

História da encadernação e restauração de acervos bibliográficos: estatutos simbólicos e práticas escriturárias

Ana Utsch

Ao nos interessarmos pelas práticas escriturárias que formalizaram os primeiros discursos próprios do *corpus* textual e técnico da história da encadernação, identificamos, imediatamente, a forte distinção hierárquica entre prática e teoria – entre a imaterialidade dos textos e a materialidade dos livros –, acompanhada de representações socioprofissionais, que migraram, conseqüentemente, para o universo da Conservação-Restauração de acervos bibliográficos.

Essa tensão, própria do pensamento ocidental e que é, claro, compartilhada por outras áreas do conhecimento, ganha uma dimensão ainda maior no caso de disciplinas que (como a Conservação-Restauração) ainda estão constituindo um conjunto teórico-textual de referência. Nesse aspecto, a demanda fundamental, já muito debatida, mas ainda hoje urgente, parece ser exatamente a da apreensão objetiva e lúcida do percurso realizado entre um quadro teórico – e mesmo epistemológico – e um quadro de ação prática consciente de suas ferramentas metodológicas, finalmente liberada da urgência do empirismo.

Assim, em um primeiro momento, nos dedicaremos a apresentar e contextualizar as práticas que deram origem aos textos fundadores da história, digamos, escrita da encadernação, vinculando-os a uma dimensão mais ampla, que abrange a Conservação-Restauração de acervos bibliográficos; em seguida discutiremos a instabilidade dos estatutos simbólicos atribuídos aos documentos gráficos, eles mesmos, nas suas dimensões textual e material, relacionando a contraditória implicação das disciplinas formalistas de descrição do livro com algumas abordagens clássicas da teoria da restauração.

Recordar a história da constituição desses discursos fundadores, com a identificação de suas representações socioprofissionais e de seus estatutos simbólicos, pode nos ajudar na compreensão crítica das práticas do presente, que nos seduzem e nos inquietam.

PRÁTICAS ESCRITURÁRIAS

Inicialmente, é preciso lembrar que, assim como a História da Arte, como disciplina, atuou diretamente no processo intrincado de atribuição de valor simbólico às obras artísticas mais variadas, também os textos técnicos e teóricos que compõem o *corpus* próprio da História da Encadernação e da História do Livro atuaram e atuam, talvez mais silenciosamente, mas diretamente, na fixação dos estatutos simbólicos, das representações socioprofissionais e das práticas de salvaguarda constituídas em torno dos objetos que integram os acervos bibliográficos.

Para que essa afirmação ganhe mais força, é preciso afirmar que a encadernação não é percebida, aqui, no âmbito restrito dos aspectos decorativos (frequentemente apresentados em uma galeria cronológica de estilos), nem tampouco identificada como uma materialidade que exerce a função de proteger o objeto livro, qualificação redutora e, infelizmente, tão frequente nos manuais contemporâneos de conservação-restauração. A encadernação é apreendida aqui como uma sofisticada tecnologia que deu origem ao próprio códice, gerando um conjunto de elementos materiais, técnicos e mecânicos, cujos modos de fabricação, de funcionamento e de uso variam ao longo da história e de acordo com os contextos socioculturais. Sejam os óbvios, trata-se do gesto que funda o próprio livro e que, a partir de três procedimentos básicos – o agenciamento de cadernos, a junção dos fólios por meio de uma costura e a realização de uma cobertura –, deu origem às unidades codicológicas que definem, preponderantemente, os aspectos físicos dos suportes da palavra escrita desde os primeiros séculos da nossa era: a unidade da página, a unidade do caderno, a unidade do códice, forma que ainda hoje é a nossa.

Apesar dessa história de longa duração – que gerou inúmeras modalidades técnicas, materiais e socioprofissionais em torno de uma prática, de um objeto e de incontáveis usos dados a ele pela cultura escrita –, a encadernação se manteve, durante pelo menos 15 séculos, sob a forma de um *savoir-faire* sem escrita, de um conhecimento privado de textualidade. Com exceção de um corpo sucinto de regras estabelecido de forma fragmentária por diferentes corporações de ofício, às quais a prática da encadernação era submetida na Idade Média, foi necessário esperar o século XVIII, com suas diferentes tentativas de formalização das artes mecânicas, para que a encadernação se fizesse objeto de

um estudo detalhado, capaz de fixar textualmente seus modos de fabricação, suas ferramentas e seus gestos.

Dessa forma, foi necessário esperar a enciclopédia de Diderot e D'Alembert, como assinalou Giles Barber,¹ aliás, em um dos poucos artigos dedicados à encadernação na célebre *Histoire de l'édition française*, para que o *corpus* técnico da encadernação fosse fixado e difundido para além das fronteiras do fazer. De fato, o verbete² que aparece, em 1765, no 14º volume da primeira edição da obra monumental das Luzes, é frequentemente apontado pela historiografia como o primeiro registro textual a estabelecer o *corpus* completo de técnicas e ferramentas próprias da arte de encadernar. O artigo, atribuído ao famoso enciclopedista Louis de Jaucourt, foi enriquecido, em 1771, com as seis famosas pranchas que detalham as ferramentas e os processos de fabricação da encadernação no 8º volume da coletânea de pranchas da *Encyclopédie*.

Contudo, esse primeiro trabalho coincide com outro grande projeto de difusão das artes mecânicas empreendido, ainda no século XVII, pela *Académie Royale des Sciences*, sob a orientação de Colbert, criador da instituição em 1666. Apesar de ser o precursor do movimento filosófico que gerou a *Encyclopédie*, o projeto da Academia Real só começa a ser publicado em 1761 sob o título *Descriptions des arts et métiers faites ou approuvées par Messieurs de l'Académie royale des sciences*. Essa série, que conta com inúmeras descrições de diferentes artes e ofícios, dá origem ao primeiro tratado sobre a arte de encadernar, publicado em 1772.³ De autoria de René Martin Dudin, o texto tem ambições bem maiores do que o verbete de oito páginas estabelecido pela *Encyclopédie*, apresentando uma introdução seguida de sete capítulos, 16 pranchas de ilustração e de um glossário de termos técnicos.

¹ BARBER, Giles. La relieur. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (Dir.). *Histoire de l'édition française: le livre triomphant*. Paris: Fayard/Cercle de la librairie, 1990. t. 2, p. 211.

² RELIEURE, ou art de relier les livres. In: DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean le Rond (Org.). *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers [...]*. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition). Robert Morrissey (Ed.). Disponível em: <<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.13:140.encyclopedie0513>>. Acesso em: 4 nov. 2014.

³ DUDIN, René Martin. *L'art du relieur doreur de livres*. Paris: Saillant et Nyon, 1772. (Descriptions des arts et métiers faites ou approuvées par Messieurs de l'Académie royale des sciences.) Gallica Bibliothèque numérique, BnF. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10405927.r=Dudin%2C+Ren%C3%A9+Martin.langPT>>. Acesso em: 4 nov. 2014.

Muitas são as diferenças de ordem ideológica e filosófica que distinguem os dois projetos. Em uma palavra, o artigo da *Encyclopédie*, fiel à proposta de D’Alembert, tem a intenção de constituir um sistema de conhecimentos que pode ser reduzido a regras positivas, invariáveis e independentes de opinião, ou seja, neutras; já o tratado de Dudin se inscreve em um espaço social e econômico marcado pela bibliofilia e apresenta a arte da encadernação sob o ponto de vista dos critérios de qualidade definidos por esse espaço de recepção.⁴ Para além dessas distinções, muito brevemente apontadas, o que nos interessa aqui é a identificação das práticas escriturárias que deram origem a esses dois textos fundadores, e que afirmaram a distinção primordial entre fazer e escrever, executar e observar, reproduzir e classificar; em síntese: entre prática e teoria.

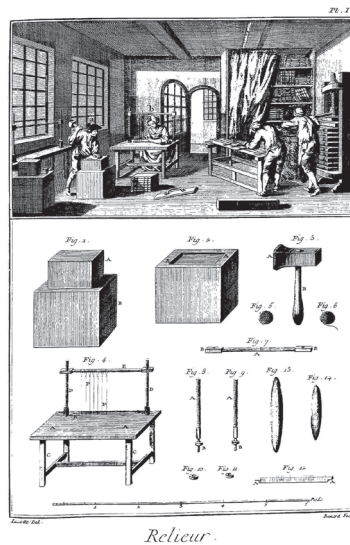


Fig. 1 – Prancha I referente ao verbete “Encadernador” da Encyclopédie.

Fonte : DIDEROT ; D’ALEMBERT (Org.). Encyclopédie [...] : Recueil de planches [...], v. 8, [1771], RELIEUR, planche I.
 University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (Ed.).
 Disponível em: <<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.24:49:1.encyclopedie0513>>. Acesso em: nov. 2014.

⁴ LAVAND, Nadine. Qu’est-ce que relier? Présentations et représentations des arts mécaniques au dix-huitième. In: MARTIN-HAAG, Éliane (Org). *Kairos, revue de philosophie: Les lumières et l’histoire*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, n. 14, p. 223-249, 1999.

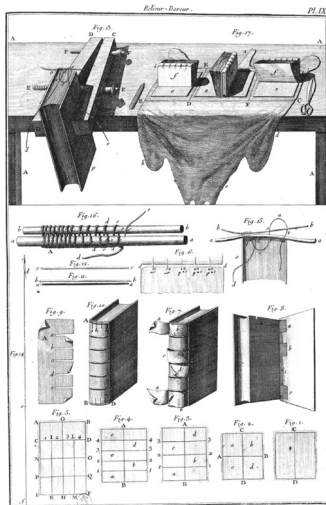


Fig. 2 – Plancha IX do tratado de René Martin Dudin.

Fonte : DUDIN, René Martin. L'art du relieur doreur de livres. Paris: Saillant et Nyon, 1772, planche IX; Gallica Bibliothèque numérique, BnF. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10405927.r=Dudin%2C+Ren%C3%A9+Martin.langPT>>. Acesso em: nov. 2014.

Ao recorrermos às fontes utilizadas pelos dois autores para a redação dos textos, observamos que, diante da lacuna discursiva sobre o tema, o essencial da descrição técnica é constituído a partir da prática *etnologizante* da observação, que confrontava, em um mesmo espaço, o encadernador iletrado, mantenedor da longa tradição do ofício, e o autor instruído, capaz de efetivar a tradução da linguagem performática do gesto e da *técnica em exercício* para a linguagem formal da palavra escrita e da classificação.

Na introdução de seu tratado, Dudin chega, inclusive, a explicitar a metodologia utilizada, afirmando ter constituído suas fontes primordiais por meio do encadernador do duque d'Orléans, chamado Monnier, que executou, diante do autor, cada uma das etapas de confecção de uma encadernação, tal como era praticada no século XVIII. Apesar do vazio discursivo que antecede os dois textos apresentados, Dudin faz referência às notas manuscritas de Jacques Jaugeon, da *Académie Royale des Sciences*, mas, também, a um pequeno e curioso tratado, composto por um ilustre amador, que reitera o modelo de escrita do projeto iluminista. Vale a pena tentar compreender o contexto de produção

dessa pequena obra. O livro, que se tornou, de alguma forma, a matriz textual da arte de encadernar do século XVIII, e que será mais tarde criticado pelos incontáveis discursos sobre a encadernação do século XIX, nós vamos ver, foi realizado em um contexto bastante diferente.

O pequeno tratado,⁵ composto por Jean-Vincent Caperonier de Gauffécourt, com tiragem de 36 exemplares,⁶ e, por isso mesmo, com circulação evidentemente restrita, faz parte da história de autodidatismo do autor. Gauffécourt começou seu percurso profissional como relojoeiro, o que o levou à Suíça, mas seus múltiplos talentos diletantes o levaram a exercer outras atividades e a partilhar a companhia de Voltaire, Rousseau, Diderot e outros grandes intelectuais e notáveis de seu tempo. No fim de sua vida, Gauffécourt passa a se dedicar à edição e à tipografia, em sua propriedade na Suíça, e, com o intuito de dominar todos os processos editoriais, começa a praticar, também, a encadernação. É dessa forma que, surpreso com a ausência de um manual prático, ele se propõe a sistematizar os procedimentos de fabricação dessa arte com o auxílio de um encadernador. Apesar de deficiente e fragmentado, o fruto do autodidatismo de Gauffécourt constitui a primeira tentativa de formalização dos procedimentos técnicos da encadernação.

A história de constituição desses três primeiros textos consagrados à encadernação, apresentada aqui de forma muito sucinta, revela o estatuto simbólico atribuído ao ofício e ao ator de suas práticas, sobretudo, se comparamos a encadernação com outras artes mecânicas que integram os ofícios do livro. É esse estatuto que será radicalmente colocado em questão no início do século XIX por um encadernador francês, também autodidata, que, ao buscar um manual de aprendizagem, se depara com textos, que, segundo ele, operam extremamente mal a passagem entre prática e teoria. Opondo-se a um passado silencioso e à representação socioprofissional de seu *métier*, de acordo com a qual o encadernador iletrado tem por missão a reprodução dos gestos fixados pela tradição, Jean-Marie Mathurin Lesné se faz autor de uma extensa produção textual, constituindo, curiosamente, um manual de encadernação sob a forma de um poema didático.

⁵ GAUFFÉCOURT, Jean-Vincent Caperonier de. *Traité de la reliure des livres*. [Genève: s.n., ca. 1760].

⁶ Segundo Dominique Varry. Caperonier de Gauffécourt. In: *Dominique Varry*. Disponível em: <dominique-varry.enssib.fr/node/121>. Acesso em: 6 nov. 2014.

Tendo interrompido seus estudos durante a Revolução Francesa, Lesné parte em busca de uma profissão, e com 27 anos passa a se dedicar à encadernação, estabelecendo-se como encadernador profissional em Paris. É dessa forma que o encadernador toma contato com os textos fundadores e lamentando-se, mais tarde em seus escritos, dos métodos de composição dos textos, ele se opõe radicalmente a uma prática escriturária que, para descrever uma arte mecânica, recorre a um erudito, ao invés de levar em conta o “verdadeiro *savoir-faire*” dos profissionais do *métier*. É a partir dessa crítica e dessa constatação que Lesné se autoriza a escrever.

Assim surge o primeiro manual de encadernação composto por um encadernador, que, na sua tentativa de valorização do ofício, vai convocar a forma, contraditória, de um gênero textual extremamente nobre: a poesia. O encadernador autodidata inaugura sua obra escrita com um ambicioso poema didático em seis cantos, intitulado *La reliure*.⁷ Publicado, inicialmente em 1820, e em seguida em 1827, o poema é solenemente precedido de uma “Ideia analítica da encadernação”, seguida de notas históricas e explicativas em um volume que perfaz mais de 300 páginas. Esse caso exemplar de autorrepresentação do ofício do encadernador nos interessa, em particular, exatamente por explicitar os conflitos socioprofissionais que ganham evidência nas práticas escriturárias próprias do *corpus* textual da encadernação.

Essa tensão se manifesta em vários momentos, pois em uma proposta instável e contraditória, ao mesmo tempo em que o encadernador se representa como um iletrado que ousa se apropriar da pluma sagrada da escrita, se desculpendo e se justificando pelo atrevimento, ele convoca modelos literários canônicos, e, pedindo a permissão para penetrar em um território que lhe é pouco familiar, evoca divindades e poetas do passado. É com um tom extremadamente solene que o encadernador-poeta, em um artifício retórico, se apropria de figuras pretensiosas para exprimir sua admiração ao ofício no canto de abertura de seu poema, que é também e, sobretudo, um manual de encadernação:

⁷ LESNÉ, Mathurin-Marie. *La reliure: poème didactique en six chants, précédé d'une idée analytique de cet art, suivi de notes historiques et critiques, et d'un mémoire soumis à la Société d'encouragement, ainsi qu'au jury d'exposition de 1819, relatif à des moyens de perfectionnement propres à retarder le renouvellement des reliures*. Paris: Chez l'auteur: Nepveu, 1820.

*Filles de Mnémosine, et vous, sage Minerve,
Présidez à mes chants et soutenez ma verve:
Je dois vous l'avouer, ma voix, ma faible voix,
Est peu propre à chanter les héros et les rois.
Entonne qui voudra la trompette guerrière,
Et marche sur les pas de Virgile et d'Homère;
Pour moi, pauvre rimeur, renié s'Apollon,
Qui n'entre qu'en tremblant dans le sacré vallon,
Moi dont tout l'attirail déplâirait aux neuf Muses,
Je ne puis, je le sens, dans mes rimes confuses,
Que célébrer un art qui seul m'a su charmer,
Sans chercher par mes vers à me faire estimer.⁸*

Tradução livre:

Filhas de Mnemosine, e vós, sábia Minerva,
Presidi meus cantos e sustentai minha verve:
Eu devo confessar, minha voz, minha fraca voz,
É tão pouco apropriada a cantar os reis e os heróis.
Entoe quem quiser o trompete guerreiro,
E marche sobre os passos de Virgílio e de Homero;
Para mim, pobre rimador, renegado por Apolo,
Que entro tremendo neste vale sagrado,
Eu, cujos acessórios desagradariam às nove musas,
Posso apenas, eu o sinto, nas minhas rimas confusas,
Celebrar a única arte que soube me seduzir,
Sem buscar, por meus versos, me fazer estimar.

Lesné evoca, inicialmente, o ensino do canto pelas Musas, mas o desacordo com o espaço poético dentro do qual se situa o encontro das letras sagradas com as ferramentas profanas é imediatamente colocado em evidência. Diretamente oposto ao canto espiritual e sagrado das musas, que, idealmente, não aprecia-

⁸ LESNÉ, Mathurin-Marie. *La reliure*: poème didactique en six chants, seconde édition dédiée aux amateurs de la reliure. Paris: Jules Renouard, 1827. p. 23-24.

riam a associação com as artes mecânicas, o encadernador se representa com a concretude material própria das ferramentas de seu ofício, assimilando, com tom pejorativo, a pesada materialidade tradicionalmente convocada para representar o artesão-encadernador. A referência negativa aos acessórios nos remete diretamente à alegoria do encadernador com os instrumentos de seu ofício, realizada no século XVIII pelo gravador alemão Martin Engelbrecht, na sua série dedicada às artes mecânicas. A gravura traz toda a concretude do ofício: além dos volumosos acessórios e ferramentas, o encadernador é representado com a cabeça numa prensa que, ao assumir a função de chapéu, imobiliza completamente os movimentos do artesão.



The Bookbinder with Instruments of his Profession

Instead of presenting the tools of the profession in a textbook manner, the artist Martin Engelbrecht makes them a part of an imaginary portrait—showing the craftsman “in action.”

1. A folio book “planed,” made even by previous hammering.
2. The stone anvil or beating stone (the loose sheets are put on this device to be evened out).
3. The hammer.
4. The folding bone used to fold the printed sheets.
5. Bookbinder’s press used to keep the signatures together during the process of binding.
6. The sewing frame on which the folded sections of a book are sewn to separate cords or tapes.
7. The glue pan.
8. The pliner.
9. The saw necessary to prepare wooden boards, boats of all bindings till the late 17th century.
10. The file.
- 11 & 12. Rollers for the making of ornamental designs on book covers.
13. Some bound and unbound books.
14. Blue and paper and marbled paper.

Fig. 3 – “O encadernador com as ferramentas de seu ofício”, gravura de Martin Engelbrecht.

Fonte: ENGELBRECHT, Martin (1684-1756). The bookbinder with instruments of his profession. (Bibliothèque des Arts Décoratifs, Collection Maciet: Métiers. Engelbrecht. A-F [Apothicaire à Fileur], cote: Maciet MET/1).

Apesar de estar consciente de sua condição de humilde encadernador iletrado, Lesné estabelece, ao longo de seu poema, inúmeras comparações entre a arte de encadernar e a arte de escrever. Essas comparações ganham mais evidência quando constatamos que o autor se valeu de um poema didático sobre a arte de escrever para conceber o seu poema didático sobre a arte de encadernar. De fato, Lesné toma como referência o modelo apresentado pela *Arte Poética* de Boileau⁹ no século XVII e no prefácio, antecipando-se ao leitor que poderia, eventualmente, acusá-lo de plágio, confessa ter se apropriado de inúmeros versos do famoso poema. Mesmo se colocando na posição de humilde emulador, o encadernador se autoriza a fazer comparações explícitas entre os dois poemas:

Tout mauvais qu'est mon poème, je me permettrai cependant une comparaison entre lui et l'Art Poétique de Boileau. Je me demande si celui qui s'occupe de poésie, ayant toujours à la pensée ces deux vers:

*“Gardez qu'une voyelle, à courir trop hâtée,
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée”;
peut, sans s'en apercevoir, commettre une faute aussi grossière; de même l'ouvrier attentif qui aurait toujours présent à la mémoire ceux-ci:
Un livre sur tous sens doit se trouver d'équerre,
En tête, en queue, aux dos, aux mors, à la gouttière [...]*¹⁰

Tradução livre:

Por pior que seja meu poema, eu me permito fazer uma comparação entre ele e a *Arte poética* de Boileau. E me pergunto se aquele que se ocupa de poesia, tendo sempre em mente estes dois versos:

“Cuidado para que uma vogal, apressada demais a correr,
não colida em seu caminho com outra vogal” ;
pode, sem perceber, cometer um erro tão grosseiro; da mesma forma o operário atento, que tem sempre na sua memória estes versos:

⁹ Trata-se de *L'Art poétique* de Nicolas Boileau, famoso poema didático em quatro cantos consagrado à arte da escrita e publicado em 1674.

¹⁰ LESNÉ, Mathurin-Marie. *La reliure*, 1827, p. 3- 4.

Um livro deve estar no esquadro em todos os sentidos,
Na cabeça, no pé, no dorso, nos encaixes, na goteira; [...]

Ainda mais interessante do que a comparação entre as duas plumas, que integram, de forma previsível, espaços de produção bastante diferentes, identificamos nessas palavras a tentativa de aproximação de dois mundos simbolicamente opostos – artes mecânicas e artes liberais –, que, na lógica proposta por Lesné, ganham a possibilidade de correspondência. Ao designar o “poeta” como sendo “aquele que se ocupa de poesia”, Lesné destitui todo tipo de hierarquia da figura solene, tornando possível a transferência de valores entre as duas artes: poesia e encadernação.

Além da escrita poética, o encadernador vai ainda mais longe e precede seu poema de uma introdução designada “Ideia Analítica da Encadernação”, sucedendo-o, também, com um aparato crítico constituído por notas históricas e técnicas que funcionam como um índice remissivo. Contrariando sua aparente modéstia, ele se faz autor de suas próprias glosas e reivindica a tripla tarefa de encadernador, poeta e historiador.

Todas essas missões, convocadas textualmente, não poupam o encadernador-poeta das críticas irônicas manifestadas por alguns de seus leitores. O caso mais célebre é, sem dúvida, representado pelo célebre bibliófilo inglês Thomas Dibdin, que, na obra dedicada a sua viagem bibliográfica, arqueológica e pitoresca pela França,¹¹ empreende críticas ácidas à encadernação francesa e ao poema de nosso herói, qualificando-o de tão mau poeta quanto triste encadernador. Lesné responde imediatamente redigindo ao bibliófilo uma carta, que se transformou rapidamente em um livro publicado sob o título *Lettre d'un relieur français à un bibliophile anglais*,¹² na qual defende a superioridade do ofício francês e rebate cada uma das críticas feitas pelo bibliófilo.

Essa disputa epistolar, que fez correr muita tinta, acabou colaborando para a fama do encadernador, que foi, finalmente, lido por grandes nomes da intelectual-

¹¹ DIBDIN, Thomas Frognall. *Voyage bibliographique, archéologique et pittoresque en France*. Tradução de Georges Adrien Crapelet. Paris: Crapelet éditeur-imprimeur, 1825. t. 4, p. 106-107. Edição inglesa: DIBDIN, Thomas Frognall. *Bibliographical, antiquarian and picturesque tour in France and Germany*. London: Printed for the author, by W. Bulmer and W. Nicot, Shakespeare Press, 1821. v. 2, p. 418-422.

¹² LESNÉ, Mathurin-Marie. *Lettre d'un relieur français à un bibliophile anglais*. Paris: Crapelet, 1822.

lidade francesa, belga e inglesa. No verbete “Encadernação” – que figura no *Grande dictionnaire universel du siècle XIX* – Pierre Larousse descreve a aventura poética do encadernador com muita ironia. Tendo dificuldades para aceitar o fato de que Lesné tenha escolhido os versos alexandrinos para descrever seu *métier*, o célebre lexicógrafo evidencia a maneira como a figura do encadernador, com seu estatuto simbólico, é representada nos meios letrados. Leiamos uma passagem saborosa:

*Où la poésie va-t-elle se nicher? [...] Lesné exprime le vœu que d'autres ouvriers fassent pour leur art ce qu'il a fait pour le sien, et qu'à leur tour ils le célèbrent en vers. Nous aurions de la sorte des poèmes sur la carrosserie, la ferblanterie, la cordonnerie, la soudure des queues de boutons. S' imagine-t-on par quels chemins rocailleux on ferait passer ainsi le blond Phébus et les neuf filles du Pinde, si faciles à effaroucher, pour ne pas dire si bégueules? Nous espérons bien que le conseil ne sera pas suivi.*¹³

Tradução livre:

Onde a poesia vai se aninhar? [...] Lesné exprime os votos de que outros operários façam pelas suas artes o que ele fez pela sua, celebrando-a em versos. Nós teríamos, desta maneira, poemas sobre a carroceria, a funilaria, a sapataria, a solda das hastes dos botões. Imaginem por que caminhos pedregosos seriam obrigados a passar, assim, o dourado Phebo e as nove filhas do Parnaso, tão corriqueiramente alarmadas, e por que não dizer, tão ofuscadas por coisas insignificantes. Nós esperamos que o conselho não seja seguido.

Com esse conselho cáustico, Larousse destitui completamente o estatuto simbólico da encadernação, cuja tecnologia – que, nós sabemos, deu origem ao próprio códice – pode ser comparada com a arte da solda das hastes de botões. Esse estatuto, quase burlesco, que afasta completamente o encadernador do mundo das letras – apesar da profunda ligação de sua tarefa com a cultura escrita – pode ser identificado em representações socioprofissionais que precedem e sucedem

¹³ LAROUSSE, Pierre. Reliure. In: GRAND DICTIONNAIRE universel du XIXème siècle. Paris: Administration du grand dictionnaire universel, 1875. t. 13, p. 914.

esta crítica mordaz. Nesse contexto, nós podemos imaginar a polêmica causada pela ousadia do encadernador-poeta. As críticas e as reações contra tal ousadia chegam das plumas de vários eruditos, bibliógrafos e bibliófilos, que marcam, pela atenção mesma que lhe é consagrada, o local que esse encadernador – criador de um discurso sem herança, mas com herdeiros – ocupou na formação de um campo próprio da encadernação, campo que se consolida e se multiplica ao longo do século XIX.

Agora, nos aproximando do universo da Conservação-Restauração de acervos bibliográficos, que, como sabemos, partilhou durante muito tempo (e partilha ainda hoje em alguns casos) o espaço e as competências próprias da prática da encadernação, apresentamos mais uma peripécia do encadernador, poeta e historiador Lesné, que, como veremos, se faz também conservador-restaurador.

Confirmando a sua natureza autodidata, Lesné, mesmo consciente do corpo canônico de técnicas que sustentam a tradição de seu *métier*, coloca em questão uma série de procedimentos técnicos da encadernação tradicional, denunciando, para toda a comunidade de encadernadores e bibliófilos, os malefícios de alguns procedimentos que contribuem para a degradação dos acervos bibliográficos. Criticando particularmente o processo de grecagem¹⁴ e o enrijecimento do dorso dos volumes devido à presença de inúmeras camadas de adesivo e papel, o encadernador propõe a modificação de alguns procedimentos fundamentais e cria, também, um novo modelo estrutural designado “cartonagem de conservação”.

Na Exposição de Produtos da Indústria Francesa de 1819, ele havia apresentado uma dissertação que foi, posteriormente, publicada sob o título: *Mémoire relatif aux moyens de perfectionnement propres à faire retarder de plusieurs siècles le renouvellement des reliures*,¹⁵ integrando as duas edições do seu poema didático. Em seguida, na Exposição de 1834, o encadernador submete uma nova dissertação dedicada, novamente, à encadernação de conservação, sendo agraciado com uma medalha de bronze. Sua proposta, que se inscreve, indubitavelmente, no

¹⁴ Procedimento que consiste em serrotar os fundos dos cadernos que compõem um volume, criando sulcos que alojam os cordões de sustentação e permitem, igualmente, a passagem do fio de costura.

¹⁵ LESNÉ, Mathurin-Marie. *La reliure*, 1827, p. 249-270.

campo da Conservação-Restauração de acervos bibliográficos, é então publicada no mesmo ano.¹⁶



Fig. 4 – Introdução do trabalho de Mathurin-Marie Lesné, contendo a síntese de sua inovadora proposta sobre encadernação de conservação.

Fonte: LESNÉ, Mathurin-Marie. *Mémoire présenté au jury d'exposition de 1834 sur les cartonnages conservateurs*. Paris: Jules Renouard, 1834.

De fato, o encadernador foi autor de uma proposta extremamente inovadora em termos de conservação, desenvolvendo uma reflexão que ainda hoje, nós sabemos, não foi inteiramente apreendida pelas instâncias de salvaguarda e de tratamento de acervos bibliográficos. Estudando as estruturas das encadernações ditas “holandesas”,¹⁷ Lesné propõe mudanças radicais no processo de produção da encadernação tradicional, além de apresentar um modelo estrutural que preconiza a

¹⁶ LESNÉ, Mathurin-Marie. *Mémoire présenté au jury d'exposition de 1834 sur les cartonnages conservateurs*. Paris: Jules Renouard, 1834.

¹⁷ A encadernação “à holandesa” é caracterizada pelo uso frequente de tiras flexíveis como elemento de sustentação da costura, pela flexibilidade do dorso, pela escassa presença de adesivos e pela cobertura em peça única de pergaminho.

reversibilidade, a solidez e a ausência de adesivos. Mais de 150 anos antes do restaurador Christopher Clarkson, que na segunda metade do século XX formalizou a noção de “encadernação de conservação”,¹⁸ por meio de um estudo minucioso consagrado às encadernações flexíveis em pergaminho, Lesné já anunciava, sistematizava e publicava as tipologias de degradação das encadernações tradicionais, assim como os meios de reduzir os processos de deterioração causados pelos modos de fabricação próprios das estruturas do século XIX.

Ao unir seu conhecimento prático, de encadernador, com uma reflexão fundada em um minucioso trabalho de pesquisa, capaz de historicizar e identificar as funções exercidas por diferentes elementos materiais e técnicos da encadernação, Lesné antecipa, de maneira surpreendente, todo um campo de discussão que ainda hoje tem dificuldades para se afirmar no âmbito da Conservação-Restauração de acervos bibliográficos, campo ainda muito dependente das ferramentas teóricas e conceituais forjadas pelas teorias da restauração constituídas no contexto da história da arte e da arquitetura.

A identificação e a análise das diferentes funções exercidas pelos elementos técnicos e materiais que compõem os documentos gráficos (como fez Lesné no início do século XIX) – assim como a história da formalização textual do *corpus* técnico/teórico próprio da conservação-restauração – nos incitam a avaliar a pertinência das transferências teóricas centradas em outras categorias de bens culturais (como a arquitetura, a escultura, a pintura), em direção aos objetos próprios dos acervos bibliográficos, que se apresentam, preponderantemente, sob a forma de objetos tridimensionais, com modalidades de produção e de apropriação extremamente variadas. O estudo dessas diversas modalidades de produção, inscritas em contextos socioculturais específicos, colaboram ainda (como fez Lesné, à sua maneira, no início do século XIX) para a afirmação dos valores simbólicos dos elementos materiais que constituem os acervos bibliográficos.¹⁹

¹⁸ CLARKSON, Christopher. Limp vellum binding and its potential as a conservation type structure for the rebinding of early printed books. A break with 19th and 20th century rebinding attitudes and practices. In: PREPRINTS ICOM Committee for Conservation: 4th Triennial meeting, Venice, 1975.

¹⁹ Sobre a importância da identificação dos elementos materiais no âmbito da restauração de acervos bibliográficos, assinamos o artigo: SZIRMAI, J.A. Old bookbinding techniques and their significance for book restoration. In: INTERNATIONALE ARBEISTSGEMEINSCHAFT der Archiv-Bibliotheks- und Grafikrestauratoren Congress. Uppsala, 1991.

ACERVOS BIBLIOGRÁFICOS E ESTATUTOS SIMBÓLICOS

Até aqui, tivemos a possibilidade de constatar a maneira como os primeiros discursos sobre a encadernação se desenvolvem em meio à oposição clássica dada entre prática e teoria, entre materialidade e textualidade, incidindo igualmente nas representações socioprofissionais do ofício. Entretanto, confrontados com essa carregada herança discursiva e socioprofissional, os estatutos simbólicos dos objetos que compõem os acervos bibliográficos, quando analisados do ponto de vista da sua materialidade, parecem compor o reverso de um pensamento que sustenta a mesma distinção hierárquica entre prática e teoria. Contraditoriamente, nós veremos, essa distinção é evidenciada não somente pelos discursos de Conservação-Restauração, mas também pelas disciplinas formalistas responsáveis pela descrição rigorosa, linguística e material, dos documentos gráficos – tais como a paleografia, a crítica textual, a bibliografia analítica e material, a bibliologia e a codicologia –, que atuaram diretamente na constituição dos discursos e representações constituídos em torno dos documentos gráficos e, especialmente, em torno dos objetos que integram os acervos bibliográficos.

O intrincado processo de atribuição de valor simbólico aos objetos da cultura escrita é, obviamente, compartilhado por outras instâncias jurídicas, econômicas, socioprofissionais, ou ainda relativas à bibliofilia, mas quando nós nos interessamos pelo papel desempenhado por essas disciplinas, a forte tensão entre a “materialidade das obras” e a “materialidade dos textos” – para utilizar uma bela fórmula de oposição forjada por Roger Chartier –,²⁰ ou seja, a oposição entre espírito e matéria, emerge muito fortemente. E dessa identificação nasce uma constatação essencial de que as diferentes abordagens teóricas relativas aos documentos gráficos são herdeiras de uma longa tradição intelectual que opõe a “pureza da ideia” à “fatalidade corruptora da matéria”. Uma tal oposição, que afirma ilusoriamente o caráter invariável das obras, soube, nas suas diferentes acepções, estabelecer a primazia das concepções unicamente semânticas dos textos, para as quais os símbolos, separados de seus corpos, obedecem um funcionamento ao mesmo tempo atemporal e universal. No seio dessas concepções, que foram fortemente contes-

²⁰ CHARTIER, Roger. *Inscrire et effacer: culture écrite et littérature (Xle-XVIIIe siècle)*. Paris: Gallimard: Seuil, 2005. p. 8.

tadas nos anos 1980 pela sociologia dos textos de Donald Francis McKenzie,²¹ a materialidade dos textos é muito frequentemente percebida como um obstáculo à verdade textual e à autenticidade ideal das obras da cultura escrita.

Para além das abordagens unicamente linguísticas, outras vertentes mais diretamente dependentes da materialidade dos textos realçaram, paradoxalmente, a ilusão da essência única da obra. De fato, uma vasta gama de disciplinas de erudição, tais como a filologia, a paleografia e a bibliografia, com suas diferentes missões, é claro, mas com a mesma preocupação de estabelecer os textos nos seus estados mais autênticos e ideais, obstinaram-se em identificar e corrigir as alterações textuais e materiais impostas pelos diferentes processos de inscrição do texto em um suporte qualquer. Fundadas na confrontação dos diferentes estados históricos dos textos (e não da matéria), essas abordagens, em busca de um “ideal copy text”,²² ocultaram, curiosamente, a relação da diversidade dos estados materiais dos textos com os valores simbólicos que lhes foram historicamente atribuídos e com os diferentes estados de autenticidade afirmados pela matéria. Sob uma tal perspectiva, a instabilidade da matéria – de seus processos de circulação e de apropriação, intrínsecos aos acervos bibliográficos – aparece como um obstáculo à apreensão da verdade autoral, do texto ideal.

É preciso dizer, de imediato, que, em um plano mais geral, não há nada de novo nessa constatação – e podemos nos remeter aos trabalhos críticos e fundadores de McKenzie, David Kastan, Luciano Canfora, Anthony Grafton e Roger Chartier –;²³ contudo, parece-nos que a Conservação-Restauração de documentos gráficos, ao negligenciar essa produção e ao privilegiar as abordagens vinculadas à História da Arte, não é inteiramente consciente da carga simbólica promulgada pela negação da indissociabilidade entre a matéria e a ideia. Sob essa perspectiva preponderante, sua tarefa limita-se, tristemente, a conservar ou restaurar a matéria corruptora da autenticidade ideal das obras.

²¹ MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliography and the sociology of texts*. The Panizzi Lectures 1985. London: The British Library, 1986. Reedição: Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

²² *Ibid.*, p. 29.

²³ Para além dos trabalhos já citados, assinalamos: KASTAN, David. *Shakespeare and the book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001; CANFORA, Luciano. *Il copista come autore*. Palermo: Sellerio editore, 2002; GRAFTON, Anthony. *The Footnote: a curious history*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

É bem verdade que a primazia da obra de arte, exaltada pela escola brandiana, já foi colocada em questão inúmeras vezes pelas novas, e talvez ainda fragmentadas, teorias da restauração, para as quais os bens culturais e patrimoniais são levados em conta em um sentido mais amplo. Assim agiu a “Teoria Contemporânea da Restauração”, de Salvador Muñoz Viñas, que, para além da longa revisão crítica e bibliográfica que compõe a maior parte do seu livro, coloca fortemente em questão a noção de autenticidade.²⁴ Mas nós podemos também, por outro lado, lembrar que o próprio Viñas – que tem o seu trabalho prático fundado na Conservação-Restauração de documentos gráficos e que, além da sua teoria, escreveu recentemente um manual prático intitulado *La restauración del papel* –,²⁵ também reiterou o interstício que separa a teoria da prática: no seu livro de teoria, poucos são os momentos consagrados aos documentos gráficos e, no seu manual prático, identificamos a ausência de um discurso crítico capaz de vincular intervenção prática e reflexão teórica. Dessa forma, a Conservação-Restauração de documentos gráficos parece não estar ainda inteiramente consciente das ferramentas metodológicas necessárias para efetivar a passagem da teoria à prática. Alfredo Vega Cardenas,²⁶ em um artigo recente dedicado à apresentação de sua “Restauração Epistemológica”, identifica uma dificuldade, de ordem metodológica, na atenção voltada para a caracterização e a categorização de objetos, ao invés de uma preocupação relativa à conceituação do objeto de restauração. E, podemos adicionar: uma negligência relativa à historicidade dos objetos.

Os questionamentos relativos à autenticidade e à conceituação dos documentos gráficos – e não somente nas suas múltiplas categorizações enquanto documentos de arquivo, obras de arte sobre papel, coleções patrimoniais, obras raras, coleções de acesso ao público – incitam uma dupla reavaliação: inicialmente, eles podem nos ajudar a avaliar a pertinência dos empréstimos teóricos entre diferentes categorias de bens culturais, como a arquitetura, a escultura e os objetos que integram os documentos gráficos, sob a forma de textos e imagens inscritos, gravados ou impressos sobre pergaminho ou papel, e que supõem percursos

²⁴ VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.

²⁵ _____. *La restauración del papel*. Madrid: Editorial Tecnos, 2010.

²⁶ CARDENAS, Alfredo Vega. *Restauración epistemológica*. *CeROArt: Reinventer les Méthodologies*, n. 6, 2011. Disponível em: <<http://ceroart.revues.org/2120>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

muito diferentes de apropriação; em seguida, os questionamentos relativos à noção de autenticidade podem nos ajudar também a esclarecer as tensões que se interpõem entre forma e conteúdo, matéria e espírito, inscrição e suporte, no momento mesmo do reconhecimento da obra, como ação metodológica.

A partir dessa primeira identificação, talvez seja necessário reativar a discussão sobre a reproduzibilidade e a unicidade das obras gráficas, que supõem, em níveis diferentes, diversos processos de produção, de difusão, de recepção e de salvaguarda. Contrariamente às obras de arte, os acervos bibliográficos afirmam, incessantemente, a multiplicidade dos estados materiais e textuais sucessivos de uma mesma “obra” e a singularidade de suas diferentes unidades “depende diretamente da diversidade de suas consistências materiais”, parafraseando pelo avesso um dos postulados brandianos, aquele que define a preponderância da instância estética: “a singularidade da obra de arte, com relação aos outros produtos realizados pelo homem, não depende de sua consistência material, e nem mesmo de sua historicidade, mas de seu valor artístico”.²⁷

Face a essa realidade, a reproduzibilidade dos conteúdos reduz a implicação das unidades material, estética, histórica e simbólica no momento de afirmação da obra gráfica? Face a essa destituição de poder da matéria, teríamos nós autonomia para identificar a “unidade potencial” de um documento gráfico? Essa unidade, fundada em uma premissa estética, é válida para objetos tão diversos e complexos quanto os livros? Como se dá, então, o seu reconhecimento?

Lembremos que o mesmo Cesare Brandi critica as estéticas idealistas, ao teorizar a noção de matéria, por meio da célebre distinção entre aspecto e estrutura, mas, ao mencionar, finalmente, os objetos da cultura escrita, afirma que os manuscritos e os impressos sobre os quais a “Obra” se exterioriza não constituem a verdadeira matéria da Obra, são simples intermediários, sendo a linguagem a única verdadeira substância.²⁸

Na mesma direção, Paul Philippot, no seu célebre artigo “L’œuvre d’art, le temps et la restauration”,²⁹ reitera a preponderância da obra de arte, no momento

²⁷ BRANDI, Cesare. *Théorie de la Restauration*. Tradução de Collette Deroche. Paris: Éditions du patrimoine, Centre des Monuments nationaux, 2001. p. 31.

²⁸ *Ibid.*, p. 35-36.

²⁹ PHILIPPOT, Paul. L’œuvre d’art, le temps et la restauration. *Histoire de l’art*, n. 32, 1995.

mesmo de definir o objeto da restauração; reafirma, como fez Brandi, o estatuto da linguagem (com sua evolução fonética e semântica) como sendo a única matéria própria da poesia e da literatura, negligenciando completamente a instabilidade material dos sistemas de produção e de circulação dos textos; e, finalmente, ao discutir o intervalo que separa a obra encarnada em matéria e a obra atualizada pelo espectador-receptor, evidencia toda a carga de fatalidade atribuída à materialidade das obras, como se a imagem ou o texto existissem como entidades ideais desencarnadas, capazes de se constituírem, conceitualmente, fora de suas realidades físicas, sendo a matéria – corruptora dessa instância etérea – um mal necessário e um simples meio de visualização.

Contudo, os problemas aqui identificados não estão centrados nos conteúdos dessas afirmações – que compõem as teorias clássicas da restauração no âmbito restrito das obras artísticas –, mas na apropriação irrefletida de outros domínios da restauração, voltados para categorias de objetos completamente distintas da obra de arte (como, por exemplo, o livro, seja ele um incunábulo precioso ou um impresso efêmero); enfim, na apropriação das ferramentas teóricas que derivam diretamente desse tipo de postulado como forma de garantir a passagem da teoria à prática. No caso específico dos acervos bibliográficos, apesar da forte distinção entre as categorias de bens patrimoniais, as teorias clássicas, herdeiras da teoria da arte, ainda são preponderantes, enquanto que as teorias desenvolvidas pela História do Livro, pela Biblioteconomia, pela Bibliografia Material são negligenciadas, embora sejam, naturalmente, mais aptas para refletir sobre a complexidade desse objeto tridimensional de usos diversos, que é o livro, e embora sejam mais familiarizadas com a instabilidade dos valores simbólicos atribuídos historicamente aos objetos da cultura escrita.

Diante de tal desafio, as renovações efetivadas pela Bibliografia Material, tal como formulada por Donald Francis Mckenzie, podem colaborar para a constituição de uma teoria da restauração de documentos gráficos capaz de levar em conta a singularidade das diferentes categorias de objeto, sem com isso negar o vínculo entre forma e conteúdo. O texto emblemático do autor, *Bibliography and the sociology of texts*, ao ampliar as competências da Bibliografia para além das fronteiras da crítica textual, e, portanto, do texto ideal, fornece um estatuto simbólico inédito à materialidade dos livros. Percebidas como “formas expressivas” de visibilidade, as diferentes materialidades, carregadas dos valores semânticos

que lhes são próprios, são convocadas para diversificar e afirmar os diferentes “estados dos textos” nas suas encarnações históricas. Essa noção de “estado do texto” passa, então, a sustentar os procedimentos de descrição dos objetos praticados pela Bibliografia. E nessa perspectiva, todos os elementos materiais que compõem o livro atuam ativamente em cada um dos estados textuais das obras, percebidas como “formas conservadas” – a expressão é do autor.

Inscritas nessa dimensão, ao mesmo tempo teórica e prática – que também é compartilhada por discursos críticos desenvolvidos pela História do Livro –, as disciplinas consagradas à descrição material dos objetos que compõem os acervos bibliográficos (e que deveriam dialogar mais frequentemente com a Conservação-Restauração) ganham, elas também, um novo estatuto. Nesse horizonte teórico em que os textos são apreendidos como “formas conservadas”, a Conservação-Restauração, pelas operações descritivas, interpretativas e técnicas que supõe, é encarregada da tarefa de efetivar a (re)união entre textualidade e materialidade, do tangível com o intangível – de reintegrar o símbolo.

Daí, igualmente, a impossibilidade de sustentar o ideal da “neutralidade” ou da “imparcialidade” dos atores implicados nessas operações, pois os rastos materiais e as cargas simbólicas fixadas nos objetos no ato da restauração participam diretamente da construção de novos estados históricos irremediavelmente impostos aos documentos e aos textos. E, finalmente, evocando um projeto de antropologia do conhecimento consagrado, exatamente, às operações tangíveis realizadas pelas “mãos do intelecto”, a Conservação-Restauração supõe um gesto consciente e ativo capaz de fixar as “formas de materialização do pensamento”³⁰ patrimonial nas suas diferentes historicidades. E Lesné, no século XIX, ao assumir os papéis de encadernador, teórico, historiador, poeta e conservador, já praticava esse gesto.

³⁰ JACOB, Christian (Dir.). Introduction. In: _____. *Lieux de savoir 2: Les mains de l'intellect*. Paris: Albin Michel, 2011. p. 24.