

Cadernos da Casa
Museu Ema Klabin

v.6

o dito e o não dito

casa museu

Ema Klabin

Cadernos da Casa
Museu Ema Klabin
v. 6

organização
Paulo de Freitas Costa
Ana Cristina Moutela Costa

São Paulo 2024

casa museu

Ema Klabin

O livro impresso e a cisão entre texto, imagem e materialidade: um breve panorama

Gustavo Piqueira

Resumo

Um olhar sobre os processos de consolidação dos parâmetros formais do livro e sua influência na construção das maneiras pelas quais atribuímos funções e valores a textos, imagens e materialidade no território impresso.

Palavras-chave

história do livro

gráfica

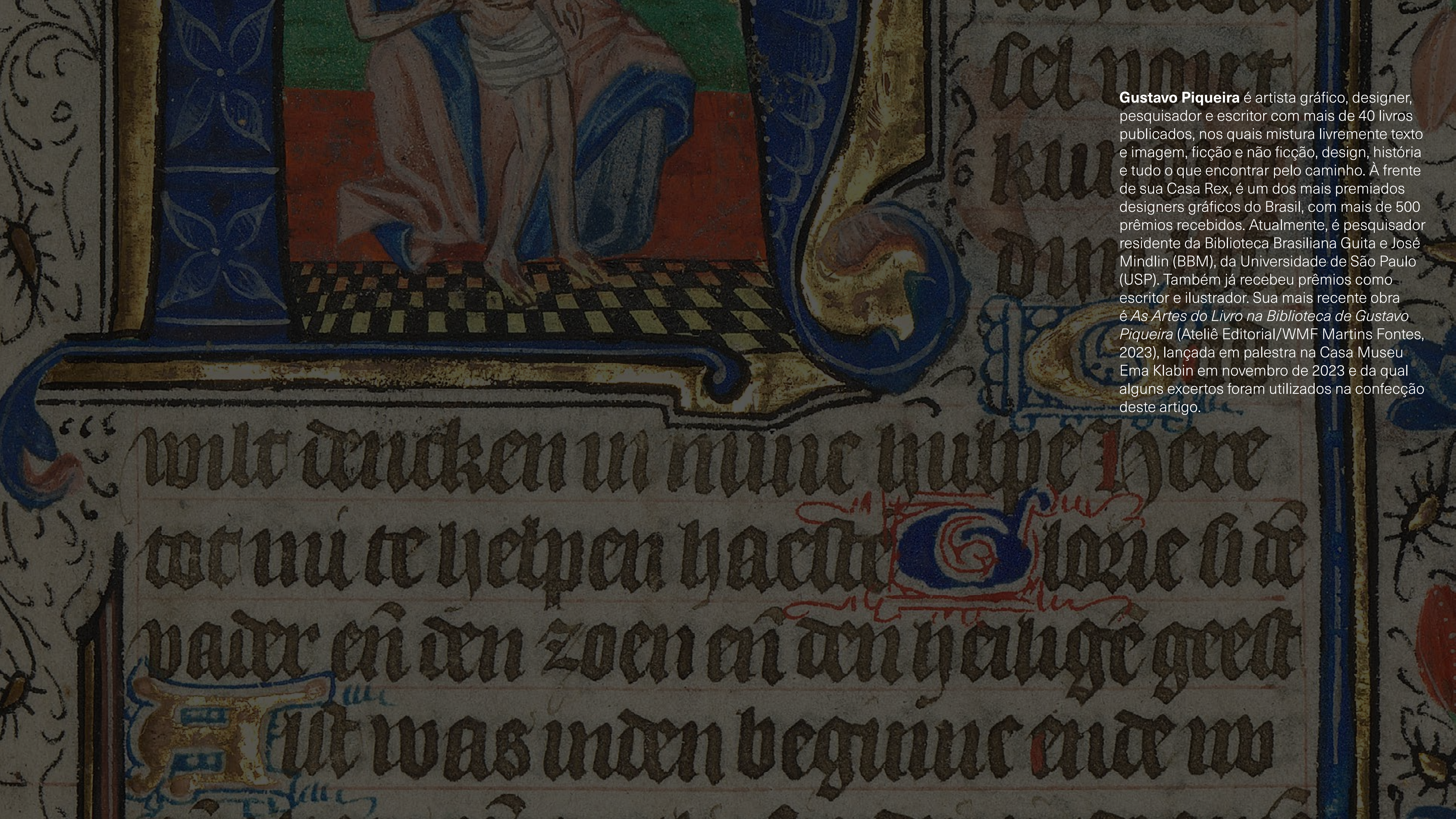
relação texto-imagem

impressão

manuscritos medievais

incunábulos

private press



Gustavo Piqueira é artista gráfico, designer, pesquisador e escritor com mais de 40 livros publicados, nos quais mistura livremente texto e imagem, ficção e não ficção, design, história e tudo o que encontrar pelo caminho. À frente de sua Casa Rex, é um dos mais premiados designers gráficos do Brasil, com mais de 500 prêmios recebidos. Atualmente, é pesquisador residente da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM), da Universidade de São Paulo (USP). Também já recebeu prêmios como escritor e ilustrador. Sua mais recente obra é *As Artes do Livro na Biblioteca de Gustavo Piqueira* (Ateliê Editorial/WMF Martins Fontes, 2023), lançada em palestra na Casa Museu Ema Klabin em novembro de 2023 e da qual alguns excertos foram utilizados na confecção deste artigo.

wilt denicken in mine hulpe. Here
tot mi te helpen haeste. **G**lorie si de
vader en den zoen en den heilige geest
Int was inden beginne ende nu

Deixar marcas é um dos mais antigos impulsos humanos. Com o tempo, esses registros abandonaram paredes de cavernas e pedras empilhadas em prol de sistemas e suportes desenvolvidos para tal fim. Um deles foi o códice, formato ao qual popularmente nos referimos utilizando seu nome popular “livro”, substantivo simpático e familiar, mas não tão simples quanto aparenta, pois acumula múltiplos significados: quando alguém diz “livro”, é possível que esteja se referindo tanto a um objeto quanto ao seu conteúdo; ou à mistura de ambos. Daí a necessidade eventual, como neste parágrafo, de recorrer a seu desgracioso nome técnico quando se deseja frisar que o livro a ser colocado em questão é o objeto, o suporte.

Se o códice não foi o único veículo inventado pelo ser humano para registrar seus rastros, nem necessariamente o melhor, ele foi aquele que se mostrou o mais adequado a seu principal agente difusor, o Cristianismo, e consolidou sua primazia na esteira da expansão deste último pela Europa durante a Idade Média. A religião engendrada por São Paulo, no entanto, não inventou o códice. A menção mais antiga a ele, aliás, vem de uma voz bem pouco pia, o desbotado poeta romano Marcial num de seus epigramas escrito por volta do ano 84. Muitos estudiosos, porém, compartilham a ideia de que as causas decisivas para a popularização do formato foram o caráter missionário da doutrina cristã, com sua decorrente exigência por um objeto mais prático de transportar que os então predominantes rolos de papiro, somado ao fato de a leitura não sequencial dos textos bíblicos demandar

grande agilidade na localização de passagens específicas, algo muito mais fácil de obter virando páginas que desenrolando peças sem nenhuma divisória física. Essa última necessidade, aliás, talvez também tenha sido a principal responsável pela fixação de uma longa lista de marcações de leitura – pontuação, quebra de parágrafos, separação por capítulos – hoje sedimentadas na base de nossa linguagem verbal (Figura 1). Com a posterior imposição dos valores e das tradições ocidentais mundo afora, o códice e seus componentes estruturais – como este papel em suas mãos (ou esta página em sua tela, no caso da versão digital) e este alfabeto diante de seus olhos – seguiram a reboque, tornando o livro um artefato hoje considerado universal, num processo que, sempre é bom lembrar, não se deu nem por vias pacíficas nem com fins edificantes.

ΚΑΙ ΑΝΑΓΕΝΝΕΤΕ ΤΟΥΣ ΧΥΤΗΡΑ
ΥΠΕΡ ΤΗΣ ΠΑΝΕΙΣΙΝ ΗΜΕΙΣ ΚΑΙ
ΡΟΝ ΟΥΝ ΗΘΡΟΙΣ ΜΕΝΟΥΣ ΤΟΥΣ
ΕΝ ΔΕΙΚΝΑΙ ΤΟΥ ΟΥΝ ΑΥΤΟΙΣ
ΛΕΓΟΝΤΑΣ ΟΥΤΗ ΓΕΡΟΝΟΚΕΟ
ΤΩΣ ΚΑΙ ΩΦΘΗΝΕΙ ΜΩΝ Η ΚΑΙ
ΑΥΤΟΙΣ ΕΝ ΤΟΥΝΤΟΤΑΣ ΕΝ ΤΗ
ΚΑΙ ΩΣ ΕΓΓΩ ΕΘΗ ΑΥΤΟΙΣ ΕΝ
ΤΗ ΚΑΛΕΙΤΟΥ ΑΡΤΟΥ
ΤΑΥΤΑ ΔΕ ΧΥΤΗΡΑ ΑΛΛΟΥ ΜΕΤΩΝ
ΑΥΤΟΙΣ ΕΣΤΗ ΜΕΣΩ ΧΥ
ΤΩΝ ΚΑΙ ΕΓΕΙΧΥΤΟΙΣ ΕΙΡΗΝΗ
ΥΜΙΝ ΤΤΟΝ ΘΕΝΤΕΣ ΧΕΙΡΑ
ΕΜΦΟΚΟΙ ΓΕΝΟΜΕΝΟΙ ΕΛΘ
ΚΟΥΝ ΤΗΝ ΧΟΕΠΡΕΙΝ ΚΑΙ ΕΠΕ
ΑΥΤΟΙΣ ΤΤΕΤΑΡΧΙ ΜΕΝΟΙΣ
ΕΤΑΙ ΚΑΙ ΙΧΤΥΑΛΟΡΙΣ ΜΟΙ
ΧΝΑΒΛΙΝΟΥΣ ΕΙΝΕΝ ΤΑΙΣ ΚΑΙ
ΑΙ ΜΟΥ ΜΩΝ ΕΙΔΕΤΕ ΤΑ ΧΕΙ
ΡΑΣ ΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΕΠΟΧΛΑΣ ΜΟΥ
ΟΤΙ ΑΥΤΟΙΣ ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΗΝ ΑΛΛΟΥ
ΕΧΤΕ ΜΕ ΚΑΙ ΧΕΤΕ ΟΤΙ ΤΗΝ
ΕΧΡΗΚΑ ΚΑΙ ΟΣΤΕ ΧΟΥΚΕ ΧΕΙ
ΚΛΩΣ ΕΜΕΘΕΣ ΠΡΕΙΤΕΣ ΧΟΝΙΣ
ΚΑΙ ΤΟΥΤΟΣ ΕΠΙΘΗΝΕΙ ΧΕΙΡΕ
ΑΥΤΟΙΣ ΤΑ ΧΕΙΡΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥΣ
ΠΟΛΛΕΣ ΕΤΙ ΔΕ ΧΗΝΟΤΟΥ
ΤΩΝ ΧΥΤΗΡΑ ΚΑΙ ΟΥ ΜΝΟΝ ΙΩ
ΧΗΟΤΗ ΧΧΡΑΣ ΕΠΙΝΕΝ ΑΥΤΗΣ
ΕΧΕΤΕ ΤΙΒΡΩΣ ΜΟΝΕΝΟΜΕ
ΟΙΔΕΣ ΕΠΙ ΔΩΚΑΝ ΧΥΤΗΡΟΙΣ
ΟΤΙ ΤΟΥ ΜΕΡΟΣ ΚΑΙ ΑΛΛΩΝ
ΕΝ ΑΠΗΘΗΝ ΤΩΝ ΕΦΑΙΣ
ΕΠΙΝΕΝ ΧΕΧΥΤΟΙΣ ΟΥΤΟΙΣ ΙΩ
ΜΟΥ ΟΥΣ ΕΛΛΗΝΕΣ ΧΥΡΟΣΥΜΑΣ
ΕΠΙΘΗΝΕ ΟΥΝ ΥΜΙΝ ΟΤΙ ΧΕΙ
ΤΗΝ ΠΩΘΗΝΑ ΠΑΝΤΕΧΙΑ Ε
ΓΡΑΜΜΕΝΑ ΕΝ ΤΩΝ ΟΜΩ
ΜΩΣ ΕΠΕ ΚΑΙ ΤΡΟΦΗΤΑΣ
ΚΑΙ ΑΛΛΟΙΣ ΕΠΕΡΕ ΜΟΥ
ΟΤΕ ΧΗΝΟΙΣ ΕΝ ΑΥΤΩΝ ΤΟ
ΝΟΥΝ ΤΟΥ ΟΥΝ ΗΝΑΓΓΕΙΡΑ
ΦΑΣ ΚΑΙ ΕΠΙΝΕΝ ΑΥΤΟΙΣ ΟΤΙ
ΟΥΤΩΣ ΕΓΓΡΑΧΗ ΚΑΙ ΟΥ
ΤΩΣ ΕΛΕΤΗ ΧΟΕΠΡΟΝ ΧΗΝ
ΚΑΙ ΑΝΑΓΕΤΗΝ ΗΜΕΚΝΕΚΡΩ
ΤΗΤΗΤΗ ΜΕΤΑ ΚΑΙ ΚΗΡΥ
ΧΟΝ ΗΜΕΤΤΩΝ ΟΜΩ ΧΗΝ
ΤΟΥ ΜΕΤΑΝΟΙΑΝ ΚΑΙ ΑΦΕ
ΕΙΝΑ ΜΑΡΤΥΩΝ ΕΙΣ ΠΑΝΤΑ

ΤΑΣ ΟΝ Η ΑΡΧΑ ΜΕΝΟΝΑ ΤΤΟ
ΤΗΝ ΜΟΥ ΜΕΙΩΣ ΕΣΤΑΙ ΜΑΡΤΥ
ΡΕΣ ΤΟΥΤΩΝ ΚΑΙ ΛΟΥ ΕΓΩ
ΧΠΟΣΤΕ ΑΛΩΤΗΝ ΕΠΑΓΓΕΛΕΙ
ΤΟΥ ΗΡΕΜΟΥ ΕΦΥΜΑΣ ΥΜΕΙΣ
ΔΕ ΚΛΩ ΕΙΣ ΧΕΤΕ ΕΝ ΤΗ ΠΟΛΕΙ
ΕΩΣ ΟΥ ΕΝ ΑΥΣ ΗΣ ΟΜΑΥΝΑ
ΜΙΝ ΕΖΥΓΟΥΣ ΕΖΗΡΑΓΕΝΑΣ
ΑΥΤΟΥΣ ΕΣΤΕΩΣ ΕΙΣ ΕΒΗΘΑΝ
ΚΑΙ ΕΠΑΡΑΣΤΑ ΧΕΙΡΑΣ ΧΥΤΟΥ
ΕΥΧΟΓΗΣ ΕΝ ΑΥΤΟΥΣ
ΚΑΙ ΕΓΕΝΕΤΟ ΕΝ ΤΩ ΕΥΛΟΓΕΙ
ΑΥΤΟΝ ΑΥΤΟΥΣ ΔΙΕΣΤΗ ΚΗΝ
ΤΩ ΚΑΙ ΑΝΕΦΕΡΕΤΟ ΕΙΣ ΤΟΝ
ΟΥΝ ΟΝ ΚΑΙ ΑΥΤΟ ΠΡΟΣΚΥΝΗ
ΣΑΝΤΕΣ ΑΥΤΟΝ ΥΠΕΣΤΕ ΤΕ
ΕΙΣ ΙΑΝ ΜΜΕΤΑ ΧΧΡΑΣ ΜΕΤΑ
ΚΑΙ ΗΣ ΑΝΑΓΓΕΙΝ ΤΟ ΕΝ
ΤΕΣ ΚΑΙ ΕΥΛΟΓΟΥΝΤΕΣ ΤΟΝ
ΟΝ ΑΜΗΝ




Figura 1. Codex Alexandrinus. Alexandria [?], ca. 400-440.

As primeiras bíblias eram objetos simples, meros portadores daquilo que de fato importava para a doutrina, a palavra escrita. Contudo, após o século IV, período marcado pela adoção do Cristianismo como religião oficial do Império Romano, o decorrente aumento de poder da Igreja resultou no surgimento de luxuosas edições inteiramente escritas com ouro sobre pergaminho tingido de púrpura, a pigmentação mais cara da época (Figura 2).

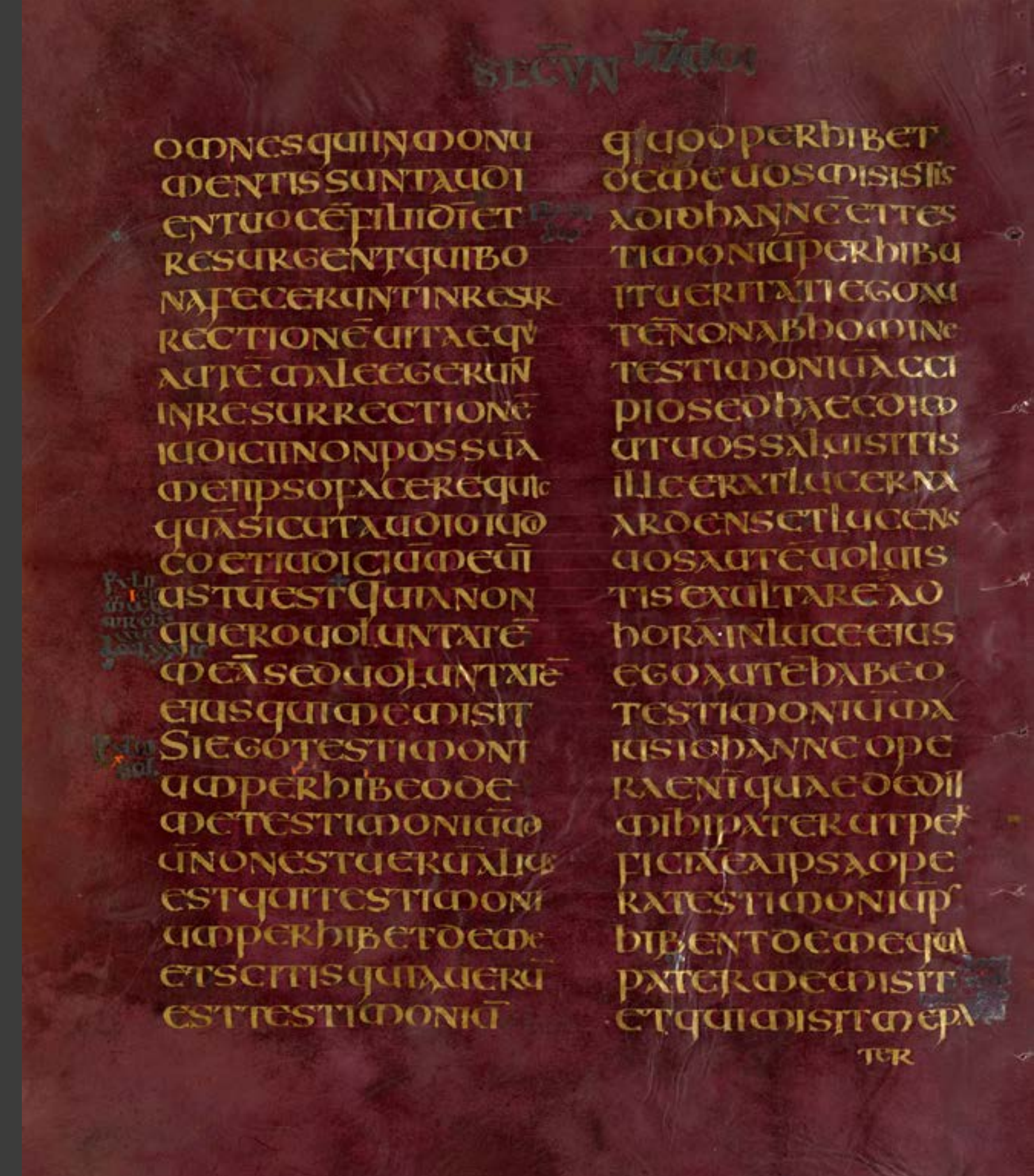
São Jerônimo, grande arquiteto da Vulgata, reprovava: para ele, tamanha suntuosidade visual afastava o fiel do texto sagrado, a essência da obra. Mas estava aberto um caminho sem volta, no qual era permitido às dimensões visual e material de um livro o desenvolvimento de um discurso paralelo ao texto em si. Discurso, aliás, nesse caso bem distante da mensagem de desprendimento material pregada nos evangelhos, pois o ouro sobre púrpura não comunicava nada além de riqueza em sua versão mais ostentatória.

Dali para frente, quanto maior o domínio da Igreja, mais suntuosos os manuscritos iluminados a saírem dos *scriptoria*. Apesar de declaradamente elaborados como veículos de mensagens verbais, muitos não eram destinados à leitura – às vezes nem mesmo em voz alta –, mas sim à exibição em altares ou sacristias. Também podiam ter sido confeccionados como presentes a monarcas na esperança de recompensas (terrenas),

além de encomendados aos mosteiros por esses soberanos, fosse como ato de devoção, fosse como materialização de seu poder. Em todos os casos, tratava-se de símbolos, não de instrumentos de uso – uma prática que não saiu de moda (basta lembrar daquele livrão de fotografias ou artes visuais que você posicionou com esmero em sua sala de estar para arrematar a decoração).

Analisado exclusivamente à luz da doutrina cristã, todo esse requinte era desnecessário, como em breve rosnariam Lutero, Calvino e companhia. No entanto, mesmo com o livro expandindo-se para temas muito mais amplos que a mensagem de Cristo, a associação entre exuberância visual e futilidade persistiria por muito tempo. Ainda persiste. Por via de regra, desconsiderando o fato de que a existência de um discurso visual/material eloquente atende aos mais diversos fins. Dos rasos aos profundos, dos consonantes aos dissonantes. Estabelecer tal generalização, portanto, não é atitude das mais sensatas. Mesmo porque não há como negar que a sofisticação gráfica dos manuscritos iluminados os elevou ao topo das manifestações culturais produzidas durante a Idade Média no Ocidente.

Figura 2. *Codex Aureus*. Southumbria, ca. 750.



No entanto, mesmo com o livro expandindo-se para temas muito mais amplos que a mensagem de Cristo, a associação entre exuberância visual e futilidade persistiria por muito tempo. Ainda persiste.

Figura 3. *Gorleston Psalter*.
Inglaterra, 1310-1324.

Seu poder de sedução fica evidente nas páginas que estampam o mais emblemático traço dos manuscritos iluminados, a capitular historiada, cuja origem remonta a um longo processo marcado pela sobreposição de elementos com constituição e funções distintas. Surge, de início, como simples marcação de texto: uma capitular é, por assim dizer, uma letra maior que as outras, destacada para facilitar o fluxo de leitura. Como esse corpo avantajado conferiu a ela o *status* de ponto focal da página, logo seu desenho passou a ser elaborado com crescente autonomia e complexidade, outorgando à capitular a tarefa adicional de responder pela ornamentação da página. Com tamanho protagonismo, não demorou muito para que a considerassem também o campo ideal para a inserção de imagens. E não é raro uma capitular historiada espalhar seus tentáculos por toda a área disponível, estruturando o *grid* por onde texto, ornamentos e imagens se acomodarão, muitas vezes embrenhados num amálgama tão complexo que torna quase impossível a missão de identificar qual é a letra representada por determinado desenho (Figuras 3 e 4).



Figura 4. *Livro de Horas*.
Utrecht, ca. 1460-1465.



O lugar-comum pinta os manuscritos medievais como obras individuais nascidas de solitários monges enfiados em seus claustros. Textos, ornamentos e imagens, no entanto, não eram grafados por um só autor. Muitas vezes, até mesmo as diferentes etapas de uma única tarefa eram repartidas entre várias pessoas. É inegável, porém, que a realização de todo o processo com instrumentos e técnicas similares permitiu maior permeabilidade entre as linguagens e contribuiu para a obtenção de notável unidade formal. Por outro lado, com frequência se contrapõe à tamanha harmonia plástica a percepção de grande dissociação de conteúdo entre texto e imagem; a sensação da proliferação de seres e quadros “absurdos” despidos de qualquer conexão ou sentido. Afinal, nos acostumamos a considerar a inserção de uma imagem numa página de texto como elemento explicativo complementar ao conteúdo verbal (ou apenas como mera redundância, repetindo figurativamente o que já se encontra enunciado em palavras). Na Idade Média, contudo, real e imaginário não se distinguiram de forma clara, e cenas mesclavam livremente a paisagem observada ao simbólico representado – a separação, hoje considerada tão natural, ocorreria séculos adiante. Assim, ilustrações eram inseridas com funções adicionais à de fazer referência direta ao texto.

Tudo isso se transformaria a partir da impressão da bíblia de Gutenberg, realizada entre 1453 e 1455 em Mainz, considerada o marco fundador da impressão tipográfica no Ocidente. A grandeza atribuída ao feito, muitas vezes enaltecido como uma das maiores revoluções tecnológicas de todos os tempos, terminou por gerar a percepção de ele ter estabelecido uma ruptura imediata: num dia, velhos manuscritos medievais; noutro, prensas operando na pujante produção de livros impressos. Tal versão incrementa e dinamiza a narrativa da história, mas não corresponde à verdade: até o século XVI ainda se produzia uma quantidade considerável de manuscritos na Europa, fosse por limitações técnicas, fosse por hábito, tradição ou *status*.

Esse movimento de transformação mais lento e fragmentado também pode ser examinado na própria cara do livro impresso durante seus 50 anos iniciais, período conhecido como dos incunábulos, no qual a nova tecnologia se exibiu triunfante nos aspectos econômicos e produtivos, mas tentava disfarçar a aparência: os primeiros volumes publicados esforçavam-se para se assemelhar aos velhos manuscritos, àquilo que o público estava acostumado a entender como “livro” (Figuras 5 e 6).

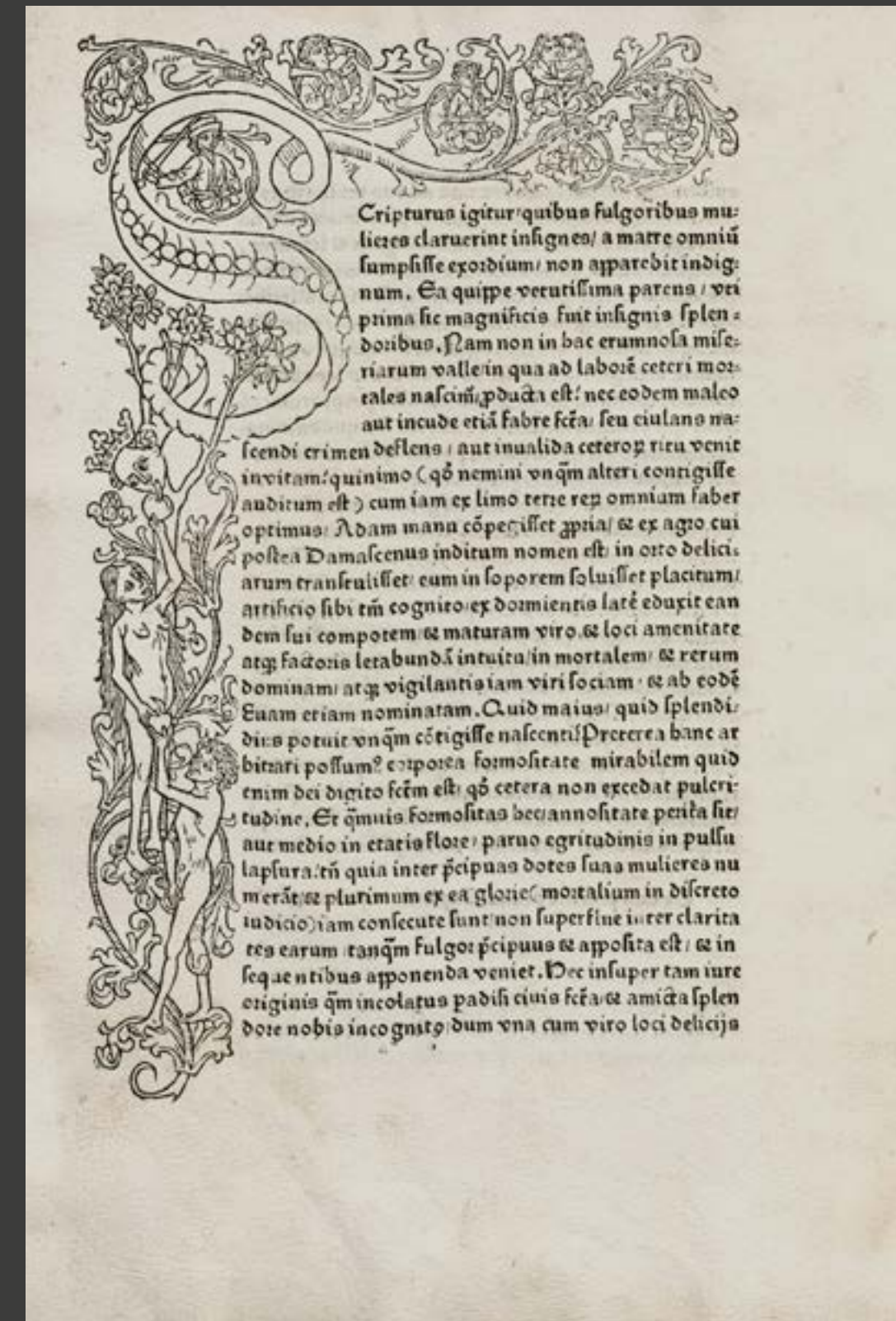


Figura 5. *De Claris Mulieribus*. Johann Zainer. Ulm, 1473.

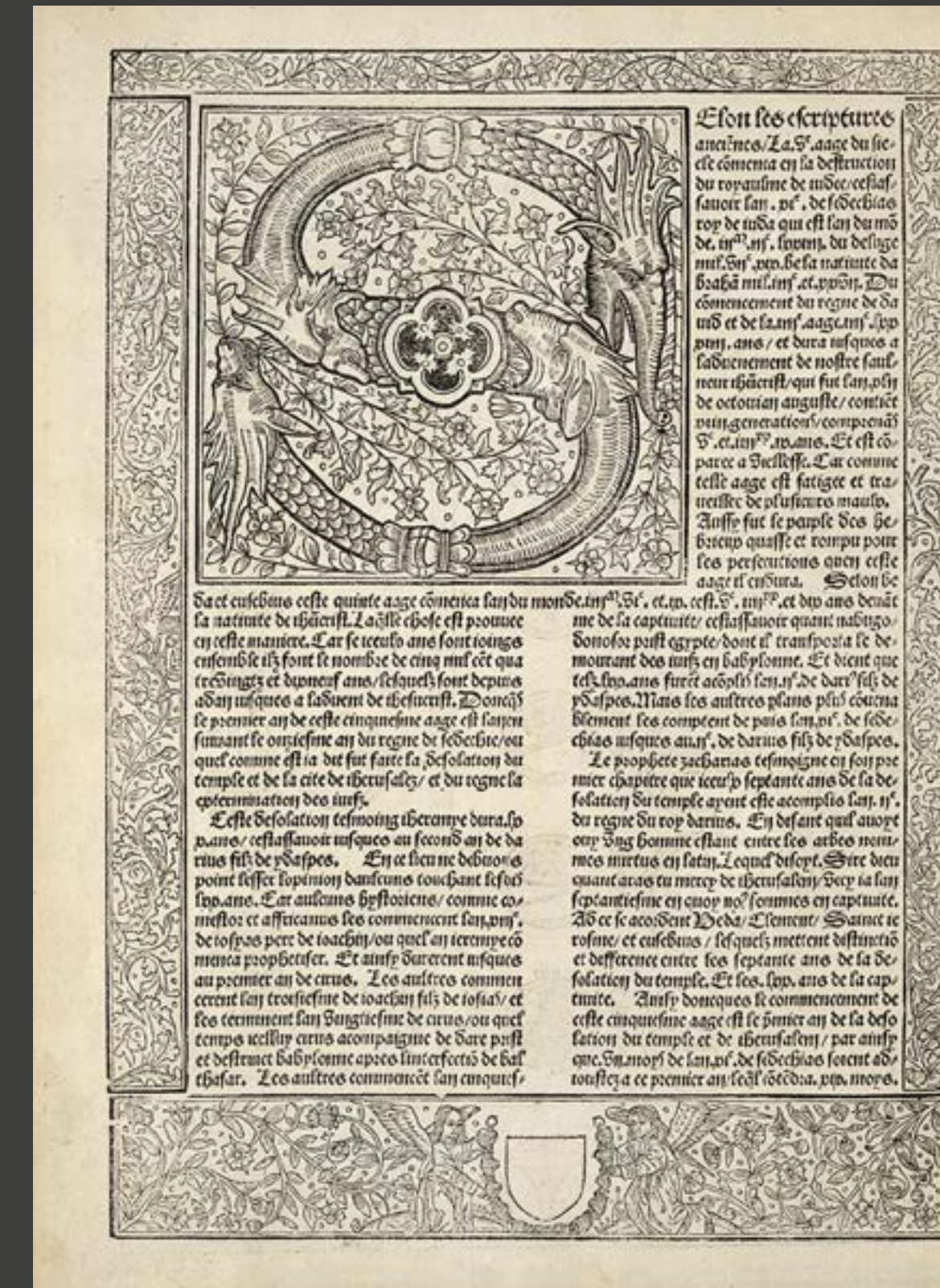


Figura 6. *La Mer des Histoires*. França, 1491.

A bíblia de Gutenberg, por exemplo, foi impressa deixando muitas áreas em branco para serem completadas manualmente, resultando numa espécie de híbrido (Figura 7).

O impacto do novo sistema, porém, já se fazia sentir na delimitação de fronteiras rígidas separando texto e imagem. Enquanto as letras passaram a ser carimbadas com chumbo, a pintura seguiu feita à mão, mas longe do papel e das palavras. Não que os livros prescindissem de ilustrações, agora impressas por meio de matrizes de madeira. Os limites técnicos do recém-criado processo exigiam a impressão de gravuras e tipos separadamente, obedecendo a regras de montagem que eliminaram a fluidez entre as linguagens. Especula-se que a impressão xilográfica se desenvolveu no Ocidente para produzir cartas de baralho, e já no século anterior a Gutenberg ela era utilizada para imprimir tecidos e santinhos. Predecessores dos tipos móveis também são os livros conhecidos como *xylographica* ou *block books*, matrizes de madeira com todo o conteúdo de uma página – verbal e visual – entalhado em conjunto (Figura 8).

Figura 7. *Bíblia*. Johan Gutenberg. Mainz, ca. 1455.



Figura 8. Hans Sporer. *Bíblia Pauperum*. Xylographica. Nuremberg, ca. 1471.



Figura 9. *Liber Chronicarium*. Anton Koberger. Nuremberg, 1493.

1 Vale notar que tanto o papel quanto a impressão de livros já eram conhecidos no Oriente há séculos; na China, livros eram impressos com blocos de madeira desde o século IX.

Assim, a real revolução disparada por Gutenberg não foi o uso de matrizes para se fazer várias cópias do mesmo original, mas o fato de essas matrizes, os tipos, terem sido elas mesmas facilmente replicáveis a partir de suas próprias matrizes, o que agilizou e barateou a produção numa proporção extraordinária. O processo também levou à substituição do pergaminho pelo papel como substrato dominante dos livros – há, aliás, quem afirme que o movimento se deu de forma inversa à versão corrente: foi a súbita expansão da produção de papel que estimulou a busca por tecnologias de reprodução mais eficientes que a cópia manuscrita para, assim, dar vazão à sua oferta excedente¹.

Sob ventos tão favoráveis rapidamente floresceu uma indústria que logo se tornaria bastante significativa. De início, o centro da impressão manteve-se na região Sul da Alemanha. Um dos mais poderosos editores do período, célebre por seu apuro tipográfico, foi Anton Koberger, baseado em Nuremberg. Sua grande obra é o *Liber Chronicarium*, de 1493, popularmente conhecido como *A Crônica de Nuremberg* (Figura 9).

Assim, a real revolução disparada por Gutenberg não foi o uso de matrizes para se fazer várias cópias do mesmo original, mas o fato de essas matrizes, os tipos, terem sido elas mesmas facilmente replicáveis a partir de suas próprias matrizes, o que agilizou e barateou a produção numa proporção extraordinária.



A definição de editor no período, aliás, abarca algumas diferentes funções hoje exercidas por profissionais distintos: o editor cuidava da seleção e da preparação dos textos, mas também era o responsável por sua produção gráfica e, com frequência, pela venda direta ao público. Com isso, as decisões formais, econômicas e editoriais em torno da produção de um livro se viam consideravelmente imbricadas.

Em fins do século XV, o título de capital da imprensa se deslocou para Veneza. É de lá o mais ilustre personagem da produção de livros no Renascimento, Aldo Manuzio. Os frutos da prensa aldina são habitualmente considerados o marco zero da edição moderna, e algumas das inovações seminais para o caminho trilhado pelo livro a partir de então são atribuídas a seu fundador, como o desenvolvimento dos tipos itálicos, baseados na escrita cursiva, e a popularização do formato *in octavo*, termo cuja medida exata pode variar, mas que se aproxima de um formato A5 (15 x 21 cm), o padrão de livros de texto até hoje.

A imagem de iluminado visionário atribuída a Manuzio deriva do mesmo processo pelo qual nos acostumamos a reduzir todo o Renascimento a um período povoado por heroicos humanistas, dedicados exclusivamente à nobre missão de recuperar a cultura clássica soterrada pelas trevas medievais. Tal grau de unidimensionalidade, no entanto, só existe na ficção. Na má ficção. De fato, Aldo Manuzio se notabilizou pela erudição e pelo resgate de textos antigos, especialmente gregos, mas muitas das atitudes responsáveis por sua ascensão ao posto de grande difusor da leitura foram tomadas por razões empresariais bastante pragmáticas. O itálico, por exemplo, era por natureza mais condensado que o tipo romano. Ocupava menos espaço. Menos espaço, menos papel. Menos papel, menos custos. Também, ao contrário do que prega a mitologia do período, boa parte dos impressos produzidos por ele, como folhetos devocionais, manuais para confessores ou tratados sobre a moral cotidiana, miravam o fluxo de caixa, e não a elevação da alma humana. Era essa, aliás, a regra geral da atividade: apenas 5% dos impressos do século XV traziam obras de Cícero, Heráclito e companhia.

Os livros saídos da prensa aldina foram canonizados entre os mais belos livros já impressos. No entanto, ao examinarmos suas páginas, principalmente aquelas só de texto, não é raro o sentimento de decepção: parecem apenas livros “normais” (Figuras 10 e 11).

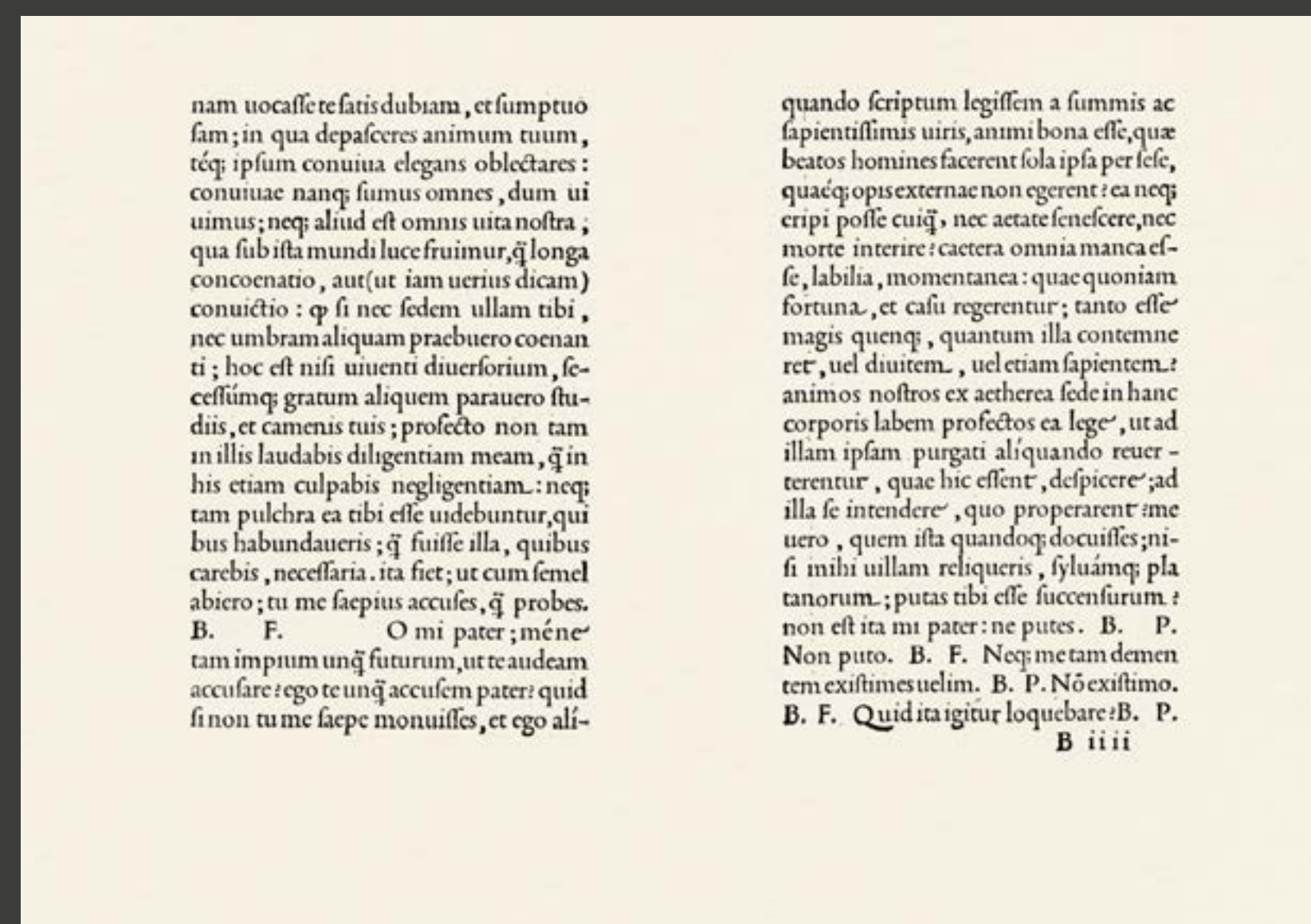


Figura 10. Aldo Manuzio – *De Aetna Dialogus*. Veneza, 1495.

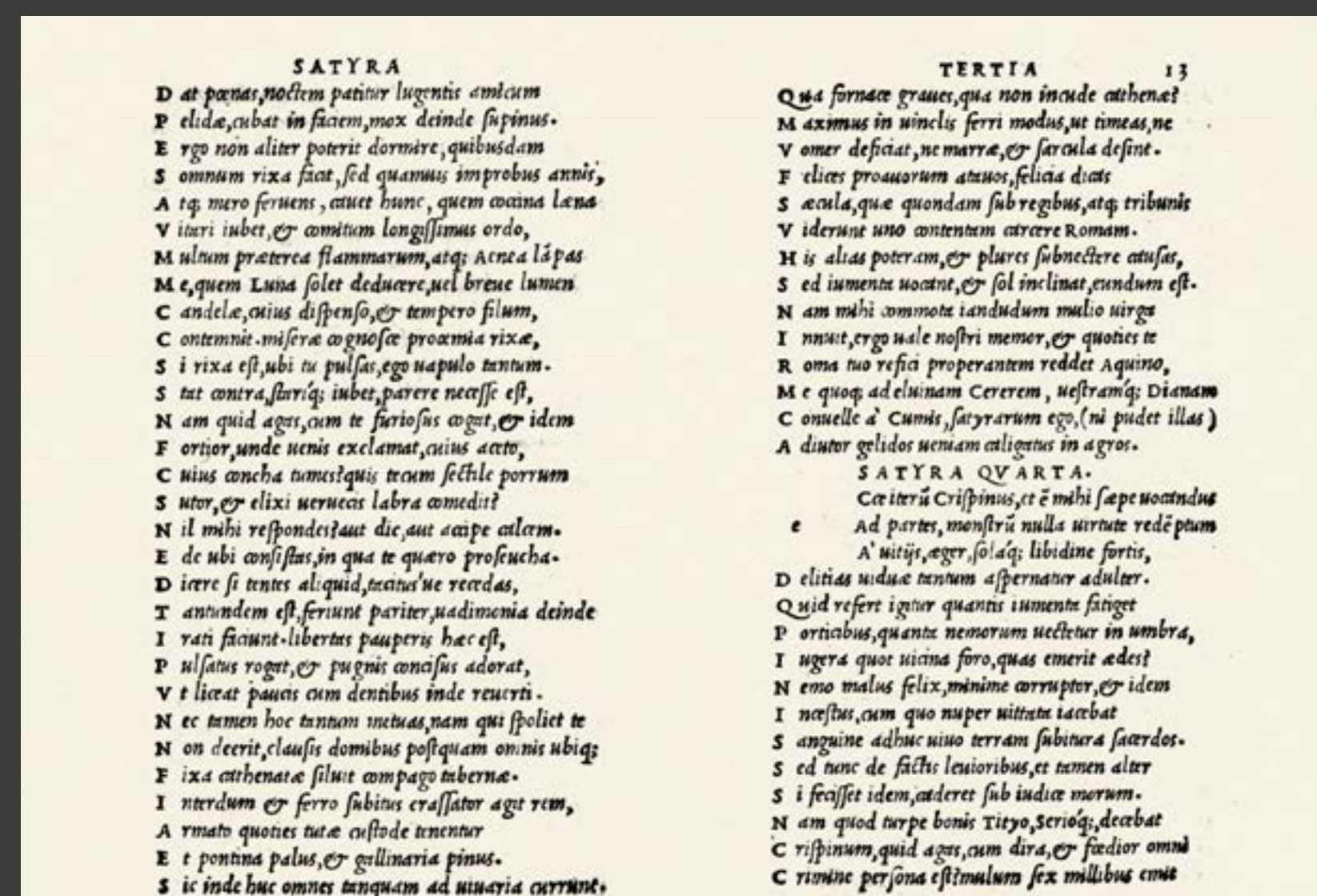


Figura 11. Aldo Manuzio – *Iuvenalis, Persius*. Veneza, 1501.

Parecem mesmo. E talvez nesse ponto resida boa parte da origem de seus méritos, pois ali se estabeleceram as bases formais do livro tal qual o conhecemos; mais de meio milênio depois, ainda podemos folhear a obra com considerável familiaridade. Os princípios tipográficos fixados em Veneza, favorecendo o tipo romano, símbolo do Humanismo vigente, também se tornariam o esteio sobre o qual o texto impresso se assentaria pelos séculos seguintes, assim como se consolidaria, no período, a supremacia do alfabeto sobre imagens e ornamentos.

Dali para frente, numa decorrência natural da fixação desses estatutos técnico-formais, o livro sofreria uma inevitável comoditização enquanto mercadoria, passando a ser cada vez mais compreendido como sinônimo de seu conteúdo verbal. A título de demonstração, vale um exercício meio besta e questionável, mas nem por isso menos ilustrativo: se houver um exemplar de *Guerra e Paz* na sua estante, você afirmará, com segurança, *ter* o romance de Tolstói; mas achará absurdo quem exibir uma cópia fotográfica dos *Girassóis* e, por isso, declarar *ter* a tela de Van Gogh, apesar de, em essência, ambos se configurarem como reproduções derivadas de um original.

Percepções hoje tão naturais como essa diferença de avaliação não brotaram por geração espontânea, mas se sedimentaram aos poucos por meio de longos e intrincados movimentos. No caso do livro, os reflexos desse processo seriam visíveis nas transformações

2 O até hoje fértil segmento das chamadas edições de luxo será desconsiderado, apesar de assentado sobre a forma do objeto. Afinal, a valorização de seus aspectos visuais se dá por meio de critérios, acima de tudo, monetários – fato que, aliás, muito contribuiu para associarmos requinte gráfico com futilidade.

sofridas por sua cadeia produtiva e, conseqüentemente, pelos próprios objetos impressos, que, uma vez inseridos no galopante sistema capitalista, passaram a jogar seguindo a regra primordial do jogo: produtividade. Inovações tecnológicas resultavam no aumento da velocidade de impressão, em substratos mais baratos, na crescente divisão dos ofícios. Com a adoção de padrões de qualidade “flexíveis”, reduziam-se os preços unitários para atingir um mercado consumidor maior e, claro, engordar o faturamento. Nada diferente do modo como outros tipos de bens de consumo foram aprimorados, em sua dimensão de produtos comercializáveis, durante a consolidação do capitalismo no Ocidente.

Desse modo, apesar de não ser tão difícil apontar alguns avanços formais – notadamente a implementação das elaboradas gravuras em cobre ao final do século XVI e sua posterior substituição pela xilografia de topo, tão refinada quanto e mais duradoura; ou o desenvolvimento de sofisticados alfabetos como aqueles criados pelo italiano Giambattista Bodoni no século XVIII –, bem como a presença de imagens assinadas por artistas renomados (basta citar a prolífica produção de Rubens para a célebre casa Plantin), as dimensões visuais e materiais do livro viram-se relegadas a papéis coadjuvantes (paratextos, caso prefira o jargão), e obras que exploraram seu protagonismo narrativo foram, quando muito, pontuais².

Isso só mudaria no final do século XIX, quando, assim como ocorreu com todos os demais segmentos da indústria europeia, a velocidade das transformações no sistema de produção editorial aumentou exponencialmente como fruto da chamada Segunda Revolução Industrial. Porém, se as fábricas elevaram os dividendos a patamares inimagináveis, também provocaram efeitos colaterais da mesma ordem de grandeza. Não foi coincidência, portanto, o surgimento de diversas reações aos aspectos mais sombrios da industrialização, como as *private presses*. Oriundo da Inglaterra, o movimento estava inserido naquilo que se convencionou chamar de *Arts and Crafts*, um agrupamento que se deu mais por bases ideológicas do que formais e cuja principal bandeira defendia o trabalho como fruto direto da mão humana.

Se declaradamente um retorno às raízes artesanais da produção impressa, a aparente nostalgia das *private presses* era enganosa: o uso de tintas edênicas para pintar o passado mirava o presente como seu verdadeiro alvo e a feiura dos objetos produzidos pelo sistema fabril servia de metáfora para as repugnantes condições envolvidas em sua manufatura. Logo, a busca das *private presses* por aquilo que denominavam “O Belo Livro” trazia como principal fundamento a confecção de publicações cuja perfeição visual refletisse toda a harmonia – e toda a humanidade – inerente a seu processo de elaboração (Figuras 12 e 13).

Figura 12. William Morris – Kelmscott Press. *Maud – A Monodrama*. Hammer-smith, 1893.

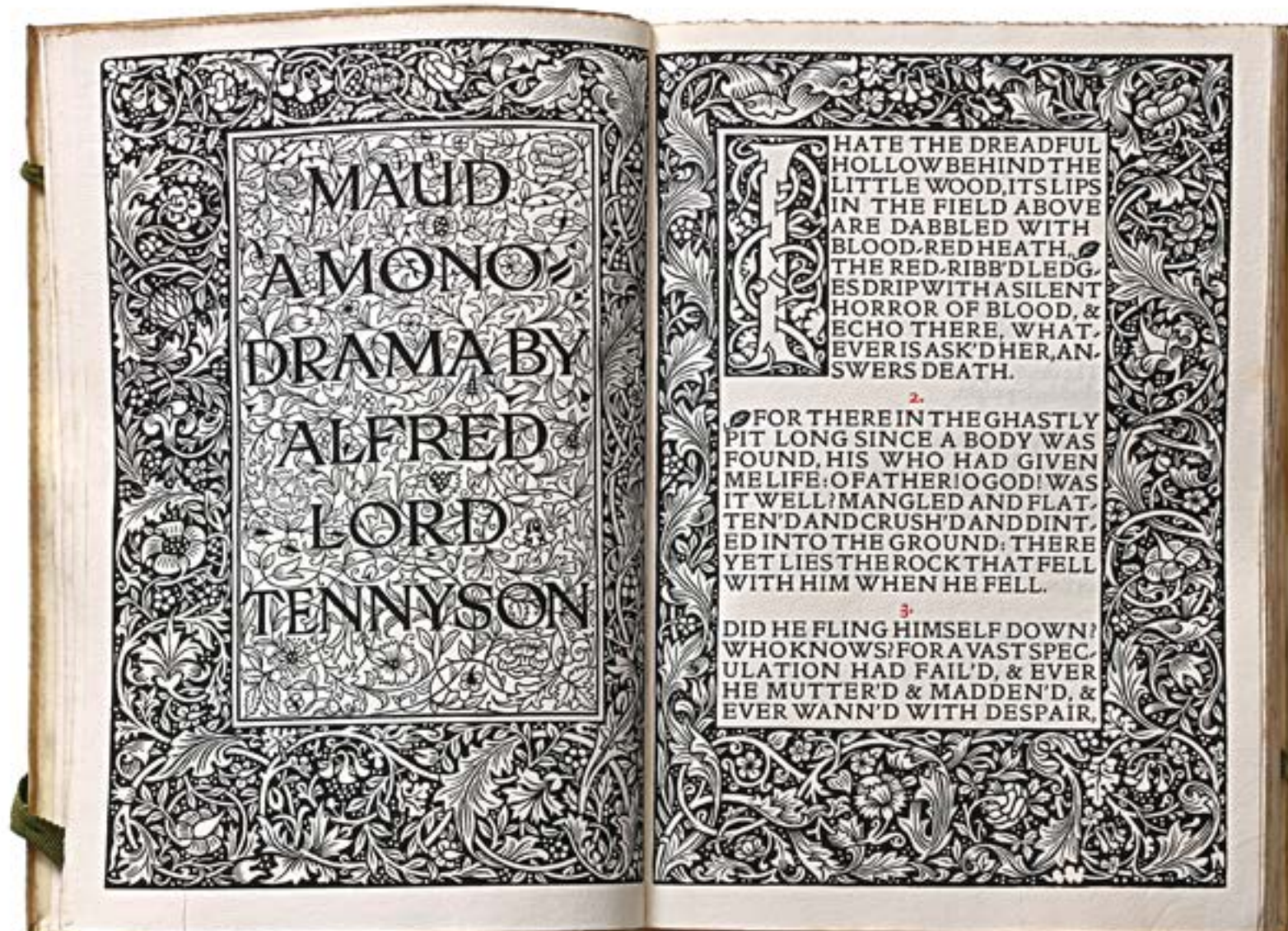
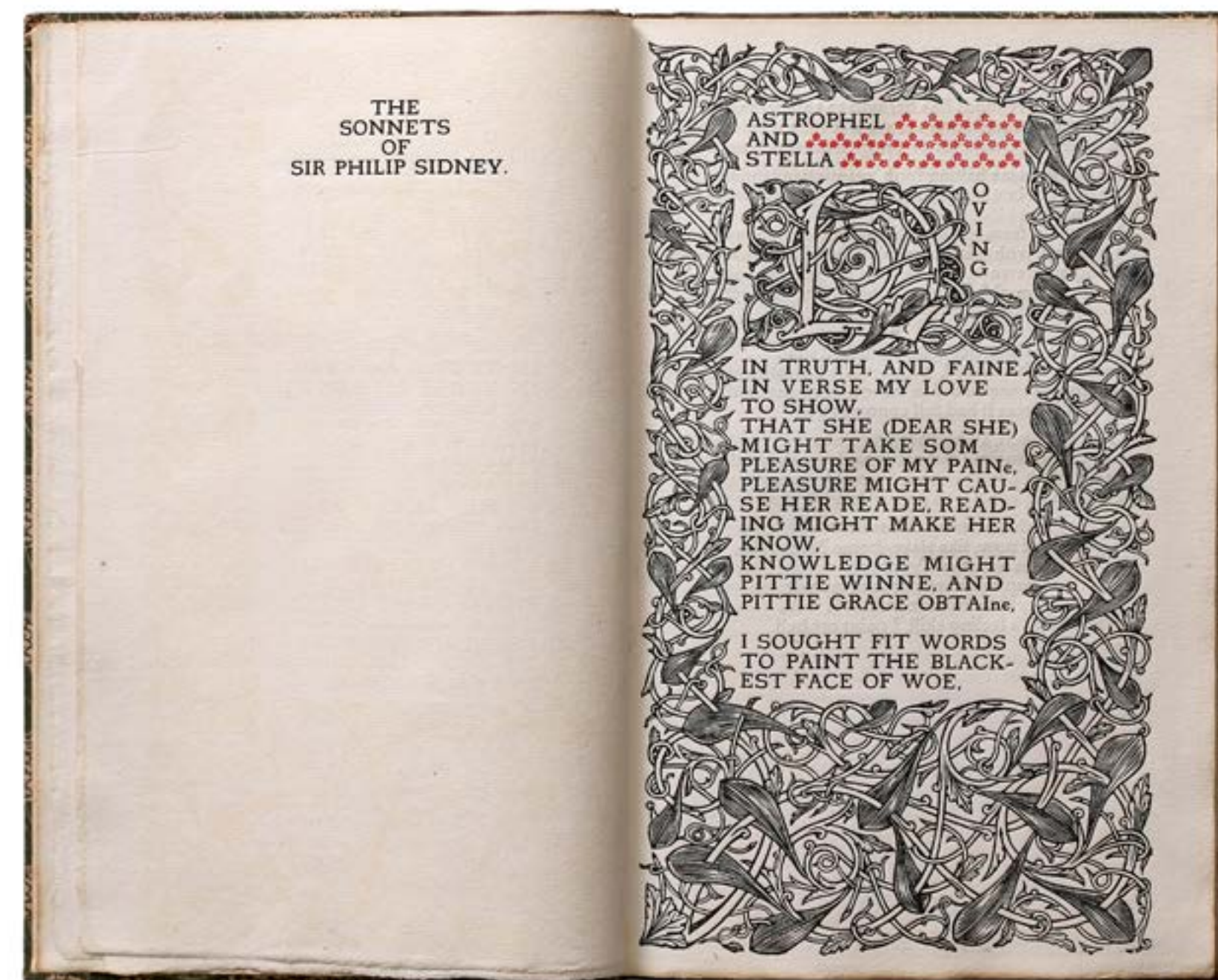


Figura 13. Charles Ricketts – Vale Press. *The Sonnets of Sir Philip Sidney*. Londres, 1898.



Uma *private press* era, em essência, uma iniciativa individual que resgatava o acúmulo de funções típico dos tempos de Koberger e Manuzio: edição, design, impressão e distribuição, tudo a cargo de uma só pessoa. Dessa vez, porém, isso não ocorria por se constituir no *modus operandi* natural das empreitadas comerciais do período, mas como uma escolha consciente.

As *private presses* resgatavam o livro como objeto e retiravam dos responsáveis pelo conteúdo textual o monopólio de uso da palavra “autor”, sendo centrais numa série de manifestações que exploraram a multidimensionalidade do território livro dali em diante. Os exemplares produzidos conforme seus moldes gerariam desdobramentos perceptíveis nas muitas maneiras de se explorar as possibilidades gráficas do livro que ocorreram durante todo o século XX – de caprichados livros de artista a malcomportados fanzines –, bem como nas diversas iniciativas que seguem revigorando o livro impresso neste século XXI.

Mas isso são outras histórias, outros livros.

Cadernos da Casa
Museu Ema Klabin

casa museu

Ema Klabin