

CHRISTIANA ARRUDA LEE DA ROCHA

**O LIVRO COMO OBRA-DE-ARTE:
CRITÉRIOS TEÓRICOS PARA CONSERVAÇÃO DE OBRAS RARAS**

CHRISTIANA ARRUDA LEE DA ROCHA

**O LIVRO COMO OBRA-DE-ARTE:
CRITÉRIOS TEÓRICOS PARA CONSERVAÇÃO DE OBRAS RARAS**

Monografia apresentada à Universidade Estácio de Sá como trabalho final do curso de Pós-Graduação em Gestão e Conservação de Bens Culturais, selecionado pelo “Programa Nacional de Apoio à Pesquisa” da Fundação Biblioteca Nacional para receber bolsa de produtividade em pesquisa.

Rio de Janeiro / Brasil

2008

Para minha Mãe, Phrygia,
que me ensinou a pensar;
meu Pai, Jorge,
que me ensinou a fazer;
e minha filha, Julia,
para quem eu penso e faço tudo na vida.

AGRADECIMENTOS

Quando decidi retornar ao ambiente universitário para o curso de Pós-Graduação, 17 anos após minha formatura, percebi como estudar é importante, não só para o conhecimento mas também para a alma. É aprender coisas novas, como quando somos crianças e tudo é uma descoberta que pode mudar nossa vida. Terminado meu curso, comecei uma pesquisa que parecia promissora mas foi, porém, interrompida por alguns percalços e decepções. Isso também faz parte do aprendizado.

Quase abandonei este trabalho. Contudo, o ano em que freqüentei as aulas foi de imenso valor para mim; assim, decidi terminá-lo, em reconhecimento à ajuda que recebi de diversas pessoas – algumas das quais não cheguei a conhecer pessoalmente – e, acima de tudo, ao meu esforço de superação.

Em primeiro lugar, quero agradecer a Phrygia Arruda – filósofa, psicóloga, comunicadora, teórica do patrimônio carioca e, o que não poderia ser melhor, minha mãe – pelas dicas, livros, textos, idéias, conhecimento e, principalmente, pelo exemplo.

Agradeço a Liamara Leite, que sempre acreditou no meu trabalho; às idéias iniciais de Marcelo Rosauro; a Cristina da Costa Viana, minha primeira professora de encadernação; ao apoio de Ana Virgínia Pinheiro e à sua esclarecedora entrevista; às oportunidades dadas por Daisy Ketzer; ao inestimável incentivo de Alessandra Gibelli; a José Aguilera, que me indicou caminhos novos; às explicações de Raquel Lima; a Jurandir Santos, que trabalhou em dobro para que eu pudesse terminar a minha pesquisa; à especial recepção de Ernesto Berger (*in memoriam*), que, sem me conhecer, ofereceu uma aula de encadernação inesquecível; a Rizio Bruno Sant'Ana, pelo papo no jardim do Museu da República, no Rio de Janeiro; às entrevistas de Marisa Garcia de Souza, Norma Cassares, Orlando Okanishi e Thays Pessoto; à revisão precisa de Tereza da Rocha; às dicas de português de Carlos Alberto Guimarães; a Clara Passi, que traduziu partes do texto para o inglês; e em especial a Kuka, minha orientadora, que, com seus conselhos, me ajudou a dar um rumo diferente a esta monografia.

Àqueles que, de diversas partes do mundo, responderam prontamente a meus e-mails, muito obrigada: Gary Frost e Joyce Miller, fundadores da Iowa Book Works, nos Estados Unidos; Maria Luísa Cabral, adjunta de Direção da IFLA, em Portugal; ao pessoal da revista *The New Bookbinder*, em Londres; e aos ensinamentos da conservadora chilena Paula León.

Meu carinho especial a Karla Prado, pelo apoio, a amizade e as correções iniciais do texto.

A Julia Lee, minha filha, que, apesar da pouca idade, me esperava chegar da aula todos os sábados, sem cobrança alguma.

E, finalmente, a Fred Bailoni, meu marido, pelo apoio, compreensão, paciência, dedicação, amor. Enfim, tudo.

A todos agradeço cada colaboração, por menor que tenha sido.

Este trabalho não seria possível sem vocês.

A gente passa, os livros ficam.

José Mindlin

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS	8
INTRODUÇÃO	9
AS MUDANÇAS NA SOCIEDADE EUROPÉIA	12
A era medieval	12
O Renascimento	14
A transição para o Barroco	15
O período dos exageros	17
O início das revoluções burguesas	17
A Revolução Francesa	19
O Neoclassicismo	20
O Romantismo	21
AS TEORIAS DA RESTAURAÇÃO	23
A definição de Patrimônio Histórico	23
Viollet-Le-Duc	24
John Ruskin	26
Camilo Boito	27
Alois Riegl	29
Cesare Brandi	30
A HISTÓRIA DO LIVRO E DA ENCADERNAÇÃO	32
ESQUEMA DAS PARTES DO LIVRO	41
A LIVRO COMO OBRA RARA	42
Obra rara na Biblioteca Nacional	45

CRITÉRIOS PARA CONSERVAÇÃO DE OBRAS RARAS	46
Obra rara como objeto de arte	46
O livro de artista	47
Conservar ou restaurar?	48
Imaterialidade e materialidade	50
O espírito e o corpo do livro	51
Limites da restauração	53
Teoria e prática	55
CONCLUSÃO	59
BIBLIOGRAFIA	60
ANEXO I - IMAGENS	63

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1 – Pintura rupestre da gruta de Altamira, Espanha
- Figura 2 – Inscrição safáitica sobre basalto do século IV, Amã, Jordânia
- Figura 3 – Pequena placa sumeriana da Província de Telo, Mesopotâmia, datada de 2360 a.C., que se encontra no Museu do Louvre
- Figura 4 – Faxímile de livros de rolo japoneses
- Figura 5 – Livros em folio japoneses
- Figura 6 – Imagem de monge copista escrevendo em folha de pergaminho
- Figura 7 – Modelo etíope similar aos primeiros modelos com capa de madeira
- Figura 8 – Livro com capa de madeira e laca
- Figura 9 – Breviário italiano de 1396
- Figura 10 – Livro italiano com correntes de 1360
- Figura 11 – Exemplo de livro bolsa do século XIV
- Figura 12 – Encadernação italiana de 1471 em pergameta e brocado com ferragens
- Figura 13 – Encadernação italiana monástica do século XV, com pastas de madeira coberta com couro e cantos e roseta central em metal
- Figura 14 – Exemplar da Bíblia de Mogúncia da Biblioteca Nacional e detalhe do colofão
- Figura 15 – Encadernação francesa de 1500 coberta com couro de vitela e detalhes em ouro
- Figura 16 – Modelo francês do século XVI encadernado com marroquino e decorado com mosaico em ouro, preto e amarelo
- Figura 17 – Encadernação francesa com decoração de mosaico e laca de 1505
- Figura 18 – Modelo “dentele” de 1521
- Figura 19 – Capa de couro italiana de 1555 com impressão a seco e laca
- Figura 20 – Exemplos de cortes decorados do século XVI
- Figura 21 – Breviário alemão do século XVI, com capa de madeira coberta com couro alumado
- Figura 22 – Modelo armorizado do século XVIII, com armas da Coroa portuguesa e cercadura Em dourado
- Figura 23 – Bíblia hebraica do séc XVIII em prata
- Figura 24 – Capa romântica milanesa de 1817
- Figura 25 – Outro modelo romântico de 1806
- Figura 26 – Encadernação em papel cartão de 1818
- Figura 27 – Encadernação artística francesa de 1896, com capa decorada com motivos art nouveau
- Figura 28 – Encadernação com modelo alemão Bradel de 1925
- Figura 29 – Capa em tela bordada de 1927
- Figura 30 – Modelo Espinosa
- Figura 31 – Modelo *Paper Case*

INTRODUÇÃO

Este trabalho é resultado de um ano de pesquisa e tem como objetivo discutir os critérios que servem como modelo para restauração e conservação de livros antigos, partindo do pressuposto que esses objetos podem ser considerados bens culturais e, como tais, devem ser preservados para futuras gerações como memória das diferentes culturas.

Iniciada a pesquisa, foi necessário buscar referências bibliográficas que tratassem de assuntos relativos à conservação de livros, em especial livros raros. Foram investigados temas como a história do livro e da civilização moderna e técnicas de restauração, entre outros.

Contudo, no que se refere às teorias de restauração, pouca ênfase era dada à conservação de livros. Fala-se sobre a necessidade de preservar edifícios históricos e de sua importância para a civilização; da conservação de pinturas, que reproduzem hábitos de determinadas épocas; da grandiosidade das esculturas. A preservação de livros antigos raramente é mencionada, mesmo em textos que tratam da história do livro, da escrita ou da encadernação.

As Cartas Patrimoniais são documentos resultantes de reuniões internacionais que estabelecem normas e procedimentos relacionados à preservação e conservação de bens culturais no âmbito global. A primeira delas, a *Carta de Atenas*, foi assinada em 1933 e tratava basicamente da importância de preservar os monumentos culturais.

Em 1972, foi publicada pelo Ministério da Instrução Pública da Itália a *Carta do Restaurauro*, que tratava especificamente da normatização de intervenções em obras de arte por meio de instruções para salvaguardar e restaurar bens culturais. Apresentava uma série de anexos que indicavam procedimentos específicos para objetos arqueológicos e obras arquitetônicas, pictóricas e escultóricas. Porém nada era dito especificamente sobre a conservação de livros, apesar de algumas resoluções genéricas poderem ser aplicadas a esses objetos de natureza tão peculiar.

As teorias de restauração foram disseminadas ao longo dos anos, pois estavam impressas em livros, e, para que aquelas escritas no século XVIII fossem conhecidas por conservadores do século XXI, foram necessárias ações que garantissem a integridade desses objetos que são extremamente frágeis. O mesmo ocorreu com livros de história, literatura, poesia, religião, entre outros.

Então, não deveriam os livros ser considerados patrimônio cultural da civilização?

O termo patrimônio tem uma série de definições. A mais simples delas está no vocábulo “patrimônio” do *Dicionário Aurélio* (item 4):

Bem, ou conjunto de bens culturais ou naturais, de valor reconhecido para determinada localidade, região, país, ou para a humanidade, e que, ao se tornar(em) protegido(s), como, p. ex., pelo tombamento, deve(m) ser preservado(s) para o usufruto de todos os cidadãos.

Uma interpretação literal desta definição pode conferir aos livros importância semelhante à que é dada a elementos de arquitetura, escultura e pintura.

Os livros tiveram várias formas até chegar à estrutura atual. No início, eram simples tabletas¹ de argila, utilizadas pelos povos da Suméria, sucedidas, em diversas civilizações e épocas, por uma grande variedade de materiais. Seu conteúdo também mudou ao longo dos séculos: a princípio eram ideogramas que representavam contas relativas à produção agrícola e dados da organização social e, mais tarde, com o desenvolvimento da escrita, passaram a contratos e leis, até chegarem a poemas e tratados de filosofia, medicina etc.

Essa evolução no uso de materiais se deu paralelamente à história da humanidade. As sucessivas mudanças de suporte para a escrita estão diretamente ligadas ao desenvolvimento de técnicas usadas para dar perenidade ao conteúdo desses materiais. Essa evolução ocorreu ao mesmo tempo em que surgiram inovações tecnológicas, decorrentes do crescimento intelectual do homem.

Até a Idade Média, os livros eram confeccionados e escritos à mão, técnica dominada por uma minoria formada por monges escribas. Seu alto custo de produção lhes conferia um caráter elitista, já que grande parte da população sequer sabia ler e não possuía recursos para adquiri-los. Quando Gutenberg desenvolveu a prensa de tipos móveis, na metade do século XV, os livros passaram a ser impressos de forma mecânica e em larga escala, o que facilitou seu acesso e, conseqüentemente, possibilitou a difusão da cultura. Este fato causou uma revolução, permitindo que uma parcela maior da população tivesse contato com a educação.

Fernando Báez, em seu livro *História universal da destruição dos livros*, afirma que “o livro dá consistência à memória humana” (BÁEZ, 2006, p. 24), uma vez que nele podemos encontrar dados práticos e subjetivos sobre a história da humanidade. No mesmo texto, Báez descreve alguns episódios de devastação de bibliotecas inteiras como a de Alexandria, no século II a.C., ou a de Bagdá – antiga região da Mesopotâmia, berço do livro –, decorrente da invasão americana ao Iraque, em 2003. Não por coincidência, muitas dessas destruições têm relação com a ocupação de uma região por outros povos, que apagam os traços da cultura local. Nesse caso, o livro se transforma em objeto de representação do poder que a informação

¹ O uso da palavra tableta, para indicar o primeiro suporte de escrita conhecido, seguiu a indicação de Fernando Báez, que se baseou no original *tablilla*, em espanhol (BÁEZ, 2006).

confere àqueles que detêm seu conhecimento. Destruir livros significa destruir a identidade de uma civilização e, com isso, impor a do invasor.

Juntamente com as artes e a arquitetura, a preservação de livros antigos diz respeito à necessidade de se conservar a memória do que é culturalmente representativo para um determinado povo e, conseqüentemente, para toda a humanidade.

Hoje, os conteúdos dos livros podem ser reproduzidos em mídias eletrônicas e na Internet, mas o objeto com suas características específicas também deve ser preservado, pois transmite informações igualmente significativas. Bibliotecas existem para salvaguardar livros, cabendo aos bibliotecários, curadores e conservadores mantê-los por meio da utilização de técnicas fundamentadas em teorias de restauração, permitindo que esses objetos estejam acessíveis à pesquisa.

Como, então, interpretar e aplicar teorias que tratam de coisas tão diferentes dos livros a esses objetos que possuem características extremamente específicas?

Com o objetivo de discutir e elucidar esta questão, foi necessária uma pesquisa sobre movimentos sociais e culturais que levaram a civilização até o mundo moderno e mudaram a relação do homem com a arte. A partir desses aspectos, seguiu-se o estudo das teorias de restauração a fim de definir os princípios norteadores da conservação contemporânea de livros antigos e, conseqüentemente, a definição do que é obra rara e sua importância como patrimônio cultural. Um pequeno histórico sobre a origem do livro e a evolução das encadernações completa este trabalho.

AS MUDANÇAS NA SOCIEDADE EUROPEIA

O século XIV foi o ponto de partida para que as noções ligadas à restauração se tornassem uma ciência e objeto de estudo de diversos intelectuais ligados às artes. Esses conceitos começaram a se delinear com o fim da Idade Média e o surgimento do Renascimento no final deste século, período caracterizado pelo interesse das elites nas culturas clássicas, e se firmaram com os ideais nacionalistas da Revolução Francesa.

Nesse período, que se estendeu até o final do século XVIII, houve significativas mudanças na sociedade, a partir de movimentos revolucionários que deram início à Idade Moderna. Seguindo uma visão esquemática da história europeia, podemos dividir esse período traçando um paralelo com os principais movimentos sociais e artísticos que surgiram na Europa, centro econômico e cultural nessa época e ponto de partida de onde o pensamento contemporâneo se espalhou para o resto do mundo. Vistos em seqüência, mostram claramente a evolução da humanidade e sua capacidade de transformar o mundo.

A era medieval

Podemos dizer que a Idade Média teve início com a queda do Império Romano, no século V (476 d.C.), atingindo seu apogeu no século XIII, com a consolidação da Europa católica como centro do mundo. Os pensadores cristãos decidiram aprofundar os estudos da fé religiosa, responsável pela unidade do continente, e, a partir do século IX, desenvolveram a principal linha filosófica medieval, conhecida como escolástica.

A escolástica combinava valores de ordem espiritual e elementos de filosofia, tendo como questão central a harmonização entre fé e razão. Os pensadores da Idade Média reconheciam a importância do conhecimento e a autonomia da razão para obter respostas, mas defendiam uma subordinação à fé, acreditando que esta tinha capacidade de restaurar a razão humana. Os pensadores mais importantes desse período foram Agostinho, no século V, e Tomás de Aquino, no século XIII.

A arte medieval tinha, predominantemente, um foco religioso, fundamentado no Cristianismo, e muitas vezes era financiada pela Igreja ou por pessoas ligadas à ela. Essa arte era utilizada como meio de propagar os princípios religiosos entre a população composta basicamente por camponeses iletrados. Enquanto os conceitos artísticos da Grécia antiga eram fun-

damentados na perspectiva, a pintura medieval passou a ser bidimensional e estilizada, retratando personagens em menor ou maior tamanho, de acordo com sua importância na sociedade. Este caráter era próprio dos artistas medievais que, ao enfatizar o aspecto simbólico da vida, demonstravam maior preocupação em representar mensagens sobre religião por meio de imagens claras e didáticas, em vez de usar o realismo.

Com a invasão dos povos bárbaros, a população se refugiou no campo e, assim, os nobres mandaram erguer castelos com grandes muralhas de pedra, extremamente frias no inverno. Para manter o calor interno dos castelos, cobriam o chão e as paredes com imensas tapeçarias, a mais importante manifestação artística do período, que apresentavam motivos que registravam cenas religiosas. Foram construídas diversas igrejas e catedrais em estilo românico e, mais tarde, gótico, caracterizado pela austeridade e objetividade das construções.

As constantes guerras acabaram por destruir documentos e tratados científicos clássicos, restando apenas versões resumidas e deturpadas traduzidas para o latim. A cultura medieval passou, então, a concentrar-se nos mosteiros. A Igreja Católica foi, além do Império, a única instituição que se manteve sólida e sustentou sua força intelectual por meio da vida monástica. Os clérigos eram grandes estudiosos que dominavam diversas áreas do conhecimento, porém estavam mais preocupados com a fé e a salvação das almas do que com questionamentos relacionados ao universo metafísico.

A Idade Média foi o período que propiciou o renascimento urbano e comercial, o crescimento econômico e intelectual que seriam desenvolvidos nos séculos seguintes. Foram fundadas as primeiras universidades – Paris, Coimbra, Bolonha e Oxford – e diversos documentos em língua árabe e grega foram traduzidos para língua vernácula,² tornando o conhecimento do mundo antigo novamente disponível para os eruditos europeus. Houve progressos na Astronomia, Matemática e Medicina, e inovações tecnológicas, como a invenção da prensa móvel de Gutenberg, em 1448.

Na agricultura, a criação de ferramentas propiciou o desenvolvimento do setor. A invenção das caravelas e da bússola e o desenvolvimento de mapas tornaram possível a expansão comercial europeia e, com as grandes expedições marítimas, a descoberta de outros continentes.

² Língua vernácula é aquela própria do lugar onde se está, nacional (FERREIRA, 1999).

O Renascimento

No século XIII, o comércio marítimo cresceu principalmente entre as cidades mediterrâneas e o Oriente. A Itália, que ainda não existia como nação, foi uma das regiões que mais se desenvolveu com essa atividade, favorecendo o enriquecimento de algumas camadas da burguesia e o crescimento de algumas cidades. Surgia um novo modelo de vida urbana, que mudou e intensificou as relações sociais em seu cotidiano.

É nesse cenário que surge, no século XIV, o Renascimento, movimento cultural que marcou a transição da Idade Média para a Moderna e estava diretamente ligado ao desenvolvimento comercial das cidades italianas, em especial Florença, de onde se difundiu para todos os países da Europa Ocidental. Caracterizou-se pelo interesse dos acadêmicos italianos pelos princípios do Classicismo – que considerava a cultura clássica greco-romana o modelo a ser seguido pela sociedade contemporânea. Assim como os gregos, o homem renascentista pregava o antropocentrismo, valorizando ideais ligados ao ser humano e admitindo que este podia desenvolver-se intelectualmente em todas as áreas do saber.

Os renascentistas desprezavam a Idade Média, associada à barbárie e à ignorância em oposição à afirmação racionalista de que tudo poderia ser explicado pela razão. Essa foi a época do experimentalismo, que permitiu o desenvolvimento da ciência a partir da observação e do estudo da natureza. O belo passou a ser cultuado e os artistas criavam obras apenas pelo prazer que isso poderia proporcionar ao espectador e a ele próprio.

Essa nova concepção de vida afetou diversas áreas do conhecimento e foi responsável por uma profunda transformação econômica, política, religiosa, cultural e social que caracterizou o fim do Feudalismo e deu início à sociedade burguesa. O homem renascentista passou a ser independente e rompeu com a ética cristã medieval que, até então, não permitia o enriquecimento individual.

No plano cultural, o Renascimento valorizou o individualismo refletido na burguesia emergente e nas novas relações de trabalho que afirmavam a idéia de responsabilidade de cada um pela condução da própria vida, fazendo opções e manifestando-se sobre diversos assuntos. Esses aspectos não significavam que o homem deveria isolar-se, mas que, mesmo vivendo em sociedade, poderia tomar decisões individuais.

A arte medieval era caracterizada pela austeridade e climas soturnos e representava o mundo de forma sóbria por meio da escuridão presente na pintura e na arquitetura. Como expressão maior do sentimento do homem, as artes também foram influenciadas pela nova forma de pensar do Renascimento. A “era das trevas” deu lugar à “era da luz”. A forma de repre-

sentar a natureza, onde o espaço, a luz e especialmente o homem eram reproduzidos com fidelidade, permitia a inclusão de cenários arquitetônicos e uma maior naturalidade e realismo das imagens. Os ideais da arte renascentista eram fundamentados em princípios matemáticos, com rigor estético e harmonia, mas também integrava o cristianismo à estética clássica, considerada pagã pelos cristãos mais severos, a partir da visão da natureza como criação máxima de Deus e elemento mais próximo da perfeição.

Estimulados pelos ideais da mitologia clássica, os artistas passaram a desenvolver um estilo próprio para expressar seu pensamento, introduzindo o individualismo na arte renascentista. O uso de novos suportes, como a tela e o cavalete, permitiu ao artista se deslocar para fora do ateliê e, juntamente com o descobrimento de novos materiais, como a tinta a óleo, possibilitou maior variação de textura e cor, substituindo gradativamente técnicas como a têmpera e o afresco. Os grandes representantes dessa geração de artistas foram Giotto, Botticelli, Rafael, Leonardo da Vinci e Michelangelo.

Na arquitetura, o Renascimento caracterizou-se pela ruptura com a arte medieval, e passou a se basear no Classicismo e no Humanismo. Os arquitetos adotaram uma nova atitude em relação à sua arte, tornando-se profissionais independentes, com um estilo inspirado na interpretação pessoal da arquitetura clássica e da beleza considerada modelo de perfeição nas artes e na própria vida.

Na literatura, o Renascimento destacava a personalidade individual, utilizando novos estilos literários, como ensaios e biografias. Além disso, os escritores passaram a adotar línguas vernáculas, como o francês e o italiano, no lugar do latim, que era comum na literatura medieval. Foi nesse cenário que *O príncipe*, de Nicolau Maquiavel, foi publicado. Escrita em italiano, a obra apontou novos questionamentos sobre o lugar do homem no mundo e suas relações sociais.

A transição para o Barroco

No século XVI, o Renascimento já havia se transformado em um movimento europeu, precursor do capitalismo ocidental, por meio do racionalismo econômico e da valorização do homem e sua história, tendo iniciado sua decadência quando ocorreram as primeiras manifestações do Maneirismo, ou Anti-Renascentismo, e a Contra-reforma cristã.

O termo vem da expressão italiana *a maniera de* (à maneira de), referência às marcas individuais que os artistas imprimiam em suas obras. As belas-arts não mais obedeciam às

proporções estabelecidas pelos tratados clássicos, mas nelas era possível reconhecer o estilo de cada artista. A arte maneirista apresentava efeitos como alongamento desproporcional das figuras humanas e ponto de vista inusitado, influência da liberdade estilística conquistada nos anos anteriores.

Enquanto o Renascimento foi um movimento italiano que se espalhou para os demais países europeus, o Barroco teve suas origens na Península Ibérica e estava intimamente ligado às mudanças da Igreja Católica. Por volta de 1580, a Espanha invadiu o território português e se tornou o centro político e cultural da região. Numa reação à Reforma protestante, que pretendia moralizar a corrompida Igreja Católica, os reis cristãos consideravam a reforma eclesiástica crucial para a restauração do Estado e da Igreja.

Foi um período marcado pela recuperação do espírito religioso e teocêntrico, característico da Idade Média. Porém, depois do Renascimento, com avanços científicos como os estudos de anatomia, o homem passou a ter consciência do seu lugar no mundo e deixou de acreditar que tudo era obra de Deus, sendo o período marcado pela dualidade entre o divino e o humano. Por outro lado, o Barroco representava uma vontade de libertação de regras, tratados e preconceitos intelectuais e formais que sustentaram essas mudanças.

O termo Barroco é oriundo da língua portuguesa e significa “pérola de superfície irregular”, alusão ao fato de a arte barroca ter sido marcada pelo conflito entre o espiritual e o terreno. Os artistas tentaram representar esse sentimento em suas obras pregando o predomínio da razão sobre os sentimentos, fazendo uso de temáticas de cunho religioso ou mitológico que exaltavam o direito divino dos reis apoiados pela Igreja. Todas as belas-artes – arquitetura, escultura e pintura – estavam a serviço da expressão barroca, com figuras sobrecarregadas, exageradamente ornadas e exuberantes, com grande liberdade de expressão.

Outra característica marcante foi o efeito de ilusão: as pinturas de tetos e paredes das igrejas e palácios retratavam cenas extremamente realistas, que passavam a sensação de movimento ao explorar o jogo de luz e sombra. Os arquitetos utilizavam elementos retos e curvos para criar essa sensação de movimento, com uma série de espaços exageradamente decorados com composições assimétricas, monumentais e, freqüentemente, retorcidas que divergiam do equilíbrio geométrico da arte renascentista. A nobreza era freqüentemente exaltada, assim como temas burgueses, principalmente nos Estados protestantes, e a grande produção de imagens religiosas servia de instrumento de divulgação do catolicismo. Já a escultura barroca utilizava elementos de decoração, que serviam de complemento à arquitetura, representados por imagens que pareciam vivas, cheias de expressões realistas, e utilizavam uma grande variedade de materiais para provocar essa sensação. As imagens equestres e as estátuas de san-

tos são exemplos típicos desse estilo. Os grandes artistas dessa época foram Caravaggio, Rembrandt, Rubens, El Greco, Velázquez, Francesco Barromini e, no Brasil, Aleijadinho.

A explosão da literatura foi marcada pelo antropocentrismo em contraponto ao teocentrismo que vigorava até então. Os textos teatrais eram carregados de manifestações religiosas, muito apreciados pelo povo. Diversas obras publicadas apresentavam temas políticos contrários à exploração do povo e à corrupção do Estado e da Igreja.

O período dos exageros

Durante o reinado de Luís XV, por volta de 1700, quando o Barroco começou a se libertar da influência religiosa, surgiu na França o movimento artístico conhecido como Rococó, termo formado pelas palavras francesas *rocaille* (rocha) e *coquille* (concha). Caracterizava-se por associar diferentes técnicas ornamentais e pelo abuso de elementos decorativos.

Era uma arte repleta de curvas delicadas e fluidas, com figuras isoladas que equilibravam a decoração, enfatizando o conjunto no qual arquitetura, escultura e pintura se complementavam de forma harmônica. Os amplos espaços dos ambientes e as cores suaves davam um caráter lúdico às imagens utilizadas para representar os costumes de uma sociedade que buscava a felicidade e os prazeres mundanos, representando a futilidade da corte francesa que ignorava o fato de que a população estava morrendo de fome ou por doenças causadas pela falta de saneamento nas cidades.

Essencialmente decorativo, porém menos exuberante que o Barroco, o Rococó espalhou-se pela Europa adquirindo características próprias em cada região, principalmente na Áustria e Alemanha. Na França, onde surgiu, deixou de existir após a metade do século XVIII, já que representava tudo o que era contra os ideais revolucionários.

O início das revoluções burguesas

Os séculos XVII e XVIII foram marcados pelo progresso decorrente dos movimentos revolucionários na Europa – principalmente na França e na Inglaterra – e por conquistas no campo das ciências e da filosofia que constituíram uma verdadeira revolução cultural chamada Iluminismo. Os pensadores iluministas defendiam o domínio da razão sobre a visão teocêntrica da Idade Média, com o propósito de iluminar as trevas da sociedade medieval, como

havia sido feito no Renascimento. Acreditavam que o pensamento racional deveria substituir as crenças religiosas na solução de questões até então justificadas pela fé.

Partindo do lema “Liberdade, igualdade e fraternidade”, esse movimento foi mais intenso na França, onde serviu de base intelectual para a Revolução Francesa no final do século XVIII. Os filósofos iluministas acreditavam ser o homem naturalmente bom porém corrompido pela vida nas cidades. Defendiam a formação de uma sociedade justa onde os cidadãos teriam direitos iguais e, por esta razão, lutavam contra as práticas mercantilistas, o absolutismo do rei e a dominação religiosa.

No Antigo Regime, a sociedade era dividida em clero, nobreza, burguesia e trabalhadores da cidade e do campo. A burguesia havia progredido com a política mercantilista e se associara à monarquia a fim de obter privilégios e desenvolver seu sistema econômico baseado em atividades comerciais e na propriedade privada. A burguesia tinha o poder financeiro, mas a monarquia ainda detinha o poder absoluto, podendo interferir na economia.

Com o fim da monarquia, os burgueses conseguiram liberdade comercial para ampliar seus negócios, uma vez que foram extintos os privilégios do clero e da nobreza, assim como as práticas mercantilistas que impediam a expansão comercial da classe burguesa.

O principal pensador desse movimento foi o inglês John Locke (1632-1704), que acreditava que o homem adquiria conhecimento com o passar do tempo. Outro exemplo significativo desse período foi a organização da mais importante enciclopédia da Europa, chamada *Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, pelo filósofo e escritor Denis Diderot (1713-1784) e Jean Le Rond d’Alembert (1717-1783), também filósofo e matemático. Conhecida como o “Livro dos livros”, se propunha a reunir todo o conhecimento humano até então, permitindo a difusão da ciência e tecnologia que se desenvolvia nessa época.

A Inglaterra também passava por uma série de transformações. Até meados do século XVIII, a sociedade inglesa era baseada num sistema de produção artesanal, com a utilização de poucas ferramentas. Os artesãos trabalhavam em oficinas, sozinhos ou em grupos, e cuidavam de todo o processo produtivo – da matéria-prima à comercialização. Com as mudanças tecnológicas decorrentes do desenvolvimento científico, as máquinas começaram a substituir o trabalho manual e surgiram novas relações de trabalho em que os artesãos passaram a operários que trabalhavam para um patrão e não tinham mais controle sobre o produto final.

Esse período foi chamado de Revolução Industrial e marcou o fim da economia baseada em uma sociedade agrícola e artesanal, tornando o capitalismo industrial o sistema econômico vigente. Tinha como base o liberalismo econômico e a acumulação de capital e permitiu o desenvolvimento do comércio entre as nações.

A Revolução Francesa

A burguesia francesa já ocupava papel de destaque na economia de seu país, mas não na política. Inspirada pelas idéias iluministas, iniciou em 1789 um movimento revolucionário de princípios liberais, democráticos e nacionalistas sem paralelo na história.

A Revolução Francesa foi um episódio de características particulares que acabaria por tirar a aristocracia e a monarquia absolutista do poder, transformando o modelo sóciopolítico vigente na França e, conseqüentemente, em grande parte do mundo. Foi a mais importante revolução burguesa e, juntamente com a Independência dos Estados Unidos e a Revolução Industrial iniciada na Grã-Bretanha, marcou a transição do mundo antigo para a idade contemporânea, com sociedades capitalistas baseadas na economia de mercado.

A monarquia francesa do século XVIII passava por uma grave crise política, reflexo do descontentamento do povo que vivia na miséria diante dos privilégios e gastos excessivos da corte, que se mantinha no poder com o apoio do clero e da nobreza. Além disso, atravessava-se uma grande crise econômica em conseqüência das inúmeras guerras. Não havia liberdade religiosa nem intelectual; os impostos eram cobrados de forma arbitrária; a administração ineficiente; o Estado era deficitário e apresentava-se em constante desorganização fiscal.

No campo, muitos trabalhadores eram livres, apesar de viverem massacrados pelo sistema feudal e assolados por impostos. Os camponeses sem terra eram forçados a trabalhar nas propriedades dos grandes senhores, para pagar pelo uso das instalações. Toda a estrutura agrária era obsoleta e não atendia às novas exigências da população que, com o progresso industrial e mercantil, se expandia e exigia o aumento da produção agrícola.

A monarquia representava um obstáculo à ascensão da burguesia, classe mais rica e instruída da sociedade, que não se resignava com uma posição secundária na vida política. As idéias provenientes do pensamento iluminista permitiam que a burguesia, principal interessada na revolução, ambicionasse uma mudança na estrutura social que lhe permitisse maior participação na gestão do Estado, já que a má administração das finanças públicas afetava diretamente seus interesses.

O comércio e a indústria começaram a se desenvolver, refletindo as mudanças oriundas da Revolução Industrial inglesa, apesar de a maior parte da produção industrial ainda depender do artesanato. Surgiram as primeiras fábricas e a classe operária cresceu, passando a reivindicar maiores salários e melhores condições de trabalho. Porém, ainda não era capaz de se organizar para iniciar um movimento revolucionário. Atraído pelas promessas de liberdade e igualdade, o povo apoiou a burguesia e aderiu à causa revolucionária.

Sentindo-se ameaçada, a nobreza esboçou uma reação, mas a crise econômica se agravou e a solução imediata foi suprimir privilégios e decretar igualdade fiscal. A Assembléia foi convocada pela primeira vez desde 1614 e contava então com representantes das classes menos abastadas. O rei perdeu o poder sobre a administração do Estado, constituindo-se assim o primeiro ato revolucionário da nova Assembléia Constituinte. Os camponeses famintos também começaram a se rebelar, recusando-se a pagar impostos aos senhores da terra, o que levou a Assembléia a suprimir os direitos feudais.

Dessa forma, foram dados os primeiros passos para a criação de uma Constituição, concluída em 1791, que instituía, entre outras medidas, a Declaração Universal dos Direitos do Homem, a inviolabilidade da propriedade, a soberania do povo e a separação definitiva dos poderes. A burguesia se estabeleceu como maioria na Assembléia Legislativa e Administrava o Estado de acordo com seus interesses, restringindo o poder da realeza e a influência das massas populares sobre o governo.

Na verdade, a queda do antigo regime trouxe pouca vantagem para o operariado, que constantemente entrava em greve, o que ameaçava os demais governos da Europa que passaram a apoiar a contra-revolução. A burguesia, temendo as idéias avançadas e radicais da população, começou a se agrupar em um "partido de conservação social", ao mesmo tempo em que a realeza perdia todos os seus direitos e riquezas. O rei Luís XVI, juntamente com sua esposa, Maria Antonieta, tentaram fugir do país, mas foram descobertos e presos. Esse incidente foi de grande importância, pois em 1792 consolidou o fim da monarquia e instituiu a República, esta, sim, um marco absolutamente revolucionário na história da humanidade.

A nova Constituição garantia o domínio da burguesia e ampliava seus direitos políticos e econômicos. O general francês Napoleão Bonaparte foi colocado no poder por essa classe dominante, com a missão de controlar a instabilidade social e implantar um novo governo burguês.

O Neoclassicismo

As mudanças radicais na política no final do século XVIII estavam ligadas à ascensão da burguesia que, fortalecida após as revoluções Industrial e Francesa, assumia de vez a direção da sociedade européia. Nesse cenário, surgiu na Itália o Neoclassicismo – ou novo clássico –, movimento artístico e intelectual que resgatou os princípios clássicos da Renascença em oposição ao Barroco e ao Rococó.

Esse movimento era um reflexo dos ideais subjetivos, liberais, ateus e democráticos que resultaram da ascensão da burguesia, que tomou o lugar do clero e da nobreza como mecenas das artes, criando um segundo renascimento da Antiguidade. As constantes mudanças sociais dificultavam o surgimento de um novo estilo artístico e assim, arquitetos, pintores e escultores recorreram ao equilíbrio da arte clássica para criar suas obras.

A arquitetura foi influenciada pela descoberta das ruínas das cidades italianas de Pompéia e Herculano e os novos edifícios, com formas clássicas e estética racionalista, eram grandiosos e inspirados em templos gregos. Largas avenidas mudaram a paisagem das cidades a fim de comportar os novos edifícios públicos, academias e universidades.

A escultura neoclássica foi marcada pelo rigor e a pintura foi pouco explorada. Tinha como inspiração a escultura clássica grega e a pintura renascentista, exaltando elementos mitológicos por meio de figuras rígidas e simples, desenhadas em posições fixas.

O Romantismo

O pensamento industrial provocou a divisão do trabalho e a especialização da mão-de-obra; a burguesia européia, que então participava do poder, lutava por uma sociedade mais harmônica, em que os direitos individuais fossem respeitados. Artistas e intelectuais desejavam se libertar das convenções acadêmicas em favor da livre expressão individual, em oposição à massificação imposta pela nova sociedade industrial.

Esse sentimento foi expresso pelo Romantismo, movimento que valorizava a idealização do mundo e cuja criação artística era centrada no lirismo, no subjetivismo e nos ideais nacionalistas. Ao olhar para dentro, os intelectuais passaram a valorizar seus feitos e perceberam a necessidade de preservar o que era importante para si e para a cultura de seu povo.

A palavra romantismo designa uma maneira de interpretar a realidade caracterizada por atitudes emotivas diante dos acontecimentos. Surgido na Alemanha, buscava o nacionalismo, que viria a consolidar os Estados europeus, por meio da representação de uma forma de ver o mundo oposta ao racionalismo do período neoclássico.

Considerado inicialmente um estado de espírito, o Romantismo mais tarde se transformou em um movimento centrado no indivíduo, no drama humano, em amores trágicos e ideais utópicos, denotando uma tendência idealista, ou poética, que carecia de objetividade.

Nas artes, foram poucas as inovações estilísticas, prevalecendo o neoclássico e eventualmente o gótico, gerando o estilo neogótico. Os temas estavam centrados na busca de um

ideal sublime da realidade por meio da representação de fatos da história nacional contemporânea, revelando um dinamismo equivalente às emoções humanas.

As pinturas apresentavam uma série de emoções angustiadas em virtude do jogo de luz-e-sombra que acentuava os temas dramáticos, fazendo uso de metáforas, como na obra de Eugène Delacroix (1798-1863), *A Liberdade guiando o povo*, de 1830, onde o autor representou a Liberdade por meio da imagem de uma mulher carregando a bandeira da França em um campo de batalha. Essa figura apresenta um tom bem mais claro e iluminado do que o restante da pintura, de forma a valorizar o espírito revolucionário.

AS TEORIAS DA RESTAURAÇÃO

O século XIX separou o mundo antigo do moderno. A industrialização de produtos e a nova ordem social determinaram uma ruptura com o passado, estabelecendo uma identidade individual e, conseqüentemente, nacional. Surgiram idéias liberais, inovações tecnológicas e o homem tomou consciência do seu papel no próprio destino.

A arte passou a ser considerada expressão do pensamento do homem e surgiu a necessidade de valorizar os monumentos e ambientes históricos resultantes dessa manifestação. Se a arte era o reflexo mais profundo das emoções humanas, ela deveria ser preservada como testemunho desse sentimento. Influenciados pelas mudanças sociais, e também pelos processos que levaram a essa nova maneira de pensar, muitos intelectuais ligados às belas-artes sistematizam suas idéias e assim surgiram as primeiras teorias de preservação.

A definição de Patrimônio Histórico

A noção de patrimônio é extensa: vai da idéia de propriedade, de herança e de posse de bens – pessoais ou não –, até o que é contemporaneamente definido como estilo de vida. Seu significado surgiu a partir do ideário nacionalista da Revolução Francesa, que transformou populações desprestigiadas em nações soberanas.

O ideal renascentista de individualismo pode ser considerado o primeiro passo para o desenvolvimento da noção de bem cultural como representação das características inerentes a uma sociedade. Esse significado estendeu-se à noção de bem comum para todas as pessoas e, conseqüentemente, à noção de identidade nacional. Como as nações se consolidam a partir de sua memória, existe a necessidade de se proteger a história de um povo, estabelecendo o que hoje é chamado de Patrimônio Cultural.

Desde os antigos impérios, medidas administrativas já eram adotadas para proteger edificações importantes para algumas sociedades. Mas foi a partir do século XIX que um pensamento mais estruturado começou a ser formado e, no início do século XX, posturas e legislações mais abrangentes e concretas foram postas em prática.

Dentro desse novo conceito, podemos fazer uma distinção entre patrimônio material e imaterial, ou intangível: o primeiro diz respeito à natureza física de edifícios, esculturas, quadros, móveis, acervos museológicos, documentos, livros e outros objetos; o segundo é mais

subjetivo, referindo-se a manifestações culturais desses objetos como representação própria dos costumes de uma região ou conhecimentos considerados privilégio de alguns.

Nestor Garcia Clanclini (1994, p. 95-96) afirma que:

O patrimônio histórico-cultural de uma nação não abrange apenas edificações e monumentos, ou sua tradição sociocultural, mas também seus bens culturais, tangíveis e intangíveis, como o conhecimento que produz, a documentação que registra esse conhecimento e suas formas de divulgação.

As noções ligadas à preservação do patrimônio histórico tiveram início no século XIX, a partir do pensamento burguês de propriedade estabelecido com a Revolução Francesa. Houve uma sistematização de atividades de restauração de monumentos destruídos pelas guerras, considerando que o patrimônio cultural podia resgatar um passado histórico a ser preservado.

O desenvolvimento científico resultante das revoluções do século XVIII criou toda uma nova geração de intelectuais que, entre outros temas, passaram a pensar na preservação do patrimônio cultural. Eugène Viollet-le-Duc foi o primeiro a elaborar conceitos de conservação e restauro, seguido por outros teóricos que apresentaram importantes idéias para o processo de preservação e restauração dos monumentos. Essas teorias serviram de diretrizes para a conservação, manutenção e restauro do Patrimônio Histórico mundial.

Hoje, preservar a memória tornou-se uma obsessão que atinge todas as categorias do saber humano. Há cada vez mais interesse pelos discursos relativos à preservação do patrimônio – seja arquitetônico e urbanístico ou ambiental, cultural, material ou imaterial.

Viollet-Le-Duc

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) foi arquiteto e um dos primeiros teóricos da preservação do patrimônio histórico. Ao pensar o conceito moderno de restauração, estabeleceu princípios para intervenções em monumentos históricos e uma metodologia para esse trabalho, ressaltando a importância da investigação científica. Viveu na França pós-Iluminismo, influenciado pelos ideais das revoluções Industrial e Francesa, época em que a restauração começou a se firmar como ciência.

De origem burguesa, estudou arquitetura na Escola de Belas-Artes de Paris, mas interrompeu os estudos um ano depois, em 1831, para viajar pela Europa a fim de estudar os diver-

soos estilos de arte. Desenvolveu grande interesse pela arquitetura medieval e aprofundou seus conhecimentos de arquitetura clássica quando esteve na Itália. Em 1840, mesmo sem experiência, Le-Duc foi indicado arquiteto da Comissão dos Monumentos Históricos da França, para dirigir obras de restauro de edifícios históricos. Em 1844, foi o vencedor do concurso para restauração da Catedral de Notre-Dame, em Paris. Graças a seus projetos bem sucedidos, Viollet-le-Duc foi reconhecido por sua atuação no campo da restauração, demonstrando grande conhecimento em arquitetura e construção, especialmente a gótica, sua preferida.

Como teórico, dedicou-se ao estudo do papel do arquiteto e suas condições de trabalho, elaborando documentos que descreviam detalhadamente técnicas de arquitetura medieval e restauro, apostando em novas tecnologias de construção e na importância da era industrial, sempre à procura de um estilo arquitetônico apropriado ao século XIX. Acreditava que uma profunda análise da estrutura original do edifício era essencial para que um projeto respeitasse suas particularidades e assim concebia um “modelo ideal” de intervenção. Fundamentalmente, seus projetos procuravam consertar os problemas existentes na construção, mesmo que isso significasse não respeitar as pátinas, ou marcas do tempo, e, em alguns casos, reconstituiu edifícios inteiros com um resultado completamente diferente do original.

Em sua obra *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XI^e au XVI^e Siècle* (1854-1868 apud VIOLLET-LE-DUC, 2000, p. 29), definiu o significado do verbete “restauração”, que até então não existia: “(...) A palavra e o assunto são modernos. Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento.” Para Le-Duc, o restauro deveria respeitar as particularidades dos edifícios, porém, ele próprio intervinha com base em modelos que considerava perfeitos e adequados e, em muitos casos, propunha soluções que, em vez de respeitar a originalidade, seguiam um estilo que ele próprio determinava.

Até então, os edifícios não eram restaurados do modo como é feito hoje. Muitas vezes, eram abandonados até se tornarem ruínas, quando um novo era construído, segundo interpretações do original, porém sofrendo intervenções no estilo da época. No começo do século XIX, a Inglaterra e a Alemanha já utilizavam técnicas de restauro e esses princípios chegaram rapidamente à França.

A Comissão dos Monumentos Históricos passou a seguir a metodologia que estabelecia critérios de intervenção a partir de documentos que descreviam detalhadamente o monumento, sendo necessário que o arquiteto responsável tivesse amplo conhecimento de técnicas e estilos. Para alguns, a restauração era apenas uma “uma moda” (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p. 30), já que defendiam a valorização das obras medievais vista pelos estudiosos como o ca-

minho para a identidade nacional. Para Le-Duc, isso significava “julgar um fato de considerável alcance um pouco superficialmente” (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p. 33).

Seu interesse pela tecnologia fazia com que estivesse sempre à frente de seu tempo. Defendia o uso da fotografia, recém-descoberta, como instrumento fundamental de trabalho, a fim de “(...) fornecer relatórios irrefutáveis e documentos que podem ser consultados sem cessar, mesmo quando as restaurações mascaram os traços deixados pela ruína” (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p. 68).

Le-Duc levantou questões importantes para a restauração como a documentação, a substituição de materiais e a recuperação estrutural de edifícios que deveriam retornar ao estado novo, sem sofrer alterações em suas proporções, por meio da substituição dos materiais por outros de maior qualidade: “Nas restaurações, há uma condição dominante que se deve ter sempre em mente. É a de substituir toda parte retirada somente por materiais melhores e por meios mais eficazes e perfeitos.” (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p. 54). Afirmava que o restaurador deveria ser um construtor hábil e experiente que conhecesse todos os procedimentos de construção, mas acreditava que o uso do edifício era a melhor forma de conservá-lo.

De certa forma, suas teorias foram visionárias, embora restritas diante das possibilidades da época. Apesar da lógica e coesão de suas idéias, o caráter sentencioso de suas teorias e seus projetos foi muito questionado. Porém, após sua morte, essas teorias foram revistas, comprovando a contribuição de seu trabalho para o restauro contemporâneo.

John Ruskin

Contemporâneo de Viollet-le-Duc, o inglês John Ruskin (1819-1900) era escritor, sociólogo, crítico de arte e amante do desenho e da música. Foi um estudioso da percepção e admirador da Idade Média. Seu pensamento estava relacionado à subjetividade em oposição à razão e ele acreditava que as doutrinas que surgiram nos anos anteriores deveriam ser submetidas à observação e à experimentação.

Para demonstrar suas teorias, Ruskin fez uma série de experimentos. Em um deles, analisou as pinturas de Joseph Turner (1775-1851), eliminou as linhas de contorno das figuras e manteve apenas as cores de fundo a fim de comprovar que os elementos se misturavam causando no espectador uma sensação de unidade e uma abstração com significados individuais. Essas idéias influenciaram o espírito da vanguarda do século XX, renovando a arte decorativa e influenciando movimentos como o Art Nouveau e, mais tarde, o Modernismo.

Era um purista e grande crítico da sociedade britânica e da massificação proveniente da industrialização dos produtos. Afirmava que neles não havia arte, uma vez que não havia envolvimento dos operários com o processo produtivo, o que transformava os produtos em objetos impessoais sem significado.

Seguindo essa mesma filosofia, Ruskin era absolutamente contra a restauração de obras de arte, prática que acreditava ser a real destruição dos monumentos. Era capaz de aceitar pequenas obras de consolidação para apoiar a parte degradada, mas, quando esse recurso perdia sua eficácia, conformava-se com a morte natural do monumento. Defendia a conservação como a melhor forma de preservar as edificações, em oposição às restaurações que estavam sendo executadas na França por Viollet Le-Duc.

A ruína era o que importava, pois considerava ser o registro de uma cultura plena de significado histórico e por isso ligada à percepção dos monumentos como documentos e não apenas como objetos materiais. Perceber, para ele, era ver uma verdade.

Ruskin acreditava que a preservação das marcas do tempo nos monumentos era algo a ser valorizado como testemunho de várias gerações, por gerar o sentimento de pertencimento que uma sociedade possui em relação a sua cultura. Essa visão romântica contribuiu para a salvaguarda de diversos monumentos históricos e centros urbanos, podendo ser considerada a primeira referência aos conceitos de patrimônio material e imaterial.

Camillo Boito

O antagonismo entre o pensamento de Viollet-le-Duc e John Ruskin mostra claramente que a teoria da restauração evoluiu a partir de opiniões divergentes e extremamente radicais. Coube ao arquiteto e crítico de arte italiano Camillo Boito (1836-1914) a tarefa de interpretar essas teorias e ajustá-las à realidade social e intelectual do final do século XIX.

Ele foi um dos mais significativos pensadores do restauro de bens culturais, legando uma importante colaboração à cultura moderna da Itália. Estudou arquitetura na Escola de Belas-Artes de Veneza e, como professor, procurou introduzir o estudo da arquitetura medieval, que considerava ser a mais autêntica expressão artística do país e da qual era grande admirador. Foi grande responsável pelo redescobrimento desse estilo arquitetônico valorizado pela pureza das linhas, que Boito acreditava ser inspirador para a nova arquitetura italiana.

Escreveu diversos textos sobre o assunto e reconhecia o valor das teorias de Viollet-le-Duc para a difusão dos conhecimentos de arquitetura. Foi o primeiro teórico a fazer distinção

entre restauração e conservação, formulando princípios gerais para intervenções nas diversas artes, considerando as particularidades de cada técnica.

A Europa vivia uma explosão cultural e países como a França e a Itália buscavam uma identidade nacional a partir da valorização da arquitetura e preservação de monumentos históricos. Boito, também influenciado pelo Romantismo, utilizou em seus trabalhos o conceito de beleza para defender o estilo límpido e rigoroso na construção de edifícios, longe do excesso das obras oitocentistas que representavam outro estilo de vida.

Seguindo o mesmo pensamento, Boito desenvolveu a atividade de restaurador em projetos de igrejas e palácios. Buscava uma unidade formal por meio da análise da arquitetura do período, sempre amparado em uma detalhada documentação sobre o edifício a restaurar. Considerava o restauro arquitetônico o mais complexo. Na escultura, defendia a não-complementação de lacunas; na pintura, afirmava que a intervenção deveria ser mínima. Acreditava que todas as intervenções deveriam ser executadas de acordo com as características de cada obra, sem acrescentar ou suprimir elementos, mesmo fragmentos de intervenções anteriores.

Boito admitia contradições em suas teorias, já que o restauro era um assunto novo, mas elas podem ser consideradas intermediárias entre o pensamento pós-revoluções e a maneira moderna de compreender a restauração de bens culturais. Em alguns aspectos, suas idéias aproximavam-se das de Ruskin, principalmente em relação à valorização das ruínas pelo reconhecimento de sua beleza e a aceitação da presença de marcas históricas em uma obra. As ruínas deveriam ser mantidas como tal pela conservação do edifício e não por meio de uma intervenção profunda em que lacunas seriam acrescidas de novos elementos levando ao aspecto original, como defendia Viollet-le-Duc. Basicamente, sua forma de pensar a intervenção sobre o legado do passado é resultante de um equilíbrio entre as proposições de Le-Duc e as de Ruskin, ambas bastante radicais.

(...) as obras de todos os séculos passados, as quais nos chegaram mutiladas, alteradas ou arruinadas, a única coisa sábia que, salvo raros casos, nos resta a fazer é esta: deixá-las em paz, ou, quando oportuno, libertá-las das mais ou menos velhas ou mais ou menos más restaurações. (BOITO, [1884], 2003, p. 37)

O medo de uma restauração, por menor que fosse, fez com que Boito classificasse os profissionais da restauração como “perigosos”, pregando o uso da conservação no lugar da restauração que, quando absolutamente necessária, deveria ser mínima. O objetivo das intervenções não era deixar o edifício novo nem transformá-lo em algo diferente do original, mas mantê-lo em seu estado atual e conservá-lo para as futuras gerações.

Boito acabou com a dicotomia existente na ciência da restauração causada pelas diferentes teorias de Ruskin e Viollet-le-Duc, consolidando os princípios do restauro e contribuindo para a reflexão contemporânea sobre o tema. Seu discurso representou uma evolução nas teorias da restauração que influenciou a normatização dos procedimentos de restauro arquitetônico, resultando na assinatura da *Carta de Atenas* na Conferência Internacional de Atenas de 1931. A *Carta* estabeleceu regras para a intervenção em monumentos históricos e também se baseou na Teoria do Restauro Científico de Gustavo Giovannoni (1873-1947), que considerava o restauro arquitetônico uma intervenção de consolidação, com o objetivo de recompor as partes faltantes e valorizar os traços remanescentes a fim de evitar a substituição.

Alois Riegl

Alois Riegl (1858-1905) foi um historiador da arte austríaco pertencente à Escola Vienense de História da Arte que, em 1902, foi nomeado responsável pela conservação dos monumentos históricos da Áustria. No ano seguinte, escreveu *O culto moderno dos monumentos*, obra que conferiu um novo significado ao conceito de monumento histórico, transformando a ciência da conservação em uma disciplina específica que levantava questões relativas à tutela e conservação de bens culturais e criou bases para que se estabelecessem políticas de preservação.

Para Riegl, existiam dois tipos de monumento: os não-intencionais e os intencionais. Os não-intencionais seriam aqueles que foram construídos com fins específicos que acabavam por representar o senso comum de um povo.

Já os intencionais eram aqueles que tinham a finalidade de exaltar alguma característica de uma dada sociedade, pois eram obras criadas pelo homem com o objetivo de expressar e conservar uma forma de pensar o mundo em determinada época.

Riegl afirmava que, em seu sentido original, o monumento mantém a memória coletiva de um povo: “Não é sua destinação original que confere a essas obras a significação de monumentos; somos nós, sujeitos modernos, que a atribuímos.” (RIEGL, 2006, p. 43).

Com o Renascimento, as obras da Antiguidade clássica foram valorizadas por seu caráter artístico e histórico, e não apenas por representar a grandiosidade dos antigos. Para Riegl, os monumentos não possuem valor para a arte, e sim para a história da arte. Tal valor surge do contraste do novo com o antigo, atribuído de acordo com um valor sentimental próprio do modo de percepção comum de um povo e não mais restrito à aristocracia e aos intelectuais.

tuais. A partir desse pensamento, surge o conceito de cultura de massas, que passa a ser o modelo social predominante no século XX.

A obra de Riegl consiste, em última instância, em esclarecer o valor atribuído aos monumentos e definir meios para sua preservação.

Cesare Brandi

Cesare Brandi (1906-1988) é um dos principais nomes do restauro moderno. Em 1966 escreveu a *Teoria da restauração*, obra baseada nas diretrizes da *Carta de Atenas*, muitas vezes classificada como um texto teórico e pouco prático.

Os teóricos do século XIX e início do XX se empenharam em classificar o que deve ou não deve ser restaurado com o objetivo de evitar que as intervenções pudessem causar mais danos do que o próprio tempo. Pensavam o restauro como uma ciência exata, com regras e métodos cientificamente determinados, prevalecendo o caráter histórico das obras.

Após a Segunda Guerra Mundial, diversos monumentos foram destruídos. Nesse contexto, Brandi teve grande destaque, participando do restauro de inúmeras obras de arte; diante da falta de sistematização de procedimentos, começou a pensar no que seria sua *Teoria da restauração*, com o objetivo de delimitar regras que embasassem a prática do restaurador.

Diante de tamanha destruição, o caráter artístico não pôde mais ser colocado em segundo plano, já que a fruição da obra-de-arte está relacionada à observação de sua imagem figurativa somada ao caráter histórico. É este aspecto que diferencia a obra-de-arte de outros produtos da ação humana. Brandi afirmava que “restaura-se somente a matéria da obra-de-arte” (BRANDI, 2004, p. 31), já que o restaurador só atuará nesse nível e uma obra se manifesta por meio da matéria que, por sua vez, é o que degrada.

Conhecendo o objeto já em estado deteriorado, não é possível ter certeza de como havia sido quando novo, sendo necessária uma intervenção baseada no estado em que se encontra quando restaurado e não no que se pensa ter sido seu “estado original”, o que levaria o espectador a incorrer em um erro de interpretação. Brandi chamou isso de “falso histórico”.

Para Brandi, “(...) a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra-de-arte, desde que isso seja possível, sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra-de-arte no tempo” (BRANDI, 2004, p. 33). Segundo suas teorias, as intervenções deveriam se guiar por uma crítica de valor em relação ao significado histórico do objeto, limitada pelo estado físico em que se encontra a

obra-de-arte e sustentada por um vasto conhecimento técnico, estilístico, filosófico e histórico, não podendo depender do gosto particular do restaurador. Ele estabeleceu ainda que as intervenções deveriam tornar os acréscimos facilmente reconhecíveis, mesmo para um leigo, e que fossem reversíveis, permitindo sua retirada em caso de uma eventual intervenção futura.

A principal marca da obra de Brandi é o rigor crítico-cultural que situa o ato de restauro como responsável pelas futuras interpretações estilísticas e históricas da obra-de-arte. Se for executada sem critérios, a restauração pode causar danos à obra que irão perpetuar-se por várias gerações.

A partir dessas teorias, a preservação do patrimônio cultural, em suas diversas formas e aspectos, consolidou seu espaço na sociedade contemporânea, contribuindo para a democratização no acesso e na fruição da cultura.

HISTÓRIA DO LIVRO E DA ENCADERNAÇÃO

O livro é um objeto composto por páginas costuradas ou coladas por um dos lados e protegido por uma capa rígida ou flexível, cujo conteúdo é composto de texto manuscrito ou impresso, com ou sem imagens, formando um ou mais volumes que podem ou não fazer parte de uma coleção. Sob seu aspecto físico, falar da história do livro é também falar da evolução da escrita e das técnicas de encadernação.

O livro, como conhecemos hoje, é o resultado de uma evolução intelectual e tecnológica que surgiu a partir da necessidade do homem de preservar informações sobre sua vida cotidiana a fim de se comunicar com gerações futuras. Ao longo dos séculos seu conteúdo e forma foram modificados para garantir essa preservação. Foram utilizados diversos suportes para a escrita: ossos, pedras, tabletas de argila, tábuas de madeira, cera ou marfim e lâminas de metal. A partir da era cristã, o uso de materiais como tecidos, couro, ferro, bronze, papiro,³ pergaminho, papel de trapo⁴ e de madeira seguiu o desenvolvimento dos produtos manufaturados. Hoje, a alta tecnologia permite o desenvolvimento de CD-ROMS e e-books ou livros eletrônicos.

Inicialmente expressa por meio de pinturas em cavernas, ideogramas e, mais tarde, alfabetos, a comunicação escrita remonta a mais de 4.000 anos. Os primeiros “livros” de que se tem notícia foram as tabletas de argila utilizadas pelos sumérios na Mesopotâmia, região considerada por muitos o berço da civilização. Pequenas bases de argila cozida eram usadas como suporte para a escrita cuneiforme, assim denominada por se utilizarem objetos em forma de cunha para escrever.

No início, a escrita era uma série de imagens que evoluíram para símbolos e, mais tarde, para as letras. Os caracteres chineses foram os primeiros a serem criados, seguidos pelos hieróglifos egípcios; por volta do ano 500 a.C., os gregos separaram vogais e consoantes, criando o alfabeto, mais tarde consolidado pelos romanos.

Porém, bem antes disso, por volta de 3.500 a.C., os egípcios e hebreus utilizavam rolos, chamados de *volumem* pelos romanos, como suporte para a escrita.⁵ Eram formados por pedaços de papiro emendados, presos pelas extremidades e enrolados em uma vara de madeira ou osso com um rótulo feito em tiras em papiro que indicavam o título da obra.

³ Material produzido a partir da planta que cresce às margens do Rio Nilo. O caule era cortado em tiras que, depois de imersas no rio, eram sobrepostas cruzadas e prensadas, resultando num material fino próprio para a escrita.

⁴ Papel feito a partir de tecidos velhos.

⁵ Esses rolos são utilizados ainda hoje pelos judeus na confecção das Escrituras Sagradas.

Os rolos eram desenrolados conforme iam sendo lidos e o texto era escrito em colunas perpendiculares, podendo conter várias obras, sendo então chamado de tomo. Alguns desses volumes eram enrolados e introduzidos em um tubo e recebiam o nome de *manuale*, caracterizando o que podemos considerar a primeira forma de encadernação. Esses cilindros eram mais fáceis de transportar e podiam ser guardados em caixas feitas de couro, cedro ou marfim. Os gregos utilizavam panos ou peles para protegê-los.

Aos poucos, o tamanho desses rolos diminuiu até chegar a um formato retangular e plano, onde o papiro era dobrado em forma de sanfona e protegido por dois pedaços de madeira presos por uma extremidade. Chamados de *códice* ou *códex*,⁶ os volumes eram mais práticos e manuseáveis que os rolos. Surgiram na Grécia como forma de codificar as leis e foram aperfeiçoados pelos romanos nos primeiros anos da Era Cristã.

Alguns textos gregos e romanos eram escritos em tábuas de madeira presas por um cordão em um dos lados, formando dípticos, trípticos e polípticos onde duas, três ou mais tábuas eram unidas. Assim começou o desenvolvimento do livro como objeto e, conseqüentemente, o início da arte de encadernar com o objetivo de conservar o livro por um período maior. Iniciada por volta do século I, essa prática surgiu quando o códice grego passou a substituir os rolos e os livros sanfonados. Eram manuscritos compostos de folhas dobradas ao meio reunidas em cadernos⁷ e costurados na lombada⁸ com nervos,⁹ permitindo que as folhas fossem escritas em ambos os lados. Originalmente, os cortes¹⁰ do livro não eram aparados durante a confecção do volume, o que ocorria posteriormente quando o texto era escrito.

Por ser muito frágil e pouco resistente a dobras, o papiro começou a ser substituído por materiais mais firmes e duradouros como o pergaminho, utilizado pelos persas para registrar textos de grande importância. O nome faz referência à cidade de Pérgamo, na Ásia Menor (160 a.C.), onde a técnica de tratamento do couro – em geral, de cabra, carneiro, cordeiro ou ovelha –, foi desenvolvida para tornar a pele uma superfície lisa, sem pêlos e muito resistente à escrita que era feita com penas e caniços. Era um material caro, mas por volta do século V passou a ser utilizado com frequência em toda a Europa.

Como era propenso a ondular, os cadernos passaram a ser guardados entre duas chapas de madeira grossa que com o tempo eram presas com as pontas das tiras que formavam os

⁶ Palavra em latim que significa “livro” ou “bloco de madeira”.

⁷ Vem do termo italiano *quaderni*. Conjunto de folhas dobradas, encaixadas e costuradas na dobra. Um livro é formado por diversos cadernos unidos entre si.

⁸ Parte lateral do livro onde se encontra a costura dos cadernos que prende o grupo de folhas e que compõe a capa do livro com as pastas; lombo, dorso.

⁹ Tira flexível de couro, ou material com certa espessura, presa na lateral dos cadernos, formando um desnível.

¹⁰ As três laterais do bloco de texto denominadas superior (cabeça), lateral (frente) e inferior (pé).

nervos dos cadernos. Mais tarde, a madeira passou a ser coberta por um pedaço de couro único que unia as duas capas, ou pastas, pela lateral dos nervos, constituindo assim a lombada. O pergaminho formava cadernos de 4, 8, 12 ou 16 páginas, chamados de *folios*, que unidos faziam o bloco de texto. Essas encadernações possuíam cabeceado¹¹ mas não apresentavam folhas de guarda,¹² o que só passou a ocorrer por volta do século XII.

Encadernações desse tipo eram geralmente utilizadas em obras eclesiásticas e, como produto da era cristã, substituíram aos poucos o rolo, associado ao paganismo. Os livros eram confeccionados em mosteiros, onde surgiu o ofício da encadernação. Os monges copistas eram responsáveis pela confecção dos textos manuscritos, em local de acesso restrito chamado *scriptorium*, onde havia uma divisão de tarefas: o *armarius* era responsável pelas matérias; os *escribas* transcreviam os textos; o *rubricador* inseria notas e títulos; o *iluminador* ilustrava e fazia letras capitais.

As encadernações “monásticas” eram feitas, em geral, em pergaminho e apresentavam capas decoradas com desenhos geométricos, lombadas lisas e planas, costura sem cadarços ou nervos e cabeceado feito à mão. Com o crescimento do poder da Igreja, transformaram-se em verdadeiras obras de arte, com a utilização de materiais nobres como pergaminho e veludo, ornadas com marfim, cobre e prata, incrustações de pedras preciosas ou ouro maciço, pinturas coloridas em esmalte e costuras com nervos.

Como os livros eram guardados na horizontal, as capas apresentavam suportes em metal ou pedra, evitando o contato do volume com a superfície e protegendo-o da umidade. O título do livro ainda era escrito em etiquetas presas sobre a capa e utilizavam-se fechos nas bordas, também com o objetivo de evitar a ondulação do pergaminho e o acúmulo de poeira, mantendo o livro bem fechado. As letras capitais e iluminuras¹³ eram na maioria das vezes nas cores azul, vermelho, dourado e verde, enquanto os textos eram em preto e, em algumas ocasiões, vermelho ou azul.

As encadernações mais elaboradas eram geralmente usadas em evangelhos a fim de valorizar a palavra de Deus, o que se manteve até a Idade Média. Os monges foram responsáveis pela preservação de textos como a Bíblia e outros registros históricos.

No século VI, os manuscritos, mesmo os mais comuns, passaram a ter encadernações com couro estampado ou decorado com figuras fantásticas e simbólicas, de influência bizanti-

¹¹ Detalhe de acabamento e reforço da lombada na cabeça e no pé do livro. Pode ser de alinhavo ou de tecido.

¹² Folhas que forram a capa por dentro, coladas na parte interna das pastas (contra-guarda) e que se estendem à primeira folha do livro (volante) no início e no final do livro. Não contêm texto, sendo de papel liso, marmorizado ou decorado.

¹³ Arte de ilustrar e ornamentar manuscritos e incunáveis por meio da pintura de flores, folhagens, cenas bíblicas e capitulares – letra inicial – em cores vivas, ouro e prata.

na, quase sempre apresentando 4 evangelhos nos 4 cantos e uma ilustração no centro da crucificação de Cristo.

Na época carolíngia,¹⁴ marcada pelo renascimento da cultura ocidental, os livros apresentavam capas suntuosas. Foi o apogeu das encadernações esmaltadas, misturadas com revestimentos metálicos, estilo influenciado pelos bizantinos que utilizavam figuras coloridas de santos e cenas sagradas, fazendo uma fusão entre minerais e cores vibrantes.

No século X, a Espanha foi invadida pelos mouros e a técnica de fabricação de papel, comum no mundo árabe, chegou ao Ocidente. Inventado na China no início da era cristã, era considerado um material de baixa qualidade e foi utilizado na confecção do miolo¹⁵ de livros sem importância. O pergaminho continuou a ser empregado em obras nobres e religiosas.

As folhas de papel eram feitas manualmente, a partir de trapos de linho e algodão macerados, utilizando-se uma tela de fios de cobre como fôrma. Esse processo marcava o papel com pequenos fios horizontais e verticais, que formavam a malha da tela, e daí nasceu a idéia de criar desenhos com a marca do fabricante nas telas. Esses desenhos são denominados filigrana ou marca-d'agua.

Por volta do século XII, o ofício de encadernar deixou de ser exclusividade dos mosteiros. Com a criação das universidades, surgem as primeiras oficinas onde os encadernadores se ocupam de uma nova demanda de livros menores, mais simples e leves.

Aparecem as primeiras capas em papel-cartão, e estas passaram a ser costuradas ao miolo, tornando o livro mais frágil. Surge a necessidade de reforçar as extremidades com tecido de algodão ou seda. No século XIII, o couro era umedecido e decorado com relevo seco, técnica absorvida da cultura oriental e adotada principalmente nos mosteiros, onde rosetas e cabochões¹⁶ eram gravados com uma barra de ferro quente prensado sobre o couro. Esses ferros ficaram conhecidos como “ferros monásticos”, pois apresentavam uma variedade de desenhos inspirados em temas religiosos. Mais tarde, o bronze substituiu o ferro na confecção de barras mais leves que permitiam a impressão manual com a utilização de moldes menores.

Esse modelo de encadernação tornou-se freqüente na Itália, mas cada região da Europa seguia uma tendência. Os espanhóis, por exemplo, tinham influência moura, utilizando decorações com cordas retorcidas e combinações geométricas. Surgiram os primeiros “livros de horas”, que se tornaram bastante comuns nessa época. São livros de leituras e orações cotidianas, em diversos formatos, ricamente ornamentados com iluminuras e encadernação luxuosa.

¹⁴ Referente à dinastia de Carlos Magno (742-814), rei dos francos e imperador do Sacro Império Romano do Ocidente.

¹⁵ Parte interna do livro, formada por folhas dobradas ao meio e costuradas.

¹⁶ Pedra preciosa ou não, talhada, comumente arredondada, polida, mas não facetada.

Apareceram os primeiros “livros tabulares”. Criados séculos antes na China, esses livros tinham em sua maioria temática religiosa e suas matrizes eram feitas em blocos de madeira gravados – o que permitia sua reprodução em série – com textos pequenos e muitas ilustrações destinadas à população pouco alfabetizada.

Mas a grande invenção que mudaria a história ocorreu por volta de 1448. Johannes Gutenberg (?–1468), mestre gráfico alemão e ex-ourives, nascido em Mainz (Mogúncia), na Alemanha, desenvolveu a impressão com tipos – ou caracteres – móveis a partir da adaptação de uma prensa de produção de vinhos, que consistia em um suporte fixo e uma parte superior móvel presa por um parafuso grande. O texto era escrito com os tipos em metal dispostos em uma fôrma que, apoiada sobre a prensa, recebia uma camada de tinta e por cima a folha de papel ou pergaminho. A parte superior pressionava o papel contra os tipos, imprimindo o texto. A impressão tipográfica feita nesses moldes sobreviveu até o século XIX.

Católico fervoroso, seu grande projeto pessoal foi a impressão da Bíblia de Mogúncia, um dos incunábulo¹⁷ mais importantes da História por se tratar da primeira obra impressa com tipos móveis a apresentar colofão, ou seja, registro de data, lugar de impressão e nome do impressor na última página. Eram impressos de forma a parecerem manuscritos, apresentando iluminuras feitas à mão, com alto valor no mercado.

Com a impressão mecânica, a produção de livros aumentou substancialmente, elevando a encadernação à categoria de obra-de-arte. Cresce o número de ateliês especializados que trabalham por encomenda de mecenas, bibliófilos e colecionadores e os encadernadores passam a assinar suas obras. Simultaneamente, houve um aumento na produção de livro de menor importância que eram impressos em papel, não justificando o uso de encadernações tão requintadas. As capas eram cobertas com peles menos nobres, como de lobo, raposa e gamo e cabrito, aplicadas sobre um suporte de madeira de cedro, com ferragens em metal comum.

Até essa época, as encadernações eram sólidas, feitas para durar muito, porém pouco maleáveis, sendo algumas tão pesadas que praticamente não podiam ser transportadas. Assim surgiram os livros de bolso, muito consultados e dotados de uma encadernação leve em pergaminho ou pele fina, com uma correia que prendia na cintura. O “livro-bolsa”, comum entre as mulheres, era quase sempre um livro de orações de pequeno formato, com alça do mesmo material que a encadernação, permitindo que fosse carregado como bolsa.

A Itália se tornou o país onde o ofício de encadernar mais evoluiu, aproveitando o surgimento de novas técnicas como as rodas de douração e o uso cada vez mais constante do papelão no lugar das tábuas de madeira, conferindo mais leveza às capas. A técnica da doura-

¹⁷ Livros impressos com a técnica de tipos móveis, ou seja, em meados do século XV até o ano de 1500.

ção, trazida do Oriente, foi muito utilizada nas encadernações renascentistas, sendo Aldo Manuzio o mais importante encadernador do período, com obras sóbrias, com vinhetas ornamentais exclusivas, estampadas em dourado sobre o couro, permitindo a execução de florões simétricos e variadas combinações geométricas. Foi o primeiro artista a pensar o livro como objeto de arte, criando o que hoje seria o design gráfico.

Na Renascença, com o desenvolvimento da tipografia, mudaram as encadernações na Itália, enquanto a Alemanha e a França mantinham as concepções e os costumes medievais. As capas possuíam decoração com arabescos geométricos e florões e as lombadas quase sempre apresentavam nervos. Muitos livros eram vendidos na brochura – sem encadernação ou com capa flexível – para que pudessem ter encadernações personalizadas.

Os novos volumes podiam ser obras religiosas, profanas, textos antigos e contemporâneos. As encadernações ficaram mais refinadas e os materiais utilizados eram de boa qualidade, com as capas forradas com tecidos nobres, como seda e veludo, bordados em fio de ouro, enriquecidos com molduras de metal.

O “marroquim”, couro tingido de alta qualidade utilizado até hoje, era muito difundido entre encadernadores venezianos, criando o estilo “mudejar” – dos mouros –, caracterizado por linhas geométricas entrelaçadas. Também em Veneza surgiu a técnica de douração, introduzida na Itália pelos árabes. Nas igrejas, muitos livros eram presos por correntes aos púlpitos de leitura das igrejas a fim de impedir roubos.

A França, a Inglaterra e a Alemanha também se tornariam grandes centros da encadernação artística, com novos estilos decorativos de execução complexa. Os franceses utilizavam técnicas de mosaico, com recortes de couro de cores variadas embutidos ou superpostos. Muitas mulheres que colecionavam livros ajudaram a dar popularidade ao estilo rococó e *dentelle* (rendado), caracterizado por uma espécie de renda nas bordas da capa.

Até o século XVI, as encadernações eram mudas, ou seja, não possuíam registro textual que identificasse a obra, o que só acontece no século XVII, quando começam a aparecer pequenos textos na capa e na lombada dos livros.

O desenvolvimento intelectual e científico do final do século XVII proporcionou o crescimento de estudos publicados, incrementando o setor editorial. Novas tecnologias ajudaram a difundir as publicações mudando os estilos das encadernações de obras comuns, que se tornaram mais simples e menores. As capas eram forradas com materiais de qualidade inferior, como a vaqueta, couro de baixa qualidade, e as decorações eram mais simples, compostas de pequenos filetes e alguns florões nos cantos. O papel era cada vez mais utilizado no miolo de livro.

É também nessa época que surgem as encadernações flexíveis em pergaminho, muito populares durante a renascença italiana. Era uma estrutura flexível e bastante resistente que foi o modelo favorito para livros populares de poesia, literatura contemporânea e textos clássicos. Hoje é muito utilizada na conservação de livros.

Foi nessa época também que o uso do papel marmorizado começou a ser difundido. Acredita-se que esse papel surgiu na China, no século VIII, e difundiu-se pela Pérsia e Turquia até chegar à Europa, no século XV. É uma técnica de pintura que consiste em sobrepor uma folha de papel sobre uma superfície líquida com tintas também em estado líquido, formando diferentes padronagens que imitam o mármore, ocorrendo uma transferência do desenho para o papel. Era utilizada em encadernações com cantos e lombada em couro e em folhas de guarda. Os cortes do livro também eram ornamentados com esse tipo de pintura.

Além da marmorização, os cortes possuíam decorações como desenhos em relevo ou a simples aplicação de ouro. Em alguns casos raros, apresentavam *for edge*, ou seja, pinturas complexas que só aparecem quando o bloco de texto é folheado, sendo imperceptíveis com o livro fechado.

Nessa época cresceu o número de bibliófilos que valorizavam não só o conteúdo dos livros mas também a arte da encadernação. A qualidade das impressões era cada vez maior, com grande desenvolvimento na área tipográfica a partir da criação de diversos novos tipos de letras. Em consequência das revoluções burguesas do final do século XVIII, o fim da monarquia diminuiu o número de aristocratas que encomendavam encadernações luxuosas aos artistas e o crescimento na produção industrial dos livros gerou uma maior demanda de papel e uma procura por matérias-primas mais baratas.

Até meados do século XVIII, os trapos de linho e algodão eram a matéria-prima para a fabricação de papel, mas se tornaram escassos com o crescimento da demanda e em razão de um surto de peste na Europa, quando muitos tecidos e roupas foram queimados. Algumas fibras vegetais como a palha foram testadas, até que em 1765 o padre e botânico austríaco Jacob Schäffer, estudando a atividade das vespas, concluiu ser possível fabricar papel a partir da madeira. Ele observou que, ao construir seu ninho, a vespa mastiga lascas de madeira separando na boca as fibras de celulose, chamadas lignina, e por fim esta pasta é regurgitada para formar o vespeiro.

No final do século XVIII, com a Revolução Francesa, o acesso da população à cultura aumentou e, conseqüentemente, o acesso aos livros, que se tornaram objetos de consumo, criando-se a necessidade de maior agilidade em sua produção. A confecção do papel de madeira era artesanal, bem como a do papel de trapos.

Em 1798, o francês Nicholas-Louis Robert inventou a primeira máquina de fabricação de papel, porém a qualidade do material era inferior. Em 1801, os irmãos Robert e John Gamble patentearam a máquina na Inglaterra com e aperfeiçoaram o modelo anterior, produzindo papel de alta qualidade. Essa mecanização na confecção do papel aumentou a fabricação de livros que passaram a ser produzidos em série, multiplicando consideravelmente o número de exemplares que eram idênticos entre si.

As encadernações passaram a ser mais ágeis para acompanhar a produção dos livros. As lombadas eram produzidas sem nervos e decoradas com nervuras que imitavam os nervos (falsos nervos). Na Alemanha as encadernações vistosas viraram moda entre os burgueses para compensar a sua baixa qualidade. As capas e o dorso apresentavam ouro e cores berrantes e ficaram conhecidas como *tranches dorées*. Nos dias de hoje apresentam um estado de conservação inferior às sólidas encadernações dos séculos anteriores. Alexis Pierre Bradel criou a encadernação de Bradel, ou “capa-fora”, própria para a produção industrial de livros, onde a capa era confeccionada separadamente e depois encaixada ao miolo.

Com a industrialização do século XIX, as encadernações ficaram mais simples. Surgiu o estilo “Biedermeier”, ou Restauração, que apresentava lombada chata, sem nervos, ou com nervos falsos, e pouca decoração. Obras clássicas e enciclopédias foram encadernadas em forma de brochura¹⁸ com capas em tecido ou papel, ornadas com elementos dourados e fixadas com grampos.

Na Alemanha, ao mesmo tempo em que as encadernações correntes perdiam qualidade, as clássicas eram resgatadas pelas encadernações de luxo, encomendadas pela burguesia a fim de ostentar sua riqueza. Esse movimento propiciou o aparecimento das encadernações artísticas – os chamados “livros de artista” –, que eram personalizadas e apresentavam interpretações próprias dos estilos antigos, faziam uso de materiais incomuns e eram influenciadas pelas artes plásticas. É também nesse período que surgem na Europa as primeiras escolas profissionalizantes de encadernação e publicações sobre o tema.

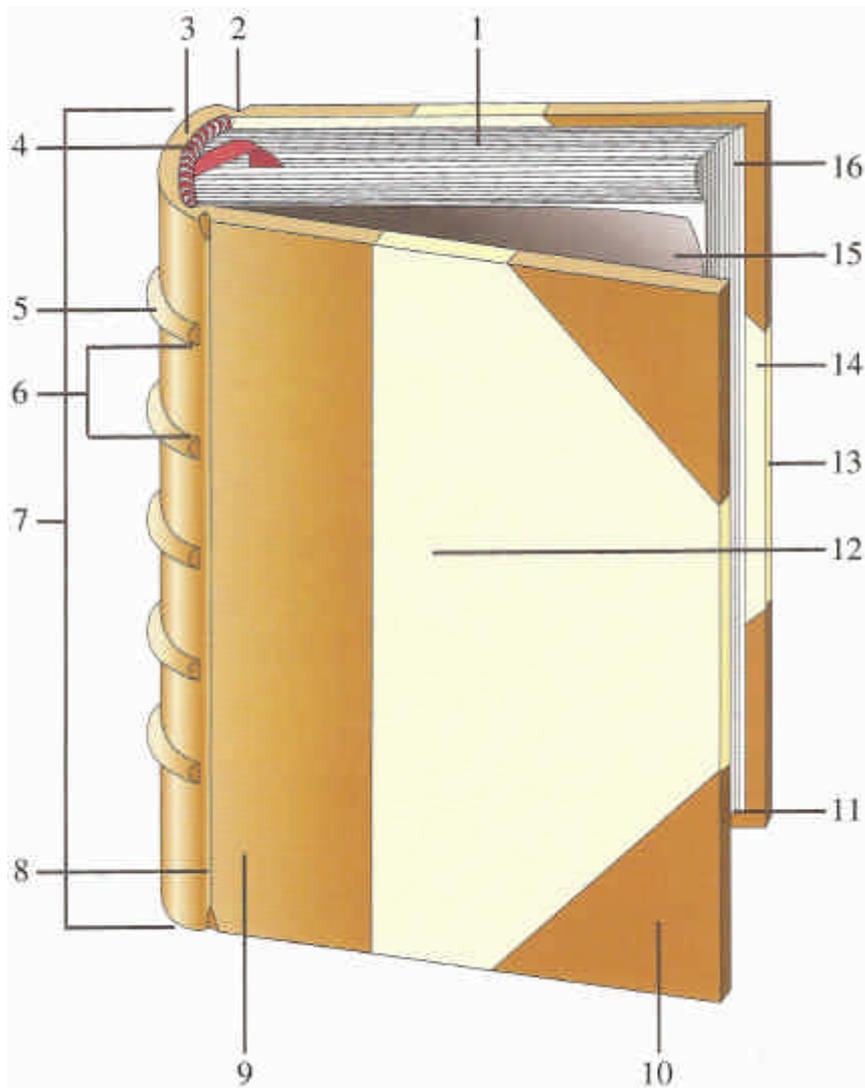
Apesar da industrialização, o ofício da encadernação se manteve como expressão de arte e de valorização dos livros. Os álbuns de fotografias foram outra forma de representação da encadernação de luxo que surgiu da evolução dos suportes de revelação de fotografias.

No Brasil, as primeiras obras de encadernação de que se tem notícia datam do século XVI, mas eram encadernações simples destinadas à catequese dos jesuítas. Tinham influência de Portugal, que seguia o estilo artístico francês e italiano. Com a vinda de D. João VI para o

¹⁸ Livro ou folheto com costura industrial, revestido com capa de papelão ou cartolina colada na lombada. Até o início do século XIX, muitos livros eram vendidos apenas na brochura e sua encadernação era providenciada pelo comprador.

país, o acervo da Biblioteca Real foi trazido para cá juntamente com uma tipografia, dando origem à Imprensa Régia, que produzia os livros no Brasil. A produção gráfica se desenvolveu a partir do Segundo Reinado e no século XIX já existiam alguns encadernadores, principalmente no Rio de Janeiro, estabelecidos em sua maioria no centro da cidade.

ESQUEMA DAS ARTES DO LIVRO



- 1 Corte superior (cabeça)
- 2 Chanfro
- 3 Coifa
- 4 Cabeceado
- 5 Nervos
- 6 Entre nervos
- 7 Lombada ou dorso
- 8 Encaixe
- 9 Cobertura de meia encadernação
- 10 Cantos
- 11 Corte inferior (pé)
- 12 Capa ou pasta anterior
- 13 Capa ou pasta posterior
- 14 Seixa
- 15 Folha de guarda
- 16 Corte frontal ou goteira

O LIVRO COMO OBRA RARA

No momento em que uma pessoa dá total atenção a alguma coisa, mesmo uma folha de grama, isso se torna um misterioso, impressionante, indescritível e magnífico mundo em si. (Henry Miller)

“O livro é um documento disseminador de informações, tanto de caráter científico e intelectual como artístico e cultural, perecível enquanto suporte” (CARTERI, 2005). Como tal, precisa ser preservado sob seu aspecto físico e enquanto meio de comunicação, podendo ser considerado patrimônio relevante para a cultura e objeto representativo da evolução intelectual do homem. Porém, quando falamos em conservação, os exemplares passíveis de especial atenção são aqueles considerados raros.

Raro, na definição do dicionário da língua portuguesa Aurélio, significa aquilo “de que há pouco; que não abunda; que é pouco freqüente; incomum, invulgar, extraordinário”.

Segundo as autoras do *Dicionário do livro*, livro raro seria “(...) assim designado por ser detentor de alguma particularidade especial (conteúdo, papel, ilustrações), ou por já serem conhecidos poucos exemplares” (1988 apud FARIA *et al.*, 2001, p. 209).

Existe um consenso internacional de que toda obra publicada antes de 1500 – ou seja, produzida de forma artesanal – é livro raro. Entretanto, o fator essencial para determinar a raridade de um livro é a importância atribuída a ele por quem detém sua guarda, o que significa critérios bastante subjetivos, ligados ao interesse que desperta em seu proprietário.

Há uma grande diferença na avaliação do que é obra rara entre colecionadores e livreiros e gestores de bibliotecas públicas ou privadas. Para os primeiros, a importância é determinada pela dificuldade de se obter um livro e seu estado de conservação. Quanto mais antigo e íntegro o exemplar, maior será sua procura, o que aumenta seu valor de mercado. Livros que não sofreram intervenções de restauro também valem mais. Aqui o livro é tratado como objeto de arte e não como objeto que transmite informações.

Esta é a característica mais importante para os bibliotecários: para eles, a raridade de uma obra está diretamente ligada ao seu valor histórico e cultural, representativo da cultura de um povo e de determinada época. Um livro pode custar pouco no mercado, sendo, porém, incomensurável seu valor enquanto objeto de pesquisa.

Dentro de uma instituição, principalmente pública, a definição de qual livro pode ser considerado obra rara também define políticas de guarda, de conservação e o tipo de interven-

ção que pode ser executada para permitir sua manuseabilidade, garantindo assim o acesso do público. Aqui existem três pessoas que definem os critérios de raridade: o dono ou presidente da instituição, que determina a política de preservação; o curador, responsável pela coleção e pelos critérios de conservação; e por último o leitor, que interage diretamente com a obra.

As características de cada exemplar também devem ser levadas em consideração. Alguns exemplares possuem particularidades que valorizam a obra tanto em termos de critério mercadológico quanto bibliográfico. Segundo Rizio Bruno Sant’Ana, curador de obras raras da Biblioteca Mario de Andrade, em São Paulo,

“(…) Marcas de propriedade (*ex-libris*,¹⁹ carimbos, anotações e autógrafos do autor e/ou do possuidor da obra) ou outras indicações que individualizem o exemplar, quando realizadas por pessoas de renome, podem até aumentar o valor de uma obra, mesmo se a cópia estiver em mau estado de conservação.” (SANT’ANA, 2001)

Se considerarmos uma coleção, tais detalhes podem aparecer apenas em alguns livros. Então, “neste caso, deveríamos inclusive dizer que se trata de ‘exemplares’ raros e não ‘obras’ raras, já que o conceito raro não se aplica a toda a edição (ou ao conteúdo textual da obra), mas sim apenas a uma determinada cópia individual” (SANT’ANA, 2001).

Ana Virgínia Pinheiro, chefe do setor de obras raras da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, em sua obra *Que é livro raro?*, compilou o que chamou de “Recomendações Metodológicas” para determinar a raridade de um livro, buscando padronizar essa atribuição que poderia ser amplamente adotada, embora a própria autora saliente que:

“A adoção desta metodologia de abordagem alternativa na determinação de critérios de raridade bibliográfica não vai, certamente, estabelecer princípios irremovíveis, porque se parte da premissa de que não existe uma realidade objetiva empiricamente determinável; suas suposições adequam-se [*sic*] ao contexto, ao momento crítico, à situação particular.” (PINHEIRO, 1989)

Alguns livros são obras raras incontestáveis, como a Bíblia de Mogúncia. Um dos poucos exemplares de que se tem notícia em todo o mundo pertence ao acervo da Biblioteca Nacional. Mas livros desconhecidos que ainda precisam de avaliação sofrem com a falta de consenso na determinação de raridade e nos procedimentos adotados pelas instituições para sua conservação. Além disso, as bibliotecas, principalmente as públicas, possuem uma enor-

¹⁹ Expressão latina que significa *dos livros*, utilizada para denominar etiquetas que eram coladas na contracapa ou folha de guarda de um livro a partir do século XIII, contendo desenhos e textos que indicavam sua propriedade.

me quantidade de livros ainda por catalogar que fazem parte de acervos antigos ainda não inventariados ou são novas coleções que chegam a cada dia e acabam se acumulando.

Ana Virgínia teve a iniciativa de tentar criar uma metodologia para determinar a raridade dos livros e partiu de suas próprias dificuldades para estudar o tema até chegar a uma proposta de padronização para servir como orientação às políticas de preservação. Seu trabalho foi divulgado no Plano Nacional de Restauo de Obras Raras (PLANOR), criado em 1983 com o objetivo de tratar de forma unificada as informações relativas às obras raras no Brasil.

Segundo a autora, existem três conceitos que diferenciam o livro: raro, assim considerado por um censo comum, reconhecido em qualquer lugar pela dificuldade de ser encontrado; único, representado por apenas um exemplar conhecido ou documentado, o que não impede que apareçam outros, uma vez que o caráter de unicidade está relacionado ao conhecimento dos acervos; e, por fim, precioso, que é um conceito pessoal, considerando-se que “o que é precioso para uma pessoa pode não ser para outra”.²⁰

Ana Virgínia cita como exemplo um catálogo de exposição financiado por uma empresa. Este pode conter informações úteis para diversas pessoas, porém sua guarda não cabe a uma biblioteca, e sim à própria empresa, caso contrário ninguém o fará. Sua preservação é de interesse da empresa enquanto documento dos eventos que patrocinou.

Outro exemplo é uma coleção de livros jurídicos dos anos 50. Para algumas bibliotecas públicas essa coleção pode ser considerada comum, porém para uma universidade, ou até mesmo para um escritório particular de direito, é um bem precioso e, conseqüentemente, raro.

Incunábulos ou códices do século X, por exemplo, não são encontrados em qualquer lugar. Estes, sim, são reconhecidamente raros para qualquer instituição. Para bibliotecas públicas, que têm como missão guardar tais livros, eles têm um valor histórico imenso. Já para um colecionador, esse valor só existe em função do mercado de arte.

A Biblioteca Nacional sempre foi, e ainda é, referência no estabelecimento de critérios de raridade e durante muitos anos determinou quais livros poderiam ser assim considerados. Segundo Ana Virgínia, “acreditava-se que só existiam livros raros na Biblioteca Nacional, na Biblioteca Mario de Andrade, em São Paulo, e eventualmente na mão de colecionadores. (...) O PLANOR surgiu quando se constatou que existia livro raro em biblioteca escolar”.²¹

Levando em consideração todos esses fatos, Ana Virgínia citou ainda em seu livro outras cinco abordagens que podem ajudar a classificar uma obra rara: limite histórico, aspectos bibliográficos, valor cultural, pesquisa bibliográfica e características do exemplar.

²⁰ Depoimento fornecido por Ana Virgínia Pinheiro em entrevista realizada em fevereiro de 2007.

²¹ Ibid.

O limite histórico é a datação da obra, sendo considerado raro todo livro da fase inicial da produção de impressos e aqueles produzidos artesanalmente do século XV até 1801, quando começaram a ser impressos de forma industrial. Já os aspectos bibliográficos estão ligados ao conteúdo do livro, enquanto valor cultural diz respeito à importância da obra, se possui edições limitadas e esgotadas, características próprias ou se é um clássico da História ou literatura. A pesquisa bibliográfica diz respeito às fontes de informação comerciais e catalográficas que avaliam o valor monetário do livro, passando a indicador de raridade.

O último item, e não menos importante, são as características particulares do exemplar no que se refere àqueles elementos que o diferenciam dos outros volumes da mesma edição: *ex-libris*, marcas de propriedade, dedicatórias de personalidades ou anotações do autor.

A complexidade do tema demonstra claramente a relevância de uma obra rara como objeto de preservação. Estando sua raridade reconhecida como caracterização universal, o livro se torna relevante para a humanidade como um todo. Assim, livro raro, resguardadas as dificuldades de sua classificação como tal, é um registro do passado intelectual do homem e, conseqüentemente, patrimônio histórico-cultural representativo da memória da humanidade.

Obra rara na Biblioteca Nacional

A Seção de Obras Raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, criada em 1946, é responsável por garantir a conservação e salvaguarda da coleção de livros raros mais importante e antiga do Brasil. Abriga mais de 50 mil obras, entre livros, folhetos, folhas volantes e periódicos, que abrangem obras do século XV ao século XX, originalmente provenientes da Real Biblioteca Portuguesa de D. João VI, trazida para o Brasil em 1808. O acervo foi enriquecido posteriormente com aquisições e doações e compreende também microfilmes, cromos, discos compactos e livros e periódicos impressos no Brasil no século XIX.

A seção tem como prioridade a manutenção do acesso do público à consulta, dando assistência a leitores e pesquisadores e orientando-os no uso de catálogos e indicação de obras. Para tal, é necessário que os responsáveis pela seção conheçam a coleção o mais profundamente possível, por meio de pesquisas e de organização de catálogos.

Trata-se de um acervo precioso e diversificado, que se caracteriza por uma variedade de modelos de encadernação e materiais que exemplificam a história da evolução do conhecimento técnico do ofício da encadernação.

CRITÉRIOS PARA CONSERVAÇÃO DE OBRAS RARAS

Obra rara como objeto de arte

Os livros são objetos que possuem uma carga histórica representativa do progresso intelectual e técnico do homem. Os livros raros, assim classificados por suas características intrínsecas, possuem qualidades que necessitam de especial atenção, principalmente no que diz respeito à sua conservação. Portanto, podem ser considerados patrimônio cultural e, como tal, devem se submeter às políticas de preservação, assim como outras manifestações artísticas.

Karin Carteri afirma que o livro “(...) não é monumental, não é facilmente visível, precisa ser procurado para ser visto e lido para ser resgatado. Como patrimônio, sua leitura fica ainda mais restrita, pois não está disponível a todos os leitores (...)” (CARTERI, 2005).

A maioria das pessoas considera os livros objetos comuns, encontráveis em livrarias ou bibliotecas, disponíveis para entretenimento ou como fonte de pesquisa. E talvez seja assim. Mas o livro raro circula em uma outra categoria: a de obra-de-arte. Aqui o que importa é a parte física, que o valoriza pela riqueza de detalhes, pelas características de objeto manufaturado ou pelos materiais antigos que resistiram ao tempo. Esses mesmos materiais que o valorizam fazem do livro raro um objeto frágil, suscetível à ação do tempo, a sujeiras e animais que destroem boa parte da sua estrutura. Segundo Rizio Bruno, “uma tela vale muito mais do que uma gravura, porque a tela é mais durável, mais resistente”.²²

Outro fato importante é a originalidade. Uma pintura é única, enquanto livros são cópias de um original. Um quadro de Picasso, por exemplo, vale mais do que uma gravura do próprio artista e esse valor varia em função do número de cópias por tiragem. Por tanto, um livro raro ou único é mais valorizado não apenas pela pouca quantidade de cópias, mas também pela peculiaridade de sua forma.

Mesmo assim, são poucas as mostras específicas de livros raros e na maioria dos casos eles são apresentados como objetos coadjuvantes de uma exposição, exemplo de representação documental do tema apresentado. Essa pouca visibilidade faz com que sejam menos valorizados que outros objetos de arte, o que não significa que devam ser considerados menos importantes.

A obra rara, por conceituação, vale mais do que um livro comum e pode ser considerada uma obra-de-arte por ser uma manifestação artística manufaturada representativa de de-

²² Depoimento fornecido por Rizio Bruno Sant’Ana em entrevista realizada em março de 2007.

terminado período histórico. O livro é um objeto complexo que existe enquanto fonte de conhecimento e é a forma que lhe confere beleza expressa em diferentes estilos.

Assim o livro pode ser analisado de dois ângulos, como afirma Ana Virgínia Pinheiro: “(...) A interpretação de seu significado leva à consideração de seu conteúdo e de sua forma – o interior e o exterior, o alegórico e o superficial, o espírito e o corpo, no âmbito de duas ciências fundamentais, respectivamente: a Bibliografia e a Bibliologia.” (PINHEIRO, 2003). A bibliografia está relacionada com o conteúdo textual, a informação, enquanto a bibliologia utiliza o objeto, a forma, como fonte de estudo.

Conceitualmente, o livro é um objeto de transmissão de informação cujo conteúdo intelectual se torna acessível por intermédio de sua forma. O elemento textual ensina, diverte, faz pensar e transforma o livro em objeto intelectual, enquanto a forma física nos permite tocar, admirar, sentir o objeto enquanto obra-de-arte.

Ao longo da história do livro podemos ressaltar diversas transformações técnicas que asseguraram a integridade dos blocos de texto, garantindo sua conservação por um longo período. Mas, paralelamente a essa evolução técnica, houve um desenvolvimento artístico. Algumas encadernações são obras-de-arte com estruturas e desenhos complexos que representam a interpretação do artista-encadernador do momento histórico que viveu: épocas de privações geraram livros simples; épocas de opulência, obras ricas em diversidade.

Assim, no que diz respeito à conservação do livro raro, sua estrutura deve ser respeitada enquanto obra-de-arte e patrimônio artístico cultural, assim como quadros, esculturas e monumentos arquitetônicos.

O livro de artista

Quando falamos em livro raro, de certa forma sempre pensamos naqueles antigos, muitas vezes quase destruídos. Mas existe uma categoria de livro que podemos também considerar raro: o livro de artista.

Com a mecanização da produção de livros no final do século XVIII, alguns artistas começaram a desenvolver projetos de encadernações diferenciadas que resgatavam o trabalho artesanal pré-industrial. Eram pintores, escultores, poetas, escritores e encadernadores que se preocupavam em personalizar o livro com materiais manufaturados, costuras diferenciadas, novos tipos de letras e diagramação. O poeta inglês William Blake (1757-1827) desenvolveu o que pode ser considerado o primeiro livro de artista, pois participou de quase todas as etapas

produtivas, com exceção da encadernação: escreveu, ilustrou, imprimiu e coloriu as páginas à mão.

No início do século XIX, algumas editoras enxergaram o grande mercado para esse tipo de material e o livro como expressão artística ganhou força entre artistas expressionistas, futuristas, dadaístas e construtivistas. Alguns como Picasso, Chagall, Miro e Matisse produziram livros autorais com gravuras próprias e assinadas. Algumas matrizes eram destruídas para assegurar uma tiragem pequena e assim valorizar a obra.

Há ainda a categoria de livro-objeto, produto da arte contemporânea, que não apresenta uma lógica estrutural. Em sua grande maioria são exemplares únicos que fazem uso de uma variedade de técnicas e materiais não clássicos, cuja montagem é tão importante quanto os conteúdos. São verdadeiras obras de arte em papel, altamente complexas, onde a estrutura determina a forma como o leitor interage com o livro.

Enquanto o livro de artista tinha poucos exemplares, o livro-objeto é único. Desse modo, ambos podem ser incluídos na categoria de livros raros, não apenas pela quantidade limitada de exemplares, mas por constituírem formas de manifestações artísticas características de determinadas épocas.

Conservar ou restaurar?

A partir do momento que se determina que um livro raro é um bem cultural, de valor excepcional, e observamos a necessidade de intervenção, seja de restauração ou de conservação, devemos tratar do tema dentro de determinados critérios. É necessário que se considerem fatores relacionados à guarda, políticas de preservação, importância histórica, estado de conservação e técnicas de reparação. Devemos ainda examinar a condição do livro raro como patrimônio cultural para que a percepção dele como objeto de arte seja mantida.

Antes, porém, é necessário que se faça a diferença entre restauração e conservação.

No Dicionário Aurélio, conservação é definida como o “conjunto de medidas de caráter operacional – intervenções técnicas e científicas, periódicas ou permanentes – que visam a conter as deteriorações em seu início (...)”. Já o termo restauração significa “(...) conjunto de intervenções técnicas e científicas, de caráter intensivo, que visam a garantir, no âmbito de uma metodologia crítico-estética, a perenidade dum [sic] patrimônio cultural”. Podemos afirmar que a conservação é preventiva e superficial, enquanto a restauração é curativa, porém invasiva.

A conservação dos bens culturais pode adiar, mas nem sempre evitar, uma intervenção de restauro, que deve ser a última opção. No que diz respeito ao livro raro, a conservação pode atuar como fator retardador da decomposição do objeto. Medidas simples como limpezas periódicas, manutenção da umidade do ar constante, arejamento do ambiente e cuidado no manuseio, podem manter a integridade do livro por mais tempo.

Eventualmente são necessárias algumas pequenas intervenções como a reintegração do suporte do miolo ou uma nova costura, mas estas são certamente menos agressivas e, conseqüentemente, menos prejudiciais ao livro como um todo.

Quando o estado da obra é tão débil que só resta a restauração, os procedimentos devem ser mínimos, o suficiente para que a obra seja reestruturada. O objetivo deve ser sempre devolver manuseio ao livro, o que não significa que ele ficará novo outra vez. Na verdade, profissionais ligados a instituições responsáveis pela guarda ou conservação de livros raros e antigos devem ter em mente que transformar o livro antigo em novo é torná-lo um livro qualquer, sem as marcas de individualidade que lhe conferiram o título de raro.

Nesses casos, ainda há um outro fator complicador: a falsificação. Se um livro raro é um objeto passível de consideração como obra-de-arte, qualquer interferência que mude suas formas originais pode caracterizar uma falsificação. Assim como não se muda nenhum aspecto de uma pintura, o mesmo procedimento deve ser seguido no que diz respeito às encadernações das obras raras. Podemos eventualmente trocar um pedaço de couro que se desfez, mas jamais poderemos repetir o padrão do relevo. Nessas situações, devemos deixar visível a intervenção para que esta não se caracterize como uma adulteração, e sim como uma intervenção que se fez necessária para a manutenção da integridade do livro.

Outro aspecto importante a ser levado em consideração é a reversibilidade das técnicas utilizadas. Os materiais que compõem a maioria dos livros raros são inteiramente orgânicos, o que lhes confere uma característica mutável. Quando se agregam a esses materiais outros com características diversas, não há integração entre eles, e os novos acabam por agredir a estrutura do livro, deixando-o ainda mais frágil.

Hoje, há muito conhecimento sobre colas, papéis, linhas e outras substâncias utilizadas na reparação de livros. Mas nada nos garante que em 50, 100 anos esses materiais não passarão por reações químicas ou adulterações que possam danificar o livro. Os estudos ligados à restauração de bens culturais estão sempre em evolução e novas técnicas podem ser desenvolvidas. Devemos garantir que as técnicas utilizadas sejam eficientes em sua função de preservar os livros, porém elas nunca devem ser definitivas, o que, no caso de intervenções futuras, poderia prejudicar ainda mais o estado de conservação do livro raro.

Imaterialidade e materialidade

John Ruskin, em seu livro *Las siete lámparas de la arquitectura*, afirmava que o testemunho cultural das cidades possibilita a identificação de referências de identidade e memória em seus espaços urbanos. Diz ele: “É preciso possuir, não apenas o que os homens pensaram e sentiram, mas também o que suas mãos manusearam, o que sua força executou, o que seus olhos contemplaram todos os dias da sua vida.” (1910 apud RUSKIN, 2008).

Para Ruskin, manter a integridade dos edifícios era essencial não apenas no que diz respeito às edificações como obras arquitetônicas representativas de determinados períodos, mas também para a criação de identidade de um povo em relação a seus monumentos. Ele considerava que a conservação da “materialidade” de um monumento garantia a manutenção do seu significado enquanto representação de uma cultura.

Fazendo um paralelo com os livros, a escolha da técnica de conservação de uma obra rara deve considerar sempre a questão da bibliografia e da bibliologia presentes no objeto. Apesar de inseparáveis, esses aspectos devem ser analisados individualmente, principalmente quando estamos lidando com objetos passíveis de consideração patrimonial. A partir daí, podemos fazer uma distinção que qualifica o livro enquanto patrimônio imaterial e material.

O aspecto imaterial do livro raro está relacionado à bibliografia, ou seja, ao conteúdo intelectual, enquanto o aspecto material se refere à bibliologia, à forma do livro.

Thays Pessoto, assessora de Patrimônio Cultural do Comissariado da Cultura Brasileira no Mundo do Ministério da Cultura, exemplifica muito bem essa dicotomia: “chamamos de patrimônio imaterial uma festa tradicional porque é uma manifestação artística. Mas aquilo também tem uma materialidade: existe um lugar onde aquilo acontece, vestimentas que a caracterizam”.²³ No caso do livro raro não é diferente. Existe um aspecto imaterial em um documento material e por isso é impossível dissociá-los.

Quando encontramos um livro deteriorado, o que foi danificado pela ação do tempo é o suporte, ou seja, sua materialidade. É sobre ela que incidem as intervenções para que continue exercendo sua função de proteger o conteúdo textual do livro. Mesmo não sendo possível pensar o livro sob esses dois aspectos individualmente, existem alguns que têm esses valores mensurados de forma diferente.

É o caso das chamadas “encadernações imperiais”, ou “encadernações armoriadas”, estilo particular de encadernação muito difundida no segundo reinado do Brasil, caracterizada pelo uso de materiais nobres e pela presença das armas do Império, geralmente em ouro, loca-

²³ Depoimento fornecido por Thays Pessoto em entrevista realizada em janeiro de 2008.

lizadas no centro das pastas. Eram livros confeccionados especialmente para presentear o imperador ou sua família, sendo em sua maioria mais importantes pela arte das capas do que pelo conteúdo.

Aqui a atenção se volta para a conservação do livro enquanto objeto. Se sua capa for extraviada ou inutilizada, o livro perde seu valor como documento de uma tradição relacionada a uma época específica da História. Em outros casos, o conteúdo bibliográfico é o que lhe confere valor de obra rara. É ele o foco da preservação. A encadernação funciona como mera proteção do bloco de texto, mesmo tendo características de época.

Para cada caso, os critérios de conservação devem ser definidos levando-se em consideração suas particularidades. Mesmo que um aspecto dependa do outro para impor seu significado e juntos comporem o livro como objeto cultural completo, pronto para ser lido e cumprir sua função de objeto comunicativo, muitas vezes é necessário optar por salvar aquilo que é mais significativo. O que importa aqui é que mesmo uma coleção de livros iguais é formada por unidades que possuem características próprias e não se encontram necessariamente no mesmo estado de conservação. É preciso analisar uma a uma e depois estabelecer parâmetros que mantenham a unidade da coleção.

O espírito e o corpo do livro²⁴

Ao tratarmos o livro como objeto, também estamos lidando com um aspecto delicado: a estética. As diferentes formas apresentam características próprias relacionadas à sua encadernação, mas possuem a mesma função, que é proteger o conteúdo do livro.

No mercado de arte, quanto mais íntegro estiver o livro, maior será seu valor de mercado. Intervenções de restauro também influenciam nessa cotação, sendo aconselhável evitá-las. Mas, quando é necessário intervir, a prioridade é aproximar o livro do seu estado de novo.

Paradoxalmente, quando tratamos da obra rara em instituições, o objetivo é sempre manter sua originalidade e devolver ao livro manuseabilidade, ou seja, permitir que continue acessível ao público e, conseqüentemente, se mantenha íntegro por um período mais longo.

São duas formas opostas de lidar com intervenções em um mesmo objeto.

A evolução das teorias da restauração, base para qualquer intervenção em bens culturais nos dias de hoje, consolidou a idéia de que é preciso preservar as pátinas do tempo no objeto para que ele se mantenha fiel à sua história e condizente com sua temporalidade. Então

²⁴ Expressão retirada de Ana Virgínia Pinheiro (2003).

um livro raro deve permanecer em seu estado atual, o que não significa que deva estar destruído para “provar” sua antiguidade.

O livro é uma estrutura viva formada por uma série de materiais orgânicos que sofrem a ação do tempo e, por definição, um dia podem morrer. Cabe ao conservador/restaurador intervir para estancar focos de deterioração e completar lacunas ou reestruturar o livro com novas partes, como é o caso de capas perdidas ou que não podem ser reaproveitadas.

Mas tais intervenções devem seguir critérios éticos que tornem o livro usável sem perder suas características individuais. Podemos fazer um paralelo com o ser humano que, com o passar do tempo, ganha rugas no rosto que representam as marcas deixadas por suas experiências de vida.

Porém, vivemos em uma época caracterizada por uma cultura imediatista em que aspectos como beleza e aparência são supervalorizados. Muitas pessoas, em especial as mulheres, estão sempre à procura de técnicas que as façam parecer mais novas do que são. Elas podem se submeter a inúmeras cirurgias plásticas que lhe devolverão uma aparência jovem, mas será uma mudança física, não intelectual. A aparência (corpo) dessa pessoa ficará incompatível com sua experiência de vida (espírito).

O mesmo acontece com o livro raro. Qualquer intervenção deve respeitar as características adquiridas ao longo do tempo. Não é possível que um livro da Idade Média, passados mais de 500 anos, permaneça com suas folhas brancas ou o couro das capas brilhante. Para isso são necessárias intervenções agressivas que podem comprometer sua estrutura. Além do que, o livro perde sua harmonia enquanto soma dos aspectos material e imaterial.

Aplica-se aqui o princípio da Gestalt, ou teoria da forma, segundo a qual um conjunto é formado por partes autônomas onde o “todo” não pode ser identificado por meio de suas partes, sendo considerado maior que a soma dessas partes que dependem da estrutura do conjunto para existir. No processo de Gestalt, nada substitui a emoção do contato visual de uma obra-de-arte. Porém, quando a harmonia é quebrada, a fruição do objeto não é completa. Há sempre a impressão de que algo está errado porque o “todo” foi separado.

Tomemos como exemplo o volume da Bíblia de Mogúncia, obra-prima de Gutenberg, pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que possui uma rica encadernação em couro com decorações em ouro e folhas em pergaminho de lombo²⁵. O miolo é original, mas sua encadernação não é, apesar de já ter chegado à Biblioteca dessa forma. Possui encadernação em estilo de época, típica do final do século XVIII, o que pode induzir um pesquisador menos atento ao erro. Um estudo mais profundo indica que as encadernações típicas

²⁵ Pergaminho confeccionado com a parte superior do animal, normalmente sem defeitos e por isso mais valiosa e rara.

da Idade Média apresentavam capas grossas e pesadas em madeira, revestidas em couro e cobertas com ferragens, o que é muito mais condizente com a suntuosidade do bloco de texto.

Aqui, o livro, enquanto objeto imbuído de representação histórica, perdeu sua função original, porém, essa nova capa agora faz parte da história desse volume como representação de um tipo de intervenção característico de determinada época. Assim podemos afirmar que uma nova “forma” foi agregada ao “espírito” desse livro.

Limites da restauração

Escolher a técnica de intervenção em uma obra rara não é tarefa fácil. Nada pode ser decidido sem muita discussão e uma profunda análise do livro em questão. Essa análise começa com a escolha de determinado exemplar a ser tratado. Em um acervo raro de biblioteca, principalmente pública, a escolha de um exemplar ou uma série deles em meio a tantos que necessitam de igual ou maior atenção deve seguir critérios claros definidos pela política de conservação da instituição.

Antes de qualquer coisa, devemos chamar atenção para a realidade brasileira, em que os recursos destinados à cultura são escassos diante de uma imensa agenda social. As instituições contam com uma verba que nem sempre atende a todos os projetos e recursos extras devem ser buscados junto a parcerias e leis de incentivo. São necessários projetos bem estruturados, que contemplem o maior número de obras com qualidade em seu tratamento, sempre levando em consideração a relação custo-benefício.

A restauração é uma intervenção cara, que necessita de materiais específicos e profissionais especializados. Muitas vezes a complexidade do trabalho a ser feito para recompor algumas obras e o custo que isso implica faz com que poucos livros possam ser tratados. É aí que o gestor da coleção deve estabelecer prioridades diretamente relacionadas com as características da coleção. Em coleções particulares, essa prioridade é ditada em função do gosto pessoal ou do valor da obra.

No setor público, o principal objetivo da instituição é permitir que o leitor tenha pleno acesso ao acervo para pesquisa. Isso cria uma demanda que pode ajudar a identificar quais são as obras mais procuradas e que por isso devem estar disponíveis ao público, sendo assim priorizadas por ocasião do início de projetos de restauro. Isso gera uma qualificação da coleção, que pode ser dividida em grupos segundo critérios que tornem mais eficazes as medidas para sua preservação.

Mas acervos grandes precisam de um trabalho constante. A conservação preventiva ganha cada vez mais espaço no meio como solução para a manutenção de acervos. Seus procedimentos fazem parte da rotina de quem cuida de uma coleção, e ela é mais econômica que a restauração, já que utiliza materiais mais simples, requer menos tempo e evita intervenções mais profundas no futuro.

Escolhida a prioridade, a metodologia deve ser estabelecida a partir do entendimento entre profissionais que atuam na área de raridade bibliográfica e guarda de acervo, objetivando a interdisciplinaridade que a mesma exige. Isso permite diferentes olhares sobre um mesmo tema, mas cabe ao curador da coleção, como profundo conhecedor do acervo de que cuida, a determinação do que deve ser feito, baseado no que é observado em sua rotina de trabalho. O conservador/restaurador deve indicar o tipo de tratamento que atende à solicitação do curador com base em seu conhecimento técnico e histórico da confecção daquela obra.

É preciso entender o mecanismo que fez com que aquele livro perdurasse até hoje para determinar a melhor forma de manter tais características. Pode-se optar por uma restauração estética ou uma intervenção funcional, mas essa escolha deve ser feita após um profundo estudo dos exemplares individualmente e da coleção com um todo.

O conservador não pode limitar suas funções às de um artesão conhecedor apenas da técnica, devendo ter tanto ou mais conhecimento histórico para ser capaz de reconhecer as marcas do tempo e diferenciá-las do que poderia ter sido originalmente. A missão dos conservadores é dar longevidade ao livro procurando estancar processos degenerativos sem deixar de respeitar suas particularidades e não refazer o livro. Mudar as características de uma obra acaba por confundir o observador leigo que, sem prévio conhecimento histórico do objeto, pode iludir-se com informações visuais que não refletem a realidade.

Existem casos em que a falta desse conhecimento pode acarretar a perda de elementos essenciais a um estilo de encadernação. É o caso de livros que tiveram seus cortes aparados em uma intervenção de restauração. Livros em fôlio, principalmente os japoneses, e outros livros antigos tinham um dos cortes fechados por conta da dobradura da folha para formar o caderno. Nos primeiros, essa característica era própria do estilo de encadernação. Nos demais, as folhas eram abertas pelo dono com faca ou à mão, formando um corte irregular nas páginas. O mesmo pode ser dito de livros com corte ornamentado ou com *fore edge*.

Em todos esses casos, a destruição da originalidade do livro ocorre pela desinformação do restaurador. Quando um livro é levado a um laboratório para ser submetido a um tratamento, é necessário que, além da observação visual, seja feito um estudo histórico do modelo. Caso não se tenha esse conhecimento, é melhor que não se faça intervenção alguma.

Qualquer que seja a técnica escolhida, ela deve seguir as diretrizes relacionadas a sua originalidade e sua reversibilidade. Todo processo deve ser documentado e fotografado a fim de servir como referência para futuras intervenções. Hoje, uma grande dificuldade com relação à conservação de livros restaurados no passado é distinguir aquilo que é original do que foi agregado ao exemplar.

A matéria do livro deve ser respeitada enquanto manifestação da imagem, já que o autor não está presente para autorizar qualquer mudança em seu trabalho. O restaurador, nesse caso, é um técnico que deve seguir regras e não interferir com a sua interpretação da obra. Sua intervenção deve se limitar ao conhecimento histórico e parar na medida em que esse conhecimento se esgote.

Em todos os casos, a restauração deve ser a última alternativa. Ana Virgínia Pinheiro afirma que a restauração “não é uma opção, e sim uma solução para uma situação irreversível. É um mal necessário, já que um livro restaurado vale menos que um livro não restaurado”.²⁶ Do ponto de vista de memória, o objetivo da restauração não é deixar o livro belo, e sim torná-lo útil novamente.

Órgão regulador de diretrizes para a conservação de bibliotecas, a International Federation of Library Associations (IFLA), em seu manual de diretrizes para a conservação de documentos, apresenta uma série de regulamentações ligadas à conservação de acervos: restrição de acesso, geração de um segundo suporte como a reprodução digital, promoção de campanhas para o desenvolvimento de um papel permanente e que a edição para depósito legal seja feita em papel superior. Porém, o termo restauração nem sequer é mencionado.

No caso do restauro de encadernação, devemos ficar atentos a algumas situações que costumam ocorrer. Podemos encontrar obras com a estrutura completa, sendo pequenas intervenções conservativas suficientes para devolver sua manuseabilidade. Em outros casos, as capas estão inutilizadas ou foram perdidas, sendo necessária uma grande intervenção ou uma nova cobertura e a reestruturação completa de sua encadernação.

Teoria e prática

Existem políticas diferentes tanto em instituições quanto entre profissionais que trabalham com acervos particulares. São linhas diversas de pensamento que seguem os princípios do restauro moderno, respeitando a originalidade do livro sem ludibriar o leitor.

²⁶ Depoimento fornecido por Ana Virgínia Pinheiro em entrevista realizada em fevereiro de 2007.

Norma Cassares, presidente da Associação Brasileira de Encadernação e Restauro (ABER), trabalha com acervos particulares e de instituições. Ela relata que o processo de análise de uma obra a ser tratada é feito por uma equipe de profissionais especializados. O livro é fotografado em detalhes e depois é feito um minucioso inventário dos danos que indicam a técnica a ser utilizada. A idéia é “fazer uma intervenção mínima, quando não se desmonta nada. (...) A encadernação pode estar íntegra, mas se o miolo estiver danificado, o livro é desmontado”.²⁷

Nesses casos, se o bloco de texto não for devidamente tratado, toda a estrutura do livro pode estar comprometida. Assim, é feito um mapeamento da estrutura do livro durante o desmonte, para que o processo seja fielmente repetido quando o livro for reestruturado. O objetivo principal é sempre tornar a estrutura do livro estável para que ele se torne novamente manuseável. Norma afirma que, mesmo em coleções de bibliófilos, é necessário que essas estruturas estejam íntegras, pois os livros também são muito utilizados, ainda que por um número menor de leitores.

No caso de livros do século XX, muito pouco foi criado em termos de encadernação, podendo a maioria das capas modernas ser dispensada. Normalmente, a informação é mais importante do que o estilo de encadernação, o que faz do bloco de texto o principal objeto de preservação. A encadernação é conservada na medida do possível, mas uma nova pode ser utilizada na reestruturação do livro, geralmente utilizando materiais neutros, sem decoração ou escritos.

Na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, instituição de excelência na preservação do acervo de memória do escritor, o serviço de preservação adota a política de sempre manter a originalidade, seja do suporte, seja do estilo da encadernação.

Edmar Moraes Gonçalves, conservador e restaurador especialista em encadernações antigas, afirma que é possível refazer a estrutura de um livro a partir dos vestígios de sua encadernação original – costura, cabeceados, capas ou lombada. Para isso, o livro deve ser fotografado, documentado e analisado detalhadamente antes do desmonte para o tratamento, caso este seja necessário. Ao ser remontado, a reconstrução segue o esquema anterior e a complementação da encadernação é feita exatamente como a original, limitando-se o restaurador a intervir o suficiente para que a obra seja reestruturada; a parte decorativa nunca é reproduzida, o que caracterizaria uma falsificação.

Nos casos em que não exista nenhum indício da encadernação original, é feita uma pesquisa sobre o modelo de encadernação utilizado na data do livro. Essa pesquisa histórica

²⁷ Depoimento fornecido por Norma Cassares em entrevista realizada em janeiro de 2007.

minuciosa é fundamental para que não haja erros. O objetivo é resgatar o passado da obra a fim de manter a originalidade do estilo e com isso respeitar a escolha artística do autor. Todo o processo é detalhado em fichas que passam a acompanhar a obra, informando ao leitor que aquela encadernação não é a original, porém segue o estilo da época.

A questão que motiva a política do laboratório da Fundação é esta: se existe a possibilidade de resgatar um estilo, por que não fazê-lo? Para isso é muito importante que se tenha conhecimento histórico e domínio sobre a técnica. Caso contrário, é melhor deixar a obra como está até que haja conhecimento suficiente para realizar uma intervenção.

Além do resgate histórico, uma questão importante a destacar é que a indicação de que a encadernação não é original está sendo passada a diante. O objetivo não é enganar o leitor, e sim proporcionar a mesma sensação que sentiram aqueles que tiveram o original em mãos.

Esse tipo de política funciona para instituições ou coleções onde a quantidade de obras raras permite que se faça um controle efetivo do acervo. Mas quando se trata de coleções monumentais, como é o caso da Biblioteca Nacional, essa política pode ser utilizada em alguns exemplares específicos, ao passo que para uma série de livros, é necessário que se estabeleça um critério que possa abranger um número maior de volumes.

Muitos conservadores adotam outra política, fazendo uso de modelos de encadernação semelhantes àqueles empregados em estruturas antigas. A observação do comportamento dessas estruturas ao longo dos séculos justifica sua utilização na conservação de livros.

Há alguns anos, a Biblioteca Nacional utiliza a encadernação flexível inteira em pergaminho ou o modelo Espinosa, variação da primeira, para alguns casos em que não há indícios da estrutura original. Esses modelos são normalmente empregados em livros que se encontram em avançado estado de degradação e que precisam ser completamente reestruturados, tanto no que diz respeito ao suporte quanto à encadernação, ou naqueles que apresentam encadernações com estilo inadequado à sua data de confecção.

O conservador inglês Christopher Clarkson observou as qualidades das encadernações em pergaminho durante os trabalhos de recuperação dos acervos bibliográficos da cidade de Veneza, na Itália, devastada durante uma inundação em 1964. Ele constatou que os livros do século XVI que possuíam esse modelo de encadernação se encontravam em melhor estado de conservação que os demais e iniciou estudos do uso desse modelo na preservação de livros.

Já o modelo Espinosa, desenvolvido pelo americano Robert Espinosa, apresenta as pastas em pergaminho separadas da lombada em couro maleável e melhora a abertura limitada do livro com a capa inteira. Esse modelo serve bem ao propósito de reestruturar livros principalmente por não utilizar colas, o que colabora para a sua melhor preservação.

Outro modelo que não utiliza adesivos em sua construção é o *Paper Case*, ou Capa de Papel Enlaçado, que apresenta estrutura derivada de diferentes encadernações da Itália e da Alemanha dos séculos XVII e XVIII, desenvolvidas quando os livros passaram a ser produzidos de forma mecânica, com encadernações mais simples e baratas. Esse modelo passou a ser utilizado na preservação de livros quando o americano Gary Frost, conservador da Universidade de Iowa, estudava livros que se preservaram pela sua estrutura e ainda estavam em uso.

A encadernação em *Paper Case* é uma estrutura simples e durável, com capa flexível, onde a lombada e o bloco de texto são feitos individualmente e possuem movimentos independentes, se separando quando o livro é aberto. Esse modelo pode ser utilizado na conservação de livros menores e mais finos e tem como vantagem o baixo custo, a ampla abertura do miolo e a praticidade no armazenamento.

Pode-se observar que, qualquer que seja a técnica utilizada, a intervenção, seja conservativa ou de restauro, deve respeitar as características intelectuais, materiais e históricas do livro raro. Nem sempre é possível mantê-lo completamente original; muitas vezes são necessárias intervenções profundas para tornar o livro manuseável.

O importante é garantir a perenidade desse objeto na medida do possível, tanto em seu aspecto material quanto intelectual. Não importa quantas interferências ocorreram no livro ao longo dos anos porque elas também serão suas marcas memoriais, assim como as marcas de insetos ou de vandalismo. São as cicatrizes do livro raro que, como patrimônio da cultura, o acompanharão ao longo da História.

CONCLUSÃO

O Renascimento marcou definitivamente o fim da Idade Média, quando a religião impulsionava todos os aspectos políticos e culturais da sociedade. Foi a época de descobrimento do poder intelectual do homem a partir de ideais como o antropocentrismo, o hedonismo, o individualismo e o racionalismo. Mudou a forma como o homem interagia com a sociedade e também com o meio em que vivia.

Nesse período, a arte era a expressão maior desses novos ideais e assim se manteve ao longo dos séculos. As revoluções burguesas surgiram da afirmação desses princípios e elevaram os objetos de arte à categoria de patrimônio artístico, uma vez que essas obras representam os mais profundos valores da expressão cultural de uma sociedade.

Os livros fazem parte dessa categoria assim como os edifícios, as pinturas e as esculturas. A evolução técnica e intelectual desses objetos seguiu de perto as diversas fases do progresso da humanidade. Ao longo dos séculos, o livro se tornou mais importante à medida que o homem se conscientizava de seu lugar no mundo e com isso passava a valorizar todas as suas manifestações artísticas e culturais.

Esses objetos foram o meio mais objetivo pelo qual o homem propagou sua cultura utilizando-se de textos técnicos, reproduções de fatos históricos, literatura subjetiva ou livros religiosos. Esses textos foram conservados ao longo dos séculos como documento da história do homem, possibilitando a criação de uma identidade cultural, e como tal devem se manter íntegros para as gerações futuras.

Como patrimônio cultural, os livros, em especial as obras raras, são merecedores de igual atenção à que é dada a outros objetos históricos. Por possuírem uma função prática inerente à sua origem – diferente de uma pintura, que existe como objeto de pura fruição visual –, talvez algumas categorias de profissionais ligados à área de preservação não considerem os livros verdadeiras obra-de-arte; daí, portanto, a carência de resoluções formais ligadas à sua conservação.

Urge que o livro raro seja merecedor de leis específicas que determinem seu tratamento técnico e conceitual, para isso estabelecendo-se critérios e diretrizes visando seu reconhecimento como objeto de alto valor cultural. Para tanto, o entendimento deve iniciar entre os próprios profissionais que atuam na área de raridade bibliográfica e guarda de acervo, objetivando a interdisciplinaridade que a mesma exige, e contribuindo efetivamente para a preservação do livro raro como patrimônio histórico-cultural.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A Editora Ltda, 2003.

AMARAL, Cláudio. *John Ruskin e o Desenho no Brasil*. 2005. Tese (FAU-USP). Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/resenhas/02_autor.asp>. Acesso em: 08 junho 2007.

BÁEZ, Fernando. *História universal da destruição dos livros: das tábuas sumérias à guerra do Iraque*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BERGER, Leopoldo. *Manual prático e ilustrado do encadernador*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1957.

BLAKE, Kathy. *Handmade books: a step-by-step guide to crafting your own books*. Nova York: Bulfinch Press, 1997.

BOITO, Camillo. *Os Restauradores*. Tradução Beatriz Mugayar Kühl e Paulo Mugayar Kühl. Apresentação Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOLOGNA, Giulia. *Legature. Dal codice al libro a stampa: L'arte della legatura attraverso i secoli*. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1998

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Tradução Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

BRUCHARD, D. *A Encadernação*. [1999]. Disponível em: <<http://www.escriitoriodolivro.org.br/historias/encadernacao.html>>. Acesso em: 18 março 2007.

CARTERI, Karin Kreismann. *O Livro Raro e os Critérios de Raridade*. [2005]. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=5484>. Acesso em: 15 maio 2007.

Carta do Restauo. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=12372&sigla=Legislacao&retorno=paginaLegislacao>>. Acesso em: 14 janeiro 2007.

Cartas patrimoniais. Disponível em: <www.usp.com.br/prc/engenho>. Acesso em: 30 junho 2008.

CLANCINI, Néstor García. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 95-115, 1994.

COBRA, Maria José Távora. *Pequeno dicionário de conservação e restauração de livros e documentos*. Brasília: Cobra Pages, 2003.

FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. Dicionário do livro: terminologia relativa ao suporte, ao texto, à edição e encadernação, ao tratamento técnico, etc. Lisboa: Guimarães, 1988. p. 209. In: SANT'ANA, Rizio Bruno. *Critérios para definição de obras raras*. ETD – Educação Temática Digital, v. 2, n. 3, jun. 2001. Disponível em: <<http://143.106.58.55/revista/viewarticle.php?id=179>>. Acesso em: 10 março 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Eletrônico – Século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (Orgs.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982. Tomo I.

História do Papel. Disponível em: <http://www.abtcp.org.br/m3.asp?cod_pagina=642>. Acesso em: 22 junho 2007.

JEAN, Georges. *A escrita memória dos homens*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

KATZENSTEIN, Úrsula Ephraim. *A origem do livro: da idade da pedra ao advento de impressão tipográfica no Ocidente*. São Paulo: Hucitec, 1986.

MARTINS, Simone R.; IMBROSI, Margaret H. *Linha do Tempo*. Disponível em: <http://www.historiadaarte.com.br/linhadotempo.html>. Acesso em: 02 julho 2007.

MENDES, Carlos Pimentel. *Manter ou alterar criticamente?* [2005]. Disponível em: <<http://www.novomilenio.inf.br/real/ed143z.htm>>. Acesso em: 30 julho 2007.

OLIVEIRA, Rogério Pinto Dias de. *O pensamento de John Ruskin*. [2008]. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha192.asp>>. Acesso em: 5 abril 2008.

PINHEIRO, Ana Virgínia. *Que é livro raro?: uma metodologia para o estabelecimento de critérios de raridade bibliográfica*. Rio de Janeiro: Presença, 1989.

_____. *O espírito e o corpo do livro raro: fragmentos de uma teoria para ver e tocar*. [2003]. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=1674>. Acesso em: 15 maio 2007.

Renascimento Cultural. Disponível em: <www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=191>. Acesso em: 02 julho 2007.

RIEGL, Aloïs. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Tradução Elane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini. Goiânia: Ed. da UCG, 2006.

RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Valencia: F. Sempere, 1910. IN: OLIVEIRA, Rogério Pinto Dias de. *O pensamento de John Ruskin*. [2008]. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha192.asp>>. Acesso em: 5 abril 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; AZEVEDO, Paulo Cesar de. *O livro dos livros da Real Biblioteca*. São Paulo: Fundação Odebrecht, 2003.

SANT'ANA, Rizio Bruno. *Crítérios para definição de obras raras*. ETD - Educação Temática Digital, v. 2, n. 3, jun. 2001, disponível em: <<http://143.106.58.55/revista/viewarticle.php?id=179>>. Acesso em: 10 março 2008.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

SOUSA, Rainer. *Revolução Francesa*. Disponível em: <www.brasilecola.com/historiag/revolucao-francesa.htm>. Acesso em: 02 julho 2007.

VERHEYEN, Peter D. *Development of the artist's book*. 1998. Disponível em: <www.philobiblon.com>. Acesso em: 15 outubro 2005.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XI^e au XVI^e Siécle*. In: VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. Apresentação e tradução Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. Eugène Emmanuel. *Restauração*. Apresentação e tradução Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

What is a Rare Book? Disponível em: <www.ulib.iupui.edu/special/digproj/rarebooks/whatis.html#Characteristics>. Acesso em: 18 maio 2007.

ANEXO I – IMAGENS



Figura 1 – Pintura rupestre da gruta de Altamira, Espanha



Figura 2 – Inscrição safaitica sobre basalto do século IV, Amã, Jordânia



Figura 3 – Pequena placa sumeriana da Província de Telo, Mesopotâmia, datada de 2360 a.C., que se encontra no Museu do Louvre



Figura 4 – Faxímile de livros de rolo japoneses



Figura 5 – Livros em folio japoneses



Figura 6 – Imagem de monge copista escrevendo em folha de pergaminho



Figura 7 – Modelo etíope similar aos primeiros modelos com capa de madeira



Figura 9 – Breviário italiano de 1396



Figura 8 – Livro com capa de madeira e laca



Figura 10 – Livro italiano com correntes de 1360



Figura 11 – Exemplo de livro bolsa do século XIV



Figura 12 – Encadernação italiana de 1471 em pergameta e brocado com ferragens



Figura 13 – Encadernação italiana monástica do século XV, com pastas de madeira coberta com couro e cantos e roseta central em metal

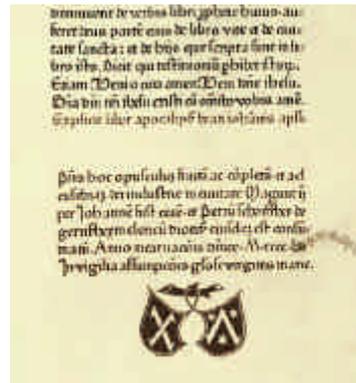


Figura 14 – Ao lado, exemplar da Bíblia de Mogúncia da Biblioteca Nacional.

Acima, detalhe do colofão



Figura 15 – Encadernação francesa de 1500 coberta com couro de vitela e detalhes em ouro

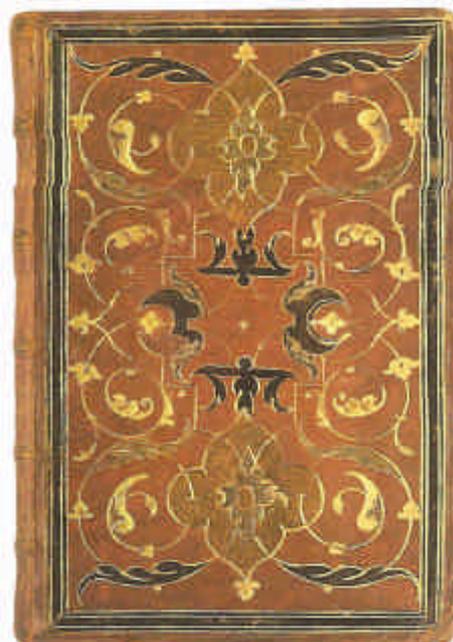


Figura 16 – Modelo francês do século XVI encadernado com marroquino e decorado com mosaico em ouro, preto e amarelo

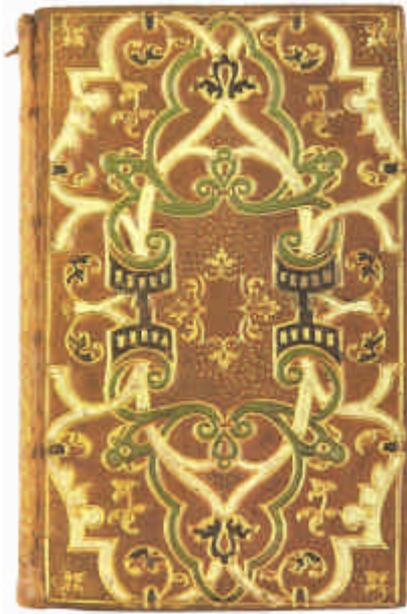


Figura 17 – Encadernação francesa com decoração de mosaico e laca de 1505



Figura 18 – Modelo “dentele” de 1521



Figura 19 – Capa de couro italiana de 1555 com impressão a seco e laca



Figura 20 – Exemplos de cortes decorados do século XVI



Figura 21 – Breviário alemão do século XVI, com capa de madeira coberta com couro alumado



Figura 22 – Modelo armorizado do século XVIII com armas da coroa portuguesa e cercadura em dourado



Figura 23 – Bíblia hebraica do séc XVIII em prata

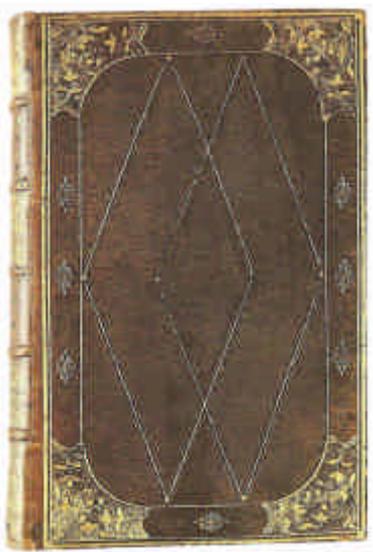


Figura 24 – Capa romântica milanesa de 1817



Figura 25 – Outro modelo romântico de 1806



Figura 26 – Encadernação em papel cartão de 1818



Figura 27 – Encadernação artística francesa de 1896, com capa decorada com motivos art nouveau

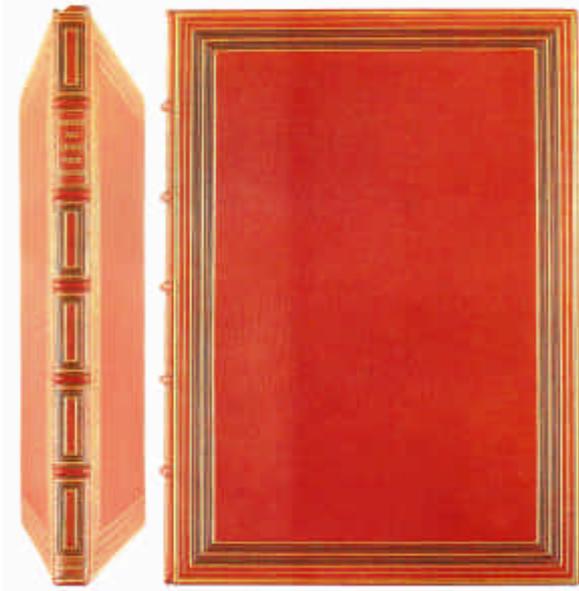


Figura 28 – Encadernação com modelo alemão Bradel de 1925

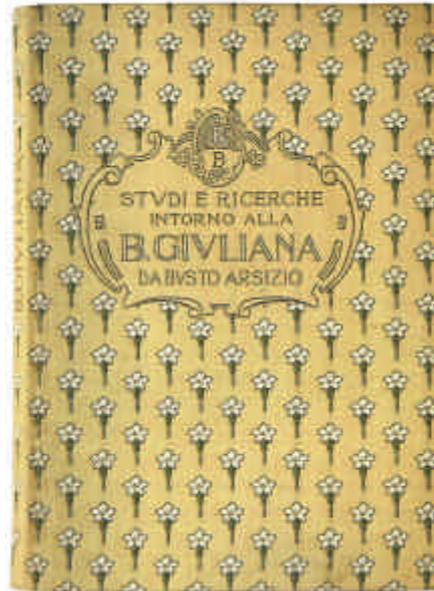


Figura 29 – Capa em tela bordada de 1927



Figura 30 – Modelo Espinosa



Figura 31 – Modelo Paper Case

CRÉDITO DAS IMAGENS:

7, 30 e 31 – Acervo pessoal.

8, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28 e 29 – BOLOGNA, Giulia. *Legature. Dal codice al libro a stampa: L'arte della legatura attraverso i secoli*. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1998.

4 e 5 – BLAKE, Kathy. *Handmade books: a step-by-step guide to crafting your own books*. Nova York: Bulfinch Press, 1997.

1, 2, 3 e 6 – JEAN, Georges. *A escrita memória dos homens*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

14, 15 e 22 – SCHWARCZ, Lilia Moritz; AZEVEDO, Paulo Cesar de. *O livro dos livros da Real Biblioteca*. São Paulo: Fundação Odebrecht, 2003.