



O LIVRO COMO OBJETO DE ARTE

Miriam Paula Manini, Raphael Diego Greenhalgh

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo apontar, através de revisão de literatura, como o livro pode ser considerado uma obra de arte através de seu processo evolutivo histórico, passando por todos os componentes intrínsecos e extrínsecos que o compõem. Analisa as correntes artísticas envolvidas na encadernação, o ex libris como produto artístico de uma época, a inserção de ilustrações e sua relação com o texto ao longo da história do livro e dos métodos de gravura e fotografia, e a criação de confrarias que produziram os chamados livros de arte, pois todos estes processos contribuem para a identificação e a observação de uma memória coletiva e individual dos povos e pessoas envolvidos na produção livresca.

Palavras-chave: História do livro. Memória. Obras raras. Objeto de arte.

1 INTRODUÇÃO

O livro é um dos mais bem sucedidos meios de transmissão do conhecimento, devido às suas características físicas, que o tornam fácil de manuseio, leitura e guarda. Vários materiais foram integrados ou abandonados na fabricação do livro ao longo de sua história. Nas encadernações, usou-se couro dos mais diversos animais; usou-se também seda, veludo, renda, bordado, madeira, marfim, pedras preciosas, douraões e vários outros itens. O design gráfico foi imensamente modificado dos manuscritos medievais aos dias atuais, seja no abandono do uso de letras capitulares, marcas de impressores, notas em corandel (ou corondel¹), assinaturas, reclusos² e textos sobrepostos, seja na adoção de paginação e folha de rosto. Como suportes da escrita também foram usados pergaminhos, velinos³, madeira, ossos, seda, cetim, bambu, e papéis de várias origens, como os trapos (de tecido de algodão) ou ainda os papéis hoje usados da polpa da madeira. Os cortes⁴ já foram locais de fixação do título, de composições artísticas, de queimaduras, de douraões ou marmorizações, além da técnica fore-edge painting, onde havia verdadeiras obras de arte escondidas que só podiam ser vistas com um movimento específico inclinando o corte.

1 Corondel: coluna de composição mais estreita que a do texto, contornando clichês ou ladando páginas (MICHAELIS, 2002, p. 585).

2 Recluso: palavra ou sílaba que, nos livros antigos, costumava pôr-se no fim de uma página, à direita, e era igual à primeira palavra ou sílaba da página seguinte (MICHAELIS, 2002, p. 1787).

3 Velino: pele de feto bovino (ou de outro animal, como os ovinos e os caprinos), mais lisa e fina que o pergaminho comum, preparada para sobre ela se escrever, ilustrar, imprimir ou para utilização em encadernações (Houaiss eletrônico).

4 Corte: superfície que corresponde à espessura do livro nos três lados em que é aparado (Houaiss eletrônico).



Inúmeros outros recursos foram usados para adornar o livro e fazer dele mais que suporte de informação, mas também objeto de arte, onde a composição visual muitas vezes é mais importante que o texto que ele carrega. As seixas⁵ foram enfeitadas, os cabeceados⁶ feitos a mão eram mais que proteção, tanto que em vários livros estão presentes os falsos cabeceados, e também falsas são algumas nervuras, que antes aconteciam em decorrência das costuras de sustentação dos cadernos e depois representavam os métodos de produção de uma época. Também evoluíram as ilustrações, das iluminuras, passando pelas gravuras e toda sua gama de técnicas até as fotografias em papel couché. Os formatos, também muito diversos, já foram rolos, códices⁷, lequeado, sanfonado, cartonado e tudo mais que a imaginação humana permitiu. Todos estes processos propositais como manifestação artística ou mesmo como medida de diminuição de gastos fizeram do livro objeto histórico em sua forma, com uma série de evoluções ao longo de sua trajetória de modo que é possível muitas vezes situá-lo precisamente em determinada época somente pela apreciação de suas características físicas.

Todas as características mencionadas ajudam a situar o livro, pela informação visual, dentro do que Halbwachs (2006) chama memória coletiva e individual, pois é possível observar a identidade de uma nação nos estilos de produção do livro (encadernações, tipografia, entre outros), demonstrando características políticas, sociais, culturais e artísticas de um povo ou ainda relacionar à memória individual daqueles que o produziram, através das características que relacionam o objeto ao modo de pensar de uma pessoa, que está relacionada a vários grupos, legitimando esse pensamento individual dentro de uma memória coletiva, isso por meio dos Ex libris, impressores, tipógrafos, encadernadores e artistas do livro, que contribuíram individualmente criando e aperfeiçoando técnicas tipográficas, que refletiam os costumes e pensamentos do espaço/tempo que estavam vivenciando, repassando essas percepções às gerações futuras.

2 ENCADERNAÇÕES

As encadernações surgiram a priori como meio de proteção ao livro em suas mais diversas formas: nas tábulas de argila da Babilônia, nos rolos de pergaminho ou códices manuscritos ou impressos.

Encontram-se nas coleções assírias do Museu Britânico o que podemos chamar de primitivas encadernações: placas de argila, cozidas, cobrindo as lâminas de argila gravadas com inscrições cuneiformes. Estas placas já poderiam ser chamadas de encadernação, pois utilizavam elementos de união confeccionados em metal. (GONÇALVES, 2008, p. 34)

5 Seixa: espaço ocupado pelo material da encadernação e que não é ocultado pela Guarda, que vem a ser a folha que se coloca antes das folhas ou da capa original do livro a encadernar (Disponível em: <<http://ratodelivraria.blogspot.com/2005/01/nomenclatura-das-encadernaes.html>>. Acesso em 15/08/2011).

6 Cabeceado (ou cabeçada): cordão colorido ou debrum, colocado como adorno e reforço nas extremidades superior (cabeça) e inferior (pé) do dorso do livro ou do conjunto dos cadernos costurados (Houaiss eletrônico).

7 Códice: pequena placa encerada (frequentemente de marfim ou madeira), usada pelos antigos romanos para escrever (Houaiss eletrônico).



Os rolos de papiro dos gregos e romanos eram armazenados nas “bibliotecas” (biblio + theka, cofre para livros); eram cilindros feitos tanto de madeira, quanto metal ou pedra com capacidade para armazenar vários rolos, como aponta Bruchard (1999). No formato códice, primeiramente foram usadas finas tábuas de madeira para envolver os cadernos, substituídas posteriormente por encadernações de couro com os cantos reforçados em metal, com o umbílico ou broche (ponto metálico fixado no meio da encadernação) e com travas nas goteiras (cortes laterais), como tentativa de manter o livro afastado da umidade e de evitar que o pergaminho ondulasse. As encadernações de livros destinados às bibliotecas recebiam também uma argola onde seria passada uma corrente que faria com que os mesmos ficassem vinculados com suas estantes, evitando que fossem roubados.



Figura 1 – Encadernação com cantoneiras e broche
Fonte: MÁRSICO, 2010, p. 4.

Mársico (2010, p. 2) explica que, no período Bizantino, devido à expansão do Cristianismo, as capas dos livros tiveram a adição de pedras preciosas, marfim e/ou metais valiosos como modo de valorizar a palavra divina.

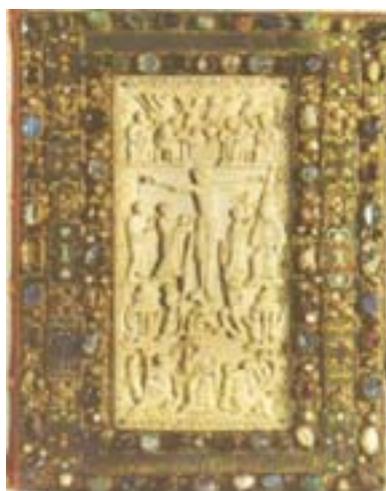


Figura 2 – Encadernação bizantina
Fonte: MÁRSICO, 2010, p. 2.



Na Idade Média, a produção do livro é atividade quase que exclusiva dos mosteiros, que mantinham a tradição da produção do livro religioso desde o trato do pergaminho à cópia de algum manuscrito importante, como pode ser visto na trama literária *As encadernações monásticas*: eram estampadas a seco por uma técnica chamada gofragem, onde não eram utilizados nem tinta nem ouro, sendo a estampagem obtida através de ferros quentes sobre o couro.

Com a popularização tardia do papel na Europa, já que o mesmo surgiu no século II na China, e com o surgimento da imprensa (século XV) e a criação dos tipos móveis, os livros passaram a ser produzidos em maior escala e, com isso, as encadernações foram barateando, principalmente por meio da substituição da madeira pelo papelão, proporcionando maior leveza ao livro. Aos poucos a produção do livro deixa de ser exclusividade dos mosteiros e passa a ser feita em ateliês. Em Moraes (2005, p. 67-79), é possível ver uma breve história da encadernação através dos materiais empregados no seu fabrico; as encadernações em veludo, chamalote ou couro trabalhado geralmente eram usadas como adereço de luxo, mandados confeccionar por um bibliófilo, que também tinha o costume, até o século XIX, de encadernar todos os seus livros com um único estilo de encadernação, que viria dar origem a diversos tipos hoje conhecidos. Devido à crescente produção livreira, as encadernações foram ficando cada vez mais simples, de modo a baratear sua produção. Os editores e tipógrafos vendiam ao livreiro os volumes sem brochar e este último mandava encadernar apenas alguns exemplares para amostra, ou seja, à medida que iam vendendo, mandavam encadernar os demais. Os bibliófilos preferiam comprar os seus sem encadernação, pois podiam encadernar a seu gosto. Com a enorme produção no século XVIII, livros e folhetos que eram considerados sem valor permanente eram encadernados em brochura de papel barato em azul ou cinza. No século XIX, o costume passou à estampagem do texto da folha de rosto nas capas de brochura sendo vendidos os livros sem encadernação.

As coleções de Obras Raras, por suas características de raridade, originalidade e, por vezes, unicidade, são facilmente comparáveis aos documentos de arquivos históricos (ou permanentes), cujo conjunto documental possui quase as mesmas qualidades. Neste sentido, a fase documental da memória, que Ricoeur (2007, p. 155-192) denomina memória arquivada, coloca as Obras Raras na dimensão de testemunho do tempo histórico através de suas ideias e de sua estrutura (sua parte física).

Devido às características de produção, pode-se estabelecer as encadernações dentro de uma linha evolutiva temporal e/ou estilística, onde vários encadernadores ficaram conhecidos por suas influências nesta arte. A douração nas capas surge no Marrocos no século XII e se populariza na Europa a partir do século XV. Mársico (2010, p. 6-18) aponta diversos estilos ligados a esta técnica. Na Espanha, entre os séculos XII e XVI, predomina o estilo Mudéjar, que tem como característica predominante a utilização de “cordas retorcidas” que permitia diversos arranjos geométricos.

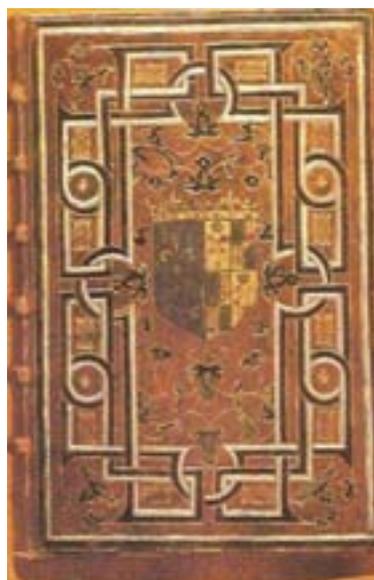


Figura 3 – Estilo Mudéjar
Fonte: MÁRSICO, 2010, p. 7.

O primeiro a ter seu nome ligado a um estilo foi Aldo Manuzio, que usava ferros em formato de folhas estilizadas terminando em espiral, num estilo sóbrio e elegante.

A Itália ainda teve outros estilos que ficaram conhecidos pelo nome do dono do livro e não pelo encadernador, como Maioli e Canevari, que, além de bibliófilos, eram mecenas das artes do livro, como escrito por Bruchard (1999). As encadernações Aldinas inspiraram Jean Grolier em suas viagens à Itália e, ao retornar à França, tratou de criar o seu próprio estilo através também dos florões.



Figura 4 – Estilo Grolier
Fonte: BRUCHARD, 1999, p. 1.

Ainda com o uso de folhas, Thomas Maioli também representante francês, foi muito influenciado pelos seus antecessores, diferenciando o seu estilo através de refinados pontilhados.

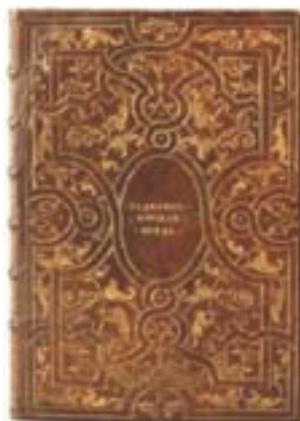


Figura 5 – Estilo Thomas Maioli
Fonte: MÁRSICO, 2010, p. 11.

No estilo La Fanfare também era recorrente o uso de folhas, flores e ramos espiralados cobrindo toda a encadernação. Ele teve como grandes representantes Nicolas e Cloves Éves, pai e filho, que trabalhavam como encadernadores para o rei.

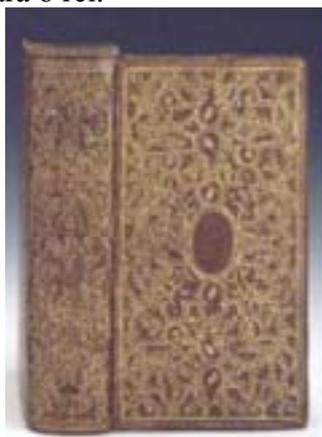


Figura 6 – Estilo La Fanfare
Fonte: MÁRSICO, 2010, p. 12.

Augustin Du Seiul (1673-1740) usava três filetes contornando a capa, formando um retângulo na beira da encadernação, e outro retângulo ao centro da mesma com florões nos vértices.

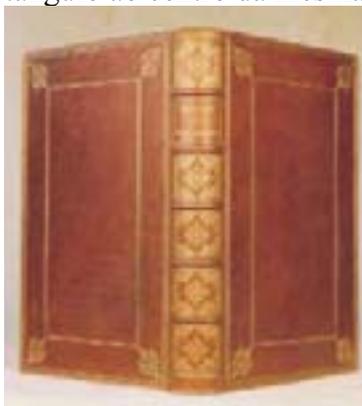


Figura 7 – Estilo Du Seiul
Fonte: MÁRSICO, 2010, p. 13.



Outros estilos consagrados são: Dentelle, Le Gascon e Padeloup, o primeiro com ornamentos que lembram rendilhados tendo como grande nome Nicolas Denis Derôme, e os outros dois usavam o pontilhado como recurso; no estilo Padeloup predomina a repetição, formando mosaicos.



Figura 8 – Estilo Le Gascon
Fonte: MÁRSICO, 2010, p. 15.

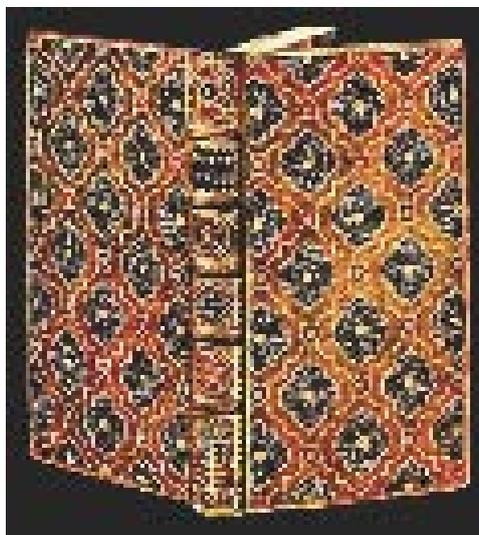


Figura 9 – Estilo Padeloup
Fonte: MÁRSICO, 2010, p. 16.

As encadernações chinesas e japonesas se destacam pelo uso recorrente da costura aparente, onde a mesma não fica sobreposta pela lombada como acontece com as do ocidente.

No Brasil, um estilo bastante conhecido é a encadernação imperial, com característica principal a colocação do brasão do Império em dourado no centro da capa, que geralmente era da cor verde, mas também feita de outras cores, como azul, vermelho e roxo. Geralmente eram confeccionadas com couro, mas também foram usadas sedas e veludos.



Figura 10 – Encadernação Imperial
Fonte: CALDEIRA, 1884, Capa.

Moraes (2005, p. 67-79), além de mostrar que as encadernações imperiais geralmente eram usadas nas repartições públicas e que não faziam parte da biblioteca do imperador como muitos acreditam, aponta que este não era o único estilo brasileiro, pois por aqui também encadernou Manuel Fernandes, jesuíta que desempenhou suas funções junto às missões do Maranhão e Pará, de 1734 a 1760. São apontados também como os primeiros encadernadores do Rio de Janeiro os franceses que por aqui lidavam com o comércio de livrarias, papelarias e miudezas, que estavam bastante ligadas ao mercado livreiro. Os irmãos Morange, por exemplo, são citados por Moraes pelos seus belos trabalhos identificados com uma elegante etiqueta. Outro encadernador famoso foi Geor Leuzinger, que, além de produzir encadernações imperiais, fazia belos trabalhos a particulares, devido principalmente à qualidade dos materiais e maquinários empregados, quase todos importados. De sua oficina saíram vários aprendizes, que depois se estabeleceram e divulgaram a arte pelo país. Também são citados os trabalhos de Garnier, que, assim como outros livreiros, enviava os volumes para encadernação na França; por vezes, usavam o brasão do Império como adorno, dificultando o reconhecimento do que era feito em território brasileiro das versões estrangeiras. Outro período no Brasil que teve influência nas artes gráficas e nas confecções das capas foi o Modernismo, quando vários dos seus representantes ilustraram as encadernações, principalmente os escritores do movimento, trazendo as inovações propostas para as artes brasileiras e o sentimento de patriotismo tão vívido neste momento, como apontado por Knychala (1983, p. 65-66).

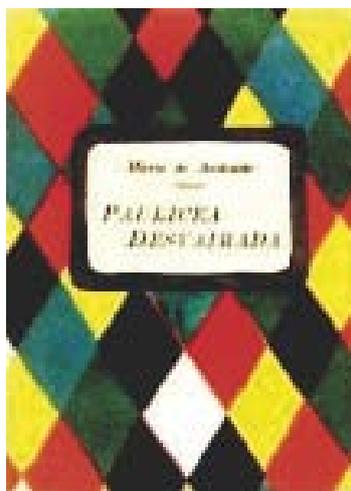


Figura 11 – Encadernação Modernista
Fonte: ANDRADE, 1922, Capa.

3 EX LIBRIS

O Ex libris (latim: Dos livros) é um selo de propriedade, anexado geralmente na contracapa dos livros. Nesta marca geralmente está uma figura sobre algum tema ou estampa com temática relevante ao dono do livro, ou brasões familiares, ou mesmo desenhos eróticos (sex libris). Estas ilustrações, não raro, são feitas em gravuras por artistas de renome, portanto esta figurinha que visava a identificar a quem o livro pertencia também é frequentemente admirada como objeto de arte, através da análise das técnicas de impressão e das características do autor. Várias são as instituições que possuem Ex libris, como a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que tem o seu e que o cola em todas as obras do acervo. Também há casos do Ex libris atribuído: as bibliotecas, ao adquirirem coleções de pessoas ilustres, criam o adereço e colocam nos exemplares destes acervos particulares. Podem ser encontrados em alguns livros mais de um Ex libris, o que ajuda a traçar a linha histórica deste objeto, pois são reconhecíveis os diversos donos que ele teve. Muitas obras são consideradas Obras Raras simplesmente por terem o Ex libris de alguém importante ou feito por algum artista conhecido, tornando assim mais uma parte do livro cobiçada pelos colecionadores.

Elton e Fernandes (1953, p. 11-24) traçam um breve histórico dos Ex libris, apontando como registro mais antigo do seu uso o ano de 1400 a.C., por Amenofis III, em uma caixa de papiros, enquanto a forma atual teria origem na Alemanha, no século XV, com representante mais antigo o ouriço xilogravado no período de 1470 a 1480 a pedido de Hans Iglar. Esteves (1956, p.46) diz que, apesar de alguns acreditarem que o Ex libris de Iglar seja o primeiro, há outros que situam como precursora a etiqueta usada por Hildebrando Brandenburgo nos livros doados ao Mosteiro dos Cartuxos, que se tratava de uma gravura em madeira representando um anjo a segurar um brasão em armas, produzida no ano de 1480, opinião inclusive compartilhada por Frederick Warnecke, autoridade no assunto. No Brasil, o uso foi estimulado através da biblioteca particular de Diogo Barbosa Machado, que foi incorporada ao acervo da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. Os dois exemplares de Ex libris



deste bibliófilo foram gravados em Lisboa em 1730 por Francisco Harrewyn, que havia se instalado em Portugal a pedido de D. João V para criar, juntamente com outros gravadores estrangeiros, uma escola de gravura nacional. O primeiro Ex libris genuinamente brasileiro foi o de Manuel de Abreu Guimarães, desenhado por José Joaquim Viegas de Menezes. O general Joaquim de Oliveira Álvares, que foi ministro da guerra na Independência, é também um dos nossos mais antigos representantes. Várias instituições também usaram etiquetas como marcação de propriedade, tais como: Biblioteca do Arquivo Militar, Biblioteca da Sociedade do Recreio dos Artistas, Biblioteca Fluminense, Biblioteca do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, além das bibliotecas particulares do Visconde de Porto Seguro (Varhagem) e da Imperatriz do Brasil D. Tereza Cristina. Várias pessoas ilustres passam a adotar seus selos, como o Visconde do Rio Branco, o Barão Homem de Melo, Salvador de Mendonça, Eduardo Prado e Joaquim Nabuco, entre outros. O primeiro colecionador brasileiro de Ex libris foi o Barão do Rio Branco, que teve sua coleção encontrada no final do livro de Poulet-Malassis em folhas acrescentadas a este volume, num total de 93 etiquetas, adquiridas principalmente no estrangeiro, em suas missões diplomáticas. Seu próprio Ex libris demonstra a paixão deste homem por sua terra e por esta arte, com a representação da Baía de Guanabara e a pedra da Itapuca, desenho inspirado numa fotografia de Marc Ferrez publicada no livro *Album de Vues du Brésil*, em 1889, com direção do próprio Barão do Rio Branco. Na metade do século XX é que esta prática tem seu ápice no Brasil com a criação da Sociedade de Amadores Brasileiros de Ex Libris, em 1940, que reunia membros interessados em discutir e difundir esta arte através principalmente dos seus Boletins. Pouco depois também foi fundado o Clube Internacional de Ex Libris. Em 1949 é feita a primeira exposição municipal no Salão Assírio do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sendo confeccionado o catálogo da exposição e, em 1952, foi elaborada a primeira exposição estadual no Espírito Santo.

4 OS LIVROS E AS ILUSTRAÇÕES

As imagens acompanham os livros desde sua invenção, antes mesmo da popularização do formato códice, como ainda hoje é usado. As iluminuras já estavam presentes tanto nos rolos de papiro quanto nos manuscritos em pergaminho. Estes desenhos feitos a mão não serviam somente para ilustrar o livro, já que na Europa medieval, antes do advento da imprensa em 1455, o número de analfabetos era muito superior àqueles que dominavam a escrita e a leitura, conhecimento este concentrado majoritariamente entre os eclesiásticos. As ilustrações tomavam para si o objetivo de traduzir o conteúdo do texto para aqueles que não sabiam ler, ou seja, ela era elaborada para “iluminar” as mentes dos leigos diante do assunto tratado naquele manuscrito. Essa passagem demonstra o poder da imagem presente em meio ao texto de um livro e dá a dimensão de quão bem executados eram estes desenhos, trazendo consigo as características artísticas de uma época. Com a popularização dos tipos móveis, as ilustrações também foram se tornando impressas, muito, em parte, para a diminuição do tempo de produção, usando a princípio a técnica de xilogravura, que por muito tempo foi marca dominante nos livros. Estas gravuras estavam presentes em todas as alegorias no livro, seja na marca



do impressor, nas letras capitulares ou mesmo nas vinhetas ornamentais ao longo dos textos. As calcogravuras aos poucos foram substituindo as gravuras em madeira. Este novo método consiste em usar uma placa de metal com a pigmentação indo nos sulcos e não mais no relevo, como na xilogravura, de modo que há várias formas de gravação: buril, talho doce, ponta seca, água-forte, água-tinta, entre outras, dependendo do material e/ou instrumento usado para inscrever o desenho. Outras técnicas para ilustrar mas que não exigiam gravação de uma matriz são as litografias e as serigrafias.

Na litografia, pelo contrário, tudo se processa no plano, inclusive o desenho, que é executado com lápis ou bastões gordurosos sobre pedras ou chapas. Após o desenho feito na pedra, esta deve receber água, pois o princípio de impressão se baseia na repulsão entre esta e os corpos gordurosos. A pedra umedecida permite que a tinta graxa, passada com um rolo, se agregue somente nas partes que contêm o desenho, também executado com lápis graxo. (Martins, 1987, p. 19)

Araújo (2008, p. 443-492) possibilita verificar o impacto e a evolução das ilustrações nos livros passando das gravuras aos processos fotográficos. As xilogravuras predominam principalmente do século XV ao XVI, surgindo obras que já traziam excelente interação entre texto e imagem, como *A divina comédia*, ilustrada por Botticelli, em 1481. Também surgem as primeiras pranchas desdobráveis, em 1486, no livro *Pregrinationes in Terram Sanctam*, ilustradas por Rewich. O declínio das xilogravuras vem com o surgimento da técnica do talho-doce, inventada por Maso Finigro em meados do século XV, largamente usadas apenas a partir da invenção da laminagem, que permitiu a diminuição da espessura das placas usadas. As calcogravuras figuraram como técnica principal de ilustração entre os séculos XVI e XVIII, quebrando sua hegemonia a partir da criação das litografias por Alois Senefelder no final do século XVIII, técnica que futuramente originaria o offset, método preferido de impressão nos dias atuais. Todas as técnicas de gravuras coexistiram simultaneamente e, apesar da predominância de uma técnica sobre outra em determinado período histórico, vários artistas utilizavam as demais técnicas para expressar sua arte.

No século XIX começam as descobertas dos processos fotográficos, onde elementos sensibilizados pela luz podiam reproduzir imagens da natureza. Araújo (2008, p. 443-492) ainda explica que, em 1827, são criadas, por Joseph Nicéphore Niepce, as chamadas Heliogravuras, através da reprodução em chapas de estanho sensibilizadas por uma substância chamada betume-da-judeia, utilizada até então pelos litógrafos. Niepce viria a se associar, em 1829, a Louis Jacques Mandé Daguerre, que teria o nome associado à técnica por ele inventada em 1837, os daguerreótipos, que eram obtidos através de uma chapa sensibilizada por iodeto de prata, revelando imagens pela ação de vapores de mercúrio e fixando a imagem pelo cloreto de sódio. Em 1841, William Henry Fox Talbot obteve um sistema de negativo-positivo usando papel sensibilizado por iodeto de prata, processo chamado por ele de calótipo, que é justamente a fotografia como hoje é conhecida. No Brasil, Antoine Hercule Romuald Florence, ao descobrir sobre a técnica do daguerreótipo, faz declaração pública de sua descoberta, a qual denomina fotografia, termo que só seria amplamente usado depois de



pronunciado pelo astrônomo John Frederick Williams Herschel. A partir da morte de Daguerre, em 1851, na tentativa de escapar do monopólio imposto por ele e Tabot por suas patentes, Frederick Scott Archer inventa a técnica do colódio úmido, onde uma camada de potássio sobre chapas de vidro, mergulhadas em dissolução de nitrato de prata, formavam uma superfície fotossensível de iodeto de prata. Anos mais tarde, Louis Lumière inventaria a chapa autocromática, que possibilitaria as fotografias coloridas a partir de uma única película.

Na indústria editorial, a princípio, as fotografias eram coladas nos espaços em branco nas páginas, previamente estabelecidos para sua fixação, ou ainda reproduzidas por litografia, passando a ser inseridas impressas diretamente na página somente a partir da década de 1880. A massificação do uso das ilustrações nos livros ocorreu não sem resistência por aqueles que acreditavam que o texto já era representativo visualmente, com o receio de que as imagens sobrepujassem o conteúdo.

5 LIVROS DE ARTISTA E CONFRARIAS

Vários artistas de renome utilizaram das técnicas de gravura aplicadas ao livro como fonte de expressão e propagação de sua arte.

As edições de livros eram ilustradas no século XIX por artistas como Delacroix, Gustave Doré, Toulouse Lautrec, William Morris e posteriormente no século XX por artistas como Picasso, Matisse, Miró, Marc Chagall, Andre Derain, Sonia Delaunay, Leger, Eric Gill, Dufy, André Masson, Dalí e Rouault entre outros. (BARRIOS, 2008, p. 788)

O chamado livre d'art ou livre d'artiste (livros de arte ou livros de artista) surgiram através da mobilização das gráficas particulares contra as produções das gráficas comerciais no final do século XIX, já que estas últimas não primavam pela excelência gráfica e visual de suas obras destinadas à venda em massa.

Podemos considerar o livro de arte como sendo o livro que, além de símbolo cultural com valores semânticos, apresenta-se como um objeto com valores artísticos tais como boa qualidade e beleza do papel, dos caracteres tipográficos e da encadernação, arquitetura e diagramação harmoniosas e não necessariamente ilustrado; mas se contiver ilustrações, são consideradas não só as ilustrações feitas com processos manuais, como a xilogravura, a gravura em metal, a litografia e a serigrafia, como também fotografias artísticas e reproduções por processos fotomecânicos. (KNYCHALA, 1983, p. 25-26)

Araújo (2008, p. 485-492) aponta William Morris, através da sua gráfica particular Kelmscott, como expoente na produção dos livros de arte, promovendo um retorno às técnicas artesanais de produção de livros, com a adoção das gravuras e iluminuras como método de ilustração e da tiragem reduzida a menos de 350 exemplares. Esta iniciativa inspirou a mudança visual na construção da página e o surgimento de várias outras gráficas particulares que seguiam a mesma linha de produção, com repercussão em toda a Europa e nos Estados Unidos. Neste momento é que grandes pintores passam a se associar à criação de livros, dando às ilustrações um novo patamar, através de maior

autonomia em relação ao texto, passando de ilustrações à característica determinante no entendimento do texto. Esta revolução serviu para que as técnicas de gravura pudessem sobreviver paralelamente às fotografias no contexto do livro.

Seguindo o padrão adotado por Morris, várias foram as sociedades ou confrarias que surgiram com o intuito de criar livros que sobressaíssem pela técnica de produção empregada. Com uma preocupação estética de diagramação, impressão, com a qualidade do papel, encadernações e com as técnicas de ilustração, estes grupos produziram vários livros considerados desde a sua criação como obras de arte.

Para Paiva (2010, p. 85-96), dentro do conceito de livro de artista, incluem-se subcategorias como os livros-objeto (livre-jeu, como são conhecidos na França), flip book, livro pop-up e fore-edge book. No primeiro estilo predomina a inventividade, trazendo a experimentação como modo de estímulo visual, manipulando os sentidos do leitor ao trabalhar e modificar o livro clássico, transformando-o em uma mescla de escultura, fotografia, literatura, desenho, etc.



Figura 12 – Censored book
Fonte: BOOK ARTS, 1990, p. 10.

O flip book seria aquele livro animado, tentando ser um paralelo do cinema, através da animação de imagens que, ao se folhear o livro que as contêm, dão a impressão de movimento. Outras duas categorias apontadas por Paiva são: livro pop-up, oriundos do origami, e kirigami, que trabalha com dobraduras e cortes de papel transformando as páginas em figuras tridimensionais.



Figura 13 – A B C
Fonte: BOOK ARTS, 1990, p. 30.

O fore-edge book já trabalha com a composição artística dos cortes do livro, onde os mesmos possuem aparência dourada com o livro fechado e em repouso, mas que ao movimento lequeado de



suas laterais revelam as pinturas ali escondidas.



Figura 14 – Fore-edge book
Fonte: PAIVA, 2010, p. 89.

No Brasil, a participação de pintores renomados na composição artística dos livros, tanto nas encadernações quanto nas ilustrações, ocorre principalmente na década de 1920. Knychala (1991, p. 41-65) mostra que, pouco antes desse período, começam a assinar seus trabalhos Di Cavalcanti e Cícero Dias, que primeiramente fazem desenhos no estilo art nouveau, mas que posteriormente participam ativamente da Semana de Arte Moderna em 1922. Outros artistas modernistas que também trabalharam como ilustradores foram Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Victor Brecheret, além dos escritores Menotti Del Picchia e Monteiro Lobato, que ilustraram alguns dos seus próprios livros. Contudo, os livros de artista na concepção de produção artesanal surgiram através das confrarias ou sociedades que produziam livros, com destaque para a Confraria dos Cem Bibliófilos do Brasil, que, como aponta Barrios (2008, p. 788), teve inspiração nas primeiras sociedades de bibliófilos londrinas, que, através da tiragem reduzida, podiam controlar a qualidade da edição.

A Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil surge em 1943 através da iniciativa do empresário e amante de livros Raimundo de Castro Maia, com o objetivo de publicar 120 exemplares com alta qualidade de impressão.



Figura 15 – Gravura de Darel (Cem Bibliófilos do Brasil)
Fonte: RODRIGUES, 1961, p. 6.

A Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil publicou, ao todo, 23 títulos de autores consagrados,



como Machado de Assis, Manuel Bandeira, Jorge Amado, Manuel Antonio de Almeida e Aníbal Machado, entre outros grandes escritores. Todos os volumes, além da cuidadosa composição gráfica, com a escolha minuciosa do papel e do tipo, também eram ilustrados por grandes artistas brasileiros, entre eles Portinari, Di Cavalcanti, Darel, Enrico Bianco, Marcello Grassmann, Babinski, Lívio Abramo, Aldemir Martins e outros, que adotavam principalmente as gravuras em madeira e metal como método de criação e reprodução das suas obras nestes livros, que também tiveram obras em serigrafia e litografia. A Sociedade contou com ilustres participantes:

Faziam parte da comissão executiva da sociedade D. Pedro de Orleans e Bragança, Raimundo Ottoni de Castro Maya, Afrânio Peixoto, Cypriano Amoroso Costa e Max Fisher. A sociedade contava entre os seus sócios com Carlos Lacerda, José E. Mindlin, Ricardo Xavier da Silveira, Ernesto Wolf, Pedro da Silva Nava, Walter Moreira Salles, Gilberto Chateaubriand, Carlos Guinle, Francisco Matarazzo Sobrinho, Celso Lafer, Yolanda Penteadó Matarazzo, Roberto Marinho, Israel Klabin entre outros. (BARRIOS, 2008, p. 788)

Outras iniciativas de Associação em torno da produção de livros foram feitas, como a Cattleya Alba: Confraria dos Bibliófilos Brasileiros, iniciada em 1945, e as Edições Condé, que também começam sua produção em 1945.

Knychala (1983, p. 74-162) também dá notícias de inúmeras outras edições de livros de arte, como as da Philobiblion produzidas por Manuel Segalá; Edições Hipocampo, dos poetas Tiago de Melo e Geir Campos; O Gráfico Amador, fundada por Gastão de Holanda, Aloísio Magalhães, Orlando da Costa Ferreira e Sebastião Uchoa Leite, com participação de Ariano Suassuna; Edições Dinamene, realizadas em Salvador por Pedro Moacir Maia; Edições Alumbramento; e também A Confraria dos Amigos do Livro, idealizada por Carlos Lacerda. Todas com produção artesanal, primando pela qualidade tipográfica, com tiragem reduzida e ilustrações de renomados artistas.

Uma iniciativa que produz livros de arte ainda hoje é a Confraria dos Bibliófilos do Brasil, fundada por José Salles Neto, que tem como primeira produção O quinze, de Rachel de Queiróz, produzido em 1995, com tiragem reduzida de 250 exemplares, ilustrado por Abraão Batista.

6 CONCLUSÕES

O livro conseguiu transcender seu objetivo primeiro de transmitir informações através da escrita, suscitando emoções ligadas a todos os sentidos humanos, indo além da decifração e entendimento do código da linguagem textual, possibilitando também a interpretação das imagens e do objeto livro, que, independentemente do conteúdo que traz como suporte, é passível de entendimento em sua formação, pois sua construção ao longo dos anos o mantém decifrável em seu tempo, simplesmente pelas técnicas e materiais adotados em sua composição física.

O odor que pode irritar aos mais sensíveis que tentam manusear um alfarrábio, que traz consigo toda a sua trajetória, muitas vezes marcada em si mesmo, ou ainda se deliciar com cheirinho



de novo saído do prelo, da recepção tátil daqueles que não abrem mão de folhear um livro, sentindo a textura da folha, da encadernação e ouvir o som suave das páginas passando; e o gosto provado pelo velho hábito incorreto de umedecer as pontas dos dedos ao folhear. O livro que provoca não só com a informação textual, mas que instiga na composição de cores e tipos, com o engrandecimento do objeto através do uso de pedras preciosas, ouro, marfim, que traz consigo o vigor da propriedade de ter pertencido a alguém importante que usou do mesmo para se tornar quem foi.

A análise da evolução das técnicas de encadernação e de ilustração que parte da inscrição manual, para as gravuras, indo para as fotografias e chegando às impressões offset e o entendimento de que estas técnicas não foram substituídas imediatamente através de rupturas históricas abruptas, mas que conviveram e ainda convivem lado a lado, passando pela aceitação de um grupo para que sobressaíssem e continuassem a ser usadas ou, ainda, sendo rejeitadas por determinados grupos – como no caso da fotografia, que, a princípio, não era vista como arte, dando origem aos livros de artista – relaciona-se com o conceito de memória coletiva cunhado por Halbwachs (2006), pois estas técnicas permitem conceituar o livro dentro de uma era e atribuir suas características a determinados grupos, criando a identidade de nação ou escolas artísticas presentes na produção editorial e, ao mesmo tempo, verificar a memória individual daqueles que contribuíram para a evolução e criação destas técnicas que frequentemente ficavam conhecidas pelo nome destas pessoas.

O livro é daqueles objetos que tinham outra finalidade, como a porcelana grega, os tapetes persas e as indumentárias indígenas, mas que conseguiram o patamar de obra de arte. Este título não é privilégio só dos livros de artista, graças àqueles que contribuíram para sua formação e desenvolvimento, que antes de pensar no texto, pensam em que tipo será impresso, em como as ilustrações serão compostas na mancha gráfica, se usará brochura ou costura, se o papel será branco ou amarelo; que inventaram a paginação, o sumário, a folha de rosto, as gravuras e dotaram o objeto livro de características que, em alguns casos, tornam-se mais veneráveis que a própria informação nele contida. Paiva (2010, p. 134) diz que “o livro-objeto evidencia arte em nova razão de ser. Arte como processo. Desdobramento. Emancipação. Circuito. Domínio sob a matéria” ou ainda que “A ausência da arte no caso da produção editorial desembocaria em esgotamentos, mesmices, lugar-comum, vil. Criar sempre seria a chance de dar existência, a tirar do nada”. Mas estas frases podem ser aplicadas ao livro industrial também, que não ficou na mesmice sem arte, que também se revolucionou e modificou o objeto livro, com o intuito de se renovar, reinventar, impactar e suscitar emoções sem deixar de ser livro. É o objeto que é obra de arte e que abriga outras artes, como a encadernação, a tipografia e a ex libristica, que, juntas ou com a ausência de uma ou todas estas características, ainda assim transformam o livro no que é, e dão a ele a possibilidade de se expressar e provocar sentimentos, já que ele é escrito, sonoro, impresso, digital, gravado, iluminado e passível das mais diversas intervenções e leituras.

O livro carrega conteúdos (informação) ao mesmo tempo em que é um artefato científico, um objeto que traz também uma história de seus suportes, formatos, capas, letras, tamanhos, tintas



e outras características reveladoras de sua produção, de sua idade, de sua época e de sua arte⁸. Neste sentido, as Obras Raras estão inscritas no domínio da memória escrita e da memória pictórica, ambos carregados de significados artísticos, culturais, econômicos, estéticos e até políticos, participando da construção do saber não só pelo seu conteúdo, mas também por sua forma.

Abstract:

This paper aims to point out, through literature review, as the book can be considered a work of art in all its evolutionary history, including all the intrinsic and extrinsic components that comprise it. Analyzing the artistic currents involved in binding, ex libris as an artistic product of the time, the inclusion of illustrations and their relationship to the text throughout the history of the book and the methods of printmaking and photography, and the creation of societies that produced and still produce art books, because all these processes contribute to the identification and observation of an individual and collective memory of peoples and individuals involved in the book production.

Keywords?

History of the book. Memory. Rare books. Ex libris. Art object

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario de. *Paulicéa desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922.

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: [princípios da técnica de editoração]*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

BARRIOS, Vicente M. A modernidade do livro de arte brasileiro: a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil na coleção de obras raras da UnB. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS PANORAMA DA PESQUISA EM ARTES VISUAIS, 17, 2008, Florianópolis. Disponível em: < <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/074.pdf>>. Acesso em: 18/5/2011.

BOOK ARTS IN THE USA. New York: Center for Book Arts, 1990.

BRUCHARD, Dorothée. *A encadernação*. 1999. Disponível em: <<http://escritoriadolivro.com.br>>. Acesso em: 18/05/2011.

CALDEIRA, Pedro S. *Corte do mangue: breves considerações*. Rio de Janeiro: J Villeneuve, 1884.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro; do leitor ao navegador*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/Editora UNESP, 1998. (Coleção Prismas).

⁸ Conforme se percebe na leitura de obras como Chartier (1998), Eco (2010) e Paiva (2010).



ECO, Umberto. A memória vegetal; e outros escritos sobre bibliofilia. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ELTON, Elmo; FERNANDES, Hirson B. O Ex libris e o Barão do Rio Branco. Rio de Janeiro: [s.n.], 1953.

ESTEVES, Manuel. O Ex libris. 2ª ed. Rio de Janeiro: Laemmert, 1956.

GONÇALVES, Edmar Moraes. Estudo das estruturas das encadernações de livros do século XIX na Coleção Rui Barbosa: uma contribuição para a conservação-restauração de livros raros no Brasil. 2008. Dissertação (mestrado) – Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/JSSS-7U5K6G/1/disserta__o_edmar_moraes_gon_alves.pdf>. Acesso em: 18/05/2011.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2006.

KNYCHALA, Catarina H. O livro de arte brasileiro. Rio de Janeiro: Presença, 1983.

KNYCHALA, Catarina H. O livro ilustrado brasileiro: Catálogo. Haia: Rijksmuseum, 1991.

MÁRSCIO, Maria Aparecida de V. O surgimento da encadernação e sua evolução através dos séculos. In: Jornada O livro: uma trajetória, 2., 2010, BN, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.bn.br/planor/eventos.html>>. Acesso em: 18/05/2011.

MARTINS, Itajahy. Gravura: arte e técnica. São Paulo: Nestlé, 1987.

MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2002.

MORAES, Rubens B. O bibliófilo aprendiz. 4ª ed. Brasília: Briquet De Lemos, 2005.

PAIVA, Ana Paula M. A aventura do livro experimental. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

RICOEUR, Paul. A memória, a História, o esquecimento. Campinas: UNICAMP, 2007.

RODRIGUES, J. Barbosa. Poranduba amazonense. Rio de Janeiro: Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1961.