

Invenção gráfica e subsistência marginal na geração mimeógrafo: modos de produção nos livros autopublicados de Nicolas Behr (1977-1979)

Eliete de Souza Della Violla (USP, Brasil)

eliete.violla@usp.br

Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli (USP, Brasil)

clíce@usp.br

Invenção gráfica e subsistência marginal na geração mimeógrafo: modos de produção nos livros autopublicados de Nicolas Behr (1977-1979)

Resumo: Este artigo aborda um recorte da produção da geração mimeógrafo, movimento composto por poetas que se auto publicaram na década de 1970 no Brasil, em um contexto de censura imposta pela Ditadura Militar. O trabalho estuda os cinco primeiros livros de Nicolas Behr (1977-1979), poeta cuiabano radicado em Brasília, analisados por meio de edição fac-símile, lançada em 2018. Como procedimentos metodológicos valemo-nos da Micro-História (BARROS, 2007), por meio de entrevistas temáticas com o autor, fundamentadas na História Oral (ALBERTI, 2005), além de análise observacional dos livros. Buscou-se compreender, por meio de aspectos do design, os processos envolvidos na produção de Behr e de que modo se vinculam ou contradizem as noções ligadas à geração mimeógrafo e à cultura marginal do Brasil na década de 1970, procurando demonstrar a relevância da cultura material, em especial dos artefatos gráficos como suporte para as discussões no campo sociocultural e político.

Palavras-chave: Geração mimeógrafo, Nicolas Behr, autopublicação, processos de impressão, memória gráfica.

Graphic invention and marginal subsistence in the mimeograph generation: modes of production in Nicolas Behr's self-published books (1977-1979)

Abstract: *This article examines the production of the mimeograph generation, a movement made up of poets who self-published in the 1970s in Brazil, in a context of censorship imposed by the Military Dictatorship. The work studies the first five books by Brasília-based poet Nicolas Behr (1977-1979), analyzed through a facsimile edition published in 2018. The methodological procedures chosen were Micro-History (BARROS, 2007), through thematic interviews with the author, based on Oral History (ALBERTI, 2005), as well as observational analysis of the books. We sought to understand, through aspects of design, the processes involved in Behr's production and how they relate to or contradict notions associated with the mimeograph generation and marginal culture in Brazil in the 1970s, seeking to demonstrate the relevance of material culture, especially graphic artifacts, as support for discussions in the socio-cultural and political fields.*

Keywords: *Mimeograph generation, Nicolas Behr, self-publishing, printing processes, graphic memory.*

1. Introdução

Este artigo aborda um recorte da produção da geração mimeógrafo, movimento composto por poetas que se auto publicaram na década de 1970 no Brasil, em um contexto de censura imposta pela Ditadura Militar. Foi um movimento ligado à poesia marginal, que levou poetas e artistas a buscarem meios alternativos de difusão cultural, comumente associado ao uso do mimeógrafo como meio de impressão.

O objeto de estudo deste trabalho é composto pela primeira fase da produção de Nicolas Behr, poeta cuiabano radicado em Brasília-DF, com foco nos cinco primeiros livros do autor (1977-1979), estudados por meio da edição fac-símile da coleção *sete sete, sete nove*, editada pela Semim Edições em 2018. O corpus é composto pelos seguintes títulos: *Iogurte com Farinha* (1977), *Grande Circular* (1978), *Caroço de Goiaba* (1979), *Chá com Porrada* (1978) e *Bagaço* (1979).

A escolha pela produção de Nicolas Behr se deu em virtude da inventividade gráfica e diversidade de técnicas encontradas nas obras mencionadas, aspectos materiais que nos forneceram subsídios para refletir sobre os movimentos mais amplos em que se inseria. Ademais, como poeta cuiabano-brasiliense, sua obra fornece pistas importantes a respeito do movimento da poesia marginal que se situa fora da cidade do Rio de Janeiro, que ainda hoje é seu *locus* mais conhecido.

O recorte deste trabalho, com foco em sua obra inicial, se justifica por se centrar no modelo de autopublicação, gerando recursos que nos permitem associar seus modos de produção - artesanais ou semi industriais - ao contexto político-cultural da época.

A pesquisa tem como procedimentos metodológicos a Micro-História (BARROS, 2007), realizada por meio de entrevistas temáticas com o autor, fundamentadas na prática da História Oral (ALBERTI, 2005), além de análise observacional dos aspectos técnicos e produtivos envolvidos na publicação dos livros.

O trabalho busca investigar, a partir do design, os processos envolvidos na produção dos livros e de que modo se vinculam ou contradizem as noções ligadas à geração mimeógrafo e à cultura marginal do Brasil na década de 1970. Pretende-se ainda discutir a reedição fac-símile dos livros, bem como a pertinência de seu uso em pesquisas no campo do design.

Espera-se demonstrar a relevância da cultura material, em especial dos artefatos gráficos como suporte para as discussões no campo da história social do design, além de contribuir para os estudos da memória gráfica no Brasil da década de 1970, em especial da produção considerada marginal. Ao discutir os aspectos técnicos e tecnológicos envolvidos em suas produções,

pretende-se ainda contribuir para as pesquisas no campo dos processos e linguagens em design.

2. A geração mimeógrafo

2.1 O Brasil da década de 1970 e o surgimento da geração

A virada das décadas de 1960 para 1970 no Brasil foi caracterizada pelo agravamento da censura imposta pelo regime militar. Após a promulgação do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968¹, o cenário artístico-cultural sofreu restrições radicais, envolvendo prisões e exílios de diversos artistas. O contraste era significativo se comparado às décadas anteriores, sobretudo a partir dos anos 1950, quando o país via o florescimento de projetos políticos, econômicos, tecnológicos e culturais que propunham a renovação artística e a consolidação da modernidade (FAVARETTO, 2017).

É nesse contexto de censura que nascem as manifestações culturais alternativas, particularmente as contraculturais. Nos últimos dois anos da década de 1960, popularizaram-se as categorias de cinema *marginal*, arte *marginal* e imprensa *marginal*, abrindo espaço para o surgimento de seus derivativos como os de poeta, escritor e músico *marginais*, alcunhas popularizadas nos quatro primeiros anos da década de 1970 (COELHO, 2013).

Ao longo da década de 1970 consolidou-se a *poesia marginal*, que também levou o nome de *geração mimeógrafo* em virtude do uso do mimeógrafo, meio mais econômico de reprodução de cópias à época. Poetas publicaram seus textos em pequenos livros, feitos de maneira artesanal pelos próprios autores. Eram publicações escritas, editadas, impressas e vendidas por eles, de mão em mão, em bares, portas de cinema e de shows.

O movimento recebeu a atenção dos críticos após a publicação da antologia *26 Poetas Hoje*, de Heloisa Buarque de Hollanda, em 1976. Na publicação, a crítica literária destaca como características do movimento a relação entre a poesia e a vida e o uso do tom informal nos versos (ALBANO, 2018).

A relação da poesia marginal com a indústria cultural da época é indissociável. Era uma produção feita por jovens, que surgiu de uma geração estimulada pela televisão, música popular, cinema e teatro dos anos 1960, além

1 Mais conhecido como AI-5, seu decreto deu início ao período mais rígido da Ditadura Militar, incluindo a censura aos meios de comunicação e a tortura como prática dos agentes do governo. “Por meio desse decreto, foi proibida a garantia de habeas corpus em casos de crimes políticos. Também decretou o fechamento do Congresso Nacional, pela primeira vez desde 1937, e autorizava o presidente a decretar estado de sítio por tempo indeterminado, demitir pessoas do serviço público, cassar mandatos, confiscar bens privados e intervir em todos os estados e municípios.” (SILVA, 2022)

de estar imersa nas primeiras tecnologias de reproduzibilidade eletrônica (COELHO, 2018, p. 14).

Se, por um lado, a geração elegia o livro como território privilegiado de ação, por outro, se definia como “anti livresca”, como veremos mais adiante. Neste duplo movimento, propunha um novo tipo de livro, propositadamente “tosco”, barato, e que incorporava elementos da vida cotidiana. Nem todos os trabalhos produzidos faziam uso, necessariamente, do mimeógrafo como meio de impressão, embora o termo geração mimeógrafo tenha se popularizado por ter sido o recurso que mais se proliferou (MATTOSO, 1981). Ainda que utilizassem da impressão em *offset*, por exemplo, processo empregado pelas grandes editoras, Ferraz (2018) observa que os poetas marginais mantinham aspectos de uma certa “pobreza”, de acordo com o autor, com o uso de:

(...) grampos em vez de costura; envelopes e sacos em vez de encadernação; papeis de baixo preço e mesmo considerados toscos, como o kraft; impressão em, no máximo, duas cores, emprego de instrumentos estranhos ao meio editorial, como o carimbo, comum em escritórios e repartições públicas (FERRAZ, 2018, p. 9).

Mattoso (1981) demonstra a abrangência nacional dessas produções, mencionando autores e grupos atuantes nos estados do Rio de Janeiro, Paraná, São Paulo, Santa Catarina, Bahia, Minas Gerais, Rio Grande do Norte, Mato Grosso e Distrito Federal. Nas entrevistas realizadas neste trabalho foram mencionadas ainda produções nos estados do Amazonas, Piauí, Pará, Maranhão, Pernambuco e Rio Grande do Sul.

Mattoso (1981) defende a impossibilidade de se considerar a poesia marginal como um movimento, já que não havia homogeneidade, prática ou teórica:

Não há um trabalho coletivo ou grupal orientado e posicionado contra ou a favor de determinados conceitos. Se existem traços comuns à maioria dos autores da década, são eles a desorganização, a desorientação e a desinformação. E mais: a despreocupação com o próprio conceito de poesia e o descompromisso com qualquer diretriz estética resultaram numa espécie de displicência, de certo modo saudável, como se verá mais adiante, e, como consequência, tal conceito ou tais diretrizes podem ser indiferentemente observados ou não, consciente ou inconscientemente, na obra poética desses autores (MATTOSO, 1981 p. 29).

Adentremos a produção de Nicolas Behr, a fim de caracterizar sua obra diante do quadro geral da época.

2.2 Nicolas Behr

Nicolas Behr nasceu em Cuiabá em 1958 e mudou-se para Brasília com seus pais em 1974. Após três anos de sua chegada, publicou seu primeiro livro, *Iogurte com Farinha* (1977), que deu início a um período de intensa produção, publicando dezoito livros em três anos (1977-1980). Atribuído à sua fase mais “artesanal” de produção, de edições auto publicadas e distribuídas por conta própria, esta é também apontada como sua fase mais crítica em relação à cidade de Brasília.

De acordo com Albano (2018), por meio de sua obra, especialmente em sua primeira fase, é possível navegar por marcos importantes da história brasileira, retratados a partir da observação do cotidiano da cidade, oferecendo um testemunho sensorial experimentado pelos poetas de sua geração:

A produção do poeta dedicada ao retrato da cidade possibilita o acesso a um dos imaginários possíveis de Brasília correspondente à afirmação da nova capital brasileira. Esses anos de escrita abrangem marcos históricos importantes: a rejeição e a aceitação pelos brasileiros de uma nova capital, o Brasil da ditadura militar, a instauração de um governo democrático, dentre outros (ALBANO, 2018, p. 21).

Com o passar dos anos, o trabalho do poeta passou a receber o olhar da crítica literária. Em 1982, Heloísa Buarque de Hollanda comenta a obra de Nicolas na antologia *Poesia jovem anos 70*, escrita em coautoria com Carlos Alberto Messenger Pereira. A partir da década de 1990, e em especial nos anos 2000, Nicolas passa a ser mencionado como “o poeta de Brasília” em revistas e jornais de circulação local, como *Correio Braziliense* e *Veja Brasília*, além de publicações de projeção nacional, como o jornal *O Globo* (ALBANO, 2018).

Neste estudo, procuraremos examinar seus aspectos materiais, por entender que estes nos fornecem subsídios para refletir sobre os movimentos mais amplos em que se inseria.

3. A produção inicial de Nicolas Behr: aspectos técnicos e produtivos nos cinco primeiros livros do autor

3.1 Definindo o *corpus* e método de pesquisa

Este estudo adota como procedimento metodológico a Micro-História (BARROS, 2007), abordagem que propõe uma “redução da escala de observação” (BARROS, 2007, p. 170), elegendo um objeto de estudo que possa fornecer dados de um problema específico, dentro de uma questão social mais ampla.

Neste trabalho, investigaremos os cinco primeiros livros publicados por Nicolas Behr, observados por meio de suas edições fac-símiles (Figura 1) e fundamentados por entrevistas temáticas com o autor. Optamos por uma análise observacional dos livros, com foco nos aspectos produtivos, visuais e gráficos das publicações, por entender que os aspectos materiais das publicações e seus respectivos meios de produção nos permitem partir de questões do campo do design como meio para revelar dados sobre um quadro sociocultural mais abrangente.

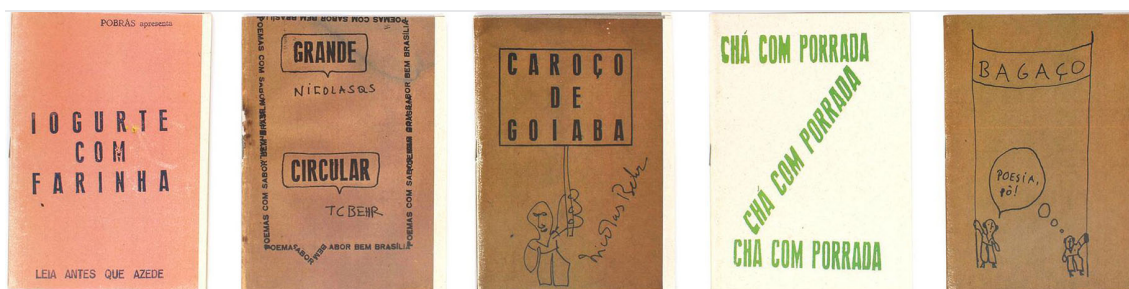


FIGURA 1. Capas das edições fac-símiles de *Iogurte com Farinha* (1977), *Grande Circular* (1978), *Caroço de Goiaba* (1979), *Chá com Porrada* (1978) e *Bagaço* (1979), publicadas pela Semim Edições, em 2018. Fonte: Elaborado pela autora.

Os livros da edição fac-símile possuem formato próximo ao A6 (14,3 cm x 10,4), encadernação grampeada e têm entre 28 e 48 páginas. Possuem capas coloridas (4x4) e miolo preto e branco (1x1). São acondicionados em uma luva com impressão colorida (4x0) em papel cartão, criada especialmente para a edição (Figura 2).



FIGURA 2. Frente e verso da luva (à esquerda) e livretos das edições fac-símiles (à direita), publicados pela Semim Edições em 2018. A edição leva o nome de *sete sete sete nove*. Fonte: Elaborado pela autora.

De acordo com o autor, poucos exemplares originais perduraram, restando alguns deles em seu acervo pessoal, em Brasília-DF. Por conta da

dificuldade de acesso imposta por nossa distância física, optamos por seguir com a edição fac-símile, procurando explicitar as limitações e problemáticas advindas do uso deste material como suporte para a análise. Ao final deste trabalho, dedicamos um tópico às reflexões que fizemos a esse respeito.

O método utilizado para as entrevistas com o autor foi a da história oral,

[...] que busca, pela construção de fontes e documentos registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, versões e interpretações sobre a história em suas múltiplas dimensões: factuais, temporais, espaciais, conflituosas, consensuais. (NEVES, 2003, p.28)

De modo geral, as entrevistas buscaram compreender aspectos relacionados à produção dos livros e os vínculos com seus respectivos movimentos mais amplos: geração mimeógrafo e cultura marginal da década de 1970 no Brasil.

3.2 A diversidade técnica na produção de Nicolas Behr

Apesar de dar nome ao movimento, o autor comenta que o uso do mimeógrafo se deu mais por conveniência do que por qualquer vinculação específica com a tecnologia:

O mimeógrafo era o meio mais barato de reprodução de textos na época, porque o xerox não existia, o *offset* estava começando. O mimeógrafo era o meio mais à mão da gente para a reprodução. Tanto que todas as escolas tinham o mimeógrafo (BEHR, 2022).

É necessário fazermos uma distinção quanto ao aparelho de mimeógrafo utilizado nas produções do autor. Nicolas operava um mimeógrafo da marca inglesa Gestetner (Figura 3), aparelho movido a tinta a óleo, cuja matriz é construída em estêncil perfurado, diferindo do popular mimeógrafo a álcool utilizado nas escolas primárias do Brasil, até a década de 1990 (ARUME & BARROS, 2020, p. 8). Em virtude do uso da tinta, os efeitos visuais são diversos se comparados ao aspecto roxo, bastante característico dos mimeógrafos a álcool. Sua impressão torna-se mais resistente ao tempo, considerando a baixa resistência à luz que havia na impressão dos mimeógrafos a álcool.



FIGURA 3. Nicolas Behr operando um mimeógrafo na década de 1970. Fonte: Mário Maciel. BEHR, Nicolas. *BEIJE-ME - Retratos de uma geração brasileira*. Brasília: Edição do autor, 2009.

Segundo relato de Nicolas, o aparelho era bastante comum em escolas e supletivos, utilizado para imprimir apostilas e provas:

Eu levava papel, levava tinta e dava um dinheirinho pro cara. Eu ia sempre à noite, nas escolas, supletivo. Eu imprimia à noite, clandestino. E o cara lá estava imprimindo prova, prova, prova, prova e eu imprimia no meio meus livrinhos (BEHR, 2022).

Os poemas eram previamente datilografados por Nicolas nas matrizes e levados prontos para impressão. Depois, com o material impresso, o autor cortava com guilhotina e montava o material em casa. De modo geral, as capas eram produzidas em cartolina, feitas com carimbos (Figura 4), produzidos por empresas que comumente prestavam serviços a escritórios.

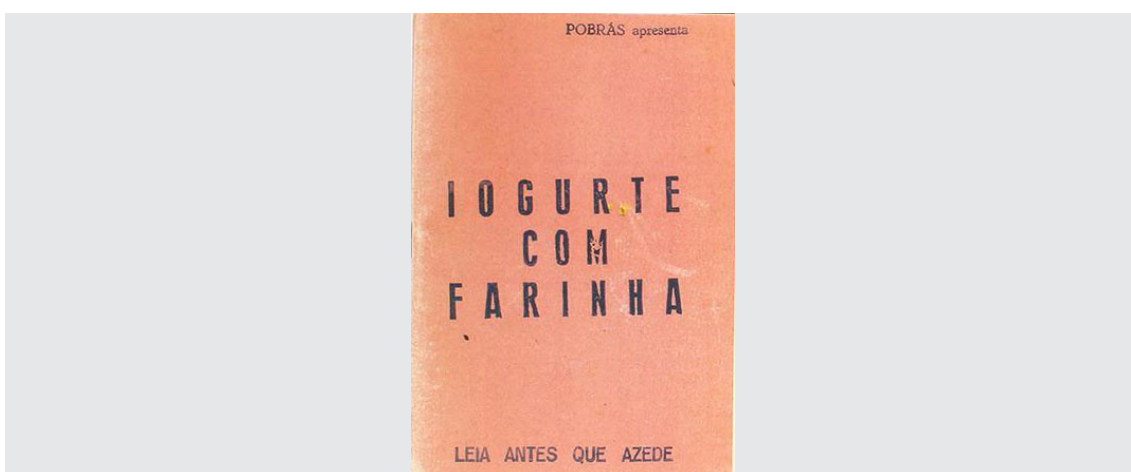


FIGURA 4. Capa da edição fac-símile de *logurte com Farinha* composta com três carimbos distintos: “POBRÁS apresenta”, “logurte com Farinha” e “Leia antes que azede”. Fonte: Elaborado pela autora.

Para Nicolas, o uso dos carimbos permitia maior mobilidade. Era possível criar composições mais chamativas, além de criar novos nexos a partir de um único carimbo, como no caso da capa de *Chá com Porrada* (Figura 5). A imagem em forma de “Z” faz referência ao filme homônimo de Costa-Gavras, cuja narrativa aborda a repressão em um governo totalitarista.

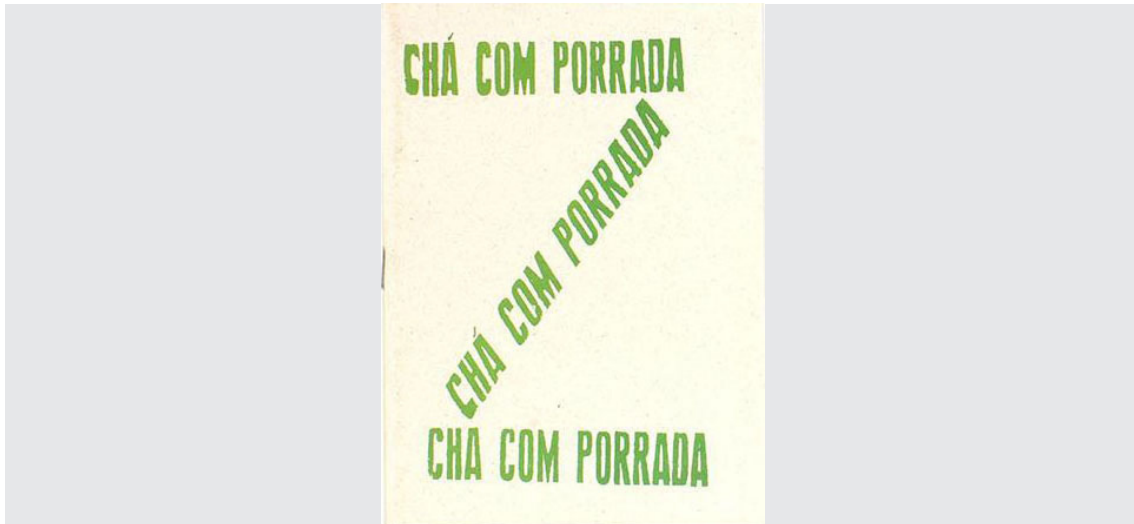


FIGURA 5. Capa da edição fac-símile de *Chá com Porrada* composta por um único carimbo, utilizado três vezes em posições diversas. Ao comparar a versão da edição fac-símile (acima) com versão anterior, disponibilizada pelo autor, observa-se a ocorrência de uma distorção vertical na imagem acima, conforme apresentado na Figura 14. Fonte: Elaborado pela autora.

3.3 Invenção gráfica e subsistência marginal

Elaborar capas atrativas ao público, tarefa comumente designada aos designers, era uma preocupação do autor, que entendia seu valor na tarefa de vender os livros um a um. Descortinar seus processos de produção nos permite entender sua inventividade gráfica, cujo interesse não se situava na experimentação gráfica em si, mas sim em tornar os livros mais expressivos e, principalmente, atrativos para o público comprador.

O uso do humor é apontado pelo autor como uma destas estratégias de “marketing”, um modo de “quebrar o gelo” entre o autor e o possível leitor. A abordagem de Nicolas se dava nas ruas, em filas de portas de cinema, shows e bares frequentados pelos jovens universitários.

Behr nos conta que os livros tinham muitas capas diferentes, como uma brincadeira feita para atrair o leitor. Quando alguém dizia já ter adquirido aquele título, o autor respondia: “mas com esta capa você ainda não tem!”. Outros elementos do cotidiano também eram incorporados como forma de empregar o humor e atrair os compradores. Exemplo disso são as páginas recortadas de jornal, encartadas junto ao miolo de *Iogurte com Farinha*.

O slogan do poeta para vendê-lo era de que o livro continha um “furo de reportagem”. As páginas eram cortadas em guilhotina e recortadas uma a uma a fim de produzir o “furo”, depois encartadas junto ao miolo no processo de montagem. Na figura 6 vemos as páginas frente e verso do livro, digitalizadas e impressas na edição fac-símile, que não incorporou o “furo” feito na edição original.



FIGURA 6. Miolo da edição fac-símile de *logurte com Farinha* (1977), publicado pela Semim Edições em 2018. Fonte: Elaborado pela autora.

Ainda em *logurte com Farinha*, um slogan carimbado no verso da primeira capa diz que o livro trazia “um autógrafo bem brasileiro: O Digitógrafo” (Figura 7). Nicolas carimbava sua digital na primeira página do livro, como uma forma de “auto ironia”:

Isso aqui eu autografava um por um com o dedão. Eu fazia personalizado. Isso aí era uma manha. Era uma coisa pra começar uma conversa: ‘já vem autografado, o poeta analfabeto’ (BEHR, 2022).

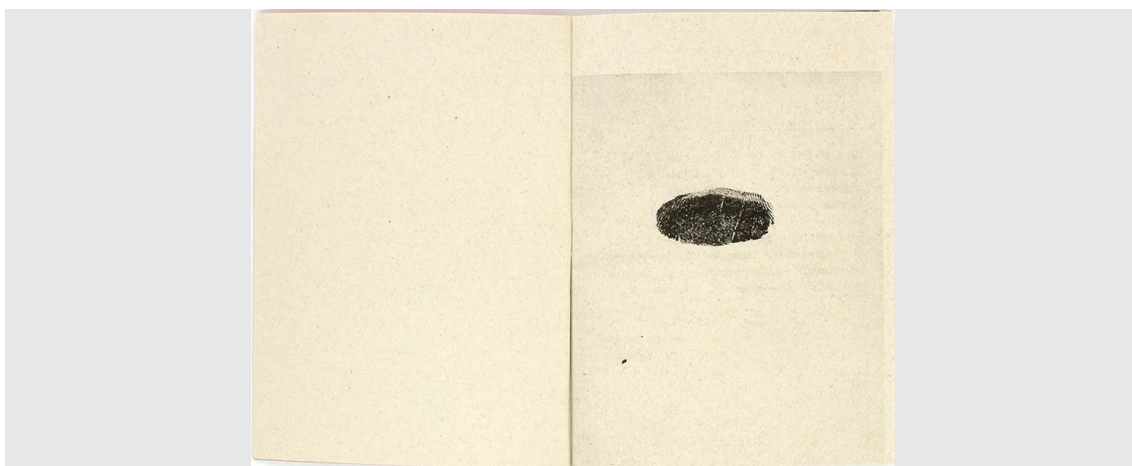


FIGURA 7. “Digitógrafo” em miolo da edição fac-símile de *logurte com Farinha* (1977), publicado pela Semim Edições em 2018. Fonte: Elaborado pela autora.

O autor comenta como as aproximações mais informais facilitavam a venda:

O humor era muito importante para a aproximação. O que a gente queria era que a pessoa comprasse o livrinho, então tinha várias abordagens, e isso é muito interessante. E a gente abordava sempre casal de namorados. Ele sempre comprava para ela, tipo: 'Eu gosto muito de poesia, dedica pra ela.' Quer dizer, era uma artimanha, era um marketing amoroso (BEHR, 2022).

Além do humor, Nicolas comenta que o uso da digital apontava para uma questão de autoria, importante para a geração. O grafismo fazia referência à carteira de identidade e era uma forma de assumir a autoria da obra, além de criar um exemplar único, personalizado.

3.4 Produção artesanal versus industrial

Em nossa observação dos livros, notamos a ocorrência de elementos gráficos que apontavam para o uso de outras técnicas, além de mimeógrafo e carimbos. Desenhos e fotografias presentes no miolo e em algumas capas das edições fac-símiles nos levaram a questionar o autor a fim de obter maiores detalhes sobre seus modos de produção.

Nicolas relata que todos os livros tiveram uma primeira edição mimeografada, sendo posteriormente reeditados e impressos em *offset*, processo industrial que exige gravações de chapas para impressão, comumente utilizadas quando há grandes tiragens de material. A única exceção foi *Bagaço*, que Nicolas relata ter ido direto para a impressão *offset*.

Todos eles tiveram uma edição experimental inicial em mimeógrafo sem fotografia e depois teve essa *offset* com fotografia. E muitas vezes o mimeógrafo era usado como arte final dos poemas para parecer mimeografado ou pra ser mais próximo do mimeógrafo possível (BEHR, 2022).

Por meio da observação das edições fac-símile e amparados pelas entrevistas com o autor, concluímos que não estávamos lidando com reproduções das edições mimeografadas dos materiais - conforme anunciava a luva da própria edição - e sim, com reproduções das edições posteriores, produzidas em *offset*. Para além da falta de acesso às reproduções das obras mimeografadas, optamos por seguir descortinando os processos envolvidos na produção destes livros, disponíveis por meio das edições fac-símiles. Embora houvesse limitações na observação deste material, sobre as quais refletiremos ao final, entendemos que a diversidade do uso de técnicas pelo autor contribuiria para levantar questões relevantes a respeito do objeto de estudo.

No processo de produção em *offset*, o poeta se encarregava do processo de montagem das artes que iam para a gráfica, revelando mais um lado de sua relação com a produção dos livros, atuando como uma espécie de arte-finalista:

A arte, digamos, a arte final, era montada por mim e fotografada no fotolito. A arte, eu fazia, recortava, fazia os recortes todos e aí gravava no fotolito e depois ia para a chapa que rodava. Mas a arte final eu que fazia, e muitas vezes baseada numa impressão de mimeógrafo (BEHR, 2022).

A tentativa de simular a impressão em mimeógrafo é destacada pelo autor, como uma forma de manter a aura associada ao processo, apesar de encontrar mais benefícios na produção industrial:

Eu sei que *offset* parece que quebra um pouco o encanto do mimeógrafo e tal, mas era uma questão de custos, de produção e facilidade que o mimeógrafo, tudo bem que ele tem aquele charme, aquela mítica de fazer um por um, artesanal, mas é porque a coisa comigo entrou meio que num processo quase industrial, porque eu vivia disso. Então eu tinha que ter muitos livros (BEHR, 2022).

Este é um ponto importante na produção do autor, que por diversas vezes reforça que os livros eram seu meio de subsistência. Nicolas conta que chegou a vender oito mil cópias de *Iogurte com Farinha*. A margem de lucro era grande porque a produção prezava sempre pelo custo mais baixo. Em um primeiro momento, era o mimeógrafo que fornecia as melhores possibilidades:

O baixo custo do mimeógrafo era realmente uma coisa. Você vendia um livro por três cruzeiros. Hoje seria cinco reais. Ele custava cinquenta centavos, oitenta centavos. Quer dizer, tinha uma margem boa para você reimprimir mais livros (BEHR, 2022).

Com o aparecimento de novas tecnologias, o *offset* foi se tornando mais vantajoso para quem precisava produzir em maior escala:

O mimeógrafo era muito trabalhoso, o *offset* era mais rápido, mais barato até, fazia umas tiragens de 800, de 1000. O mimeógrafo fazia tiragens de 200, de 100 (BEHR, 2022).

O uso do *offset* resultou no aparecimento de novos tipos de intervenções gráficas nos livros de Nicolas. Exemplos disso são o uso de fotografias do autor, que é retratado nos livros protagonizando cenas do cotidiano, como

no miolo de *Grande Circular*, posando em frente a um mapa do Plano Piloto de Brasília, encenando uma espécie de crucificação (Figura 8, à esquerda) ou em *Caroço de Goiaba* em que é retratado segurando um pastel nas mãos (Figura 8, à direita). Aqui vemos como a incorporação do cotidiano, humor e ironia, presentes nos versos e na atitude da geração, espelham-se nos aspectos gráficos dos livros.

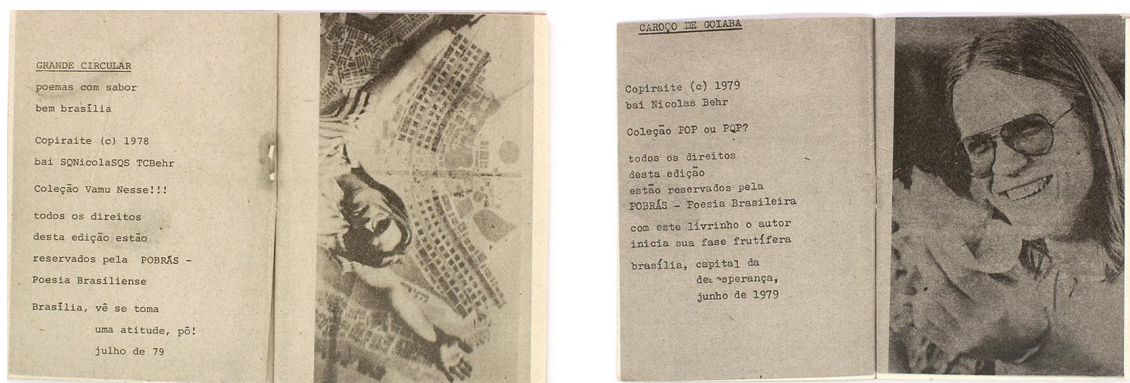


FIGURA 8. Miolo da edição fac-símile de *Caroço de Goiaba* e *Grande Circular*, publicados pela Semim Edições em 2018. Fonte: Elaborado pela autora.

Outros exemplos da incorporação de intervenções gráficas resultantes do uso do *offset*, são o uso dos desenhos. Ainda em *Grande Circular* (Figura 9), vemos em seu miolo uma série de desenhos do autor, em que ironiza a geometria da cidade de Brasília.

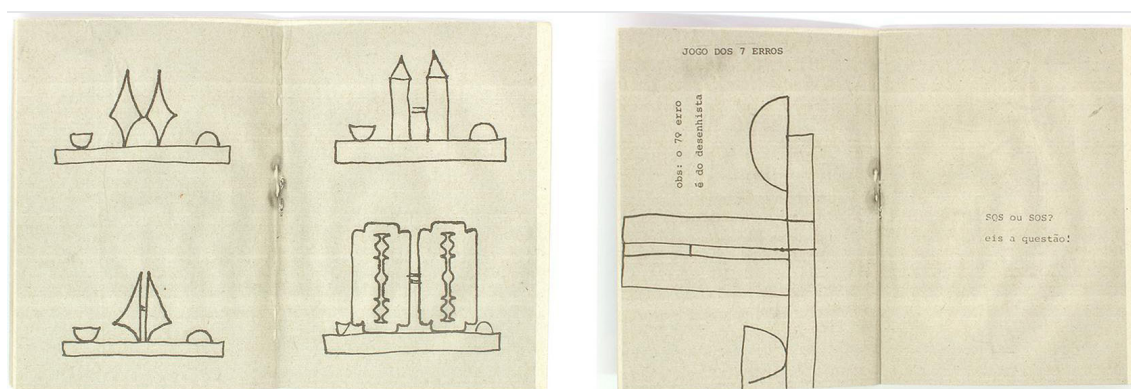


FIGURA 9. Miolo da edição fac-símile de *Grande Circular* (1977), publicado pela Semim Edições em 2018. Fonte: Elaborado pela autora.

No miolo de *Chá com Porrada* há, ainda, outras intervenções gráficas, como o uso do carimbo “poesia pau-brasil” (Figura 10, à esquerda), em referência a Oswald de Andrade e seu Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924), além de uma série de impressões digitais gravadas sobre uma lâmina de barbear, simulando uma espécie de estêncil com o objeto (Figura 10, à direita).

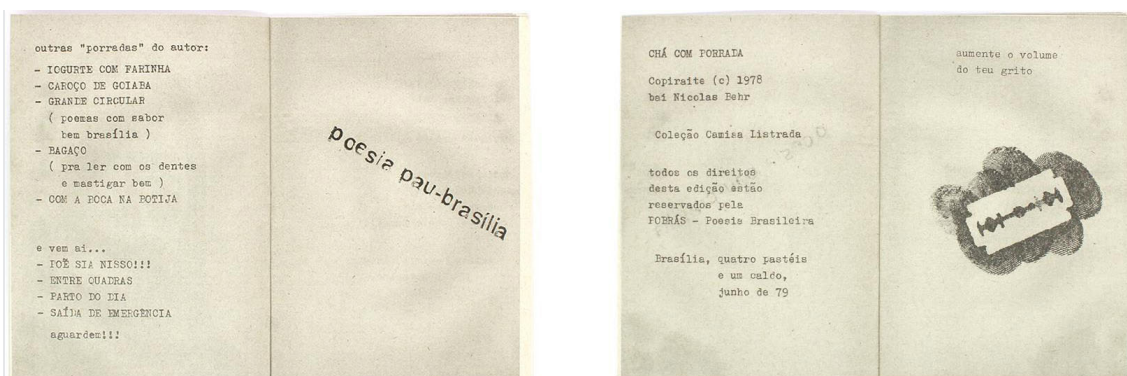


FIGURA 10. Miolo da edição fac-símile de *Chá com Porrada* (1978), publicado pela Semim Edições em 2018. Fonte: Elaborado pela autora.

Em *Grande Circular* (Figura 11), vemos mais um tipo de solução gráfica adotada pelo autor. Sua capa é composta de dois tipos de carimbos diversos, um deles contendo o título do livro, e outro com os dizeres “Poemas com sabor bem Brasília”, ambos grafados em caixa alta. Este último é carimbado e sobreposto repetidas vezes, com o intuito de formar uma espécie de balão de diálogo, em referência ao recurso gráfico utilizado nos quadrinhos. A capa ainda é composta de desenhos manuais, compondo mais dois balões de diálogo que circulam o título do livro, além do nome do autor grafado em escrita manual. A composição da capa foi criada para gerar uma matriz, destinada para a impressão *offset*.

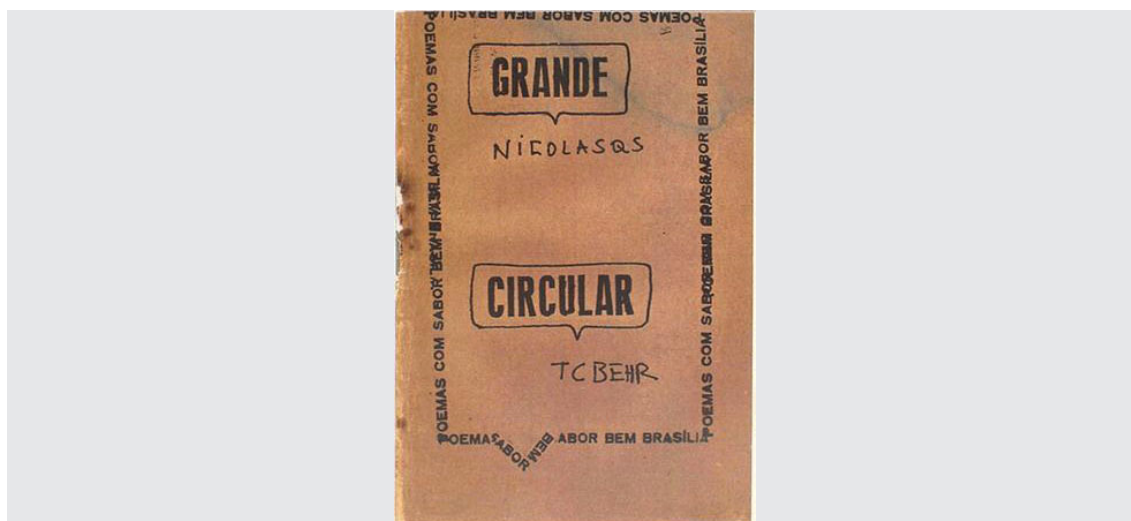


FIGURA 11. Capa da edição fac-símile de *Grande Circular* (1977), publicado pela Semim Edições em 2018. Fonte: Elaborado pela autora.

3.5 A centralidade do mimeógrafo na produção impressa dos livros

Os aspectos técnicos e visuais apresentados até aqui nos fazem refletir sobre a centralidade do processo de produção na garantia dos ideais de marginalidade, artesanidade e contravenção da geração mimeógrafo. Refletir a esse respeito nos suscita uma série de perguntas. Para uma geração de artistas que é referenciada pelo seu modo de produção, o fato de terem optado por outros tipos de tecnologias – sobretudo tecnologias industriais, como o *offset* – poderia tê-los tornado “menos marginais”? Por que interessaria manter o título de “geração mimeógrafo” ao denominar um grupo cujos interesses não estão fundamentados no uso exclusivo deste aparelho? Seria possível pensar no mimeógrafo para além de suas potências produtivas e tecnológicas?

De fato, a expressão “geração mimeógrafo” parece fornecer um retrato parcial do que o movimento propunha, relacionando suas obras diretamente à materialidade e ao processo de impressão utilizado pelos poetas – que em um olhar mais minucioso revela não ter sido o único utilizado. Apesar disso, ao longo deste trabalho identificamos que dado o contexto sócio-político em que o movimento se desenvolveu, o mimeógrafo desempenhava um papel identificador para aqueles que viam nestas produções uma ameaça ao regime militar em vigência. O aparelho era a principal tecnologia de reprodução de cópias e, principalmente, bastante vinculado às divulgações de movimentos de esquerda da época, como partidos políticos e movimentos estudantis. O mimeógrafo acabava por sedimentar uma série de representações vinculadas à autonomia na expressão de ideias, comunicação de informações e a livre expressão artística, o que ameaçava o governo ditatorial do período. Possuir acesso a um mimeógrafo indicava a possibilidade de burlar a censura, saindo de seu radar e criando alternativas aos meios de comunicação tradicionais.

Um exemplo que ilustra essa questão foi a prisão de Nicolas pelo DOPS², em 1978:

Eles achavam que na minha casa tinha uma central de reprodução do movimento estudantil, que era muito forte em Brasília nessa época, sob o governo Geisel, então, em 78, eles foram em casa. Eles chegaram lá assim: “Queremos o mimeógrafo”, vieram com ordem de apreensão e busca, mas o que eles queriam era o mimeógrafo. Eles depois acabaram

- 2 Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) foi um órgão do governo brasileiro utilizado principalmente durante o Estado Novo e mais tarde na Ditadura Militar. “Foi um braço da ditadura militar, compondo uma rede integrada de repressão contra os chamados ‘inimigos do regime’. Além de agir como um órgão punitivo, também fichava as pessoas com a missão de identificar suspeitos de conspirarem contra a ditadura.” (PUPIM, 2004)

pegando os livrinhos e tal, mas eles achavam que lá tinha uma central. Meu telefone estava grampeado e eu liguei para um rapaz, inclusive chamado Formiga, apelido dele. Ele não foi, porque ele ia ser preso também. Não tinha ninguém em casa. O telefone estava grampeado e eu falei: ó cara, vou montar os livrinhos hoje. Era dia 15 de agosto de 78. Eu tinha acabado de fazer 20 anos (BEHR, 2022).

Em seu website, há mais detalhes do ocorrido:

Na verdade, eles queriam me enquadrar na Lei de Segurança Nacional (o AI-5 ainda estava em vigor) como subversivo, mas como não encontraram no apartamento o “aparelho” que procuravam, decidiram me processar por “posse de material pornográfico” (BEHR, [s.d.]).

Visto em sua dimensão informacional, ou seja, nos signos culturais que o aparelho mobilizava, podemos ter possíveis pistas da razão pela qual o aparelho deu nome à uma geração de poetas contraculturais neste período, ainda que não estivessem comprometidos exclusivamente com esta técnica.

Outro ponto importante é a ocorrência do movimento “Mimeograph Revolution” nos Estados Unidos, nas décadas de 1960 e 1970, movimento de pequenos impressores com foco em trabalhos experimentais com ênfase em poesia, incluindo trabalhos dos poetas da geração *beat*³, o que poderia indicar uma possível influência do movimento correlato na nomeação do movimento brasileiro.

3.6 “Geração mimeógrafo é antes de mais nada uma atitude”

Apesar da substituição do mimeógrafo pelo *offset*, Nicolas seguiu auto publicando seus livros, além de continuar sendo o único responsável pela circulação do material. Este cenário mudou nos anos seguintes, em que tanto o autor, quanto outros representantes do movimento passaram a ser publicados por editoras.

Por vezes, esta questão apareceu como indicativo de que a geração não possuía necessariamente uma “guerra declarada” ao mercado editorial tradicional. Assim, a autopublicação seria apenas uma alternativa encontrada para jovens poetas que tinham o desejo de se publicar, mas não podiam fazê-lo pelos meios convencionais (COELHO, 2018).

- 3 A geração beat foi um movimento literário composto por jovens escritores e poetas norte-americanos que surgiu em meados dos anos 1950. Seus trabalhos expressavam a incomformidade diante das mazelas da segunda guerra mundial e da ascensão dos modelos capitalistas. Adotando um modelo de vida marginal, surge uma poesia libertária, que idealiza um modelo rebelde de criação, desprendido de regras e fora do cânone (SANTOS, 2021).

No entanto, em nossas entrevistas, Nicolas relata a aversão a todo tipo de formalidade relacionada ao livro, um sistema que envolvia as Academias de Letras, editoras, lançamentos, críticos, além de formalidades com relação ao objeto livro, postura que ele define como “anti livresca”:

Era uma coisa muito informal, não tinha lançamento, não tinha prefácio, não tinha orelha. Muita gente dizia que nem era livro porque não ficava em pé e tal. Mas acho que era inspirado muito numa coisa do cordel, na literatura de cordel.

Naquela época da ditadura tinha censura e tal, e aí as pessoas falavam: “Por que você não manda o livro para uma editora?” A editora não tem graça nenhuma. A gente quer fazer os livros. E a gente queria e realmente fizemos os livros (BEHR, 2022).

Trechos de um artigo de Behr, intitulado “Geração Mimeógrafo” publicado originalmente em 1979, também demonstram uma postura combativa frente ao mercado editorial:

(...) Pode pertencer à geração mimeógrafo um poeta que sempre imprimiu seus livrinhos em off-set, xerox, fotocópia. Geração mimeógrafo é antes de mais nada uma atitude. Fazemos parte da geração do atalho, vamos pelo desvio e burlamos todo o esquema editorial montado em cima do livro. Quando se edita um livro em mimeógrafo o autor tem condições de manter seu trabalho vivo, pois pode modificar seu livro a cada edição. Um livro sempre aberto, sempre inacabado. Quando um poeta vende seus livrinhos por aí ele encurta para zero a distância entre poeta e público, entre a poesia e a vida. Existe um certo preconceito contra o mimeógrafo. Livro mimeografado não tem ‘status’ de livro. Os poetas da geração mimeógrafo ao assumirem a produção gráfica do seu trabalho estão também levando o ato de fazer poesia às últimas consequências (...) (BEHR, 2005, p. 15).

Por fim, é interessante notar o uso dos termos “livrinho” ou “livreto” para se referir aos trabalhos do poeta. O próprio autor denomina seus primeiros trabalhos, mimeografados ou auto editados em *offset*, de “livrinhos”, em contraste com os “livros” publicados por editoras nos anos seguintes. Nos autos de prisão do autor pelo DOPS, também se vê que o delegado refere-se aos trabalhos como “livretos”.

4. Apontamentos sobre a edição fac-símile e seu uso para a pesquisa em design

Conforme o autor nos relata, os livros contaram com diversas edições ao longo do tempo. Por meio de pesquisa bibliográfica e documental, além de

material disponibilizado pelo próprio autor, mapeamos algumas situações em que estas diferenças se apresentaram. Abaixo, veremos exemplos de diferenças entre capas de um mesmo título (Figuras 12, 13 e 14) e diferenças em seu miolo (Figura 15). Além disso, vimos ao longo do trabalho que diferentes soluções técnicas foram adotadas nas edições e reedições dos livros.



FIGURA 12. Diferentes capas de *Iogurte com Farinha*. À esquerda, capa digitalizada e disponibilizada pelo autor para esta pesquisa; no centro, capa digitalizada encontrada em: BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005. À direita, edição fac-símile publicada pela Semim Edições em 2018. É perceptível que a capa do centro foi utilizada para impressão do fac-símile, com exceção do carimbo “Proibido para menores de cinco cruzeiros”, carimbado na diagonal, logo abaixo do título. Fonte: Elaborado pela autora.

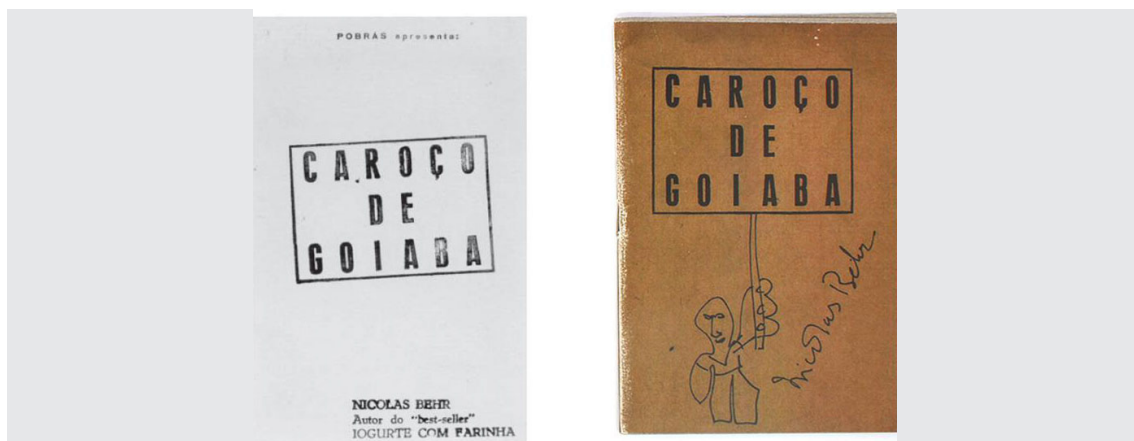


FIGURA 13. Diferentes capas de *Caroço de Goiaba*. À esquerda, versão encontrada em: BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005. À direita, edição fac-símile publicada pela Semim Edições em 2018. Fonte: Elaborado pela autora.

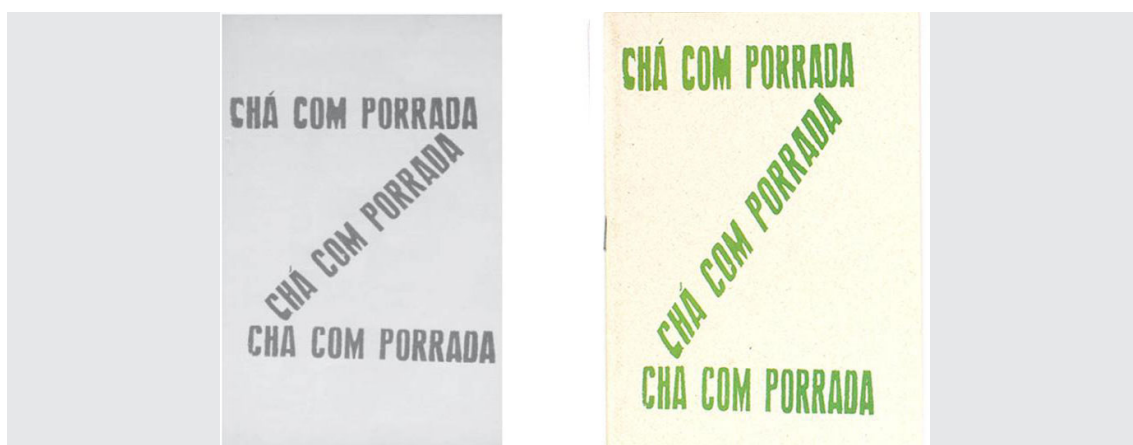


FIGURA 14. Diferentes capas de *Chá com Porrada*. À esquerda, versão encontrada em: BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005. Nota-se que a capa à esquerda foi base para a capa da edição fac-símile (à direita) que sofreu uma distorção vertical na imagem. Fonte: Elaborado pela autora.

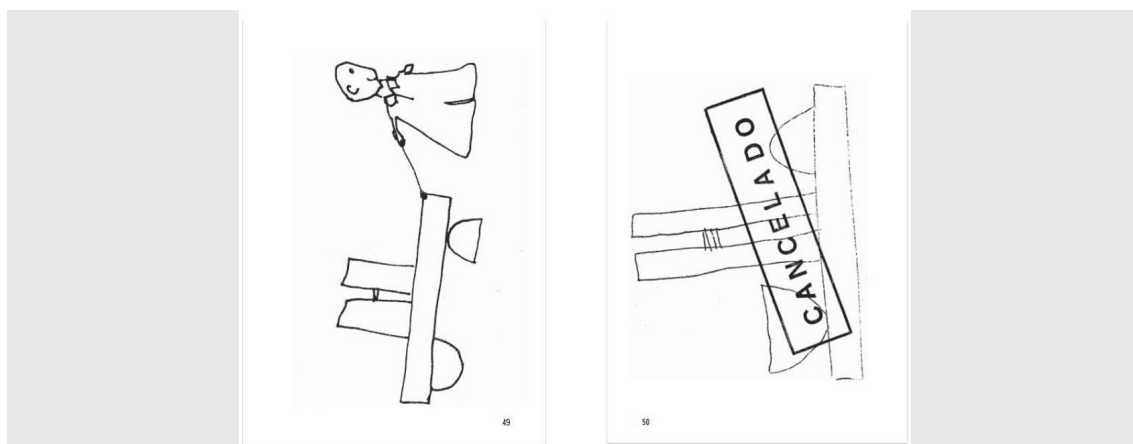


FIGURA 15. Páginas do miolo de *Grande Circular* que não constam na edição fac-símile. Versão encontrada em: BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005. Vale destacar que estas páginas constam inclusive descritas pelo delegado quando da prisão do autor pelo DOPS: Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Auto de Prisão em Flagrante* nº 03.03/78-DOPS/SR/DF, p 05. Fonte: Elaborado pela autora.

Diante do exposto, podemos nos perguntar: o que significaria ter acesso aos “originais” destes trabalhos? Ainda que tivéssemos um exemplar original à mão, precisaríamos assumir estar diante de uma das muitas versões daquela obra. Esta questão levanta ainda uma outra: quais foram os critérios adotados na edição dos exemplares fac-símiles para que estes pudessem receber o status de “reprodução fiel de uma obra”? E por fim, qual seria a pertinência dessas questões diante de uma geração de artistas que tinha como premissa a de produzir um livro “vivo”, “sempre aberto, sempre inacabado”, propondo justamente escapar às categorias tradicionais de um mercado editorial que domina e sistematiza as noções relacionadas ao objeto livro?

A esse respeito, vemos que a própria capa de *Iogurte com Farinha* fornece a provocação do autor, com os dizeres: “Leia antes que azede”, revelando justamente a efemeridade do objeto, um livro que azeda.

Em nossa análise, é possível que a edição fac-símile, editada em 2018, tenha buscado vinculações a uma série de acepções positivas presentes no cenário atual das publicações, em especial diante do recente fenômeno das publicações independentes, que promovem os ideais de artesanidade (ainda que simulada), auto publicação, recuperação de processos gráficos obsoletos, e a própria ideia de raridade como valor de mercado.

A edição fac-símile, ao anunciar que apresenta uma cópia fiel dos livros mimeografados do autor, poderia nos lançar a alguns equívocos, que puderam ser contornados pela observação detalhada do material, amparada pelas entrevistas com o autor. Assim, assumimos a limitação do uso deste material, que aponta para informações ao mesmo tempo relevantes e imprecisas, sobretudo quanto à sua materialidade e aos seus processos técnicos. Procuramos evidenciar as imprecisões encontradas como uma maneira de abrir discussões sobre o nosso objeto de estudo.

5. Considerações finais

Neste trabalho, analisamos aspectos técnicos e de produção gráfica dos primeiros livros auto publicados de Nicolas Behr como forma de descortinar seus processos de produção, tensionando o termo “geração mimeógrafo” do ponto de vista do design, ou seja, a partir de seus processos produtivos e materialidade. Dessa forma, procuramos evidenciar como as noções de marginalidade e artesanidade podem ser negociadas e recalculadas por seus agentes, em diálogo com a indústria cultural de seu tempo.

Vimos como a inventividade gráfica de Behr estava relacionada à ideia de livro como um objeto complexo, em que forma, conteúdo e contexto de consumo se inter-relacionam. Encarar o livro como produto a ser comercializado garantia sua subsistência enquanto autor marginal. Neste processo, humor, ironias e artimanhas eram utilizados como meios, tanto para criticar o mercado editorial vigente, quanto para se aproximar do público leitor/consumidor.

Procuramos demonstrar como a investigação do artefato impresso, ancorado em entrevistas com agentes envolvidos em sua produção, pode nos fornecer informações relevantes de seu contexto sociocultural e das relações estabelecidas dentro de determinado fenômeno mais amplo. Com isso, esperamos contribuir para a noção de que o design, enquanto atividade indissociável de seu contexto de produção, pode fornecer dados importantes para as pesquisas dentro e fora deste campo.

Referências

- ALBANO, A. L. P. D. . **Entre a cidade de Concreto e a cidade narrada:** o imaginário de Brasília na poesia de Nicolas Behr. 2018. 232 f., il. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)—Universidade de Brasília, Brasília, 2018.
- ARUME, I.; BARROS, H. Do mimeógrafo à risografia: desvendando o funcionamento dos duplicadores a estêncil. **Anais do 6º Simpósio de Pós-Graduação em Design da ESDI**. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2020.
- BEHR, N. **BEIJE-ME:** retratos de uma geração brasiliense. Brasília: Ed. do autor, 2009.
- _____. **Processo DOPS**. Disponível em: <http://www.nicolasbehr.com.br/processo_dops.php>. Acesso em 14 de dezembro de 2022.
- _____. **Restos Vitais**. Brasília: Ed. do Autor, 2005.
- _____. **sete sete sete nove**. Brasília: Semim Edições, 2018.
- COELHO, F. Quantas margens cabem em um poema? Poesia marginal ontem, hoje e além. In: FERRAZ, Eucanaã (org.). **Poesia marginal:** Palavra e livro. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.
- _____. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado:** cultura marginal no Brasil 1960-1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- FAVARETTO, C. A contracultura, entre a curtição e o experimental. **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, p.181-203, set. 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662238>.
- FERRAZ, E. (org.). **Poesia marginal:** Palavra e livro. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.
- MATTOSO, G. **O que é poesia marginal?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.
- PUPIM, P. **Pesquisa revela atuação do Dops na ditadura**. Jornal da UEM. Disponível em: <<http://www.jornal.uem.br/2011/index.php/>>

edicoes-2004/39-jornal-06-marde-2004/215-pesquisa-revela-atua-do-dops-na-ditadura.> Acesso em 13 de dezembro de 2022.

SANTOS, E. N. dos. Geração beat: experiências místicas, diálogos estéticos e poética das contraculturas. **REVEXT - Revista de Extensão da Universidade Estadual de Alagoas - UNEAL**, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 11–19, 2021. DOI: 10.48179/revext.v6i2.306. Disponível em: <https://periodicosuneal.emnuvens.com.br/revext/article/view/306>. Acesso em: 26 ago. 2024.

SILVA, D. N. **O que foi o AI-5?** Brasil Escola. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/historia/o-que-foi-ai-5.htm>> Acesso em 13 de dezembro de 2022.

Fontes

Entrevista realizada com Nicolas Behr, em 27 de setembro de 2022, por meio de videochamada, com 35 minutos de duração.

Entrevista realizada com Nicolas Behr, em 29 de novembro de 2022, por meio de videochamada, com 33 minutos de duração.

Entrevista realizada com Nicolas Behr, em 07 de dezembro de 2022, por meio de mensagens de áudio, com 10 minutos de duração.

Como referenciar

VIOLLA, Eliete de Souza Della; MAZZILLI, Clíce de Toledo Sanjar. Invenção gráfica e subsistência marginal na geração mimeógrafo: modos de produção nos livros autopublicados de Nicolas Behr (1977-1979). **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, pp. 88-112, jan./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.86813>



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 26/08/2024 | Aceito em 21/11/2024