiplas Interfaces: livros digitais, criação artística e reflexões contemporâneas*. Belo Horizonte: Scriptum, 2018, 259p.

O desafio para os desenvolvedores parece ser reter o olhar e a atenção o maior tempo possível. Portanto, o vídeo, a animação, contribui para que as pessoas se detenham diante de um trabalho poético. A poesia adquire uma forma mais interessante, sedutora, tornando-se um tipo de “poética deter-gente”; para os poetas, a tecnologia os auxilia na tarefa de ampliar seu público, “de ter gente” que note seu trabalho, faz as pessoas distraídas pararem, se deterem. O olhar é o ente que precisa ser “detergido”, encantado. Na Exposição CRIA, por exemplo, a autora deste trabalho foi testemunha de como o público presente ficava paralisado diante das tevês dos *Bichos tipográficos animados*. O público parecia hipnotizado; assistiam várias vezes aos videopoemas que estavam em *looping*, crianças, adultos, enfim, pessoas de todas as idades. No meio virtual, acreditamos que o trabalho perdeu um pouco a sua “aura”, pois no *YouTube*, ele disputa com uma infinidade de outros vídeos e com toda a sorte de conteúdo a atenção da audiência. Porém não deixa de estimular e encantar as pessoas que entram em contato com as obras, seja por meio de indicação, de oficinas sobre poesia, ou, até mesmo, pesquisas como esta ou outras que estão em andamento.

O termo “detergente” também pode nos levar a refletir a respeito de uma “estética detergente” relacionada à palavra, aos textos sem rebuscamento. Filosoficamente, também pode ser aplicado à tecnologia, o “detergir o ente”, na indagação de Hatherly, talvez seja, nos dias de hoje, limpar o ambiente da internet, “de ser gente”, ter mais consciência crítica, respeito, amorosidade, ética e responsabilidade no fazer eletrônico. Talvez, na impossibilidade de ver isso acontecer de forma holística, tendo essa “limpeza” como uma nova utopia, sendo necessário caminhar em meio a tantas distorções e “sujeiras” no ambiente digital, como indivíduos, só nos resta manter nossos filtros limpos, cientes de que cada um tem sua parcela, tanto na produção, quanto no consumo de conteúdo, e influencia diretamente onde está inserido.

O que se coloca é se a tecnologia digital e de redes na internet contribui ou não para a disseminação de práticas colaborativas, principalmente no âmbito das artes, se com elas podemos nos auxiliar a trabalhar mais cooperativamente. Os conteúdos hoje em dia podem ser produzidos por qualquer um, a qualquer hora, em qualquer lugar do globo e sua velocidade de disseminação é viral. Estamos num momento em que as pessoas já compreenderam esse potencial, porém precisam aprender a usar e reverter as vantagens para si e sua comunidade. As novas tecnologias nos conduzem a grandes

possibilidades de trocas, mas ter possibilidade de alcance global não significa que isso realmente se efetivará. É preciso compreender o meio para se alcançar os resultados pretendidos. E quem controla se algo irá ter ou não impacto global? Os algoritmos, o capital, que mira as métricas, permitindo que um conteúdo se dissemine ou não.

À medida que a rede social de origem chinesa *Tik Tok*⁷³ avança no mundo, podemos estar diante de uma nova ferramenta que poderá “engolir” todas as outras redes sociais, ou, ao menos, impor seu fim, forçando a concorrência a criar meios de se adaptar para que seus usuários produzam e postem mais vídeos. Não são meras suposições. Adam Mosseri⁷⁴ afirmou no início de julho deste ano que o *Instagram* passará por modificações visando enfrentar o *Tik Tok*. O que é real é que estamos diante de uma ferramenta que deseja transformar todos os usuários em produtores de vídeos, “influenciadores” digitais, apresentando produtos, tornando-se propagandistas, “tiktokers”, a um custo mínimo.

Em 2021, o conteúdo em vídeo representará 80% de todo o tráfego da internet. Construir uma comunidade de influenciadores dentro do aplicativo, oferece às marcas uma maneira de tornar sua marca viral, criando interações com a audiência por meio de challenges, hashtags e lives que bombam na plataforma e provocando conteúdo espontâneo a ser criado e compartilhado pelos próprios usuários. O conteúdo criado pelos influenciadores trazem mais engajamento que o conteúdo criado pelo próprio canal da marca (MONTEIRO, 2021, *on-line*).

O aplicativo das “dancinhas” e “sketches” engraçadinhos que cresceu vertiginosamente a ponto de fazer com que todas as outras redes sociais repensem o seu modelo para se “parecerem” com ele nos lembra da descrição de Shiva (2003) a respeito das florestas naturais, redutos de diversidade, serem vistas como ervas daninhas, frente ao modelo de “normatização”, de monocultura.

A floresta é definida como “normal” de acordo com o objetivo de administrá-la para maximizar a produção de madeira comercializável. Como a floresta tropical natural é caracterizada pela riqueza de sua diversidade, que inclui a diversidade de espécie não comercializáveis e sem uso industrial, o paradigma da

⁷³ “O TikTok é um popular app de vídeos curtos disponível para Android e iPhone (iOS). Fenômeno principalmente entre os jovens, foi o aplicativo mais baixado no mundo em 2020. Nesta rede social do momento, é possível visualizar, curtir, comentar, produzir e compartilhar vídeos. Além disso, você pode seguir e interagir com outros usuários, enviando mensagens privadas ou editando clipes com funções de costura e duetos.” (FABRO, 2021, *on-line*).

⁷⁴ “Adam Mosseri afirmou que empresa está se voltando para o ‘entretenimento’ das pessoas e focará em vídeo.” (CHEFE..., 2021, *on-line*).

“silvicultura científica” declara que a floresta natural é “anormal”. Segundo as palavras de Schlich, a administração florestal implica que “as condições anormais sejam eliminadas”. (SHIVA, 2003, p. 37).

As monoculturas na agricultura acabam com a diversidade, assim como a monocultura do pensamento trabalha para a homogeneização no campo das ideias. Assim como os grandes conglomerados editoriais impõe para as pessoas o que elas devem ler e seus *best-sellers*. Por isso, a bibliodiversidade produzida por pequenas editoras é importante para fazer circular vozes novas e, consequentemente, novas ideias. No entanto, esse é um terreno árido, de luta desigual. Ao compreender o funcionamento da lógica perversa do mercado, os editores independentes se situam num ponto de resistência à padronização.

Novas ideias e novos autores demoram tempo para se firmar. Pode levar anos antes que um autor encontre um público grande o bastante para justificar o custo de publicação do seu livro. Mesmo a longo prazo, o mercado não pode ser considerado juiz adequado do valor de uma idéia, como fica óbvio com as centenas ou mesmo milhares de grandes livros que nunca geraram dinheiro [...] – decidir publicar apenas aqueles livros que podem ser imediatamente lucrativos – automaticamente elimina dos catálogos um enorme número de obras importantes. [...] Finalmente, como em todos os aspectos do livre mercado, há o problema de que o jogo está longe de ser justo. As maiores empresas, que publicam os livros mais comerciais, têm à sua disposição grandes orçamentos publicitários, a força de vendas enorme e uma rede extremamente eficiente de contatos na imprensa. Tudo isso ajuda a garantir que seus livros recebam algum grau de atenção. As editoras menores são incapazes de competir no mesmo nível e têm muito mais dificuldade em encontrar espaço para os seus livros, tanto nas lojas quanto nas resenhas dos jornais. (SCHIFFRIN, 2006, p. 114-115).

Vimos que o *Poesia Livre* era um projeto que oferecia espaço e publicava novas vozes, de autores iniciantes, ao lado de autores já consagrados. De maneira geral, as pequenas editoras realizam esse importante papel, de revelar novos talentos ou lançar vozes e trabalhos que inovam o mercado editorial. Há o problema de conseguir chamar atenção do público e aqui vemos o mesmo problema que apontamos em relação à internet, à economia do olhar, da atenção. As grandes editoras conseguem atrair mais atenção para seus títulos do que as pequenas, devido à sua capacidade de mobilização de recursos ser maior para fazer com que suas publicações circulem e sejam notadas pelas pessoas.

Antes do advento da internet, o *Poesia Livre* (e outros projetos) criaram redes colaborativas, conseguiram fazer com que as pessoas trabalhassem cooperativamente,

coletivamente, mesmo que não tivessem acesso a tanta velocidade na comunicação e tanta informação. Há, cada vez mais, necessidade de se pensar em como virar esse jogo desigual de padronização. Vimos, ao longo das nossas análises, que o mais importante dos projetos colaborativos, como o *Arte Postal* e o *Poesia Livre*, era o processo, o fazer, visando manter uma rede de trocas artísticas cujo fim, mais do que criar as obras, era a preservação das subjetividades dos artistas.

Esses projetos da década de 1970 são fontes de inspiração para os artistas e escritores da atualidade. O ambiente político no Brasil nos últimos anos, a partir de 2016, fez com que a poesia se voltasse novamente como uma máquina de combate ao regime que se instalou, um tipo de distopia capitalista de direita neofascista. Vários poetas se engajaram na resistência, voltando-se a criações e veículos para publicar essa poética. É o caso da *Bellzebuuu nº 4*, de 2020, dos poetas Sérgio Fantini e Adriane Garcia, que homenageia o *Poesia Livre* e evoca a força dessa publicação independente que floresceu em meio à ditadura militar. A publicação é definida por Fantini como um zine.

Figura 71 – Capa de Bellzebuuu nº 4



Fonte: GARCIA e FANTINI, 2020.

O zine nasceu da revolta que eu e Adriane sentíamos ao ver o movimento neopentecostal assumindo o poder político e dominando pautas na sociedade. Antes de percebermos isso juntos, cada um já vinha acumulando reflexões. A ideia era fazer um zine à moda antiga, setentista mesmo, tosco, xerox. Recolhemos o material em 2016 (?) e o amigo que se ofereceu pra fazer arte enrolou um ano e não entregou (como nós não dominamos a técnica, dependemos de alguém, nesse caso, alguém que deve temer a fúria demoníaca contida no nome do zine). Finalmente, em outubro/2017 (?), fizemos o danado. Gostamos da iniciativa, que foi mega bem recebida, e resolvemos continuar. (FANTINI, 2020, *on-line*)⁷⁵.

É válido lembrar que Fantini também teve poemas publicados no *Poesia Livre*. Em 2016, houve o golpe contra o governo de Dilma Rousseff e, a partir daí, o atual regime se instalou. Fantini alega algumas dificuldades de produção, que foram paulatinamente superadas. A dupla de poetas iniciou sua mobilização, denunciando a escalada no poder dos neopentecostais e publicando de forma independente. A última edição, nº 4, seguiu o padrão de *Poesia Livre*, evocando a estética do saco de papel kraft, os poemas soltos e, em relação ao conteúdo, poemas de protesto e repúdio aos rumos políticos do país com o bolsonarismo.

Figura 72 – Montagem dos envelopes de Bellzebuuu nº 4



Fonte: FANTINI, 2020.

Na Fig. 72, podemos ver o trabalho de montagem dos envelopes de *Bellzebuuu nº 4*. Sobre a forma de seleção dos trabalhos, a impressão, projeto gráfico e

⁷⁵ FANTINI, S. [mensagem pessoal] – Enviada por sergiofantini2@gmail.com em 22 mar. 2020.

distribuição dos exemplares, Fantini nos disse que cada uma das edições até o momento seguiu um processo editorial diferente:

A seleção de convidados é feita por nós dois. O critério inicial é o compromisso público do/a autor/a com as pautas de esquerda; qualidade (ou seja, gostamos do trabalho dele?) e salve simpatia. Com os trabalhos em mãos, nos damos ao direito de sugerir intervenções ou mesmo recusar. Cada um teve um processo editorial: o primeiro, depois desse perrengue do projeto gráfico, que afinal foi feito por (?), foi xerocado e pago por nós dois e distribuído nas ruas, em eventos, e acho que coincidiu com o FLIBH...O segundo teve projeto gráfico e ilustrações do Jão⁷⁶, impresso em gráfica, pago em vaquinha dos autores. Distribuição é sempre a mesma. O terceiro, teve projeto e ilustrações do Rômulo Garcias, xerox melhor, idem ibidem. O quarto, teve projeto do Jão, impresso na Entrecampo, idem ibidem. Eu e Adriane sempre damos a linha do projeto gráfico, que é realizado e aprimorado depois pelos profissionais. O 3 e o 4 tiveram lançamentos públicos, na *Asa de Papel* e *Letras e Ponto*, respectivamente. (FANTINI, 2020, *on-line*)⁷⁷.

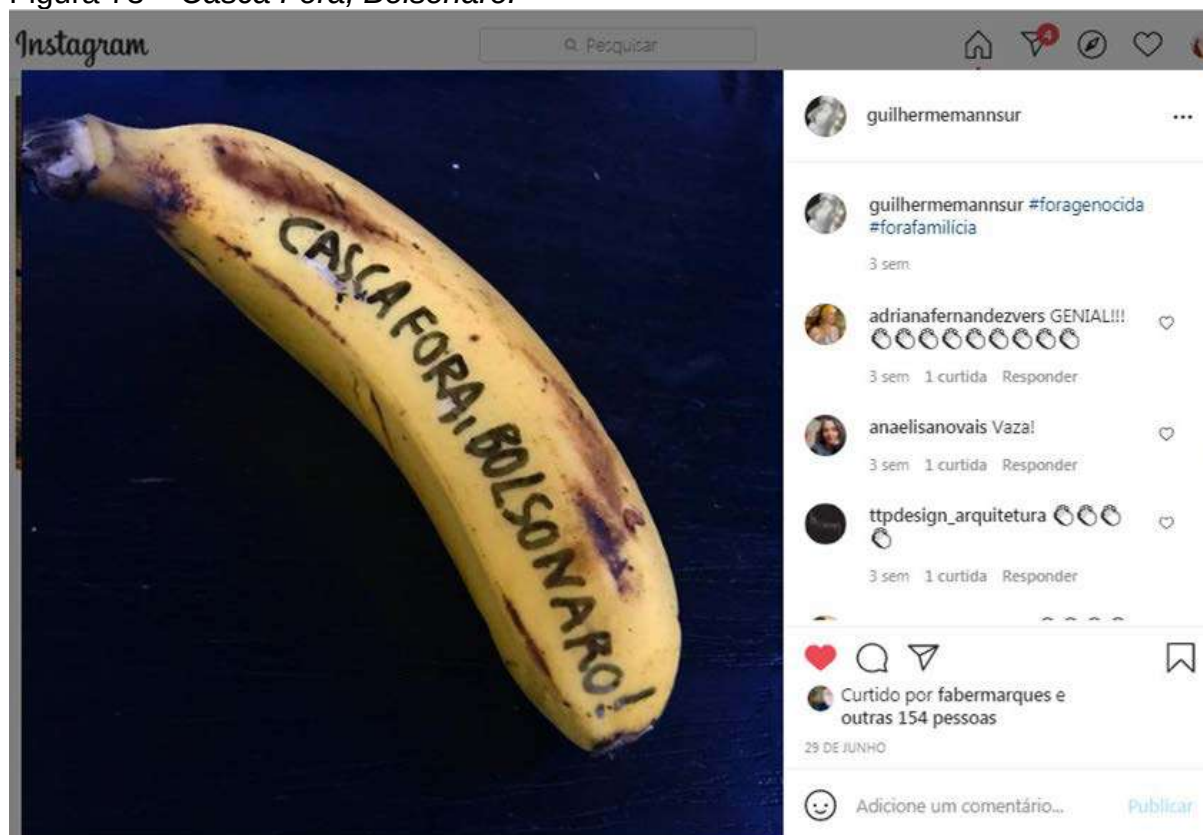
Vemos que a iniciativa de Garcia e Fantini como um veículo canalizador de interesses em comum viabiliza a criação de uma rede de artistas interessados em realizar uma ação que mantenha os engajados “com o estro aquecido”, como afirmou Mansur sobre a *Arte Postal*. Há uma lacuna sobre quem fez o primeiro exemplar, no depoimento de Fantini, mas se percebe que a cada edição houve uma renovação, cada *design* foi diferente, e com a participação de Jão, da Editora Pulo, a edição parece caminhar para uma formatação melhor. Essa forma de editar cada número de uma forma diferente representa uma desconstrução e uma diversidade no processo de edição, uma experimentação, que também faz parte da natureza de Fantini.

Os protestos de Mansur contra a atual conjuntura podem ser vistos e seguidos em suas postagens no *Instagram*:

⁷⁶ “Jão é um dos editores da Editora Pulo. “A editora Pulo foi inaugurada em 2016 pelo quadrinista Jão e pela jornalista Helen Murta, com o intuito de formar um catálogo que abrange quadrinhos, obras individuais e coletivas de artistas gráficos, além de publicações teóricas sobre artes visuais e sobre temas relacionados à área, como comunicação e produção cultural. O objetivo é experimentar formatos e técnicas de impressão, tendo os projetos gráficos como parte da narrativa proposta pelos títulos. A editora surgiu como mais um dos ramos de atuação da Pulo Comunicação e Arte, criadora e realizadora da feira Faísca – Mercado Gráfico, que já teve 23 edições promovidas em Belo Horizonte desde junho de 2015, e do festival Traço – música e desenhos ao vivo, que já recebeu 27 apresentações inéditas de bandas com desenhistas, em quatro locais diferentes da capital mineira, desde agosto de 2014. A Pulo é também organizadora do Laboratório de Quadrinhos Potenciais, residência artística coordenada por Jão, e, além da produção cultural, é uma agência de comunicação e de artes gráficas.” (PARAFUSO..., 2021, *on-line*).

⁷⁷ FANTINI, S. [mensagem pessoal] – Enviada por sergiofantini2@gmail.com em 22 mar. 2020.

Figura 73 – *Casca Fora, Bolsonaro!*



Fonte: *Instagram*. @guilhermemannsur. Acesso em: 10 jul. 2021.

Na Fig. 73, podemos ver o post-protesto *Casca Fora, Bolsonaro!*. A foto da banana é acompanhada pelas hastags: #foragenocida e #forafamilicia, fazendo menção aos políticos que foram alçados ao poder em 2018. Vemos nesse *post* um grande número de “curtidas” e engajamento de seus seguidores, com inúmeros comentários. Vê-se um exercício de criatividade e reinvenção ao usar um suporte tão inusitado para escrever a frase, e a ligação que se estabelece entre o ato de “cascar fora” com a casca da fruta. A foto se torna um fotopoema ou fotopoesia.

Nosso estudo mostrou a jornada editorial de Mansur desde o final da década de 1977, com o *Poesia Livre*, até o seu estado atual, de trabalho com ferramentas digitais, e como suas iniciativas influenciaram vários artistas, escritores e editores ao longo de sua trajetória, que tem sido marcada por experimentações no campo editorial. Com a análise de diversos exemplos e trabalhos, esperamos ter conseguido demonstrar que nossas hipóteses podem ser comprovadas, pois a produção poética e editorial de Mansur dialoga com as vanguardas experimentais e com outras vertentes poéticas

brasileiras, como a poesia marginal, além das linhagens inventivas da tipografia. Desse diálogo e de sua reimaginação surge uma poética vigorosa e singular. É um editor independente peculiar, pois a linguagem tipográfica confere a ele mais potência para construir um rico catálogo, tanto em relação aos autores que ele publicou, quanto para as autopublicações. É importante perceber como ele estende sua poesia para outras áreas.

Cador (2016) situou Mansur ao lado de outros poetas-editores-tipógrafos ilustres do nosso panorama literário:

O mais conhecido dos poetas-editores, João Cabral de Melo Neto comprou um prelo manual e editou livros de poemas em pequenas tiragens durante o período que permaneceu em Barcelona. Os livros não eram costurados, daí o nome da sua editora, O Livro Inconsútil. Em Salvador, o poeta-editor Erthos Albino de Souza publicou doze números da revista experimental de poesia *Código*, com destaque para a poesia concreta e visual. O livro *Vogaláxias* de Pedro Xisto foi composto e editado por Erthos utilizando tipos de metal. Cleber Teixeira com sua editora Noa Noa em Florianópolis, publicou entre outros os poemas de e.e. cummings traduzidos por Augusto de Campos, um verdadeiro desafio para os tipógrafos, como pode ser observado nas cartas enviadas pelo poeta com recomendações sobre o alinhamento das letras, os espaços entre as palavras e a composição como um todo. Em Ouro Preto, o poeta-tipógrafo Guilherme Mansur publicou Haroldo de Campos, Carlos Ávila, Sylvio Back, Jussara Salazar, Régis Bonvicino, Laís Corrêa de Araújo, Paulo Leminski e Alice Ruiz e outros poetas. Para esses editores, fazer livros é um modo de preservar a arte da tipografia, uma “arte invisível”, que não deve se sobressair em relação ao texto, considerado mais importante do que o livro, a razão de ser do livro. (CADOR, 2016, n.p.).

Vimos, pelos livros apresentados no estudo, que Mansur é um editor-tipógrafo dinâmico e inventivo, que trabalha com a “arte invisível”, não deixando a tipografia transparecer, como vimos no livro *sinhal de menos*. No entanto, em outros projetos, ele realiza experimentações que ganham o palco, como no livro *hai tropikai*, em que os efeitos tipográficos colorem e emprestam movimentos imaginados pelo editor aos poemas, fazendo com que ambas as artes se sobressaíam. Cador (2016) também nos oferece informações a respeito do tipógrafo Erthos Albino de Souza, autor do poema concreto da capa do livro de Ávila, cuja obra também merece receber mais atenção da academia. E, finalmente ligamos essa citação à de Ribeiro, a respeito dos autores que iniciaram suas carreiras se autopublicando ou sendo publicados por amigos: o livro de Vinicius de Moraes, *Pátria minha*, foi impresso em tipografia por João Cabral de Melo Neto, quando este esteve imprimindo com tipografia na Espanha.

Sobre a passagem para o ambiente da internet, vemos como este acena para Mansur com suas inúmeras possibilidades e como o poeta tem usado as novas ferramentas de interação e compartilhamento de trabalhos, como o *Instagram*. Seu trabalho editorial de resistência inspira projetos de publicações na atualidade, assim como inspira novos *designers* e editores, que seguem a trilha do rigor e artesanaria das elaboradas edições em formato livro-caixa ou envelope-caixa.

Em relação às técnicas, vimos como ele se adaptou às ferramentas de edição e criação digitais sem perder de vista a relação com as técnicas tradicionais, conjugando-as nos projetos em que se envolve, imprimindo características intermediárias a muitos deles. O trabalho com fotografia não é um trabalho solitário em sua varanda; Mansur integra um coletivo que organiza exposições anuais e, além disso, em sua vida cotidiana, as fotos significam e ressignificam objetos e cenas, exibidas em suas séries fotográficas no *Instagram*, das quais destacamos uma série onde a tipografia nasce de inusitadas sombras formadas por objetos que compõem sua geografia particular. Caso o *Instagram* num futuro próximo vire um *Tik Tok* e se direcione para postagens de vídeos, vimos que ele já trabalha com “*Instapoesia*”. Além disso, ele já fez os tipos dançarem na tela, como vimos em *Tipoema – movimento um*, que participou de várias exposições e representou o Brasil em mostras internacionais, além do vídeo *Bichos tipográficos animados* e muitos outros trabalhos com videopoemas que podem ser acessados na internet.

Há ainda uma variedade de trabalhos artísticos que esta pesquisa não teve fôlego para cobrir. O próprio *Poesia Livre* mesmo, que só analisamos 30% dos exemplares, abre-se com uma série de possibilidades. Vale destacar que Mansur produziu um exemplar chamado *Artistas de Ouro Preto*, além dos dezesseis exemplares de *PL*. A autoria foi de Ângelo Oswaldo⁷⁸.

⁷⁸ Atual Prefeito Municipal de Ouro Preto, MG. É escritor, curador de arte, jornalista profissional, advogado e gestor público. Nasceu em Belo Horizonte, MG, em 7 de dezembro de 1947, filho de Christino Teixeira Santos e Maria Clélia de Araújo Santos. É neto de José Oswaldo de Araújo, ex-presidente da Academia Mineira de Letras, ex-prefeito de Belo Horizonte. Disponível em: <https://academiamineiradeletras.org.br/academicos/angelo-oswaldo-de-araujo-santos/>. Acesso em: 25 jul. 2021.

Figura 74 – *Artistas de Ouro Preto*



Fonte: OSWALDO, 1980.

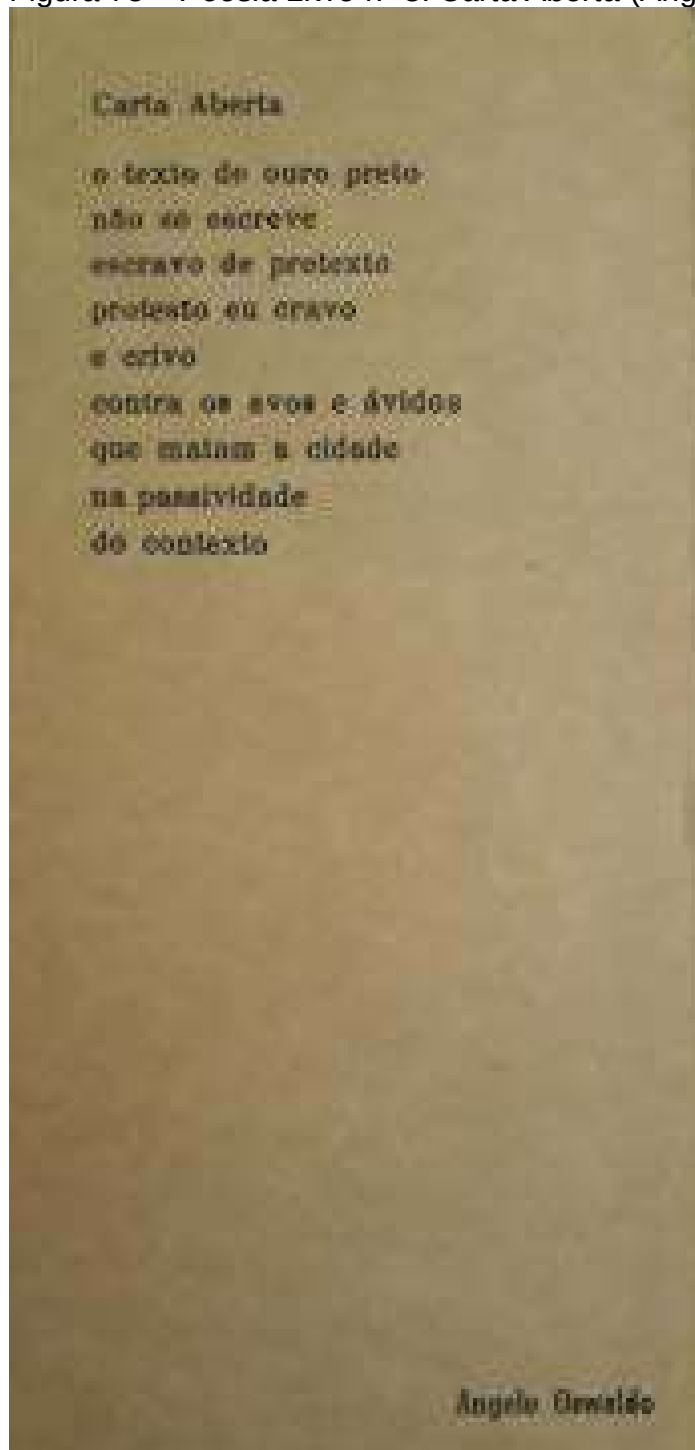
Nota: 1) Editado por Guilherme Mansur; 2) Acervo pessoal de Carlos Ávila; 3) Foto da autora.

Na Fig. 74, podemos ver a foto desta edição, que foi produzida à parte das outras edições do *Poesia Livre*, embora no mesmo período, em 1980. O saquinho tem dimensões menores: 20 x 10,5 cm, e as 13 lâminas de papel kraft são 18 x 10 cm. É composto por um poema, *Festival de Inverno* e doze biografias dos seguintes artistas de Ouro Preto: Antônio Fiuza Reis (Bazinho), Jader Barroso, Ney Kocada, Gélcio Fortes, Maria Leonor Camarão, Bené da Flauta, Haydéa da Veiga Oliveira, Fani Bracher, Jorge Luís dos Anjos, Júlio Coelho, Romério Rômulo e Vandico. No verso do saquinho, tem-se um pequeno texto de apresentação de Mansur, que transcrevemos a seguir:

No futebol, quando um jogador é substituído por outro, e este se sai bem durante a partida, os seus companheiros dizem, ao terminar o jogo, que o tal jogador pisou o gramado para somar (quer dizer: uma força a mais para o time). Eu, como seu companheiro, deixo antecipado nestas linhas, que o Angelo pisou Ouro Preto para somar. (MANSUR, 1980, n.p.).

Ângelo Oswaldo figurou como colaborador com poemas em *Poesia Livre*, tendo como marca seu trabalho a favor da cultura durante os seus mandatos políticos.

Figura 75 – *Poesia Livre* nº 3: *Carta Aberta* (Ângelo Oswaldo)



Autor: MANSUR, 1978b.

Na Fig. 75, temos o poema *Carta Aberta*, publicado em *PL-3*, onde há uma crítica “aos que matam a cidade”, um discurso contra a passividade, um protesto.

Quando *Artistas de Ouro Preto* foi produzido, Ângelo Oswaldo era então secretário Municipal da Cultura em Ouro Preto. Sempre ligado às artes, escritor, curador, integrante da Academia Mineira de Letras, ele é um raro exemplo de político alinhado com o desenvolvimento da cultura. No texto de Mansur de 1980, no saquinho, ele agradece a participação de Oswaldo no “jogo”, dizendo que ele “entrou para somar”. Comparando o jogo de futebol ao jogo político, como bom jogador, ele saiu e voltou: aí está ele, participando novamente da cena política da cidade em 2021. Ele está, mais uma vez, no comando da prefeitura de Ouro Preto até 2024. Se, por um lado, há lamentos e protestos em relação à condução da política nacional, por outro, há certo alento e esperança ao vermos pessoas como Oswaldo jogando a favor dos artistas.

Vimos com as artes plásticas ou visuais andam em paralelo com o trabalho de composição poética e como editor na vida de Mansur. Ele desdobra a poética dando-lhe outras vestimentas. Abordamos alguns trabalhos, exposições que foram desdobramentos intermediáticos, mas esperamos que a faceta de artista visual ainda seja mais bem explorada em trabalhos vindouros. As aproximações dele com as artes visuais estão presentes em muitos trabalhos em outros suportes e este é um campo ainda a ser desvendado. Em relação à poesia de Mansur e suas redes de contato, há muito que desvelar nesse novelo; cada vez que se puxa uma ponta, as linhas parecem se desdobrar em outras pontas, que nos levam a outros poetas e trabalhos igualmente instigantes. Percebe-se como para ele a tipografia é um mundo estrelado, um céu infinito de possibilidades. A impressão que temos é que a prensa de Mansur continua pensando e prensando nos mais diversos meios, suportes, inspirando outros artistas e editores a pensarem poesia, seja ela escrita, visual, mista ou de pixel, sempre de forma rebelde: uma rebelião pelo jogo poético. O termo “poeta do Barrocobeat” que surgiu de sua série de cartazes A3 dobrados e da série de poemas editados por ele pode ser uma nova denominação a ser utilizada para a sua poética, assim como também pode abarcar uma corrente de outros poetas e artistas, descendentes do modernismo, do concretismo, que trabalham unindo várias linguagens e formas plástico-verbais e plástico-poéticas onde o eixo da palavra permeia e movimenta as obras, por ela ser o objeto central. Assim, este estudo abre caminhos para arrolarmos ainda outros autores e seus pontos de congruência, estabelecendo as inter-relações entre as suas criações, algo iniciado aqui mas que pode ser mais aprofundado em estudos vindouros.

REFERÊNCIAS

13 POEMAS dispersos, de Guilherme Mansur. *Vallejo & CO*, 26 dez. 2020. Disponível em: https://www.vallejoandcompany.com/13-poemas-dispersos-de-guilherme-mansur/?fbclid=IwAR0PGr_DHeAykYeeTmNn9hin__VftgkWesg7_n1wfFole0y6gFKpQIWZVRs. Acesso em: 22 jul. 2021.

AGUIAR, G. Leituras complementares. *UOL*, Tropicália. Disponível em: http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/leituras_gg_poesia3.php. Acesso em: 17 jul. 2021.

ALEIXO, R. Trabalho braçal, design de linguagem: poesia. *Suplemento Literário de Minas Gerais – Biografias – Fórum das Letras de Ouro Preto*. Edição Especial, Belo Horizonte, p. 20-21, maio 2010.

ALEIXO, R.; VIGNOLI, F. *melogdramas*. Belo Horizonte: Tipografia do Zé, 2010. (Coleção Elixir).

ALVES, L.; SANTOS, W. Games, e-book e gamebook: para além de gamificar um livro digital. In: SILVA, R. B. da; GOBIRA, P.; MARINHO, F. *Múltiplas Interfaces: livros digitais, criação artística e reflexões contemporâneas*. Belo Horizonte: Scriptum, 2018. p. 15-37.

AS MÉTRICAS do *Instagram* que você precisa conhecer. *Blog Bume*. Disponível em: <https://blog.bume.com/metricas-do-instagram/>. Acesso em: 21 jul. 2021.

ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ÁVILA, C. *senal de menos*. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1984.

ÁVILA, C. Tipoeta livre. In: SOBRINHO, J. B. S. et al. (org.). *Tipografia e poesia*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2016. N.p.(não paginado)

BILAC, O. Vila Rica. In: Bueno, A. (org.). *Olavo Bilac: obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. (Série brasileira).

BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

BENJAMIN, W. *Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção*. CAPISTRANO, T (org.). Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BUCHLOH, B. *Atlas de Gerhard Richter: O arquivo anômico*. Warbrg Aby. Mnemosyne L'atlante dele immagini. Marene: Aragno Editore, 2002.

CADOR, A. B. Sobre livros e poemas. *In*: SOBRINHO, J. B. S.; ROSA, M. A.; BARBOSA, R.; MOREIRA, W. (org.). *Tipografia e poesia*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2016. N.p. (não paginado)

CAMPOS, H. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CÂNDIDA, S. Centenário do Profeta Gentileza será comemorado com cortejo no Rio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 abr. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/centenario-do-profeta-gentileza-sera-comemorado-com-cortejo-no-rio-21178623>. Acesso em: 15 ago. 2020.

CARDOSO, P. O que é Linktree? Veja como funciona a ferramenta para links no Instagram. *techtudo.com*, 2 fev. 2020. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2020/02/o-que-e-linktree-veja-como-funciona-a-ferramenta-para-links-no-instagram.ghml>. Acesso em: 21 jul. 2021.

CASADEI, Eliza Bachega. Narrativas Mise en Abyme: a instalação de uma competência genérica da reportagem na Revista Da Semana (1920-1945). *In*: Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM) - v.1, n.2, jul.2012 / dez.2012. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/4022/2356>. Acesso em: 22 nov. 2021.

CASTRO, A de. Biografia. *ESCRITÓRIO DA ARTE.COM*. Disponível em: <https://www.escriitoriodearte.com/artista/amilcar-de-castro>. Acesso em: 25 mar. 2020.

CEFET-MG. Chuva de Poesia. Belo Horizonte, 2014. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=noI9uBockDM>. Acesso em: 15 jan. 2022.

CHEFE do Instagram diz que app não é mais voltado para compartilhar fotos; rede deve ficar mais parecida com TikTok. *G1*, Tecnologia, 1º jul. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2021/07/01/chefe-do-instagram-diz-que-app-nao-e-mais-voltado-para-compartilhar-fotos.ghml>. Acesso em: 21 jul. 2021.

CIRCUITO Literário Praça da Liberdade. Chuva de Poesia. *Flickr*, 16 nov. 2014. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/circuitoliterariobh/15805519935/>. Acesso em: 20 maio 2021.

CORRÊA, A. A. O livro infinito: memória, fado e desespero em tempos digitais. *In*: SILVA; R. B. da; GOBIRA, P.; MARINHO, F. *Múltiplas Interfaces: livros digitais, criação artística e reflexões contemporâneas*. Belo Horizonte: Scriptum, 2018. p. 39-64.

CRENI, G. *Editores artesanais brasileiros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CUPANI, A. Tecnologia e poder. In: CUPANI, A. *Filosofia da tecnologia: um convite*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 151-168.

DADAÍSMO. In: HISTÓRIA DAS ARTES. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/dadaismo/>. Acesso em: 28 mar. 2020.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2004.

DICK, A. (org.). *Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos*. São Paulo: Risco Editorial, 2010. (Série Noigandres).

DOSSE, F. *Gilles Deleuze e Félix Guattari: biografia cruzada*. Porto Alegre: Artmed, 2010.

DINIZ, T. F. N. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

DUARTE, E. *Guilherme Mansur, um poeta entre o funk e o gradil*. *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, 14 jun. 2013. Disponível em: <http://hojeemdia.com.br/almanaque/guilherme-mansur-um-poeta-entre-o-funk-e-o-gradil-1.154270>. Acesso em: 13 jun. 2018.

EDITORES da Enciclopédia Itaú Cultural. Poetamenos. *Enciclopédia Itaú Cultural*, 10 jun. 2020. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra68610/poetamenos>. Acesso em: 22 abr. 2021.

ERTHOS Albino de Souza. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Erthos_Albino_de_Souza. Acesso em: 12 abr. 2021.

ESTALACTITES Tipográficas. *Voltz*, 26 nov. 2012. Disponível em: <https://www.voltzdesign.com.br/2012/11/estalactites/>. Acesso em: 21 jul. 2021.

EXPOSIÇÃO do Coletivo Olho de Vidro 2018 - ONDE O POVO MINA-JEJE. *OUROPRETO.COM.BR*, Ouro Preto, 28 jun. 2018. Disponível em: <https://ouopreto.com.br/noticia/2478/exposicao-do-coletivo-olho-de-vidro-2018-onde-o-povo-mina-jeje>. Acesso em: 18 abr. 2020.

FABRO, C. Como funciona o TikTok? Saiba usar o aplicativo de vídeos. *techtudo.com*, 25 maio 2021. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/listas/2021/05/como-funciona-o-tiktok-saiba-usar-o-aplicativo-de-videos.ghml>. Acesso em: 21 jul. 2021.

FAUVISMO. In: SIGNIFICADOS, 2 ago. 2016. Disponível em: <https://www.significados.com.br/fauvismo/>. Acesso em: 25 mar. 2020.

FOTÓGRAFOS em Ouro Preto. Chuva de Poesia – Guilherme Mansur. Ouro Preto, 2021. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7IysjRES9aQ>. Acesso em: 12 jun. 2021.

FUCKS, R. Quem criou a internet? Conheça a história e os seus inventores. *Ebiografia*, 8 fev. 2021. Disponível em: https://www.ebiografia.com/quem_criou_internet/. Acesso em: 21 jul. 2021.

GARFIELD, S. *Esse é meu tipo: um livro sobre fontes*. Trad. Cid Knipel. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

GERAÇÃO beat. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gera%C3%A7%C3%A3o_beat. Acesso em: 15 maio 2021.

GONÇALVES, R. Onde tem poesia tem liberdade | ladoBeagá. *Tantas Folhas – Paternon cultural da palavra*, 15 dez. 2020. Disponível em: <https://tantasfolhas.com/onde-tem-poesia-tem-liberdade>. Acesso em: 20 dez. 2020.

GUATTARI, F. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Os materiais do poema: isto às vezes é aquilo em CDA*. In: *Escritos: revista da Casa de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, ano 1, n. 1, p. 173-222, 2007.

HATHERLY, A. *Um calculador de improbabilidades*. Coimbra: Quimera, 2001.

HOLLANDA, H. B. de. *26 Poetas Hoje*. São Paulo: e-galaxia, 2016. Disponível em: [www.e-galaxia.com.br](http://lelivros.love/book/baixar-livro-26-poetas-hoje-heloisa-buarque-de-hollanda-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/). Fonte: <http://lelivros.love/book/baixar-livro-26-poetas-hoje-heloisa-buarque-de-hollanda-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

KITTLER, F. *Fotografia*. In: KITTLER, F. *Mídias ópticas: curso em Berlim*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016. p. 163-203.

LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

LEMINSKI, P.; RUIZ, A. *hai tropikai*. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1985.

LIBERATI. A banheira do poeta. *Blog do Liberati*, 14 out. 2013. Disponível em: <http://liberatinews.blogspot.com/2013/10/a-banheira-do-poeta.html>. Acesso em: 21 jul. 2021.

LISBOA, V.; COSTA, G. Morre, aos 69 anos, o cantor e compositor Tunai. *Agência Brasil*, Brasília/Rio de Janeiro, 26 jan. 2020. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-01/morre-aos-69-anos-o-cantor-e-compositor-tunai>. Acesso em: 24 ago. 2021.

LOBO, L. O que é Instagram: tudo que você deve saber sobre a rede social. *NEILPATEL*. Disponível em: <https://neilpatel.com/br/blog/instagram-o-que-e/>. Acesso em: 12 jan. 2021.

LÓPEZ, W.; MALUMIÁN, V.; *Independientes ¿de qué? Hablan los editores de América Latina*. México: FCE, 2016.

MACHADO, A. *A ilusão especular*. Introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACHADO, A. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 3. ed. São Paulo: EdUSP, 2001.

MAINGUENEAU, D. *A noção de ethos discursivo*. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (org.). *Ethos discursivo*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 11-32.

MANO, L. Um mergulho nas chuvas de poesia. *MIMO Festival*, Olinda, 19 ago. 2020. Disponível em: <https://mimofestival.com/brasil/noticias/um-mergulho-nas-chuvas-de-poesia-do-mimo-festival/>. Acesso em: 14 fev. 2021.

MANSUR, G. *Poesia Livre*, n. 1, Ouro Preto, 1977.

MANSUR, G. *Poesia Livre*, n. 2, Ouro Preto, 1978a.

MANSUR, G. *Poesia Livre*, n. 3, Ouro Preto, 1978b.

MANSUR, G. *Poesia Livre*, n. 4, Ouro Preto, 1979a.

MANSUR, G. *Poesia Livre*, n. 5, Ouro Preto, 1979b.

MANSUR, G. *Poesia Livre*, n. 6, Ouro Preto, 1980a.

MANSUR, G. *Poesia Livre*, n. 7, Ouro Preto, 1980b.

MANSUR, G. *Poesia Livre*, n. 8, Ouro Preto, 1981a.

MANSUR, G. *Poesia Livre*, n. 9, Ouro Preto, 1981b.

MANSUR, G. *Poesia Livre*, n. 10, Ouro Preto, 1982a.

MANSUR, G. *Poesia Livre*, n. 11, Ouro Preto, 1982b.

MANSUR, G. *Poesia Livre*, n. 12, Ouro Preto, 1982c.

MANSUR, G. *Poesia Livre*, n. 13, Ouro Preto, 1983a.

MANSUR, G. *Poesia Livre*, n. 14, Ouro Preto, 1983b.

MANSUR, G. *Poesia Livre*, n. 15, Ouro Preto, 1984.

MANSUR, G. *Poesia Livre*, n. 16, Ouro Preto, 1985.

MANSUR, G. Barrocobeat. *Et Cetera Revista de Literatura & Arte*, n. 4, set. 2004.

MANSUR, G. *Bichos tipográficos*. Sabará: Editora Dubolsinho, 2007.

MANSUR, G. *Sem teto. Leve um livro*, ano 3, n. 24, Belo Horizonte, 2017.

MANSUR, G. POESIA LIVRE – Um depoimento de Guilherme Mansur | ladoBeagá. *Tantas Folhas – Paternon cultural da palavra*, 15 dez. 2020. Disponível em: <https://tantasfolhas.com/poesia-livre-um-depoimento-de-guilherme-mansur/>. Acesso em: 20 dez. 2020.

MANSUR, G.; PIGNATARI, D. *manhã* – postal-poesia. Ouro Preto: Gráfica de Ouro Preto, 1987.

MARCONI, M. de A.; LAKATOS, E. M. *Fundamentos de metodologia científica*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MARGRAF. A mancha gráfica. *Margraf*. Disponível em: <https://www.margraf.com.br/a-mancha-grafica/>. Acesso em: 28 abr. 2021.

MELLO, S. H. de. *Guilherme Mansur*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Laboratório Com-Arte, 2018. (Editando o editor; 9).

MELOT, M. *Livro*. Trad. Marisa Midori Deacto e Valéria Guimarães. Cotia: Ateliê Editorial, 2012. (Coleção Artes do Livro).

MENDIOLA, V. M. Las pequeñas editoriales de poesía. In: MENDIOLA, V. M. *Los editores independientes del mundo latino y la bibliodiversidad*. Guadalajara: Conaculta, 2007. p. 96-101.

MONTEIRO, T. O que esperar para o TikTok em 2021? *meio&mensagem*, 4 jan. 2021. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2021/01/04/o-que-esperar-para-o-tiktok-em-2021.html>. Acesso em: 21 jul. 2021.

MOREIRA, W. Imagens em desbordamento. In: RIBEIRO, A. E. et al. (org.). *Leitura e escrita em movimento*. São Paulo: Peirópolis, 2010. p. 64-71.

MOREIRA, W. Imaginar o livro. *In*: MOREIRA, W.; OLIVEIRA, L. H. S. *Edição & Crítica*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2018. p. 17-33.

MOREIRA, W.; VINICIUS, M. *terralegria*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2021.

NEDER, R. *A Prática Contemporânea da Impressão Tipográfica no Design Gráfico Brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Anhembí Morumbi, São Paulo, 2014.

NOVA, V. C. *Poemas para o meu pensamento*. Belo Horizonte: Tipografia do Zé, 2019. (Coleção Entretextos).

OBRIGAÇÃO do Tesouro Nacional. *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Obriga%C3%A7%C3%A3o_do_Tesouro_Nacional. Acesso em: 24 nov. 2020.

PACIEVITCH, T. Tecnologia da Informação e Comunicação. *InfoEscola*: navegando e aprendendo, Informática. Disponível em: <https://www.infoescola.com/informatica/tecnologia-da-informacao-e-comunicacao/>. Acesso em: 08 ago. 2020.

PARAFUSO Zero Expansão. Disponível em: <https://cargocollective.com/PARAFUSOZEROExpansao/Editora-Pulo>. Acesso em: 21 jul. 2021.

POLITO, R. Guilherme Mansur e seu lastro de chumbo – notas para uma história editorial. *In*: SOBRINHO, J. B. S. *et al.* (org.). *tipografia e poesia*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2016. n.p.

QUALQUER coisa. Intérprete: Caetano Veloso. Salvador: Lucas Records, 1975. 1 disco vinil, 33 rpm., estéreo.

RASMUSSEN, B. O que é instagram? *CANALTECH.COM.BR*. Disponível em: <https://canaltech.com.br/redes-sociais/o-que-e-instagram/>. Acesso em: 6 mar. 2019.

REMEDIAR. *In*: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/remediar>. Acesso em: 19 jul. 2021.

REVUE. *In*: Michaelis, Dicionário Escolar Francês. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/escolar-frances/busca/frances-portugues/revue/>. Acesso em: 12 jan. 2021.

RIBEIRO, A. E. *Livro: edição e tecnologia no século XXI*. Belo Horizonte, Moinhos; Contafios, 2018.

RIBEIRO, A. E. *et al.* (org.). *Leitura e escrita em movimento*. São Paulo: Peirópolis, 2010.

RIBEIRO, A. E. Leve um livro. *Ana Elisa Ribeiro*, Belo Horizonte, 27 jul. 2020. Disponível em: <https://anadigital.pro.br/category/literatura/projetos-especiais/leve-um-livro/>. Acesso em: 15 out. 2020.

RODRIGUES, C. S. *Design aplicado às tecnologias de rede colaborativa: projeto para difusão da memória coletiva da tipografia em Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

ROSA, M. A. A prensa pensa, o poeta sonha. *Revista Zunai*, v. 3, n. 3, jul. 2017. Disponível em: <http://zunai.com.br/post/136315818418/especial-homenagem-a-guilherme-mansur-por-m%C3%A1rio>. Acesso em: 24 out. 2017.

SANTAELLA, L. Linguagens híbridas. In: SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 369-388.

SANTIAGO SOBRINHO, J. B. Guimarães Rosa, editor de si mesmo? In: MOREIRA, W.; SILVA, L. H. *Edição & Crítica*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2018. p. 171-178.

SANTIAGO SOBRINHO, J. B. *et al. (org.). tipografia e poesia*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2016.

SCHIFFRIN, A. *O negócio dos livros: como as grandes corporações decidem o que você lê*. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

SESC realiza programação especial comemorando o centenário de Vinicius de Moraes. *O Tempo*, Belo Horizonte, 1º out. 2013. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/sesc-realiza-programacao-especial-comemorando-o-centenario-de-vinicius-de-moraes-1.721923>. Acesso em: 18 set. 2020.

SHIVA, V. *Monoculturas da mente: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia*. Trad. Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Ed. Gaia, 2003.

SILVA, A. R. L. *Recursos linguísticos em resenhas acadêmicas e a apropriação do gênero*. Curitiba: Appris, 2011.

SILVA, R. B. *O signo da invenção na poesia concreta e noutras poéticas experimentais: uma análise da poesia brasileira e portuguesa dos anos 1950-2000*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

SILVA, R. B.; GOBIRA, P.; MARINHO, F. *Múltiplas interfaces: livros digitais, criação artística e reflexões contemporâneas*. Belo Horizonte: Scriptum, 2018.

SÍMBOLOS ADINKRA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADmbolos_Adinkra. Acesso em: 21 jul. 2021.

SOGABE, M. Memórias, arte e tecnologias. *In*: GOBIRA, P. (org.). *A memória do digital e outras questões das artes e museologia*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019. p. 19-35.

SONETO “Vila Rica”, de Olavo Bilac, é objeto da nova exposição do Coletivo Olho de Vidro. *OUROPRETO.COM.BR*, Ouro Preto, 26 jun. 2019. Disponível em: <https://ouopreto.com.br/noticia/2725/soneto-vila-rica-de-olavo-bilac-e-objeto-da-nova-exposicao-do-coletivo-olho-de-vidro>. Acesso em: 15 abr. 2020.

TEIXEIRA, J. A modernidade de Leonardo da Vinci. *Itália Oggi*, s.l., n.d. Disponível em: http://www.italiaoggi.com.br/not10_1204/ital_not20041023a.htm. Acesso em: 21 jul. 2021.

ANEXO A – Relação de todos os poemas publicados em *Poesia Livre*⁷⁹

⁷⁹ Realize a leitura do QR-Code, por meio de um *smartphone*, para ter acesso aos Anexos na íntegra. Optamos por apresentá-los nesse formato, uma vez que, se os dispuséssemos aqui em sua totalidade, o arquivo ficaria demasiadamente extenso.

ANEXO B – Imagens dos poemas publicados em Poesia Livre nº 1 a 6

ANEXO C – Imagens dos poemas publicados em Poesia Livre nº 7 a 11

ANEXO D – Imagens dos poemas publicados em Poesia Livre nº 12 a 16 e Especial