

Resenha Crítica

O caleidoscópio telúrico de Guilherme Mansur: tipógrafo-editor-poeta e artista gráfico

The telluric kaleidoscope of Guilherme Mansur: typographer-editor-poet and graphic artist

Hugo Quinta¹

hugo.quinta@unesp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6107-5861>

MELLO, S.H. 2018. *Guilherme Mansur*. São Paulo, Edusp/Com-Arte, 144 p. (Editando o Editor, 9).

Editando o Editor é a coleção idealizada por Jerusa Pires Ferreira, dirigida por ela e por Plínio Martins Filho, e editada desde 1989, ano em que a Prol Editora Gráfica e a Com-Arte (editora laboratório dos alunos de Editoração da Escola de Comunicação e Artes da USP) publicaram o primeiro livro da coleção com o relato de *Jacó Ginsburg*. A partir de 1991, ano de lançamento da segunda obra com o testemunho de *Flávio Aderaldo*, a Edusp substituiu a Prol e passou a publicar os livros da coleção em parceria com a Com-Arte. Desde a obra inaugural, a proposta que norteia a Editando o Editor parte de um esforço coletivo: os organizadores de cada título da coleção convidam os editores a serem entrevistados e orientam os estudantes de editoração no trabalho “de escutar, gravar, selecionar e, finalmente, editar o pensamento nuclear de cada um desses profissionais, respeitando o fluxo de seu discurso, seu ritmo próprio, seus saberes peculiares, suas formas de expressar a vida, experiência e trabalho” (Ferreira, 2013, p. 10). O livro com o depoimento de *Cláudio Giordano* (2003) foi editado por Magali Oliveira Fernandes, Sonia Montone, Carla Fernanda Fontana e Fábio Larson. A obra com o testemunho de *Samuel Leon* (2010) envolveu duas etapas: primeiro utilizaram a entrevista do editor, feita por Raquel Maygton Vicentini, e, depois, a edição do depoimento foi levada a cabo por Jerusa Pires Ferreira e a Com-Arte. O oitavo número foi organizado por Marcelo Yamashita Salles e apresentou o relato de *Plínio Coêlho* (2013), o libertário editor de obras anarquistas.

A aura da coleção abarca o trabalho de profissionais que desenvolveram um amplo leque de projetos editoriais, desde a edição de livros populares realizada por *Arlindo Pinto de Souza* (1995), passando pelas edições de títulos progressistas sob a direção de *Ênio Silveira* (2003), além da valiosa contribuição de *Jorge Zabar* (2001), notável editor de livros universitários. Em cada obra, a idealizadora da coleção evidencia as idiosincrasias de editar os depoimentos dos editores, “[...] situar *persona*, personagens e observar sua inserção na história cultural do nosso país reunindo, sem discriminar, editores de vários tipos” (Ferreira, 2001, p. 10). A coleção empregou a história oral com o propósito de esboçar as diversas maneiras como o trabalho do editor contribui para a história do livro no Brasil,

¹ Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Assis, Avenida Dom Antonio, 2100 - Parque Universitário. 19.806-900 Assis, São Paulo, Brasil. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

são memórias editoriais que dependem do “rigor de quem colhe, interpreta e divulga entrevistas” (Alberti, 2005, p. 170). Na abertura do livro sobre *Plínio Coêlho*, Jerusa Pires Ferreira (2013, p. 16) afirma que a ênfase dos depoimentos pode ser significada pela palavra paixão, “[...] mesmo porque diante de histórias de vida e profissão, de relatos que mergulham na memória reconstruída e na força da vivência presente, não podemos manter o ânimo frio”.

A tônica da paixão é reluzente no último número da *Editando o Editor*, a obra que ressoa a voz do editor que extrapola o ofício. *Guilherme Mansur* (2018) executa diversas etapas da cadeia de produção de um livro, trabalha com conhecimentos tradicionais – inaugurado por meio do sistema de Johannes Gutenberg (1398-1468), o impressor que revolucionou a produção editorial por ter desenvolvido um método de cópias iguais e simultâneas de um manuscrito, inovação que provocou maior participação do editor no processo de concepção de um livro (Bragança, 2005, p. 225) – e projetos inovadores de edição e publicação de palavras, poesias, livros, esculturas, instalações e poemas-objeto com lixo tipográfico.

O caleidoscópio telúrico de Guilherme Mansur simboliza a nossa percepção das entrevistas que ele concedeu a Simone Homem de Mello (2018), uma das responsáveis por também editar os depoimentos do tipógrafo-editor-poeta e artista gráfico. A fala de Mansur corrobora a força artística do editor que atua em distintas camadas de ofícios e saberes, aproveitando sucatas de tipos gráficos descartáveis, manuseando impressoras com o rigor de tipógrafo-editor, integrando o movimento *Arte Correio*, publicando poemas em cartões aos 18 anos de idade. A trajetória profissional de Mansur abarca diversas pessoas do campo intelectual, artístico e editorial, como os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Mindlin, Alice Ruiz, Paulo Leminski, Arnaldo Antunes, Laís Correia de Araújo, e personalidades míticas de sua terra natal, como Bené da Flauta e o pintor Takaoka.

Ao longo do livro é notória a capacidade do personagem em atrair pessoas na formulação e criação de seus trabalhos, bem como atesta a internacional loquacidade ouro-pretana fundida à versatilidade de sua obra. A Ouro Preto de Guilherme Mansur nos remete às cidades invisíveis arquitetadas por Ítalo Calvino (1990, p. 14) e descritas por Marco Polo: “A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado. [...] A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que refluí das recordações e se dilata”. O livro sobre o editor é um amálgama de suas descrições sobre o passado, a cidade, as parcerias e as imagens de sua produção artística, retratos que sugerem a dimensão imagética de seu trabalho.

Guilherme Mansur (2018) é dividido em 14 capítulos. O primeiro traça um breve comentário sobre a coleção

e o segundo, de autoria de Jerusa Pires Ferreira, apresenta um esboço desse mineiro editor de múltiplas faces. Palavras em trânsito: a arte editorial de Guilherme Mansur é o título do terceiro capítulo, um ensaio escrito por Simone Homem de Mello (2018), a escritora e tradutora que conviveu e dialogou com Mansur entre os anos de 2012 e 2015, e que depois selecionou os trechos do depoimento, definindo os capítulos e a ordem do livro. Ela não somente o descreve como um editor e artista gráfico, tipógrafo, autor, inventor, como também sustenta que “[...] a estrutura deste livro procura espelhar a multidirecionalidade de sua atuação como editor. Como editor? Sim, pois sua arte da palavra [...] sempre prioriza a veiculação da palavra, seja qual for o meio e o suporte” (Mello, 2018, p. 20). A atitude polivalente do editor tem a ver com sua prática e seus saberes de tipografias de caixa, conhecimentos que fazem parte de seus trabalhos digitais e são responsáveis por criar uma ampla gama de produtos editoriais, a exemplo de uma revista-saco e das chuvas de poesia. A partir do “[...] trânsito da palavra como eixo de concepção da obra [...]” (Mello, 2018, p. 21), Mansur multiplicou os meios e as formas de publicação, o que não se contrapõe à proposta da coleção, idealizada como uma via de memória oral.

O quarto e o quinto capítulo traçam a polivalência do mineiro nascido em 1958 na cidade de Ouro Preto. No quarto capítulo, o editor relata as vivências inventivas da infância e adolescência, como trabalhar na pequena oficina tipográfica de seus pais, a única tipografia de Ouro Preto entre 1965 e meados dos anos 1970, local que emana uma memória afetiva e onde ele foi alfabetizado por uma miríade de tipos gráficos. Nesse período, ele conta que estabeleceu uma relação lúdica com as letras e estranhava o modo como “[...] as palavras eram apresentadas pela professora no quadro negro, com giz. Fiquei chocado com aquilo, porque no meu universo, as palavras tinham volume, tinham peso, tinham cheiro. Letra para mim era tipo móvel, não era letra feita com giz” (Mello, 2018, p. 27). *Arte e Correio* é título do quinto capítulo e o nome do movimento que deu início à primeira publicação de Mansur em 1976, construída por meio de uma intensa troca de experiências cujas práticas envolveram artistas de diversas localidades do Brasil, além de proporcionar a participação do editor, em 1980, na primeira Bienal Internacional de *Arte Correio* na Itália. O trabalho apresentado na Bienal se integra ao conjunto de pequenos poemas impressos em cartões e enviados via correios entre 1980 e 1983.

O sexto capítulo trata da Poesia Livre, a revista-saco que ele criou no final dos anos 1970. Em uma trivial manhã de 1977, o poeta foi comprar pães para os funcionários da tipografia e se deu conta de que o saco de papel pardo a abrigar os pãezinhos poderia ser um recipiente para uma revista de poesias. Segundo Mansur,

“o saco resolvia economicamente duas questões: a capa e a encadernação. Dei o nome de *Poesia Livre*², porque pensava numa revista com estilos diversos de poemas” (2018, p. 43). Esse projeto se inseria no bojo de um movimento independente intitulado Poesia Marginal, uma publicação à margem das grandes editoras. Durante o desenvolvimento desses trabalhos, Mansur conheceu amigos e pessoas que o auxiliaram na autoria, edição e divulgação da revista-saco, impressa em tiragem de mil exemplares. O projeto ampliou o horizonte do mineiro a ponto de ele desenvolver habilidades ligadas à arte tipográfica, publicando, em 1985, o primeiro empreendimento como editor de livros, nomeado *Hai Tropikai*: “[...] um estojo com folhas soltas de papel Canson [...], uma edição de haicais de Paulo Leminski e Alice Ruiz” (2018, p. 51).

Tipografia do Fundo de Ouro Preto é o sétimo (e mais longo) capítulo do livro, o nome do estabelecimento fundado por Guilherme Mansur em 1986. A tipografia foi um meio para ele publicar livros no formato tradicional e ampliar o arco de personalidades que publicaram poesias através do estabelecimento do tipógrafo-editor. Para ele, o livro é um objeto no sentido próprio e semântico: “Quando pego originais para que sejam transformados em livro, os textos me provocam a fazer uma releitura na forma tipográfica, na forma do livro como objeto” (2018, p. 55), o que revela a sua preocupação com a materialidade do livro (definição do formato, peso, volume e papel escolhido). Ele também fala sobre o labor como artista gráfico, possível graças à confiança dos poetas em seu trabalho, autores que deram liberdade para ele definir a concepção da edição. Às vezes Mansur recebia a visita do bibliófilo José Mindlin, como no momento em que ele editava “[...] o *Caderno de Traduções*, de Laís Corrêa de Araújo: o miolo em linotipo e a capa com lixo tipográfico. Doutor Mindlin se encantou pela capa e eu dei a ele a matriz de presente” (2018, p. 58). Cada livro idealizado pelo editor mineiro considera a forma presente em cada poesia, seja horizontal ou vertical, e esse era o ponto de partida para ele definir o formato do livro. Além de Mindlin, merece destaque a relação longa e profícua entre Haroldo de Campos e Mansur. O poeta concreto apareceu na tipografia pela primeira vez em 1987, acompanhado do poeta Carlos Ávila. Em uma das visitas, Haroldo contou sobre o projeto que estava a desenvolver sobre a viagem de Ulisses, intitulado *Finismundo*. Decidiram que o tipógrafo-editor ficaria responsável pela edição da obra, o que aconteceu em 1990, ano em que Haroldo enviou os originais e Mansur criou um poema visual no centro da capa, nomeado *Quadriláxia* e produzido com lixo tipográfico. Em seguida, o ouro-pretano narrou não apenas

a saga para encontrar a vinheta tipográfica que queria inserir no centro da folha de rosto de *Finismundo*, como também sobre os lançamentos do livro em Belo Horizonte, Curitiba e São Paulo, onde teve a oportunidade de conhecer Arnaldo Antunes, Antônio Risério, Augusto de Campos e o casal Jerusa Pires Ferreira e Boris Schnaiderman. A multifuncionalidade de Mansur é percebida através de outros relatos, parcerias e projetos concluídos no decorrer da década de 1990, como a ocasião em que conheceu Cléber Teixeira, editor da Noa Noa: “Divido com o Cléber o ofício de poeta-tipógrafo-editor, e isso é diferente de ser apenas um editor. O que interessa a mim, e naturalmente ao Cléber, é o processo do trabalho à frente do livro acabado [...]” (2018, p. 81). O mineiro deixa claro a sua opção por editar o trabalho de poetas com os quais se identifica, optando por investir na poesia de vanguarda e em artistas populares, como Bené da Flauta e Takaoka. Nos momentos em que Mansur se sentia em transe diante da falta de ideias, ele subia (na companhia da cachorra Rebeca) ao cume dos morros de Ouro Preto para se “[...] desligar completamente da ideia fixa em tipografia” (2018, p. 85).

O oitavo e o nono capítulo destrincham a relação que ele estabeleceu com a tipografia e a poesia em diferentes suportes. No oitavo, Poesia em papel, Mansur relata que a tipografia de caixa não permite malabarismos durante o processo de criação e edição da poesia, pois a impressão dos tipos gráficos é cercada por um retângulo de ferro, o que provoca uma escrita enxuta, de versos curtos, sintéticos, breves, uma poesia adequada à fôrma tipográfica. Seus trabalhos indicam essa permanente preocupação com a materialidade do livro, como *Bahia Baleia*: “Esse caderno com espiral e capa de papelão impressa em serigrafia surgiu da realização do desejo que eu tinha desde criança de ver uma baleia ao vivo” (2018, p. 91). Outro exemplo é o poema *Barcolagem*, “[...] que era uma encomenda para a peça *Erwartung*, de Schönberg, executada pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, no teatro do Palácio de Belas Artes em Belo Horizonte, em dezembro de 2009” (2018, p. 92). O projeto *Bandeiras, Territórios e Imaginários*, de 2008, reforça a adaptação de Mansur a diferentes suportes, um trabalho inteiramente digital, ainda que as bandeiras tenham sido desenhadas em 1997 e posteriormente redesenhadas no computador, que para ele significa “[...] um encontro, o cruzamento de um país rico com um pobre, para surgir um terceiro território mais equilibrado” (2018, p. 93-94). Poesia em outros suportes é o tema do nono capítulo, instante em que ele narra o modo como aproveita pedaços de tipos para compor os poemas-objeto, a exemplo da série *Quadriláxia*: “A instalação consistia numa lona preta quadriculada de 4

² A partir dessa parte da resenha, os trechos em itálico são grifos presentes no livro.

x 4 m esticada no chão, 49 folhas de papel branco, com o lixo tipográfico impresso, dispostas simetricamente sobre a lona de meia tonelada de hematita [...] espalhada em cima” (2018, p. 98). Mansur diz que existem situações em que o poema abandona o papel, vira escultura, objeto e projeta-se no asfalto, como é o caso de *Batuque*, um poema-escultura montado no Instituto Federal de Minas Gerais, localizado em Outro Preto. O fecho do capítulo trata as chuvas de poesia que ele promove desde o Carnaval de 1993, um evento onde pequenos livros de poesias são arremessados a partir das torres das igrejas, invadem as casas e proporcionam uma atividade lúdica que se tornou famosa na sua cidade.

Do décimo ao último capítulo, o editor manifesta as suas influências, suas reflexões sobre tipografia e seus projetos na contemporaneidade. O entendimento tipográfico de Mansur foi influenciado por Amilcar de Castro, escultor e artista gráfico que o auxiliou a perceber o quanto uma peça gráfica deve ser agradável aos olhos. Ele foi aluno de Amilcar na Fundação de Arte de Outro Preto e recebeu as orientações do mestre no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, onde trabalhou como paginador e participou da reforma ortográfica realizada durante os anos 1990. Essas experiências ocorreram em paralelo com outros projetos, tais como o *Tipocines*, obra que conjugou títulos de filmes às fontes tipográficas que tivessem alguma semelhança com as películas. Bamboletras é a designação do trabalho desenvolvido em parceria com Ivar Siewers, *designer* de móveis e objetos que transformou o bambolê de letras em descanso de mesa. E desde 2012 ele está a expor o *Tipogrammo*, obra realizada por intermédio de um grampeador de mão e uma folha de papel, “[...] uma espécie de exercício de tipografia ao alcance das mãos” (2018, p. 114). Para Guilherme Mansur, um livro bem editado é aprazível ao olhar: “Tipografia é letra reunida. E letra é um desenho que se lê e não que se apenas vê” (2018, p. 120). Ele considera a tipografia uma arte da tradição e o tipógrafo um trabalhador que tem o propósito exclusivo de atender o leitor: “A elegância e harmonia de uma fonte tipográfica estão na simplicidade e no rigor do desenho de cada letra. A boa tipografia pode ser vista na economia do uso de fontes” (2018, p. 123). A profissão de editor-tipógrafo é solitária, demanda um alto nível de concentração e de luta contra o mercado: “Numa mínima editora tipográfica, a tiragem das edições é pequena e o tempo que se gasta é grande” (2018, p. 126). Ao final do livro ele comenta sobre sua reinvenção tipográfica em face da distrofia muscular que o impediu de compor tipos móveis. A tecnologia tem sido aliada de suas últimas criações, a exemplo de *Poemas Estalactites*, obra cuja concepção partiu de dez poemas do alemão August Stramm (traduzidos por Augusto de

Campos) e da utilização tipos *art nouveau*, posteriormente fotografados e digitalizados por Cláudio Santos e Leonardo Dutra. O profícuo trabalho de Guilherme Mansur está em marcha e almeja novas veredas, como o desejo de fundar um instituto tipográfico em Ouro Preto.

A escritora e tradutora Simone Homem de Mello colheu o relato de um editor que vivenciou as transformações da cultura em nível nacional, desde a década de 1970 até o tempo de agora. Ela comenta que o grande trunfo do livro é a capacidade de “[...] reunir materiais e informações que não estão acessíveis em nenhuma outra fonte [...]” (Mello, 2018, p. 22). Nesse sentido, acreditamos que a obra em tela é importante para os pesquisadores da história do livro no Brasil, uma contribuição para futuros trabalhos que dissequem a peculiar trajetória do versátil mineiro, um profissional que trabalha em diversas paralelas do ofício, da tipografia à autoria, um personagem que afirma nunca ter sido um artesão das palavras e da edição, a despeito de seu depoimento comprovar o contrário.

Referências

- ALBERTI, V. 2005. Fontes orais: histórias dentro da História. In: C. PINSKY (org.), *Fontes históricas*. São Paulo, Contexto, p. 155-202.
- AMORIM, S.M.; TREMEL, H. F. (org.). 1989. *Jacó Ginsburg*. São Paulo, Prol/Com-Arte, 80 p. (Editando o Editor, 1).
- BRAGANÇA, A. 2005. Sobre o editor: notas para a sua história. *Em Questão*, 11(2):219-237.
- CABRINI, C.A.; GUEDES, M.C. (org.). 1991. *Flávio Aderaldo*. São Paulo, Edusp/Com-Arte, 64 p. (Editando o Editor, 2).
- CALVINO, I. 1990. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo, Companhia das Letras, 150 p.
- FERREIRA, J.P. (org.). ALMEIDA, M.A.; FERNANDES, M.O.; SENRA, M. (editoras). 2003. *Ênio Silveira*. 1ª reimpr. São Paulo, Edusp/Com-Arte, 168 p. (Editando o Editor, 3).
- FERREIRA, J.P. (org.). LIMA, A. O.; GONÇALVES, J.I.; AKIYOSHI, M. (editores). 1995. *Arlindo Pinto de Souza*. São Paulo, Edusp/Com-Arte, 168 p. (Editando o Editor, 4).
- FERREIRA, J.P. (org.). 2001. *Jorge Zahar*. São Paulo, Edusp/Com-Arte, 96 p. (Editando o Editor, 5).
- FERNANDES, M.O.; MONTONE, S.; FONTANA, C.F.; LARSON, F. (editores). 2003. *Cláudio Giordano*. São Paulo, Edusp/Com-Arte, 96 p. (Editando o Editor, 6).
- MELLO, S.H. 2018. *Guilherme Mansur*. São Paulo, Edusp/Com-Arte, 144 p. (Editando o Editor, 9).
- SALLES, M.Y. (org.). 2013. *Plínio Coêlho*. São Paulo, Edusp/Com-Arte, 112 p. (Editando o Editor, 8).
- VICENTINI, R.M. 2010. *Samuel Leon*. São Paulo, Edusp/Com-Arte, 88 p. (Editando o Editor, 7).

Submetido em: 20/09/2018

Aceito em: 03/02/2019