



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

O LIVRO COMO OBJETO DE COLEÇÃO
Dos monges-copistas ao *e-book*

Thiago Brigada Fonseca

Rio de Janeiro/RJ

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

O LIVRO COMO OBJETO DE COLEÇÃO

Dos monges-copistas ao *e-book*

Thiago Brigada Fonseca

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Produção Editorial.

Orientador: Prof. Dr. Mário Feijó Borges Monteiro

Co-orientadora: Prof. Ms. Céumar Gentil Turano

Rio de Janeiro/RJ

2010

O LIVRO COMO OBJETO DE COLEÇÃO

Dos monges-copistas ao *e-book*

Thiago Brigada Fonseca

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Produção Editorial.

Aprovado por

Prof. Dr. Mário Feijó Borges Monteiro – orientador

Prof. Dr. Paulo César Castro de Souza

Prof. Ms. Joaquim Welley Martins

Aprovada em:

Grau:

Rio de Janeiro/RJ

2010

FONSECA, Thiago Brigada.

O livro como objeto de coleção. Dos monges-copistas ao e-book / Thiago Brigada Fonseca – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2010.

92 folhas

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2010.

Orientação: Mário Feijó Borges Monteiro;

Co-orientação: Céumar Gentil Turano

1. Livro. 2. Coleção. 3. Indústria cultural. I. MONTEIRO, Mário Feijó Borges. II. ECO/UFRJ. III. Produção Editorial. IV. O livro como objeto de coleção

DEDICATÓRIA

**À minha avó Helena:
Que é, além de avó, amiga;
Que é, além de amiga, exemplo;
Que é, além de exemplo, felicidade;
Que é, além de felicidade, simplicidade;
Que é, sobretudo, “livro” de meus ancestrais.**

AGRADECIMENTO

Toda a família, principalmente, Angelina. Mãe que me criou para viver sempre com dignidade, provendo-me sempre educação e muito amor. Agradeço ao apoio de meu irmão, Stefan, que nas horas mais difíceis de minha vida, presenteou-me com sua presença e amizade. Agradeço também à minha tia Astréa, de alegria incrível e companheirismo belo, e aos meus primos Érico e Igor.

Geraldine, meu bem, que pôde me ajudar sempre que precisei e contribui, incessantemente, para o meu crescimento e amadurecimento com nosso amor e amizade.

Aos amigos do curso de Produção Editorial: Ana Prôa, Camilla, Camila, Ana Carolina, Fabíola, Fabrício, Letícia, Raquel, Victor pela a amizade criada já no início de nosso percurso junto aos livros. Agradecimento especial àqueles que sempre estiveram comigo: Ana pela sabedoria em indicar caminhos e aconselhar; Carol pelo carinho, a palavra e o divertimento; Fabíola pela gentileza, serenidade e graça; Fabrício pelas anedotas, piadas e conversas sobre futebol; Raquel por sua alegria contumaz e companheirismo ferrenho.

Agradecimento especial à co-orientadora Céumar Turano, sempre disposta a contribuir e que muito ajudou na execução deste trabalho. Nem nos conhecíamos quando a convidei! Nem fisicamente sabia como era a professora! No entanto, encontros como este, são aqueles que dão certo: mostrou-se a orientadora perfeita para as angústias, dúvidas e motivações deste trabalho.

Agradecimento ao professor Mário Feijó, que assina como o orientador do trabalho, mas que, tecnicamente, é a professora Céumar. Mas que, como professor nos anos em que fui seu aluno, sempre foi um orientador. Orientou enquanto lecionava; orientou enquanto esbarrávamos pela faculdade; orientou quando nos fez passear em gráficas e editoras.

Agradecimento aos professores que contribuíram durante todo o percurso no curso de Produção Editorial: Amaury Fernandez, Ana Sofia, Bruno Cruz, Joaquim Martins, Nízia Villaça, Paulo César Castro, Paulo Pires e William Braga.

EPIGRAFE

O livro é um seguro de vida, uma pequena antecipação de imortalidade. Para trás (infelizmente), não para a frente. Mas não se pode ter tudo, e de imediato. Não sabemos se depois de nossa morte individual conservaremos lembranças de nossas experiências. Mas sabemos com certeza que conservaremos lembrança das experiências daqueles que nos precederam, e que outros depois de nós conservarão lembrança das nossas.

Umberto Eco, *A memória vegetal: e outros escritos sobre bibliofilia*, 2010, p. 17.

FONSECA, Thiago Brigada. **O livro como objeto de coleção.** Dos monges-copistas ao *e-book*. Orientador: Mário Feijó Borges Monteiro. Co-orientadora: Céumar Gentil Turano. Rio de Janeiro, 2010. Monografia (Graduação em Produção Editorial) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

Este trabalho visa o estudo do livro enquanto objeto de coleção. Procura-se fazer uma pesquisa do que é coleção e quais livros podem ser vistos como produtos para colecionadores. Deste modo é feito um estudo histórico a partir da Idade Média e até os dias atuais para verificar quais livros são considerados obras de arte. Com efeito, o trabalho também passa por uma revisão bibliográfica sobre a arte e, por conseguinte, pela indústria cultural. Tal pesquisa fez-se necessária para elucidarmos melhor o significado do livro enquanto objeto de coleção, visto que os bibliófilos, principalmente, o veem como obras de arte. Depois, discorreremos sobre a possível relação do *e-book*, o livro eletrônico, com os colecionadores. Por fim, o trabalho procura mostrar que o livro tem sido o melhor suporte para se registrar a memória social do ser humano. Assim, problematizamos como a sociedade digital que vivemos tratará a sua memória social.

SUMÁRIO

I. Introdução.....	1
II. O Objeto e a Coleção.....	6
2.1 Objeto.....	6
2.2 Coleção de Objetos	9
2.3 Colecionismo	10
2.4 Casas de Coleções.....	19
2.4.1 <i>Museu</i>	19
2.4.2 <i>Biblioteca</i>	23
III. A Arte e a Indústria Cultural.....	28
3.1 A Arte	28
3.2 A Indústria Cultural	31
3.3 A Era da Reprodutibilidade Técnica das Obras de Arte	38
IV. O Livro	42
4.1 Breve História do Livro	42
4.1.1 <i>A Idade Média e seu contexto histórico</i>	42
4.1.2 <i>O Feudalismo</i>	43
4.1.3 <i>Idade das Trevas</i>	44
4.1.4 <i>Fim da Idade Média</i>	45
4.2 O Livro na Idade Média.....	46
4.3 O Livro com a Invenção de Gutenberg.....	51
4.4 O Livro Hoje: e-Book	54
4.5 Coleção de Livros	59
V. Considerações Finais.....	72
5.1 Colecionando e-Books?	72
5.2 A Memória Social nos Livros	73
VI. Bibliografia	78
VII. Referências Bibliográficas da Internet.....	81

I. INTRODUÇÃO

É cá estamos com mais um trabalho de conclusão de curso: o terceiro. Iniciamos a introdução com esta informação para que se possa compreender melhor a dificuldade e a satisfação que este autor teve e tem por esta monografia. Anteriormente, nesta mesma faculdade, tive a felicidade de contribuir para a academia com um trabalho de conclusão de curso em Jornalismo que falava da representação social da morte no jornalismo¹. Foi a primeira monografia de minha vida e que marcou o interesse pelo o tema da morte. Três anos depois, lá estava o mesmo tema em outro trabalho final de curso² – agora em Ciências Sociais, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

A morte é um tema que fascina o autor e que, ainda no curso de Produção Editorial, o perseguiu, visto que colegas de turma e professores tomaram conhecimento deste interesse e mostravam-se curiosos. Também me mantive interessado em realizar mais um trabalho de fim de curso com este tema. No entanto, não encontrei um modo de realizá-lo. Assim, passados dois períodos já inscrito na disciplina *Projeto Experimental em Produção Editorial*, o autor não sabia qual seria o tema deste trabalho. Rememorando as aulas que teve no curso, lembrou-se de como havia ficado interessado na história do livro.

Devemos confessar que o autor deste trabalho não era um apaixonado por livros antes de ingressar no curso de Produção Editorial. Até então, as leituras eram “obrigatórias”: de matérias de colégio, de disciplinas das faculdades anteriores, etc. Poucas vezes o autor pegou um livro por sua própria vontade e o leu.

No entanto, ao começar a habilitação em Produção Editorial ele se deu conta que este era um curso sobre o livro e sobre como produzir livros. De início, ficou receoso quando via colegas de turma demonstrando grande capital de leitura: sentiu-se um “peixe fora d’água”. Um universo de pessoas que olhavam o livro como um objeto sagrado. Hoje as entendo. Faço uma monografia que fala sobre isto. E, interessante, se formos lembrar o que é que legitima as

¹ FONSECA, Thiago Brigada. *A Representação da Morte no Discurso Jornalístico. Sobre o poder ideológico das classes dominantes*. Orientador: Prof. Dr. José Amaral Argolo. Rio de Janeiro, julho de 2005. 70 páginas. Projeto Experimental de Jornalismo. Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

² _____. *Labirintos do Mito e da Morte. Como organizam a sociedade e seus tabus*. Orientador: Prof. Dr. Valter Sinder. Rio de Janeiro, junho de 2008. 77 páginas. Monografia. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

três maiores religiões monoteístas do mundo (Cristianismo, Judaísmo e Islamismo), encontraremos seus livros sagrados: a Bíblia, o Torá, o Alcorão.

Contudo, quando os professores começaram a lecionar suas disciplinas, o autor sentiu-se fascinado pela a história do livro. Muito porque a desconhecia quase que completamente. Podemos citar as disciplinas que mais marcaram este momento e seus professores como os grandes influenciadores deste trabalho: *Editoração* (Professor Mário Feijó) e *Processos Gráficos* (Professor: Bruno Cruz). Em ambas o autor pôde ter contato com a história do livro e também sobre os processos de como ele é produzido.

A partir daí, o autor sempre teve uma “queda” por um trabalho monográfico que levasse em conta o livro e sua história. No entanto, não soube como procurar um viés este trabalho. Não queria apenas fazer um trabalho histórico, visto que o curso não é de História; mas, sim, fazer um trabalho que estivesse dentro dos campos da História e da Comunicação. Assim, o autor havia decidido falar sobre o livro e sua história, mas falaria dele com quais outros elementos? Aqui se marca a dificuldade deste trabalho: o novo. Trata-se de uma pesquisa sobre algo que jamais o autor teve tanta proximidade de estudo – além das disciplinas já citadas no parágrafo acima. Tivemos de realizar uma pesquisa bibliográfica que desse conta do pouco conhecimento sobre o livro e do outro elemento que decidiu-se pesquisar: coleções.

O autor deste trabalho não possui coleções que visam valorizar seu patrimônio. Não coleciona moedas, livros, tampouco obras de arte. O que ele possui, como uma coleção, nada mais é do que o ajuntamento de um dos brinquedos que mais gostava quando criança e adolescente: botões de futebol de mesa. Quando perguntado sobre o que salvaria primeiro em caso de um incêndio em sua casa, uma das primeiras coisas que passa pela sua cabeça são seus botões. Instigado por este sentimento de posse, o autor passou a observar o que outras pessoas colecionavam – seja o motivo que for. Uns colecionavam latas de bebidas (cerveja, refrigerante, suco, etc.), outros moedas, selos, filmes em DVD e, claro, livros. Com este último, o autor percebeu que ali havia um estudo a ser realizado: por que as pessoas colecionam livros?

Este trabalho é mais um projeto para engrandecer o livro. Um produto feito há séculos que permanece como um dos objetos mais requisitados e queridos do ser humano. Um objeto que guarda a memória do mundo, do homem. Um objeto que homens lutam para tê-lo.

Deste modo, o trabalho foi estruturado em três capítulos e mais a conclusão que realiza uma discussão final sobre o livro nos dias de hoje, bem como da importância do mesmo sobre a memória social do ser humano. A seguir, abordaremos melhor seus conteúdos.

O capítulo de abertura do trabalho, *O Objeto e a Coleção*, como o nome diz, trata do objeto e da coleção, bem como do colecionismo e do museu e da biblioteca. Compreendendo que o livro tornou-se um dos objetos mais ligados ao homem, decidiu-se por fazer um estudo dele enquanto objeto. Logo, recorremos ao filósofo Jean Baudrillard e seu *O sistema dos objetos* para o entendimento do que é o objeto e de sua relação com o homem. Assim, aproximamos-nos do estudo sobre o livro enquanto um objeto de coleção e, pronto, estava avistada a ideia central do trabalho: o livro como objeto de coleção.

Para entender melhor esta ideia, uma pesquisa bibliográfica sobre o colecionismo foi realizada. O que é uma coleção? Por que os seres humanos colecionam? Qual o sentido de se colecionar objetos? Passamos, assim, pelas tradicionais instituições colecionadoras: o museu e a biblioteca. É feito um breve estudo destas, para que se possa compreender melhor o gosto do homem pela coleção de livros e de objetos artísticos.

O terceiro capítulo, *A Arte e a Indústria Cultural*, abre com a discussão sobre o que pode ser a arte. Depois há o estudo sobre a indústria cultural e da transformação das obras de arte com a era de reprodutibilidade técnica. Para que pudéssemos melhor entender o livro enquanto obra de arte, estes estudos ficaram por conta da Escola de Frankfurt, através das ideias de Theodor Adorno, Max Horkheimer e Walter Benjamin.

A perda da aura, segundo Benjamin, é o que mais marca o período desta nova era: a arte sofre um golpe; suas obras são reproduzidas em série, perdendo a aura artística que a mantinha. Com o estudo da indústria cultural compreendido, procuramos relacioná-la com os colecionadores. Assim, ainda neste capítulo, mostramos as particularidades que os colecionadores apreciam, tal como a singularidade destes objetos para que possam ser dignos de uma coleção.

O quarto capítulo, *O Livro*, mostra o livro na história, a partir da Idade Média e também com a invenção da prensa móvel, por Gutenberg. Assim, fizemos uma pesquisa bibliográfica em que recorremos aos autores Emanuel Araújo (*A construção do livro: princípios da técnica de editoração*) e Wilson Martins (*A palavra escrita. História do livro*,

da imprensa e da biblioteca) para contar a história do livro até os dias atuais: do advento e aceitação do livro eletrônico, o *e-book*.

Também neste capítulo chegamos ao real interesse do trabalho: sobre a coleção de livros, que está no tópico 4.5. É com os bibliófilos que este trabalho pôde compreender a paixão pelos livros. Valemos-nos, com efeito, de um dos maiores colecionadores de livros do Brasil: José Mindlin. Com sua obra *Uma vida entre livros: reencontros com o tempo*, Mindlin nos apresenta os motivos pelo qual começou a colecionar livros, bem como quais as características ou motivações para comprá-los e considerá-los raros. Com a monografia já realizada, sem estar impressa, deparamos-nos com o lançamento, pela Editora Record, de um livro de Umberto Eco que seria enriquecedor para este trabalho: *A memória vegetal: e outros escritos sobre bibliofilia*. Adquirimos o livro e, apressadamente, o lemos na tentativa de incluir mais informações e discussões neste trabalho. Poderíamos deixá-lo de lado, mas assim que o folheamos na livraria, fomos tomados de um entusiasmo raramente visto neste autor: aquele novo livro tinha que ser pesquisado e, assim, enriquecer esta monografia. Já deixamos aqui nossa recomendação para que professores de produção editorial, bem como apaixonados por livro, façam uma leitura desta nova obra de Umberto Eco.

A conclusão do trabalho trata-se, na verdade, de nossas *Considerações Finais*. Retomamos a discussão de como se encontra o livro atualmente: não mais apenas na versão tradicional de papel, mas também em versões eletrônicas, digitais, em suma, o *e-book*. Procura-se mostrar como as transformações tecnológicas têm incentivado uma maior produção de livros eletrônicos e novos dispositivos de leitura, mas também procuramos mostrar as vantagens e desvantagens deste tipo de livro em relação ao livro tradicional.

Também colocamos nossas dúvidas acerca dos colecionadores frente a este novo momento do livro, de sua virtualização. Como eles se comportarão frente a este novo momento? Será que as versões eletrônicas serão também colecionadas? Existirá mercado para editoras se especializarem em produzir apenas livros tradicionais voltados a um público que espera edições de luxo e, mesmo, de colecionadores?

Por fim, colocamos uma questão sobre como a memória social da humanidade ficará com o amplo e crescente processo de digitalização em nossa sociedade da informação. Alguns autores, como Eco, lembram-se do personagem principal do conto *Funes, o memorioso* de

Jorge Luis Borges³. Mostram como aquele personagem que se recordava de tudo, de todo momento dia, hora, minuto, segundo – não conseguia viver. Apenas rememorar e reviver o já vivido. Funes não filtrava, tal como a sociedade da informação hoje: ela tem uma dificuldade em filtrar aquilo que é informação útil ou desejosa de ser lembrada. Para ECO, “a memória tem duas funções. Uma, e é nela que todos pensam, é a de reter na lembrança os dados de nossa experiência precedente; mas a outra é também a de filtrá-los, de descartar alguns e conservar outros (ECO, 2010, p. 10-11)”.

Acreditamos que coleções, sejam de qual objeto for, são úteis para guardar a memória do homem. Os livros, particularmente, foram o mais completo, quiçá melhor, suporte desta tarefa: a de registrar a memória social, a história da humanidade.

Portanto, é com satisfação que apresentamos este trabalho: um estudo da história social do livro que passa pelo ponto de vista dos colecionadores e, também, da preocupação contemporânea sobre como a memória social da humanidade será mantida com a crescente digitalização do mundo – sendo o livro, até então, um dos principais suportes para a memória.

³ O conto está presente em: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

II. O OBJETO E A COLEÇÃO

2.1 OBJETO

O que é o objeto? É algo material, um corpo sólido, que corresponda ao significado de “coisa” enquanto denotativa de algo físico. “No seu significado mais restrito, a coisa é o objeto natural também chamado de ‘corpo’ ou ‘substância corpórea’(ABBAGNANO, 1998, p.150)”. Coisa e objeto como algo exterior, fisicamente, ao indivíduo. Do latim *obiectum*, que significa “atirado adiante”, chegamos ao que é próximo, o que está diante, a coisa desejada. Também é “qualquer coisa conhecida ou querida, mas unicamente aquilo que está diante do sujeito com independência deste e ao qual este deve se amoldar (DE VRIES, 1969, p.300)”.

O conceito de objeto que mais se aproxima com o escopo e interesse deste trabalho é o mesmo de Émile Maximilien Paul Littré⁴ – que Baudrillard apresenta em sua obra –, em que sua acepção de objeto é “tudo aquilo que é a causa, o alvo de uma paixão. Figurado e por excelência: o objeto amado (BAUDRILLARD, 1989, p. 93)”.

Neste sentido, há uma relação entre homem e objeto. O homem sempre procurou guardar seus objetos. Desde a pré-história... Mas a cada transformação no modo de vida do homem, seus objetos também se transformavam. Para tal, poder-se-ia falar sobre a tecnologia: trata-se, a princípio, do termo que envolve o conhecimento e as ferramentas, processos e materiais criados a partir do conhecimento.

Jean Baudrillard, sobre a relação do objeto com o homem, afirma que “*para tornar-se objeto de consumo é preciso que o objeto se torne signo (ibidem, 207. Grifo do autor)*”. O foco de Baudrillard é em estudar como que os objetos são possuídos, estruturados, consumidos e investidos de significação para o sujeito, o qual o constitui e o define.

Ao procurar criar objetos, o homem espera que eles lhe sejam úteis para facilitar sua vida ou mesmo que simbolizem algo. A relação simbólica entre homem x objeto é mais visível em rituais. Talvez os melhores exemplos estejam nos ritos funerários. Em diversas sociedades (antigas ou não) há o costume de se enterrar junto ao ente falecido seus objetos.

⁴ Lexicógrafo e filósofo francês, famoso pela autoria de *Dictionnaire de la langue française*. Nasceu em Paris em 1º de fevereiro de 1801, tendo falecido, na mesma cidade, em 2 de junho de 1881.

Podemos lembrar-nos dos faraós egípcios que tinham enterrados junto de seus corpos diversos objetos, como joias e mesmo escravos.

O mesmo aconteceu com o Imperador Qin Shi Huang Di da China. Basta lembrar-se do Exército de Terracota em seu mausoléu: quase 10 mil estátuas de soldados foram construídas com argila e depois queimadas – cada uma com um rosto diferente e tamanho natural, para servirem junto ao Primeiro Imperador na morte. Deviam protegê-lo com armas, cavalos e carros feitos de madeiras. O curioso é que a construção deste mausoléu e de todo este exército se iniciou quando Chi Huang Ti ainda era um menino e não foi concluída quando ele morreu, somente alguns anos após sua morte.

Mesmo o primo do ser humano, o Homem de Neandertal já foi encontrado com objetos junto a seus túmulos, que foram considerados parte de um ritual funerário: da preocupação dos vivos para com o morto em sua morte. Colocavam junto a ele armas, comida e ferramentas para que pudesse chegar a morte devidamente equipado. É o que dizem pesquisas arqueológicas que buscam compreender o *Homo neanderthalensis*. Estas pesquisas indicam que a morte e o mito faziam parte da sua compreensão e organização do mundo:

Os seres humanos sempre foram criadores de mitos. Arqueólogos escavaram túmulos do homem de Neandertal que continham armas, ferramentas e a ossada de um animal sacrificado; tudo isso sugere uma crença qualquer num mundo similar àquele em que viviam. Os homens de Neandertal talvez tenham contado uns aos outros histórias a respeito da vida que o companheiro morto passou a levar. Sem dúvida refletiam a respeito da morte de um modo que outras criaturas não faziam. Os animais observam a morte do outro, mas até onde sabemos não dão muita importância ao fato. Porém os túmulos do homem de Neandertal revelam que esses povos pioneiros adquiriram consciência de sua mortalidade, criando algum tipo de contranarrativa que lhes permitia enfrentar a situação. Os neandertalenses, que enterravam seus mortos com tanto cuidado, parecem ter imaginado que o mundo material sensível não era a única realidade. Portanto, desde épocas muito antigas o ser humano se distingue pela capacidade de ter pensamentos que transcendem sua experiência cotidiana (ARMSTRONG, 2005. p.7-8).

Assim, é notável que uma espécie já extinta, a do Homem de Neandertal, mas que nos é próxima por conta de ser do mesmo gênero que a nossa (*Homo*), se preocupava com a morte e o morrer colocando objetos junto ao falecido. Desta forma, acreditamos que o homem constrói uma relação com o objeto que não é apenas funcional. Mas é também simbólica.

Outro exemplo, bastante elucidativo dessa relação simbólica homem x objeto é contado por Claude Lévi-Strauss em seu livro *Tristes trópicos*. Após uma expedição na tribo Nambikwara, o líder indígena pede a um dos integrantes da comitiva de Lévi-Strauss que deixe com ele um caderno e um lápis. Como é um costume da antropologia a troca de objetos entre cientistas e indígenas, para que os antropólogos possam coletar artefatos de dada cultura, foi prontamente aceito. Não apenas foi entregue lápis e folhas para o chefe, mas também para outros componentes da tribo.

Depois de um tempo, Lévi-Strauss observa que todos estavam ocupados em desenhar sob o papel linhas horizontais onduladas. O antropólogo, então, interpreta que estavam tentando dar ao lápis e ao papel a mesma função que viam que ele e sua equipe davam àqueles objetos. Mas Lévi-Strauss ainda relata que, para o chefe, o esforço não teria ali terminado: ele fora o único que aprendeu a função da escrita, ainda que não soubesse escrever. Desenhava como todos os outros, mas apreendera uma função da escrita. O grupo dos antropólogos segue viagem, deixando aquela tribo para trás.

Após algum tempo, a expedição retorna e não encontra mais o líder dos Nambikwara, ou melhor, encontra outro índio naquela função. Curiosos, os antropólogos tentam descobrir onde ele está e descobrem que ele foi expulso da tribo. O motivo: ele estava querendo dominar todos os demais, através do uso do caderno e do lápis. Como isso seria possível? Lévi-Strauss conta que o antigo líder nambikwara observou que existia uma relação de poder entre aqueles que visitavam sua tribo (os antropólogos) e que os mais poderosos eram, justamente, aqueles que possuíam um caderno e um lápis, usando-os como demonstrações de poder. Assim, o líder nambikwara acreditava que se possuísse aqueles dois objetos poderia ter ainda mais poder. E, então, para fundamentar ainda mais a sua autoridade (ele já era o chefe), ele imitava o gesto que faziam os antropólogos: usava o lápis no caderno, sem que escrevesse nada, afinal, não sabia escrever. Saíam rabiscos, desenhos, etc. Mas tão logo eram feitos, ele os apresentava para os integrantes da tribo e ordenava que fizessem aquilo que queria. O chefe atribuía àqueles novos objetos um poder mágico como forma de dominação sob os demais integrantes da tribo. A lição que Lévi-Strauss tira deste episódio é a de que a escrita “parece favorecer a exploração dos homens antes de iluminá-los (LÉVI-STRAUSS, 1996: p.280-284)”. Outra lição que podemos tirar é a de que, de fato, existe não apenas uma prática funcional do objeto, mas também uma prática simbólica.

2.2 COLEÇÃO DE OBJETOS

Falar de coleção passa, fundamentalmente, em falar em objeto. E, segundo Baudrillard, todo objeto tem duas funções: “uma que é a de ser utilizado, a outra a de ser possuído (BAUDRILLARD, 1989, p. 94)”. A função de ser possuído é sempre a do objeto que se coleciona. Neste sentido, todo livro de uma coleção deve ser possuído e não utilizado. Um colecionador jamais emprestará aquele livro que gastou horas (dias, anos, décadas...) para que alguém possa, simplesmente, lê-lo. Ainda,

O velho tipo de colecionador subtrai os objetos de circulação e do uso a fim de anexá-los a seu tesouro: nenhum filatelista envia cartas com os selos de sua coleção; nenhum aficionado por soldadinhos de chumbo permite que uma criança brinque com eles; as caixinhas de fósforo de uma coleção devem permanecer intactas. O colecionador tradicional conhece o valor de mercado de seus objetos (já que pagou por eles) ou conhece o tempo de trabalho que investiu na coleta, caso não tenham sido adquiridos por meio de compra e venda (...) Na coleção tradicional, os objetos valiosos são literalmente insubstituíveis, ainda que um colecionador possa sacrificar algum para conseguir outro mais valioso ainda (SARLO, 1997, p.26-27).

Deste modo, o objeto passa por uma transformação nas mãos de um colecionador. Não uma física, mas uma simbólica. De acordo com Baudrillard, é tornando-se um signo que um objeto se torna um objeto de consumo. Com os colecionadores, este processo fica ainda mais acentuado, de modo que:

O objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção. Cessa de ser tapete, mesa, bússola ou bibelô para se tornar “objeto”. Um “belo objeto” dirá o colecionador e não uma bela estatueta. Quando o objeto não é mais especificado por sua função, é qualificado pelo indivíduo: mas nesse caso todos os objetos equivalem-se na posse, esta abstração apaixonada. Um apenas não lhe basta: trata-se sempre de uma sucessão de objetos, num grau extremo, de uma série total que constitui seu projeto realizado. Por isso a posse de um objeto, qualquer que seja, é sempre a um só tempo tão satisfatória e tão decepcionante: toda uma série a prolonga e a perturba. (...) Só uma organização mais ou menos complexa de objetos que se relacionem uns com os outros constitui cada objeto em uma abstração suficiente para que possa ele ser recuperado pelo indivíduo na abstração vivida que é o sentimento de posse (BAUDRILLARD, 1989, p. 94-95).

Essa organização complexa de objetos é a própria coleção, que é tão valorizada que chega a ser vista como um tesouro: deixam de ser objetos para serem preciosidades, joias,

reliquias. “Na coleção (...) a alma das coisas enriquece à medida que a coleção vai se tornando mais e mais rica: na coleção, a antiguidade implica maior valor (SARLO, *op. cit.*, p. 27)”.

Toda coleção visa ser uma narrativa. Essa narrativa pode querer dizer respeito a um tempo histórico, a uma personalidade histórica, a um estilo artístico. Como veremos ainda neste trabalho, objetos raros colecionados possuem uma história própria. Procura ser, a coleção, um discurso que represente os eventos daquele contexto que é marcado pelos seus objetos, suas obras. Ela quer transmitir informações de valores morais, econômicos, sociais, artísticos através do culto àqueles objetos e à própria coleção.

Além disso, o colecionador dá significados sociais para os objetos, que perdem seu valor fora da organização, quando ainda estão na cotidianidade. (...) O objeto é a representação de uma realidade ou de uma fantasia que se torna palpável, seus objetos podem ser vistos, segurados com a mão, sentidos, podem ser organizados num espaço, resumindo todos os significados que neles o colecionador investe (NOGUEIRA, 2004 p. 13).

Uma coleção de objetos, em suma, busca trazer o simbólico existente na relação entre homem e objeto. Aquele que coleciona livros procura selecionar, reunir e organizar quais exemplares são significativos para o entendimento de um determinado tema ou assunto. Toda coleção passa por isto, por conta disto não deve ser vista apenas como hobby, passatempo ou brincadeira infantil.

2.3 COLECIONISMO

O que esta parte do trabalho propõe é realizar um breve estudo sobre o colecionismo. O que significa isto? Colecionismo é o estudo sobre o hábito, pelo o homem, de coletar objetos similares. Ao fazer uma coleção, ele os coloca juntos, atribuindo valor a cada um deles e à própria coleção. É uma sistematização que procura catalogar e preservar o montante de objetos.

Mas o colecionismo é mais do que isto. Não se trata do ser humano, em geral. Ele está ligado a indivíduos ou grupos que possuem uma identidade próxima. Falar que o homem sempre colecionou é perigoso. O que é colecionar? Não se trata de coletar; também não é acumular objetos. O colecionismo não entende que colecionar seja apenas um hobby. Colecionar, para os olhos deste trabalho e de outros estudiosos⁵, versa sobre selecionar e

⁵ Alguns estudiosos, como Renata Lima, dizem que o termo mais preciso deveria ser “colecionamento” e não “colecionismo”, pois este é um termo criado pelo aportuguesamento da palavra inglesa “*collectionism*”.

reunir. Quem coleciona o faz por fator emocional, podendo esta motivação ter aspecto mercadológico ou não. Isto é, um colecionador de livros antigos pode estar pensando em reunir diversos livros para que possa, futuramente, vender e ganhar dinheiro com isto.

Mas vamos situar historicamente o colecionismo, de acordo com as pesquisas do Instituto de Pesquisa do Colecionismo⁶. É com o período helênico que se pode começar a compreender o colecionismo. A cultura grega primava pela perfeição, pela busca do belo. A sua civilização é vista como edificada sob um grande esplendor artístico. As suas esculturas tentavam ser tão perfeitas em retratar o homem que as expressões, os músculos, as roupas, tudo, era representado. A arquitetura buscava ser perfeita e bela, feita para ser usada e contemplada. Este modo de criação artístico marcou e influenciou profundamente as civilizações posteriores, tais como a romana e a renascentista. A cultura da Grécia Antiga é a base de toda a civilização ocidental. Até o museu, que já falaremos, é uma criação grega: era o templo das musas, deusas da memória.

O Império Romano também foi uma civilização que teve preocupação em ter obras de arte que mostrassem seu alto grau de organização e de modo de vida. Assim, esculturas, pinturas, estátuas faziam parte das grandes cidades. Edifícios públicos possuíam diversas pinturas, afrescos, além de esculturas que representassem os ideais romanos – bastante próximos da antiga civilização grega. Os romanos não apenas criavam estes objetos, mas também coletavam de civilizações e nações que conquistavam através das guerras, como as do Oriente e do norte da África.

Por sinal, coletar (ou seria pilhar? Roubar?) objetos e obras de arte de outros povos é uma prática tão antiga quanto moderna. Tais obras são partes da herança de cada povo, de valor inestimável em que sua identidade encontra sua personificação em objetos. Estátuas e frisos, monólitos, mosaicos, cerâmicas, esmaltes, máscaras e objetos de jade, de marfim e ouro – na verdade, tudo que tem sido levado, a partir de monumentos ao artesanato. Todos estes objetos deram testemunho de uma história, a de uma cultura e de uma nação cujo espírito se perpetuou e renovou. Mas este sentimento é vivido por vários povos que perderam testemunhas significativas de/para sua cultura.

Basta lembrarmos o caso do busto da antiga rainha egípcia Nefertiti, exposto no museu *Neues Museum* de Berlim, capital da Alemanha, há alguns anos. Exposta e protegida por vidro

⁶ <http://www.ipcoleccionismo.com.br/>.

blindado em uma galeria exclusiva, turistas de todo o mundo pagam ingressos para ter acesso a obra que representa a principal esposa do faraó Akhenaton, que subiu ao trono egípcio no século XIV a.C. O artista foi o escultor favorito do faraó: Thutmose. Foi encontrada em uma expedição alemã, em 1912, pela Companhia Alemã, comandada pelo arqueólogo Ludwig Borchardt. A importância artística pelo busto de Nefertiti, para além de sua temporalidade e do reconhecimento de ser uma das mais belas rainhas egípcias, se refere, principalmente, por ela ser, junto de seu faraó, responsável por profundas transformações na civilização egípcia: como a substituição do culto politeísta (crença em vários deuses) pelo o monoteísta (culto a apenas um deus). A partir de então, apenas o Rei-Sol Aton, representado pelo círculo solar, deveria ser adorado como deus. Também é importante, artisticamente, o fato de seu busto jamais ter sido restaurado: trata-se de uma obra de arte ainda conservada como original, sem mudanças de cor e de qualquer outra característica.

Enfim, desde que foi retirado do Egito, o busto de Nefertiti está envolto de uma controvérsia: seria legal ter sido retirado de seu país de origem aquela obra de arte? O Conselho Supremo do Egito para Antiguidades requer que o busto (assim como outras obras de arte) seja devolvido, alegando que o arqueólogo alemão enganou as autoridades egípcias naquela época. Este impasse já dura quase um século, juntando-se a outros como as frisas do Parthenon de Atenas, que estão no Museu Britânico, em Londres, e que a Grécia já pediu sua devolução. Além disto, outros exemplos de pilhagem de obras de arte foram praticados durante a Primeira e Segunda Guerra Mundial, principalmente pela Alemanha de Adolf Hitler. Somente a França conseguiu reaver depois da guerra mais de 100 mil obras roubadas pelos nazistas.

Em outra disputa, o museu da Basílica da Santa Sofia (também conhecida como Basílica de Hagia Sofia), na Turquia, trava outra batalha para recuperar cerâmicas datadas da época do Império Otomano. Acredita-se que foram roubadas de Istambul e que agora estejam no Museu do Louvre e no Museu Nacional da Cerâmica de Sévres, também na França. O museu turco afirma que elas foram roubadas de duas tumbas de dois sultões (Selim II, 1566-1574, e Murat III, 1574-1595) por um colecionador de arte francês.

Por conta do crescimento de reclamações ou acusações de furtos de obras de arte, foi realizada uma convenção na UNESCO (*United Nations Educational, Scientific and Cultural*

Organization)⁷ em Paris, de 12 de outubro a 14 de novembro de 1970⁸. A convenção, assinada por 120 de 190 membros da UNESCO⁹, procura diminuir as pilhagens, oferecer maior entendimento entre as diversas nações, bem como possibilitar ter mais informações para processos de investigação – pela Interpol – de obras de arte comercializadas no “mercado negro”. O segundo e terceiro artigo da convenção são bastante elucidativos sobre sua intenção:

ARTIGO 2º

1. Os Estados-Partes na presente Convenção reconhecem que a importação, a exportação e a transferência de propriedade ilícitas dos bens culturais constituem uma das principais causas do empobrecimento do patrimônio cultural dos países de origem de tais bens, e que a cooperação internacional constitui um dos meios mais eficientes para proteger os bens culturais de cada país contra os perigos resultantes daqueles atos.

2. Para tal fim, os Estados-Partes comprometem-se a combater essas práticas com os meios de que disponham, sobretudo suprimindo suas causas, fazendo cessar seu curso, e ajudando a efetuar as devidas reparações.

ARTIGO 3º

São ilícitas a importação, exportação ou transferência de propriedade de bens culturais realizadas em inscrição das disposições adotadas pelos Estados-Partes nos termos da presente Convenção. (BRASIL, Senado Federal, 1972).

Em 1995, outra convenção sobre roubo de objetos culturais foi realizada, dessa vez em Roma. Esta, especificamente, trata sobre a devolução destes objetos. Chamada por *Convenção da UNIDROIT sobre Bens Culturais Furtados ou Ilicitamente Exportados*, ela foi, até o momento, ratificada por 48 países – dentre os quais o Brasil, em 1999. O terceiro artigo é claro: “o possuidor de um bem cultural furtado deve restituí-lo”¹⁰.

Voltando ao colecionismo, temos na Renascença, no período histórico que vai do século XIII ao XVII, um novo impulso na arte de colecionar. Não por acaso. Pois o Renascimento vinha com a redescoberta e revalorização das referências culturais da antiguidade, principalmente da Grécia Antiga. É na Itália que se situa o berço do movimento renascentista, que, na arte, encontrará o seu melhor divulgador para todo o mundo.

⁷ A UNESCO (em português, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) é uma agência especializada do sistema das Nações Unidas. Fundada em 16 de novembro de 1945 com o objetivo de contribuir para a paz e segurança no mundo, mediante a educação, a ciência, a cultura e as comunicações.

⁸ BRASIL. Senado Federal; Escritório da UNESCO/Brasília. *Convenção Relativa às Medidas a Serem Adotadas para Proibir e Impedir a Importação, Exportação e Transferência de Propriedades Ilícitas dos Bens Culturais*. Brasília, Senado Federal/UNESCO/Brasília, 1972.

⁹ A Convenção ainda pode ser assinada por outros países. O último, o 120º da lista, a assinar foi a Guiné Equatorial em 17 de junho de 2010.

¹⁰ BRASIL. *Decreto nº 3.166, de 14 de setembro de 1999*. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 15 de setembro de 1999.

Chegamos agora ao berço do colecionismo, clássico, a Itália que também é o centro originário do humanismo ali despontaram grandes coleções que povoam até hoje o imaginário da humanidade que gerou um verdadeiro movimento que levava ao ajuntamento de itens repetidos ou similares principalmente aqueles que expressavam a Arte.¹¹

O florescimento cultural e artístico trazia novamente o conceito de perfectibilidade. O homem renascentista procurava representar a natureza da maneira mais perfeita possível. Pinturas, mapas, esculturas, catedrais, diversas obras eram feitas sob a encomenda de mecenas e da Igreja. Desse modo, a produção de obras de arte aumentou em grande escala. Temos, assim, uma nova grande quantidade de obras de arte que estarão expostas como também guardadas, como objetos de culto privado. O valor destas obras já as fazia ser reunidas, principalmente pela ação da Igreja Católica, que ou incentivava e pedia sua produção, ou ganhava como presente de seus fiéis e religiosos.

No Renascimento o colecionismo teve um forte apoio dos colecionadores – apoio este que ia muito além do financeiro: grandes obras que hoje fazem parte de famosas coleções foram criadas no período renascentista, já com o intuito de ser colecionadas.¹²

É, então, no período renascentista que as grandes coleções começam a ser formadas. É neste momento que diversos objetos de todo o mundo passam a ser coletados, reunidos e organizados para que fossem guardados.

Nos séculos XV e XVI, marcados pelo Renascimento, um movimento intenso voltado para a coleção e sua organização estabeleceu um novo “padrão” de interesse produzindo não só uma herança de puro conhecimento ou simples prazer. Tanto príncipes quanto colecionadores começaram a aumentar seu interesse pelos objetos das civilizações grega e romana. Além dos objetos da cultura popular, como artefatos, coletados de todo o mundo através do comércio e descobertos em novos lugares durante as viagens marítimas, os Príncipes encomendavam obras de artistas para suas coleções, que era uma forma de representação do poder econômico de suas famílias, mantendo a rivalidade dos clãs aristocráticos. As classes superiores consideravam estética, quantidade e qualidade no ato de reunir objetos, destacando o que possuíam e como possuíam bem. Assim concebendo o que era ou não de valor, delimitavam-se através desses poderes sociais e econômicos, inferiorizando os que eram impossibilitados de adquirir objetos como esses, e ter acesso ao conhecimento adquirido nas coleções (NOGUEIRA, 2004, p.7).

¹¹ LIMA, www.ipcoleccionismo.com.br/exibir_pesquisas.php?noticia=27. Acesso em 23 de setembro de 2010, às 11 horas.

¹² LIMA, www.ipcoleccionismo.com.br/exibir_pesquisas.php?noticia=392. Acesso em 23 de setembro de 2010, às 12 horas.

No século XVIII e XIX, com a acachapante transformação do modo de vida ocidental através da Revolução Industrial, novos bens de consumo foram produzidos e comercializados. O homem, então, passou a ter uma maior quantidade de objetos em sua vida. Desta maneira, a relação homem x objeto teve uma mudança. Segundo Baudrillard, a partir deste momento,

Vivemos o tempo dos objetos: quero dizer que existimos segundo o seu ritmo e conformidade com a sua sucessão permanente. Atualmente somos nós que os vemos nascer, produzir-se e morrer, ao passo que em todas as civilizações anteriores eram os objetos, instrumentos ou monumentos perenes, que sobreviviam às gerações humanas (BAUDRILLARD, 1991, p.16).

Baudrillard observa, em *O sistema dos objetos*, que enquanto a humanidade, como categoria histórica, mantém-se relativamente estável, há mudanças rápidas no mundo dos objetos e na tecnologia. Como vimos, Baudrillard afirma que cada vez mais objetos têm um curto tempo de vida: ele aponta que pirâmides e catedrais viram o passar de muitas gerações de seres humanos; hoje um indivíduo vai viver através de muitas gerações de objetos de consumo. Os objetos, atualmente, estão cada vez mais descartáveis: são altamente valorizados e adorados – mas apenas por um curto tempo. Deixamos de procurar um sentido do intemporal nos nossos objetos, em vez de utilizá-los, e de seu uso sobre nós, ficamos presos a uma temporalidade de renovação constante.

Até aquele momento, antes da Revolução Industrial, o ser humano tinha um tempo de vida maior que a grande maioria dos objetos que dele fazia uso. Muitos ficavam como herança para os familiares, quando da morte de um ente.

A proliferação de bens materiais fez com que uma onda de produtos manufaturados e um vasto número de objetos fossem criados em série voltados para o consumidor, levando-o a um ciclo de anseio, compra e uso, ressarcidos em lojas e casas que incluíam materiais de coleção originados dessa procura. Um novo mercado de produção e consumo de mercadorias, para colecionadores, fez com que novos tipos de coleção fossem se formando, passando a concentrar-se em objetos raros e curiosos, como parte da tendência consumista que se estabelecia (NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 8-9).

A partir do momento que a produção de objetos foi massificada e diversificada – como veremos no capítulo a seguir, *A Arte e a Indústria Cultural* –, o consumo de objetos modificou o modo de vida do homem. Os objetos, em sua maioria, deixam de ser perenes, duradouros, inesgotáveis. Passam a ser exauríveis, duráveis, rápidos. A arte, então, irá ter uma mudança por conta disto. Falaremos mais a frente do que ficou conhecido, através de Walter Benjamin, da “arte na era da reprodutibilidade técnica”.

Já no século XX, o colecionismo observa uma influência enorme da arte europeia no mundo. De modo que as obras de arte europeias, em suma, a Europa era o desejo dos indivíduos colecionadores.

Mas a influência da Europa é abrangente em toda a Arte Mundial, e, é claro, a cultura do colecionismo não ficaria para trás neste processo, no início do século XX, em torno de 1910, a influência europeia e, principalmente, a da França dominava o mundo: de lá chegava a grande mania dos lindos e singelos cartões postais; os quadros famosos e valiosos, que além de colecionáveis eram símbolos de status – expostos nas amplas salas; o selo dominava o colecionismo dos senhores, pois até a década de 30 a filatelia era tida como uma coleção masculina; os anos fru fru trouxeram da Europa o apogeu da moda parisiense e com ela o colecionismo que já se diversificava entre selo, moeda. Cédulas, quadros, ex-libris, cartões postais, álbuns e muito mais. Durante décadas este colecionismo ficaria no Brasil como um ato secundário um hobby ou uma brincadeira de criança.¹³

O colecionismo, no Brasil, só passa a deixar de ser visto como um hobby ou brincadeira de criança após a 2ª Guerra Mundial e na década de 1960, principalmente pela *beatlemania*. Os fãs da banda londrina colecionavam de tudo: fotos, discos, revistas, camisas, broches, etc.. O fã-clubes é uma ramificação do colecionismo. O mercado, então, assistindo o interesse das pessoas em possuir objetos que simbolizassem algo ou alguém, passa a produzir itens de série limitada. A partir deste momento, as pessoas não colecionam apenas por hobby, mas também por um desejo de satisfazer um desejo.

Com esse novo mercado, principalmente a partir da metade do século XX, cada vez mais pessoas passaram a colecionar, numa explosão de objetos e imagens que adquiriram novos aspectos e design, incitando as coleções mais exóticas. Os melhores objetos passaram a serem reunidos em coletâneas, transformados em itens a serem colecionados, lançados no mercado sob números limitados. Em 2002, por exemplo, a grife suíça TAG Heuer lançou no mercado uma edição limitada do relógio Link Senna, com somente 1.991 peças, aludindo ao ano em que o piloto Ayrton Senna conquistou seu último campeonato mundial. Suas características de vidro de safira, pulseira de aço escovado e mostrador que exibe o S de Senna, levou seu exemplar a custar R\$ 8.470,00, no Brasil. O mercado da coleção utiliza um sistema de significações – imagem, gesto, ritos, vestuário – para dar qualidades que implicarão mais sentidos especiais e emocionais, exercendo um efeito mágico sobre o proprietário (NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 9).

Para a estudiosa Renata Lima, o colecionismo contempla diversos indivíduos, criando um vínculo entre eles, como é o caso do fã-clubes, de maneira que o colecionismo é:

¹³ www.ipcoleccionismo.com.br/exibir_pesquisas.php?noticia=171. Acesso em 23 de setembro de 2010, às 10 horas.

Um fator de agregação social, por ser originário de um desejo quase irracional de possuir determinado objeto, a busca cria uma sociabilidade necessária às aquisições do cotidiano do colecionador. Como uma cultura superior a clero, raça ou condição social cria um vínculo de amizade entre os colecionadores de um mesmo assunto ou de temas diferentes ao mesmo tempo este convívio social é movido por uma competitividade em possuir mais e em maior quantidade, esta sociabilidade e competitividade da origem a formação de Clubes, Sociedades, Associações e outros agrupamentos em uma determinada comunidade.¹⁴

O colecionador, pois, está diante de um desejo quase que irracional de possuir uma categoria de objetos. Esta atitude o faz pesquisar sistematicamente não apenas aqueles objetos, mas, principalmente, o contexto histórico em que eles se situam. Um colecionador de selos, por exemplo, poderá ter uma coleção que faça não apenas alusão a um momento histórico, mas bem como a de transmitir os símbolos daquele contexto, daqueles selos reunidos e organizados de uma maneira catalogada, sistemática. Esta coleção se dará como uma reunião de objetos ou ideias, seriados ou não, possuindo um assunto geral.

Renata Lima afirma que:

O colecionador busca em sua coleção um retorno a concepção primária das suas origens dos seus desejos e até mesmo dos anseios de sua primeira infância acrescidos do desejo de possuir, de saber e investir é um típico caso da caça ao tesouro perdido em seu mundo psicológico.¹⁵

Tal explicação à coleção relacionada a primeira infância também é encontrada em Baudrillard, em que ele afirma que:

“O gosto pela coleção”, diz Maurice Rheims, “é uma espécie de jogo passional” (*La Vie étrange des objets*, p.28). Com a criança é o modo mais rudimentar de domínio do mundo exterior: arranjo, classificação, manipulação. A fase ativa de colecionismo parece situar-se entre sete e doze anos, no período de latência entre a pré-adolescência e a puberdade. O gosto pela coleção tende a desaparecer com a eclosão pubertária para ressurgir algumas vezes logo depois. Mais tarde, são os homens de mais de quarenta anos que frequentemente são tomados por esta paixão (BAUDRILLARD, 1989, p.95).

Aníbal Bragança corrobora com Baudrillard acerca do perfil do cliente de sebos estar próximo de homens de mais de quarenta anos. Em sua pesquisa¹⁶, ele indica que, o consumidor de livros usados em São Paulo e no Rio de Janeiro em sua maioria:

¹⁴ LIMA. www.ipcoleccionismo.com.br/exibir_pesquisas.php?noticia=27. Acesso em 23 de setembro de 2010, às 11 horas.

¹⁵ LIMA. www.ipcoleccionismo.com.br/exibir_pesquisas.php?noticia=27. Acesso em 23 de setembro de 2010, às 11 horas.

¹⁶ Pesquisa intitulada *O consumidor de livros de segunda mão. Perfil do cliente dos sebos*, feita por Aníbal Bragança, Eliane Ganem, Maria Virgínia M. de Arana e Shirley Dias da Silva. Pesquisa realizada em São Paulo

É do sexo masculino (setenta e sete por cento), mas as mulheres também aparecem de modo significativo. Metade é de pessoas casadas. Os solteiros alcançam trinta por cento. A faixa etária dos 26 aos 55 anos soma setenta por cento do universo pesquisado, praticamente dividida ao meio entre 26 a 35 anos e 36 a 55 anos. De 15 a 26 anos, apenas nove por cento (BRAGANÇA *et al.*, 1992, p.19).

Mas por que o homem coleciona? De onde vem este gosto pela coleção? Pensamos que o indivíduo que coleciona procura satisfazer um desejo de dar significados para seus objetos, de maneira que também a de buscar uma diferenciação dele para outros indivíduos: outras pessoas e outros colecionadores. Seu ato de colecionar é um sinal que manifesta seu status social, querendo que aqueles objetos colecionados tornem-se signos que o distingam, “quer filiando-o no próprio grupo tomado como referência ideal quer desmarcando-o dos respectivos grupos por referência a um grupo de estatuto superior (BAUDRILLARD, 1991, p. 66)”.

Os objetos organizados dentro da coleção são transformados num tipo de “linguagem material” criando um tempo à parte e narrando acontecimentos de forma evolutiva, os artefatos transformaram-se em signos e símbolos, emitindo mensagens e criando categorias, transformados em textos para serem interpretados através de seu culto, criando distinções entre um período e outro com sua presença física; tornaram-se significativos para o indivíduo ou a sociedade, ao lado dos valores morais e econômicos, como o resultado da experiência histórica, e pessoal (NOGUEIRA, *op. cit.*, p.12).

Este consumo de objetos é apresentado por Baudrillard, através da concepção de Thorstein Veblen – sociólogo e economista americano e autor de *A teoria da classe ociosa*:

Serve, além da função convenientemente aceita de satisfazer necessidades, para indicar um nível de riqueza ou de “força pecuniária” da pessoa, e que este é, por sua vez, um indicador imediato de status social. Portanto, os atos de consumo são também sinais manifestos do status social de uma pessoa (BAUDRILLARD, 1991, p.76).

Dessa maneira, podemos acreditar que o colecionismo pode tanto ser um evento que procure creditar um status social elevado como a de ser uma preocupação em relação ao passado, a memória e a tradição da vida humana.

Renata Lima postula que existem dois tipos de colecionadores: o temático, que procura os mesmos objetos sempre, dentro do mesmo assunto; e o sazonal que se interessa por

e Rio de Janeiro, dentro do projeto “O Público da Cultura”, coordenado pelo Prof. Dr. Teixeira Coelho, como atividade acadêmica dos autores no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de São Paulo- USP, no primeiro semestre de 1992.

temas que variem de tempos em tempos. Mas, segundo ela, “podemos afirmar que, sem sombra de dúvida, colecionar é um ato emocional”¹⁷.

Colecionar, em suma, diz respeito à busca pela a memória social do homem, pelo passado, pelas tradições, pela a história, pela a arte. “Colecionar é um misto de ânsia do saber através do ter, através deste ter e saber e que se determina um dos fatores do colecionismo como um legado cultural e socioeconômico”¹⁸. O colecionador pode ser visto como um arqueólogo de objetos que visa um conjunto temático: uma coleção que transmita um conhecimento de mundo.

2.4 CASAS DE COLEÇÕES

2.4.1 *Museu*

Este trabalho esteve perto de ser um estudo sobre o museu – afinal, que outro lugar é mais conhecido por ser a casa das coleções? Talvez a biblioteca – e falaremos dela no próximo tópico. Mas o museu é uma criação do homem para a preservação de tudo aquilo que remete a ele próprio e a diversidade cultural e temporal. O museu é um órgão de documentação, um local que foi destinado para que se cultivem as artes e também as ciências.

O museu mais antigo que se tem notícia foi o que se situava no Palácio de Ptolomeu I, em Alexandria, no Egito. Lá “se reuniam sábios e filósofos, na ânsia do estudo, realizando investigações no campo da literatura e da ciência. Anexa achava-se a famosa Biblioteca (TRIGUEIROS, 1958, p. 58)”.

A formação de coleções de objetos é provavelmente tão antiga quanto o homem e, contudo, sempre guardou significados diversos, dependendo do contexto que se inseria. Estudiosos do colecionismo creem que recolher aqui e ali objetos e “coisas” seja como recolher pedaços de um mundo que se quer compreender e do qual se quer fazer parte ou então dominar. Por isso é que a coleção retrata, ao mesmo tempo, a realidade e a história de uma parte do mundo, onde foi formada, e, também, a daquele homem ou sociedade que a coletou e transformou em coleção (SUANO, 1986. p. 12).

O museu é um centro, então, que recolhe, preserva e estimula a pesquisa e conhecimento do homem. “Os museus são pontes, portas e janelas que ligam e desligam

¹⁷ www.brasilcult.pro.br/artigos/imagens/colecionar.pdf. Acesso em 23 de setembro de 2010, às 14 horas.

¹⁸ LIMA. www.ipcoleccionismo.com.br/exibir_pesquisas.php?noticia=392. Acesso em 23 de setembro de 2010, às 12 horas.

mundos, tempos, culturas e pessoas diferentes (OS MUSEUS. Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM¹⁹). Ao possuir coleções temáticas, ele possibilita que o ser humano possa conhecer não apenas a história do homem, mas a história do mundo e da vida. Museus de história natural possuem coleções de pedras, rochas, animais, insetos. Museus de objetos artísticos, como pinturas, esculturas, são institutos que preservam e vitaminam o interesse pela arte.

A ideia de formar coleções de objeto de arte é muito antiga. Em Atenas, numa das alas do Propileu, estavam reunidas obras de pintores célebres. Roma também teve as suas coleções artísticas.

Passaram depois as obras de arte a serem guardadas nos mosteiros e em seguida nos palácios de soberanos e dos senhores, com as denominações de *Cabinets du Roi* e *Cabinet de Curiosités*, cabendo aos Médices em Florença, no século XV, o emprego da denominação Museu, pela primeira vez (TRIGUEIROS, *op. cit.*, p. 58).

Como vimos, foi nos séculos XV e XVI que o hábito de colecionar passou a ganhar maior destaque, de maneira que os acervos aumentaram tanto que foi necessário organizá-los. Influenciado pelo Renascimento, os europeus passaram a ter grande interesse nos objetos das antigas civilizações grega e romana.

Com as transformações sociais e políticas que foram ocorrendo no modo de vida europeu, o antigo regime, da monarquia absolutista, perdeu força para as revoluções liberais. O conhecimento que antes ficava fechado aos museus da realeza e da nobreza se tornou público para o restante da população. Foi com a Revolução Francesa de 1789 que se deu o acesso aos grandes acervos, através da criação de diversos museus públicos com a finalidade da educação e da pesquisa.

Com o aparecimento das Enciclopédias e sob os efeitos da Revolução Francesa, que nacionalizou as obras de propriedade da Coroa e dos Monastérios, surgiu o Museu propriamente dito, com finalidades educativas, abrindo-se, então, ao povo, em 1793, as portas do Louvre, assim como a do Muséum d’Histoire Naturelle, em Paris, fundado em 1650 sob a denominação de Jardin Royal des Herbes Médicinales, que naquela data teve este nome substituído, já que caindo o Rei, as coisas passaram a ser do povo. Foi essa a origem desses organismos, que o tempo tornaria indispensáveis à cultura dos povos, permitindo desenvolvimento atestado hoje, por magníficas instituições de igual natureza (TRIGUEIROS, *op. cit.*, p. 59).

Assim, após a Revolução Francesa e o surgimento de alguns museus na França, o resto do mundo passou a possuir também seus museus.

¹⁹ <http://www1.museus.gov.br/IBRAM/PAG/osmuseus.asp>. Acesso em 27 de setembro de 2010, às 13 horas.

A criação, a partir de 1791, de quatro museus – o Louvre (1793), o Museu dos Monumentos, o Museu da História Natural e o Museu de Artes e Ofícios – estende-se o hábito ao resto do mundo. Foram inaugurados, entre o final do século XVIII e primeira metade do século XIX, o Belvedere, em Viena (1783); o Museu Real dos Países-Baixos, em Amsterdã (1808); o Museu do Prado, em Madri (1819); o Altes Museum, em Berlim (1810); o Museu Hermitage, em São Petersburgo (1852) (NOGUEIRA, 2004, p.17-18).

Todos estes museus e suas coleções incentivam o turismo. Cidades que possuem uma ampla rede de museus, com diferentes temáticas e acervo rico, são aquelas mais visitadas no mundo. Podemos citar, como exemplo, cidades que possuem diversos museus, tais como Paris, Viena, Florença, Londres, Nova Iorque, Berlim. Todos eles possuem diversas coleções de obras de arte.

Atualmente os museus passam também a serem encarados não apenas como aquelas casas antigas que continham objetos antigos... Basta lembrarmos-nos de como o imaginário coletivo trata o museu quando alguém exclama “quem vive de passado é museu”.

Os museus conquistaram notável centralidade no panorama político e cultural do mundo contemporâneo. Deixaram de ser compreendidos por setores da política e da intelectualidade brasileira apenas como casas onde se guardam relíquias de um certo passado ou, na melhor das hipóteses, como lugares de interesse secundário do ponto de vista sociocultural. Eles passaram a ser percebidos como práticas sociais complexas, que se desenvolvem no presente, para o presente e para o futuro, como centros (ou pontos) envolvidos com criação, comunicação, produção de conhecimentos e preservação de bens e manifestações culturais. Por tudo isso, o interesse político nesse território simbólico está em franca expansão.

(...) A musealização, como prática social específica, derramou-se para fora dos museus institucionalizados. Tudo passou a ser museável (ou passível de musealização), ainda que nem tudo pudesse, em termos práticos, ser musealizado. A imaginação museal e seus desdobramentos (museológicos e museográficos) passaram a poder ser lidos em qualquer parte onde estivesse em questão um jogo de representações de memórias corporificadas. Casas, fazendas, escolas, fábricas, estradas de ferro, músicas, minas de carvão, cemitérios, gestos, campos de concentração, sítios arqueológicos, notícias, planetários, jardins botânicos, festas populares, reservas biológicas – tudo isso poderia receber o impacto de um olhar museológico. (BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA, 2007, p.20).

Para Trigueiros, esta mudança de pensamento deve-se aos museus de arte moderna, que transformou o antigo museu em uma instituição dinâmica já no fim do século XX:

Os trabalhos por eles apresentados, datem embora de pouco tempo, demonstram de maneira eloquente, dentro de suas especialidades, utilíssima eficiência no desenvolvimento da cultura humana.

Hoje o Museu é dinâmico. Além de recolher, classificar, conservar e expor objetos, estimula pesquisas e promove a divulgação dos seus recursos informativos ou educativos por meio de conferências, publicações, sessões cinematográficas, aulas, procurando atrair o público pela propaganda, incentivando o amor às tradições e interesse pelo estudo (TRIGUEIROS, *op. cit.*, p. 58).

Atualmente, início do século XXI, o museu passa por outra transformação: a midiática. Com a internet, ele pode oferecer acesso a qualquer pessoa do mundo – basta que ela se conecte a grande rede de computadores e acesse o endereço eletrônico daquele museu.

A sociedade pós-industrial, ou melhor, a sociedade da informação²⁰ remonta a invenção do telégrafo, passando posteriormente pelo telefone fixo, pelo rádio, pela televisão, pela telecomunicação móvel e pelo sistema de posicionamento global (o GPS). Mas é com a internet que se deu o impulso vital, o mais importante, para o desenvolvimento da sociedade da informação ou do conhecimento – convertendo-se, a internet, em uma ferramenta tecnológica indispensável para se administrar, transmitir e controlar a informação.

A sociedade da informação que vivemos hoje permite ao museu (e a qualquer outra instituição, tal como a biblioteca) que ele entre na era da convergência de mídias, por conta da nova relação entre ciência e sociedade. Tal possibilidade se dá pelas novas tecnologias de informação e de comunicação que são implementadas. Com efeito, o museu físico pode também se tornar um museu virtual, colocado na internet, para que pessoas de todo o mundo possam visitá-lo.

O museu, até então, era visto como uma instituição conservadora, localizada fisicamente em um edifício, possuindo coleções e patrimônios, e tendo visitação pública. Hoje, o museu que está dentro da sociedade da informação faz uso das TICs (Tecnologias de Informação e Comunicação), tornando-se não apenas localizado fisicamente em um edifício, mas também globalmente no ciberespaço. Para além disto, ele possui patrimônio material e também o “imaterial digital”. Possui a visitação tradicional, bem como a dos “viajantes” da comunidade virtual da internet.

Para que um museu possa ser colocado *online* na internet, ele precisa digitalizar suas coleções, suas obras de arte. Tarefa que não é fácil e demanda bastante investimento. No

²⁰ A sociedade da informação é o termo mais comumente usado entre um conjunto de designações concorrentes, mais ou menos, equivalentes: a sociedade do conhecimento, sociedade pós-moderna, a sociedade afluyente, sociedade de consumo, a sociedade das redes, o capitalismo de informação, o capitalismo digital, etc. Ele, sem dúvida, prevaleceu sobre as outras propostas, pois por um lado é um termo globalizante especificamente à economia e, por outro lado, parece mais neutro ideologicamente.

entanto, o investimento tem sido feito, inclusive com criatividade: são feitos *tours* virtuais, onde o internauta “passeia” pelas salas e corredores de um museu. Até a captura digital em 3D já é feita, de maneira que seja possível uma observação ainda mais realista de uma dada obra de arte.

Assim, o museu virtual também incentiva a educação, pois permite um maior acesso – e a qualquer horário do dia, coisa impossível para os museus reais/físicos, que têm um horário de visitação determinado. Também é importante lembrar que, com a digitalização de obras e sua disponibilidade na internet, o comércio de obras de arte, ou melhor, das reproduções de obras de arte ganha um novo impulso. O Museu do Louvre, por exemplo, pode vender diversos produtos que contenham a reprodução de *Monalisa*, de Leonardo Da Vinci. Dessa maneira, todo museu pode ter um novo canal para o contato com o público e também, é claro, para ter novas formas de lucrar com suas obras de arte.

2.4.2 *Biblioteca*

Porém não são apenas os museus que possuem coleções. A biblioteca é o museu dos livros, jornais, documentos, periódicos, revistas. Em suma, toda biblioteca assemelha-se a um museu da leitura.

Bibliotecas existem desde as civilizações mais antigas, embora os livros não tivessem a forma atual. Eram tijolos de cerâmica, rolos de papiro ou de pergaminho.

A primeira grande biblioteca é a de Assurbanipal, rei da Assíria (668-626 a.C.), descoberta em Ninive na metade do século passado por H. Layard, da qual procede quase toda a literatura babilônica. É um conjunto de cerca de 10.000 tabletes de argila cozida, sobre muitos assuntos, escritos em caracteres cuneiformes. Nela devia ficar o arquivo, onde eram depositados os livros de registros (TRIGUEIROS, 1958, p.28).

Já citamos a Biblioteca de Alexandria, de Ptolomeu I Soter, que foi a mais importante do Egito e, quiçá, de todo o mundo: afinal, supõe-se que possuía mais de 500 mil volumes. Fundada por volta de 290 a.C., ela foi uma tentativa de reunir todas as cópias de uma mesma obra, para que se chegasse mais próximo ao original. Os diretores então escreviam uma obra para ser a mais bem parecida com a original. Faziam indexações, notas, em suma, eram os primórdios da atividade do editor de texto, como nos mostra Araújo que a Biblioteca de Alexandria:

Exerceu profunda influência nos caminhos da editoração (...) os primeiros editores, de fato, entregavam-se principalmente à tarefa de estabelecer textos definitivos, vale dizer, de fixar um texto único e completo a partir de inúmeras cópias que corriam, de vez que os originais escritos pelo punho do autor haviam se perdido para sempre. Os alexandrinos, de

qualquer modo, só davam por cumprida a tarefa depois de a obra achar-se catalogada, revisada, comentada, provida de sumário, índice e glossário, tabelas explicativas etc. E, sobretudo, estabeleceram minuciosa normalização para suas edições, de modo a uniformizar o texto sob padrões bastante rígidos (ARAÚJO, 1986, p. 37-38).

Infelizmente, a Biblioteca de Alexandria veio abaixo após um incêndio no ano de 47 a.C, historicamente compreendido como um incêndio casual.

Quem mais contribuiu para a preservação das obras literárias foram os religiosos cristãos na Idade Média. Como também quem mais controlou a informação naqueles tempos. A Igreja tinha um papel central, que dominava toda a sociedade, de maneira que não permitia a circulação de informação, tamanho era o poder que detinha. Este longo período de trevas²¹ só veio a mudar no período da Renascença:

Até à Renascença, as bibliotecas não estão à disposição dos profanos: são organismos mais ou menos sagrados, ou, pelo menos, religiosos, a que têm acesso apenas os que fazem parte de uma certa “ordem”, de um “corpo” igualmente religioso ou sagrado (MARTINS, 1996, p.71).

Ainda assim, é importante salientar que é pela a ação dos mosteiros e das abadias que várias obras da Antiguidade são preservadas e reproduzidas novamente. Desta maneira, o saber antigo pôde ser materializado e recuperado. No entanto:

As abadias foram o repositório literário que servia a uma parte do segmento letrado. Mas não só os religiosos retinham e preservavam os manuscritos; os reis e outras personalidades de destaque começavam progressivamente a formar as suas coleções particulares. A obra literária era cara e só os mosteiros (que a produziam) e os homens que detinham o poder davam-se ao luxo de possuir um livro. Nesse período, uma coleção média de manuscritos tinha em torno de duzentos, trezentos volumes (MILANESI, 1986, p.20).

Assim, por um longo período da Idade Média foi a Igreja Católica quem mantinha um monopólio sobre a memória e o passado, isto é, o conhecimento do homem. Por não possibilitarem o acesso das obras ao público, é aludido que a biblioteca era “mais o lugar onde se esconde o livro do que o lugar onde se procura fazê-lo circular ou perpetuá-lo (MARTINS, *op. cit.*, p.71)”. Junto aos religiosos, as bibliotecas particulares dos homens ricos daquela época também possuíam acervos de obras literárias. Eram também bibliotecas fechadas para o público, até mesmo para os que conviviam na mesma casa: não era raro encontrar obras reunidas em cofres ou armários particulares. Afinal, livros raros não devem ser lidos ou manuseados, na concepção de seus donos.

²¹ A Idade Média também é conhecida como a Idade das Trevas.

Toda biblioteca de alguma importância possuía um alto valor de mercado. Ela representava uma forma de entesouramento, um capital tanto intelectual quanto financeiro que se pretendia legar aos seus herdeiros, se eles empreendessem seus próprios estudos, fosse num colégio, fosse em alguma igreja (VERGER, 1999, p.18).

Mas é com a invenção de Gutenberg – e com o aumento na produção de livros – que a biblioteca ganha mais destaque. Diz Trigueiros que:

Depois da invenção da imprensa, quando o livro pôde ser produzido em larga escala e deixou de ser privativo dos nobres para tornar-se acessível às classes menos favorecidas, a biblioteca passou a ter papel preponderante para todos os povos (TRIGUEIROS, *op. cit.*, p. 30).

Mudou-se então a maneira de ser das bibliotecas após a Renascença, por conta da transformação sociopolítica que esta época trouxe para as sociedades ocidentais, principalmente. Wilson Martins considera que:

A biblioteca acompanhou, como não podia deixar de ser, a própria evolução social que é, a partir da Renascença, uma nítida e cada vez mais sólida laicização. Em particular no que se refere à cultura, esse movimento é de uma evidência que dispensa maiores comentários. Assim como pouco a pouco foram desaparecendo as monarquias de direito divino e as universidades monásticas (que, sob caráter diferente, reaparecem modernamente); assim como o livro perde o seu caráter de objeto sagrado e secreto para se transformar num instrumento de trabalho posto ao alcance de todas as mãos; assim como toda a vida social submete-se cada vez mais a “documentos” e não a “dogmas”, a “contratos” e não a “mandamentos”, à “crítica” e não a “revelações” – assim também a biblioteca passa a gozar, nos tempos modernos, do estatuto de instituição leiga e civil, pública e aberta, tendo o seu fim em si mesma e respondendo a necessidades inteiramente novas (MARTINS, *op. cit.*, p.323).

Como exemplo, a maior biblioteca do mundo contemporâneo, a Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, foi inaugurada em 1800, sendo a mais antiga instituição cultural deste país. Ela possui mais de 144 milhões de obras, desde livros, manuscritos, fotografias, mapas, filmes, gravações sonoras, etc.

A Biblioteca, hoje, não é apenas um lugar onde os livros se encontram à espera do consulente. Ela tem a finalidade de informar, orientar as pesquisas bibliográficas e fornecer dados, facilitando o trabalho daqueles que a procuram (*idem*).

Assim como os museus, as bibliotecas também podem ser privadas ou públicas. As últimas deve ter um acervo bastante diversificado, pois deve atender a todo o seu público. São instituições voltadas para a pesquisa escolar e acadêmica, principalmente.

Para ser privada, geralmente ela é motivada pela vontade de seu dono em colecionar livros. Mas por que colecionar? Existem aqueles que pensam que possuir uma biblioteca privada dá uma imagem positiva, de erudição ou mesmo de status social.

Mas também existem aqueles que colecionam, como vimos no capítulo dedicado ao Colecionismo, que estão preocupados em colecionar livros e que esta coleção simbolize algo que não apenas o seu status social. Assim, para estes (os bibliófilos) colecionar não se trata apenas de acumular livros. A biblioteca de um bibliófilo “não é somente o lugar da sua memória, onde você conserva o que leu, mas o lugar da memória universal, onde um dia, no momento fatal, será possível encontrar aqueles outros que leram antes de você (ECO, 2010, p.49)”.

Nestas bibliotecas existem livros de toda espécie, de qualquer temática? Não, todo bibliófilo não tem, por base, uma coleção sobre todo e qualquer tema. Para toda coleção – seja em um museu de obras de arte, de objetos de uma cultura ou mesmo uma biblioteca –,

Primeiro é preciso constatar que o conceito de coleção (*colligere*: escolher e reunir) distingue-se do de acumulação. (...) A coleção emerge para a cultura: visa objetos diferenciados que têm frequentemente valor de troca, que são também “objetos” de conservação, de comércio, de ritual social, de exibição, - acompanhados de projetos. Sem cessar de se remeterem uns aos outros, incluem neste jogo uma exterioridade social de relações humanas.

Contudo, mesmo quando a motivação externa é forte, a coleção jamais escapa à sistemática interna, constitui da melhor maneira possível um compromisso entre os dois: mesmo se coleção se faz discurso aos outros é sempre primeiro o discurso a si mesma (BAUDRILLARD, 1989, p.111).

Como se forma, especificamente uma coleção de livros, uma biblioteca privada? José Mindlin, um dos maiores bibliófilos brasileiros, nos conta como começou a sua:

No tempo, a biblioteca foi crescendo, a ponto de minha mulher dizer que não somos nós que temos a biblioteca: ela é que nos tem. Mas insisto sempre em dizer que o que temos não é uma coleção, e sim uma biblioteca. As coleções vão se formando dentro dela, mas o interesse básico é o da leitura. Uma vez lido um livro, se deu prazer, procuram-se outras obras do mesmo autor, depois as primeiras edições e assim, irresistivelmente, as coleções vão se formando. Mas não tem sentido colecionar livros, se antes disso não tiver surgido o interesse pelas obras.

(...) Não há grande segredo em reunir muitos livros. Mas é preciso saber o que se quer, estudar e conhecer livros, ler catálogos, garimpar sempre, viver de olhos abertos, explorar todas as oportunidades, porque nunca se sabe o que pode surgir e, finalmente, ter sorte, se é

que a sorte existe. A gente procura o livro e o livro procura a gente (MINDLIN, 1997, p. 53-54).

Mais a frente, voltaremos à discussão sobre a coleção de livros.

Com efeito, assim como o museu está inserido na sociedade da informação, podendo ter a internet como uma ferramenta de divulgação e de acesso à informação, o mesmo ocorre com a biblioteca.

No universo virtual da Internet, podemos nos deparar com qualquer tipo de informação disponibilizada nos diversos tipos de suportes, sejam livros, periódicos, teses, projetos, etc., mas com um único objetivo, o de possibilitar o acesso imediato à informação. A concretização desse acesso através do download, que nos permite a recuperação e a materialização desta informação é que diferencia o virtual do digital, e daí a denominação de biblioteca digital.²²

As grandes bibliotecas públicas já colocam seu acervo para a consulta *online*. Também é crescente o número de bibliotecas virtuais, que não possuem uma ligação com uma biblioteca real. São bibliotecas que já nascem virtuais, digitalizando obras ou específicas de uma área de saber ou gerais. Dessa maneira, o acesso a informação tem sido ampliado e também mais direcionado, visto que tais bibliotecas virtuais podem se concentrar em temas e assuntos determinados.

Agora que terminamos a discussão sobre a biblioteca, e antes de falar do seu objeto de coleção – o livro –, desejamos falar da arte e da indústria cultural. No capítulo seguinte, faremos um estudo sobre a arte. Fez-se necessário para que pudéssemos entender melhor o novo momento que a sociedade ocidental chegou no século XX: a da era da reprodutibilidade técnica, que também é tema do capítulo. As transformações do modo de produção afetaram diretamente o campo artístico, já que as inovações tecnológicas de técnicas de reprodução possibilitaram uma produção e distribuição em massa de produtos artísticos.

²² SANTOS, G., PASSOS, R.. *Estratégias para a estruturação de um website visando o desenvolvimento de Bibliotecas Digitais Strategies for the structuralization of a website in the development of digital libraries*. ETD – Educação Temática Digital – ISSN 1676-2592, América do Norte, 6, out. 2009. Disponível em: <http://www.fae.unicamp.br/revista/index.php/etd/article/view/1971/1804>. Acesso em: 17 Nov. 2010.

III. A ARTE E A INDÚSTRIA CULTURAL

3.1 A ARTE

Falemos agora da arte, visto que estamos falando de objetos e de obras de arte. Relembrando aqueles objetos deixados em túmulos, mausoléus e pirâmides, não seriam eles obras de arte? Assim, chegamos a um ponto que é importante falar sobre a arte.

É possível dizer, então, que arte, são certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo, isto é: nossa cultura possui uma noção que denomina solidamente algumas de suas atividades e as privilegia (COLI, 1995, p.8).

A arte, a nosso ver, trata-se da criação humana de valores estéticos que sintetizam as emoções, sua história, seus sentimentos e sua cultura. Deste modo, acreditamos que nem todo objeto criado pelo homem é arte, pois nem todos expressam ou significam algo, apenas são funcionais. “A arqueologia, que desenterrou tantas obras de arte extraordinárias, trouxe igualmente à luz inúmeros objetos que são testemunhos históricos: dentre eles, quais são, quais não são obras de arte (*ibidem*, p.10)”? O mesmo tipo de pensamento é visto nos bibliófilos que encantam-se com alguns livros antigos e o valorizam como raro, enquanto desqualificam outros tão antigos, ainda que raros: estes não possuem o determinado valor artístico que os colecionadores de livros exigem.

Entendemos que todas aquelas criações humanas que expressem ideias devem ser vistas como arte. Uma obra de arte, assim, só é possível se criada pelo o homem – diferente do objeto, que pode ser encontrado pelo homem já na natureza. Fiquemos com o exemplo da pedra. Ao encontrar uma pedra já devidamente pontiaguda, esta pedra já está pronta para ser usada para furar, raspar, mutilar outras coisas. Vira uma ferramenta, obtida naturalmente, para o homem. Agora uma pedra bruta que precise ser trabalhada para que fique pontiaguda, esta se torna uma ferramenta, mas também se transforma em uma obra de arte, principalmente se datada de tempos remotos.

Assim, uma obra de arte é aquele objeto criado que é avaliado não apenas por sua função prática, mas por sua função simbólica. A arquitetura, por exemplo, oferece diversos exemplos de como uma obra pode ter a função prática e também a simbólica: por exemplo, os aquedutos romanos. Com a função prática de conduzir a água para as cidades, também tiveram uma importância artística para a Roma Antiga e, claro, para as futuras gerações humanas, pois

representavam a imponência do Império Romano. Os gregos também exerciam grande fascínio pela arte, pela criação artística, destacando sempre um valor de eternidade para as obras.

Os gregos só conheciam dois processos técnicos para reprodução de obras de arte: o molde e a cunhagem. As moedas e terracotas eram as únicas obras de arte por eles fabricadas em massa. Todas as demais eram únicas e tecnicamente irreprodutíveis. *Por isso*, precisavam ser únicas e construídas para a eternidade. *Os gregos foram obrigados, pelo estágio de sua técnica, a produzir valores eternos*. Devem a essa circunstância o seu lugar privilegiado na história da arte e sua capacidade de marcar, com seu próprio ponto de vista, toda a evolução artística posterior. Não há dúvida de que esse ponto de vista se encontra no polo oposto do nosso. Nunca as obras de arte foram reprodutíveis tecnicamente, em tal escala e amplitude, como em nossos dias (BENJAMIN, 1993, p.175. Grifo do autor).

Aqui podemos então comentar sobre como a arte possui uma característica que cria uma hierarquia dos objetos artísticos. “A arte instala-se em nosso mundo por meio do aparato cultural que envolve os objetos: o discurso, o local, as atitudes de admiração (COLI, *op. cit.*, p.12)”. São estes instrumentos que “pretendem ensinar-nos que tal obra tem mais interesse que outra, que tal livro ou filme é melhor que outro, que tal sinfonia é mais admirável que outra: isto é, criam uma hierarquia dos objetos artísticos (*ibidem*, p.13)”.

Jorge Coli ainda apresenta a autoridade como um aspecto que possa dizer o que é arte e o que não é arte:

Para decidir o que é ou não arte, nossa cultura possui instrumentos específicos. Um deles, essencial, é o discurso sobre o objeto artístico, ao qual reconhecemos competência e autoridade. Esse discurso é o que proferem o crítico, o historiador da arte, o perito, o conservador de museu. São eles que conferem o estatuto de arte a um objeto. Nossa cultura também prevê locais específicos onde a arte pode manifestar-se, quer dizer, locais que também dão estatuto de arte a um objeto. Num museu, numa galeria, sei de antemão que encontrarei obras de arte; num cinema “de arte”, filmes que escapam à “banalidade” dos circuitos normais; numa sala de concerto, música “erudita”, etc. Esses locais garantem-me assim o rótulo “arte” às coisas que apresentam, enobrecendo-as (*ibidem*, p.10-11).

Deste modo, vemos que os críticos e historiadores da arte possuem um grande poder ao decidir o que é arte e o que não é. O “ar professoral” desta autoridade confere o estatuto de arte a alguns objetos e não a outros. Com a possibilidade de se hierarquizar artisticamente os diversos objetos criados pelo homem, é de se esperar que exista o topo desta escala: a obra-prima. Coli sustenta que “os dicionários nos dirão que obra-prima é a obra perfeita, a obra

capital, a produção mais alta de um autor (*ibidem*, p.14)”. No entanto, o que seria o perfeito, qual seria a produção mais alta de um autor? Quem, novamente, atestaria isto?

Podemos invocar Foucault e sua rede de poder, no discurso artístico. A arte é um campo em o discurso possui diversos polos, diversos atores, sujeitos, com critérios diversificados. De modo que cada um está imerso em sua própria subjetividade, sua identidade. A arte é uma rede, tal como o poder está inserido em uma rede de micropoderes. Também podemos compreender a arte como o conceito de cultura de Clifford Geertz:

O conceito de cultura que eu defendo (...) é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 1978, p.15).

Geertz faz uma afirmação que nos mostra que o homem está amarrado, preso, às suas próprias construções simbólicas, culturais. Dessa forma, o comportamento humano é dirigido por padrões culturais, que em sua totalidade podem ser vistos como a cultura. São os sistemas organizados de símbolos significantes que compõem as linguagens, os mitos, os rituais, os sistemas de parentescos, etc. O mesmo se dá com a arte: o homem a constrói com suas próprias criações simbólicas e culturais.

O antropólogo Clifford Geertz entende que o homem não só cria signos como também é controlado por eles. Cada signo decodificado oferece um significado dentro do contexto cultural que o indivíduo vive. Cada cultura, para ele, consiste em estruturas de significado socialmente estabelecidas. O homem, individual, está preso à sua cultura (seus sistemas organizados de símbolos significantes). Portanto, cada cultura individualiza o homem à sua maneira. Assim, outras culturas, outros homens.

Também assim é a arte: uma relação dos objetos artísticos com os diferentes critérios dos diferentes atores sociais da arte. O homem cria a arte e a arte cria a representação do homem, cria seu mundo, insere-o a um sistema de significados. Compreende-se então que

Os discursos que determinam o estatuto da arte e o valor de um objeto artístico são de outra natureza, mais complexa, mais arbitrária que o julgamento puramente técnico. São tantos os fatores em jogo e tão diversos, que cada discurso pode tomar seu caminho. Questão de afinidade entre a cultura do crítico e a do artista, de coincidências (ou não) com os problemas tratados, de conhecimento mais ou menos profundo da questão e mil outros elementos que podem entrar em cena para determinar tal ou qual preferência (COLI, *op. cit.*, p.17.18).

Contudo, o tempo também é reconhecido como uma categoria importante na arte. Não falamos do conceito de antiguidade e de como quão mais antigo é um objeto, mais valor artístico ele pode ter. É algo, certamente, que os colecionadores postulam. O que ainda estamos a falar é sobre a valorização de uma obra de arte poder ser diferente ao longo do tempo. Walter Benjamin já apresentava que

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente (BENJAMIN, 1993, p.169).

Gabriel Coli nos apresenta alguns exemplos.

Sem dúvida, Cézanne é tido hoje em dia como um dos maiores nomes da pintura de todos os tempos. Porém, não podemos esquecer que o reconhecimento do seu valor foi tardio: enquanto viveu, o consenso geral recusou-se a julgá-lo positivamente, e esse também foi o caso de Van Gogh, de Gauguin e dos impressionistas — pintores de uma época em que havia justamente um conflito entre os critérios estabelecidos e a obra que eles produziam. Poderíamos pensar que somos hoje mais aptos a perceber o valor deles, que nossa sensibilidade é mais aberta a Van Gogh e a Cézanne que a do público de seu tempo, e teríamos razão. Seria entretanto abusivo acreditar que o nosso juízo de hoje determina o reconhecimento definitivo de Cézanne e Van Gogh. A crítica, amanhã, poderá nos mostrar que estávamos enganados, e que o interesse dessa pintura, afinal de contas, não era assim tão grande (COLI, *op. cit.*, p.19).

Assim, podemos ver como o discurso da autoridade na arte pode ser intenso, mas esta autoridade institucional é também “inconstante e contraditória, e não nos permite segurança no interior do universo das artes (*ibidem*, p. 22)”.

3.2 A INDÚSTRIA CULTURAL

A expressão “indústria cultural” foi cunhada por Theodor Adorno e Max Horkheimer em *A dialética do esclarecimento* para entender as mudanças percebidas à aplicação das técnicas de reprodução industriais à criação e a difusão massiva das obras culturais. O conceito de “indústria cultural” toma forma, assim, neste contexto de surgimento de meios de difusão de massa em uma tentativa de analisar criticamente a padronização do conteúdo e da investigação dos efeitos que são, de acordo com os teóricos da Escola de Frankfurt, o oposto do que é fundamentalmente uma obra de arte.

Para eles, a aplicação de métodos industriais no domínio da cultura resultaria na morte da arte. No entanto, pensamos que ela não deve ser vista com tal visão alarmista. Afinal, apesar do rápido desenvolvimento da indústria cultural desde o último quarto do século XIX, dificilmente se pode argumentar que ela estava acompanhada de uma supressão da atividade criativa em diferentes áreas da prática artística. Pelo contrário, ela desafiou os cânones da criação artística, como nunca foi tão frequente desde o século XIX. Novas linguagens, novas regras de linguagem têm proliferado, como nunca antes na história desde os primórdios da Revolução Industrial. Pensemos apenas o campo da pintura, por exemplo. Desde as primeiras explorações do início do século XIX, novas abordagens e escolas conseguiram em um ritmo acelerado: o construtivismo, impressionismo, cubismo, abstracionismo, surrealismo, hiper-realismo, a arte pop, etc. Se a produção cultural de massa tem crescido significativamente, a investigação criativa tem feito o mesmo.

As indústrias culturais podem ser definidas como todas as atividades de produção em evolução e os intercâmbios culturais sujeita às regras da mercantilização, onde as técnicas de produção industrial são mais ou menos desenvolvidas, mas onde o trabalho é organizado cada vez mais no modo capitalista, em uma barreira dupla entre o produtor e o seu produto, entre as tarefas de criação e execução. Este duplo processo de separação resulta em uma crescente perda de controle dos trabalhadores e artistas a partir do produto da sua atividade.

A cultura de mercado da indústria cultural exige uma renovação constante dos produtos a um ritmo muito rápido. Há, naturalmente, algumas obras, os chamados grupos clássicos, com uma vida longa. Mas o destino da maioria dos produtos é a rápida obsolescência. É como vimos com Baudrillard sobre vivermos no tempo dos objetos. A maioria dos livros, música, filmes e programas de televisão têm uma vida útil muito curta. Provavelmente porque a cultura é um constante processo de redefinição do sentido, a produção cultural deve estar constantemente a lidar com os requisitos de novidade e renovação. O objetivo de sua autorreprodução sistêmica, seja pela geração de necessidades mediante a manipulação, seja pela retroatividade dessas necessidades sobre os sujeitos, adequando-os a elas.

Percebemos ainda no texto de Walter Benjamin (*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade*) como o potencial de despertar crítica nas pessoas é diminuído devido à simplicidade e à abundância dos produtos ofertados. Como consequência disso vemos um

enfraquecimento da capacidade do público que consome a obra de ter opiniões próprias, de contestar. Esse pensamento remete diretamente a Theodor Adorno. O progresso da dominação técnica, para ele, transformou-se em poderoso instrumento utilizado pela indústria cultural para conter o desenvolvimento da consciência das massas. Para Adorno, o homem que estava se libertando das amarras do mundo antes do Iluminismo acabou por ficar novamente refém. Apesar de que a doutrina do Século das Luzes era a de libertar o homem, o progresso da ciência – da técnica – o escravizou/alienou novamente. A indústria cultural, desde modo, dificulta a formação da consciência crítica. Afinal, quanto mais conteúdos para consumir menos eles se fixam.

Assim, a indústria cultural é o avesso da autonomia. Ela enquadra os homens contemporâneos como massa. A forma social que os sujeitos apreendem a si próprios na sociedade contemporânea ocorre conforme uma experiência social pacificada, integrada e desprovida de conflitos.

Junto com Max Horkheimer, Adorno se distancia do pensamento, no tocante à visão da reprodutibilidade técnica, de Walter Benjamin, ainda que todos sejam integrantes da Escola de Frankfurt. A visão de Benjamin implica ver na reprodução técnica uma possibilidade de democratização estética, desde que elas conservem as características daquilo que, até então, chamaríamos de original. Isso fica claro quando ele toma²³, por exemplo, as fotos que podem ser feitas através de um mesmo negativo. Com efeito, para Benjamin, a técnica põe ao alcance do homem todas as coisas. Ele acredita que tanto a recepção quanto a produção da obra de arte se vão convertendo em algo mais social, cada vez mais coletivas e menos individuais – chegando a considerar que se tornam mais igualitárias.

Já Adorno e Horkheimer, por outro lado, analisam que toda reprodução contribui para a perda de identidade da originalidade e está à disposição de uma elite que manipula aqueles que não possuem acesso aos originais, através de cópias feitas em série, conferindo a todas as cópias uma característica mercadológica, portanto, massificante.

No entanto, percebemos como a padronização visada pela indústria cultural é, de certa maneira, um conforto para as massas. Para Theodor Adorno, a sociedade moderna é caracterizada pelo tédio e a mediocridade, onde a monotonia não é angustiante; ela é

²³ Ver BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. 6ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.

confortável antes de tudo – afinal de contas, a indústria cultural incita uma cultura de diversão. Sua ideologia é o negócio rápido que deve servir como prolongamento do trabalho cotidiano e a manutenção do status quo.

Não surpreende, portanto, que haja um empobrecimento da informação transmitida ou até sua completa falta de sentido. Como um enorme mecanismo, a indústria promove o contínuo desgaste do sujeito, esmagando sua resistência isolada. (...) Sua tecnologia está sempre voltada para esgotar as possibilidades de consumo estético, como fim, mas pouco importando o fato de que, por exemplo, muitos passarem fome a sua volta, desde que possam adquirir algumas de suas mercadorias. Em consequência disto, a promessa de satisfazer os prazeres nunca é cumprida plenamente. Com o fim da aura, a reprodução industrializada do belo anula toda idolatria da beleza. O prazer se mistura com a comercialização.²⁴

Podemos dizer que a arte, ao ser inserida na lista de objetos de consumo, perde, além de sua aura, sua autonomia. A finalidade última passa a ser determinada pelo mercado. A obra de arte assume, então, seu valor de troca e adequação a um gênero comercial que é voltado, inteiramente, para a massa.

Esses movimentos de massa decorrem da ação da indústria cultural. Com a crescente produção e consumo de produtos, a arte sofre um duro golpe. A produção em série de produtos chega às obras de arte. Quer-se massificar a produção, quer-se padronizar os indivíduos. Para Benjamin,

com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida (BENJAMIN, 1993, p.171).

Com uma produção em série, então, de produtos artísticos, chega-se a discussão sobre o valor da obra de arte. Se antigamente ela possuía um valor de culto, de modo que poucas pessoas podiam admirar e contemplar, muito por conta da aura religiosa, agora, com a massificação empregada pela a indústria cultural, a obra de arte passa para um outro polo: o valor de exposição.

A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um polo para outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável à que ocorreu na pré-história. Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento

²⁴ DA SILVA, <http://www.discursus.250x.com/contempo/cultindu.html>. Acesso em 30 de setembro de 2010, às 10 horas.

mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a “artística”, a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária (*ibidem*, p. 173).

A mudança do valor de culto para o valor de exibição traz a evidente decadência da aura e, por efeito, da obra de arte. Pois se passa a proliferar a cópia do objeto artístico separado de sua condição única e autêntica e com sua conseqüente banalização.

A indústria cultural com sua estratégia de homogeneização do consumo de massa faz com que os indivíduos passem a serem parecidos, quase idênticos. Este é o modo de proceder da indústria cultural para que a máquina capitalista gire, funcione: é necessária uma padronização e uma limitação à diversificação das expressões culturais. Os produtos não são personalizados, somente aqueles que têm mais poder aquisitivo é que poderão ter acesso a estes. Aqui é que se colocam os colecionadores, por exemplo. Eles não desejam o *kitsch*.

O *kitsch* pode encontrar-se em todo lado, tanto no pormenor de determinado objeto como no plano de um grande conjunto, tanto na flor artificial como na fotonovela. Será melhor defini-lo como *pseudo-objeto*, isto é, como simulação, cópia, objeto fictício e estereótipo, como pobreza de significação real e sobre abundância de signos, de referências alegóricas, de conotações discordantes, como exaltação do pormenor e saturação através de minúcias (...) Proliferação de *kitsch*, que resulta da multiplicação industrial e da vulgarização ao nível do objeto, dos signos distintivos tirados de todos os registros (o passado, o neo, o exótico, o folclórico, o futurista) e da oferta desordenada de signos já feitos, baseia-se, como a “cultura de massas”, na realidade *sociológica* da sociedade de consumo. (BAUDRILLARD, 1991, p.131. Grifo do autor).

Os colecionadores querem produtos revestidos de singularidades, que sejam personalizados, que distingam seu dono dos demais indivíduos. Que não sejam donos de objetos em série, mas sim de objetos modelo, singulares, únicos.

A consciência não poderia se personalizar em um objeto, isto é absurdo: ela se personaliza em uma diferença porque esta, remetendo a uma ideia de singularidade absoluta (o “Modelo”), permite remeter simultaneamente ao significado real que é a singularidade absoluta do usuário, do comprador ou (...) do colecionador. Paradoxalmente, é pois através de uma ideia vaga e comum a todos que cada um vai se sentir absolutamente singular. E reciprocamente é singularizando-se continuamente segundo o leque das diferenças seriais que se reativa o consenso imaginário que constitui a ideia de modelo. Personalização e integração andam rigorosamente lado a lado. É o *milagre do sistema* (*ibidem*, p.153. Grifo do autor).

Baudrillard ainda afirma que “O kitsch revaloriza evidentemente o objeto raro, precioso, único cuja produção pode tornar-se industrial. O kitsch e o objeto ‘autêntico’ organizam por si sós o mundo do consumo (*ibidem*, p.132)”.

Desta maneira, todos os objetos se classificam hierarquicamente como valores de acordo com a disponibilidade estatística, com o seu conjunto mais ou menos limitado. Semelhante função define em cada instante, para este ou aquele estado da estrutura social, a possibilidade de determinada categoria social se distinguir e assinalar o respectivo estatuto, através de cada categoria de objetos ou de signos (*idem*).

Como vimos, o colecionador, que não coleciona por hobby, não quer adquirir objetos seriados. Quer objetos singulares, únicos – isto é, aqueles objetos que não serão massificados. Pois o colecionador costuma ter horror ao que é plural, homogêneo, massificado. Para além disto, os objetos de série estão comprometidos com o tempo, isto é, são produtos vistos como bens duráveis. São feitos para durar por um determinado tempo. Colecionador algum deseja ter este tipo de objeto. Quer objetos que possam ser eternos ou, no mínimo, que possibilite maiores chances de ser conservado por um longo tempo.

Os objetos privados envelhecem rápido e apenas um projeto perfeito poderia salvá-los de tal deterioração. Aliás, nem isto: os objetos de projeto perfeito vão parar nos museus e nas coleções; os objetos de projeto “ordinário” (geralmente, os objetos marcados pela moda) só são preservados enquanto não se puder substituí-los por outros mais novos e melhores.

(...) O tempo foi abolido para os objetos comuns do mercado. Não que eles sejam eternos, e sim por serem *inteiramente transitórios*. Duram enquanto não se gastar de todo seu valor simbólico, porque, além de mercadorias, são objetos hiper-significantes. No passado, só os objetos de culto (religioso ou civil) e os objetos de arte tinham essa capacidade de acrescentar ao uso um “algo mais” de sentido que lhes conferia um significado maior. Hoje, o mercado pode tanto quanto a religião ou o poder: acrescenta aos objetos um “algo mais” simbólico fugaz porém tão poderoso quanto qualquer outro símbolo. Os objetos criam um sentido para além de sua utilidade ou de sua beleza ou, melhor dizendo, sua utilidade e sua beleza são subprodutos desse sentido que vem da hierarquia mercantil. (SARLO, 1997, p.29. Grifo do autor).

Objetos duráveis, seguindo a dinâmica do mercado consumidor, não dizem respeito às coleções. Para Baudrillard,

O OBJETO NÃO DEVE ESCAPAR AO EFÊMERO E À MODA. É a característica fundamental da série: o objeto nela é submetido a uma fragilidade organizada. Em um mundo de abundância (relativa) é a fragilidade que sucede à raridade como dimensão da carência. A série é mantida à força em uma sincronia breve, em um universo perecível. NÃO É PRECISO QUE O OBJETO ESCAPE DA MORTE. Ao jogo

normal do progresso técnico, que tenderia a absorver esta mortalidade do objeto, opõe-se a estratégia da produção que é empregada para alimentá-lo (BAUDRILLARD, 1989, p.154. Grifos do autor).

Quer o colecionador adquirir uma personalização.

Trata-se com efeito de uma verdadeira coerção de realização pessoal que persegue o consumidor atual no contexto de mobilidade obrigatória instituída pelo esquema modelo/série (aliás somente um aspecto de uma estrutura muito maior da mobilidade e da aspiração social). Em nosso caso, esta coerção é também um paradoxo: no ato de consumo personalizado fica claro que o indivíduo na sua exigência mesma de ser *sujeito*, somente se produz como *objeto* da demanda econômica (*ibidem*, p.160-161. Grifos do autor.).

O colecionador vê no objeto desejado – seja livro, seja quadro, seja escultura, em suma, a obra que seja –, tudo aquilo que não pode ser investido no homem, em si próprio. É uma apropriação deste signo que o homem postula em sua coleção. Um colecionador de armas da Idade Média coloca-se como um homem que aprecia aquele armamento, mas que é na sua coleção que tal simbolismo irá se apresentar e divulgar-se.

O objeto é assim, no seu sentido estrito, realmente um espelho: as imagens que devolve podem apenas se suceder sem se contradizer. É um espelho perfeito já que não emite imagens reais, mas aquelas desejadas (*ibidem*, p. 97-98).

Um livro do século XVII, impresso por um importante tipógrafo, de um autor influente nos costumes da época será símbolo da coleção que o colecionador possui: ou uma coleção de livros raros do século XVII, ou uma coleção de livros impressos pelo importante tipógrafo, ou uma coleção de livros daquele autor influente. Baudrillard afirma que “O objeto é símbolo, não de qualquer instância ou valor exterior mas antes de tudo, da série completa de objetos da qual é o termo (ao mesmo tempo que da pessoa da qual é o objeto) (*ibidem*, p.100)”.

Assim, vemos como um único objeto de uma coleção retém o significante tanto de sua série quanto o de seu dono particular. Um instituto ou alguém que possua um dos poucos (e raros) exemplares da Bíblia de Gutenberg estará, para sempre, na memória deste exemplar. A história da obra rara incluirá sempre seu paradeiro e seus donos. Dá, assim, uma espécie de honraria e status àquele que ajudou a preservar aquela obra. Muita razão disto se dá pela aferição da autenticidade desta obra. Se aparecessem outros exemplares, sem que ninguém nunca tivesse ouvido falar, como ter a certeza de que são autênticos? Somente com uma investigação minuciosa, científica, de historiadores da arte, de colecionadores e outros indivíduos especializados que se poderá atestar o valor de tal exemplar.

Logo, para os colecionadores de livros é fundamental valorizar aqueles exemplares que possuam marcas de antigos donos. Estas marcas são impressas por algum meio mecânico e são chamadas de “*ex-libris*”.

A expressão latina “*ex-libris*” ou “*ex-bibliotheca*” significa “dos livros de...” ou “da biblioteca de...”, ou ainda “livros dentre aqueles” pertencentes a determinada pessoa ou instituição. A denominação *ex-libris* não é apenas dada a etiquetas fixadas em livros, também são chamados de *ex-libris* toda a marca de posse feita em uma obra, quer seja o nome do possuidor por escrito, um sinal convencional, um símbolo, um brasão de armas, um monograma ou uma sequência de iniciais, carimbos diversos e por fim, esta etiqueta isolada, que o possuidor da obra cola, em geral, à capa interna do livro encadernado ou numa das suas folhas de guarda.²⁵

Veremos no capítulo dedicado ao livro mais exemplos de como os colecionadores de livros valorizam certos aspectos de obras raras.

Com efeito, o colecionador é um consumidor de objetos raros, autênticos e que, apesar da era de reprodutibilidade técnica, possuem uma “aura”. Uma que tenha um simbolismo, seja pelo conteúdo, seja pela beleza de como foi feito, seja pela história que o cerca, seja por quem foi dono dele. Veremos, a seguir, como a questão da “aura” é importante para aqueles objetos de arte que colecionadores desejam.

3.3 A ERA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA DAS OBRAS DE ARTE

Walter Benjamin mostrou preocupação quando o modo de produção capitalista entrou com força no campo artístico. Ele se preocupava como a obra de arte passou a ser reproduzida em massa, em série.

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão de obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contrasta, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente (BENJAMIN, *op. cit.*, p.166).

Como ele mesmo afirma, a reprodução não era algo novo – podemos dar o exemplo dos livros. Lembremo-nos que antes da invenção da prensa móvel de Gutenberg, monges já

²⁵ FRIEIRO, <http://www.bazardaspalavras.com.br/exlibris.php>. Acesso em 30 de setembro de 2010, às 21 horas.

copiavam um livro original – na verdade, um manuscrito. Ficaram conhecidos como copistas: um monge apresentava o manuscrito original para a turma de monges, mostrando a tipologia e a formatação, e então começava a lê-lo para que a turma fosse escrevendo, copiando, todo o seu conteúdo em um outro suporte (ou papiro, ou pergaminho), de páginas brancas, que eram preenchidas com o mesmo conteúdo do original, transformando-se em uma nova cópia daquele manuscrito.

No entanto, há algo que se perde, segundo Benjamin, na era da reprodutibilidade técnica: a aura da obra de arte. Mas o que é aura? “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja (BENJAMIN, *op. cit.*, p.170)”. Esta reflexão mostra o esforço de Benjamin para mostrar a metamorfose que a arte estava experimentando nas primeiras décadas do século XX, como consequência das conquistas da técnica moderna e, de concreto, como resultado do desenvolvimento das técnicas fotográficas e cinematográficas, surgidas como meios de expressão artísticas. Benjamin identifica, assim, a aura como o valor que encarna um objeto artístico que é único e, em consequência, original e autêntico.

Deste modo, a aura de uma obra de arte é um acontecimento singular em um duplo sentido: é uma constelação de significados simbólicos incorporados em um objeto artístico único e autêntico, criada no contexto de uma determinada tradição, e também pela qual na experiência estética de sua recepção se experimenta um instante irrepetível, digno de ser celebrado e recordado.

Para Benjamin, toda obra de arte possuía um elemento ritual, o que a inscrevia no terreno da tradição. Para ele, a aura que as obras de arte possuem está relacionada aos rituais, ora mágicos, ora religiosos. De modo que é esta aura quem vai conferir autoridade e singularidade no espaço e no tempo. O valor único da obra de arte, que sua aura irradia, tem este fundamento teológico.

Toda reprodução, por mais perfeita que seja, afastará por completo a história daquela obra: “o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra (*ibidem*, p. 167)”. Deste modo, toda cópia que é feita pela máquina não possui a aura da original, pois somente ela própria a possui. Para Benjamin, “o aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse

objeto, até os nossos dias, como sendo *aquela* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo (*ibidem*, p. 167. Grifo do autor.)”.

Neste sentido, a reprodução em série – ainda que perfeita – feita pela indústria cultural acaba por desvalorizar a própria obra de arte. Pois aquela cópia não traz consigo nem a aura e nem o testemunho histórico que a original possui. Uma cópia da estátua de Vênus de Milo jamais possuirá a mesma satisfação que um espectador encontra quando a vê no Museu do Louvre, em Paris. A estátua grega que data de cerca de 130 a.C., de mármore, da deusa Afrodite jamais emprestará, compartilhará ou dividirá seu simbolismo histórico e artístico a uma cópia, por mais fiel que seja sua reprodução.

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias (*ibidem*, p.168-169. Grifo do autor).

Com efeito, podemos compreender que as reproduções técnicas foram favorecidas, principalmente pelo projeto da indústria cultural de oferecer e imputar necessidades por produtos – afinal, “cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo (HORKHEIMER, 1985, p. 119)”. Um consumo de massa que direcionava a aquisição dos objetos para as pessoas, os consumidores. Deste modo:

O declínio atual da aura deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução (BENJAMIN, *op. cit.*, p.170).

Como vimos, a mudança do valor do objeto artístico de valor de culto para valor de exposição é determinante para a mudança da arte. Com a indústria cultural, os objetos artísticos ganham um perfil de exposição que está bastante atrelado com a lógica capitalista: deseja-se lucrar, isto é, produzir e vender.

Desta maneira, com a indústria cultural, o negócio da arte foi incentivado. Aquele que quer encontrar o autêntico, o original, poderá vê-la em determinado lugar – ou mesmo adquirir cópias daquela obra. A divulgação maior da arte, pela indústria cultural, fez os museus crescerem em quantidade e, principalmente, a visitação destes também aumentou – logo o turismo passou também a ser um importante setor das economias modernas, como já vimos no capítulo anterior.

A seguir, o maior estudo deste trabalho: sobre o livro. Veremos como o livro, enquanto objeto, pode ser também um objeto artístico. Pode ser uma obra de arte rara que será procurada por diversos colecionadores de livros, sejam bibliófilos, sejam bibliômanos, sejam apenas pequenos colecionadores. Veremos como que um livro, um produto seriado, pode se tornar um objeto com aura, se for considerado uma obra de arte, passível de ter mais de um exemplar.

IV. O LIVRO

Quem poderia apreciar com mais justiça o valor do tesouro infinito dos livros, graças aos quais os sábios ampliam o domínio da Antiguidade e dos tempos modernos? (DE BURY, 2004, p. 28).

4.1 BREVE HISTÓRIA DO LIVRO

Não pretendemos aqui fazer uma história geral do livro, de seu desenvolvimento através da história até os dias de hoje. O recorte que aqui pretendemos é de um breve estudo histórico, no Ocidente, a partir da composição do livro como ele é hoje: ou seja, da época que remonta a ação dos copistas. Este breve estudo abordará, pois, a Idade Média e visa demonstrar como que o objeto tecnológico que é o livro mostrou, por tanto tempo, ter fôlego e grande utilidade para o ser humano. Deste modo, compreendemos que devemos discorrer sobre esta época histórica para um melhor entendimento da questão.

4.1.1 A Idade Média e seu contexto histórico

A chamada Idade Média cobre o período da derrocada de Roma (capital do Império Romano Ocidental), em 476 d.C. pelos germanos (um dos chamados povos bárbaros), até o século XV, época em que se iniciou um novo movimento histórico, conhecido pelo o Renascimento e também pela queda de Constantinopla (capital do Império Romano do Oriente), em 1453 frente aos turcos otomanos²⁶. É importante ter em mente que a Idade Média está vinculada estritamente ao passar dos anos do continente europeu, de maneira que não se trata de outras civilizações, como a chinesa e a dos povos americanos pré-colonização.

A Idade Média, também conhecida como a Idade das Trevas, tem como característica principal a religiosidade. Isto se deve ao fato de o Cristianismo ter se expandindo com força,

²⁶ “Os historiadores proclamaram a queda do império, ou pelo menos do ‘Império do Ocidente’ no ano 476 d.C.; podemos assim ser levados a concluir que o império ruiu ao se tornar uma sociedade cristã. Aqui, precisamos fazer uma distinção. Sob um certo ponto de vista, o império não caiu e não poderia cair porque era um império de uma sociedade cristã, e a sociedade cristã manteve-se firme, crescendo ainda mais em estabilidade e força ao absorver em sua vida os invasores bárbaros do norte. Pode-se alegar, de fato, que o que restou foi a Igreja Cristã, e não o Império Romano; que o antigo Estado universal desaparecera, se uma nova Igreja universal surgira; que, em lugar do antigo Estado greco-romano universal, havia agora reinos bárbaros, indignos de serem chamados de estados e apenas precariamente unidos por uma profissão comum de fé cristã. Tal discussão fundamenta-se em uma falsa antítese – a antítese entre Igreja e Estado, concebidos como sociedades separadas. A Igreja Cristã fundira-se com o Estado romano em uma única sociedade, uma comunidade cristã, que era um império como também uma Igreja, e uma Igreja também como um império. A continuidade da Igreja Cristã implicava a continuidade do império porque a Igreja e o império não eram duas sociedades, mas dois aspectos de uma única sociedade (BAILEY, Cyril (org.). *O legado de Roma*. Rio de Janeiro, Imago, 1992)”.

através do catolicismo, após o imperador Constantino ter se convertido, colocando-a como a religião oficial do Império Romano. Assim, a Igreja Católica era a detentora do poder espiritual, cabendo a ela influenciar em todos os processos daquele tempo, seja na arte, seja na estrutura sociopolítica, seja no poder econômico. Também a Igreja era possuidora de grandes quantidades de terra, que era o maior capital daquele tempo, o Feudalismo.

Divide-se em dois momentos a Idade Média, também conhecida como Era Medieval, para alguns historiadores, e em três períodos, para outros historiadores. Para os primeiros, a Idade Média é separada em Alta Idade Média, que vai do século V até o século X; e a Baixa Idade Média, que vai do século XI até o século XV. Os historiadores que dividem a Idade Média em três períodos o fazem com: 1) Idade Média Antiga (ou Alta Idade Média ou Antiguidade Tardia), do século V ao X; 2) Idade Média Plena (ou Idade Média Clássica), que vai do século XI ao XIII; 3) Idade Média Tardia (ou Baixa Idade Média), que cobre os séculos XIV e XV.

Por sinal, é durante a Idade Média que se formam diversos reinos na Europa, principalmente por conta do fim do Império Romano Ocidental. Daí se possibilitou o surgimento, posterior, dos Estados Nacionais, que reuniam diferentes cidades em nome de um Estado soberano.

4.1.2 O Feudalismo

O feudalismo foi o sistema de organização econômica, política e social da Europa naquele momento da Idade Média. Ele se caracterizava pelo centralismo do poder nas mãos daqueles que possuíam terras, os chamados senhores feudais; por uma economia baseada na agricultura e na utilização de servos no trabalho. Essa relação de poder entre o senhor feudal e o servo é conhecida como a relação de vassalagem e suserania. O suserano, isto é, o senhor feudal, oferecia um lote de terra ao vassalo, de maneira que este prestasse fidelidade e ajuda ao primeiro, em troca de trabalho na terra e proteção.

É importante ter em mente que no Império Romano existiam escravos, notadamente aqueles que eram de povos conquistados pelos romanos. À queda de Roma, em 476 a.C., diversos escravos tornaram-se vassalos, por conta de não terem mais a proteção dos antigos donos. Assim, muitos daqueles escravos, com poucas chances de sobreviver sem trabalho e sem proteção, tornaram-se servos dos novos senhores feudais, seja da nobreza, seja de integrantes do clero. O servo não era mais um escravo como outrora: agora ele ficava preso à terra de quem a oferecesse em troca de trabalho e fidelidade.

Os senhores feudais tinham quanto mais poder quanto mais feudos tinham. Dessa maneira, a sociedade feudal mostra-se bastante estática e hierarquizada. Dificilmente havia mobilidade social. Ao mesmo tempo, a Igreja Católica fazia-se presente, por ser ela bastante forte naquele momento – lembremos que estamos na época do Teocentrismo, em que se procura a explicação religiosa para tudo, através do Deus católico. Assim, temos uma sociedade que tinha a nobreza feudal e o clero com forte poder econômico e político frente à camada social mais fraca: os servos, os vassalos, que ainda tinham que pagar tributos aos nobres e dízimo ao clero.

Sem querer se aprofundar no Feudalismo, destacamos que a agricultura era, então, a atividade mais importante, sendo a terra o modo de produção fundamental. Como falamos, ter terra significava o grau de riqueza daqueles indivíduos, que logo gerava poder político. Neste sentido, é importante lembrar que a Igreja Católica era a instituição que mais possuía terras.

4.1.3 Idade das Trevas

O fato de a Idade Média ser tratada como uma época de obscurantismo se deve ao fato dela ter procurado renegar todo o passado histórico da Antiguidade, ou seja, dos conhecimentos oriundos dos gregos e dos primeiros romanos.

Os gregos formalizaram melhor o conhecimento adquirido até então. A própria escrita, após o século V a.C., passou a ser vista pelos gregos como um acúmulo de conhecimento, do que fez surgir não só o livro, como do surgimento da filosofia para a explicação da realidade do mundo através do intelecto. A filosofia, então, esperava que o próprio homem respondesse pelos anseios humanos, contra a tradição mitológica e religiosa de outrora. O livro era visto, pelos gregos (especialmente Platão), como um bem capital.

Com a retomada da fé religiosa, na Idade Média, a Igreja tomou a hegemonia de explicação da realidade, deixando de lado tudo o que a Antiguidade havia trazido ao ser humano. Santo Agostinho, no século V, defendia que se precisava mais da fé para chegar-se a Deus do que da razão. Era o modelo platônico com outros elementos. Ao invés do conhecimento, agora era a fé; ao invés de chegar-se à realidade; agora era para chegar-se a Deus. Deste modo, podemos dizer que o livro perdeu a importância que havia conquistado na Grécia, pois agora a fé existe como a intermediária para o conhecimento.

Com efeito, pensa-se que a Idade Média foi uma época das trevas, por conta de ter solapado às conquistas humanas até então, para que a fé se tornasse o principal meio de conhecimento. Havia pouca circulação de ideias, onde se sabe que havia perseguições e acusações de bruxaria, de heresia. No entanto, temos na arte uma área que se pode considerar que não foi uma época de atrasos, tampouco de paralisia. Nascem, na Idade Média, as chamadas Arte Românica e Arte Gótica.

4.1.4 Fim da Idade Média

Como já falamos, houve um maior desenvolvimento das cidades medievais, com o crescimento do comércio, de maneira que se pudesse modificar, aos poucos, algumas estruturas, como as de nível econômico. Falamos isso por conta de os comerciantes, que não eram donos de feudos, se enriquecerem. Tratava-se do nascimento da burguesia mercantil, que estava movimentando a economia para além dos territórios, agindo como intermediária. Assim, começou a aparecer um dilema na sociedade medieval: terra ou dinheiro?

Aos poucos, já no século XV, a Europa era apresentada à Época Moderna. O período apresentado entre os séculos XV e XVIII caracterizou-se por “uma série de transformações na estrutura da sociedade europeia ocidental (AQUINO. 1995, p.13)”. Tais transformações indicam mudanças em todos os níveis da realidade social:

Ao nível do jurídico-político, do econômico, do social e do ideológico. Melhor ainda seria dizer que ocorrem transformações ao nível da infraestrutura – econômica e social – que, por sua vez, determinam as mudanças da superestrutura – jurídico política e ideológica (*ibidem*, p. 13).

Aos poucos, a antiga hierarquia (clero, nobreza e servos) sofria mudanças. Além de manter o clero e a nobreza, surgiu o Terceiro Estado, o povo, onde se incluíam os camponeses e a burguesia, classe social que crescia cada vez mais com o mercantilismo cada vez maior. Aos poucos, a estrutura política possibilitou a formação dos Estados Nacionais, com uma centralização do poder que levou à monarquia – era a Monarquia Absoluta de direito divino.

Além disso, o desenvolvimento mercantil deve ser relacionado com a época das Cruzadas e a das Grandes Navegações, que possibilitaram uma intensa troca de informações e produtos pelo mundo. No entanto, é assinalado que o fim da Idade Média configura-se com o fim do Império Romano, com a tomada de Constantinopla pelos turcos otomanos, no ano 1453 d.C.

4.2 O LIVRO NA IDADE MÉDIA

É pela a ação dos monges, na Idade Média, que o livro possuía uma produção sistemática. Não só a produção, mas também a recuperação e estudos de textos antigos.

Durante a Idade Média, de fato, sobretudo nos conventos e abadias, buscou-se com afincos não só a conservação dos textos clássicos através de cópias, como, ainda, pretendeu-se reagrupar em grandes enciclopédias e compêndios todo o conhecimento adquirido, de que constitui um bom exemplo as *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha (560-636) (ARAÚJO, 1986, p.41).

As oficinas de copistas existiam desde a Grécia, pelo menos, mas os monges, assim, prestavam um grande serviço para a história humana, ao reunir diversos textos e fazer uma nova edição deles, seja em cópias, seja em nova edição, com adendos. Assim, é mister que se afirme que também os monges foram editores, que preocupavam-se com a uniformidade visual na produção de seus exemplares.

Os monges desenvolveram efetivamente intenso trabalho de compilação de manuscritos, transcrevendo, ilustrando, reunindo os melhores exemplares destinados à mais ampla divulgação possível, sobretudo dentro da comunidade religiosa. A quantidade cada vez maior de cópias levou, com o tempo, a que se fixassem determinados padrões para os manuscritos, de modo a manter-se a uniformidade em cada cópia (*ibidem*, p.42).

A produção do livro demandava uma mão de obra especializada. Desta maneira, monges eram treinados e aprendiam o ofício de transcrever e copiar textos (copistas) para dentro de um livro – seja ele em papiro²⁷ ou em pergaminho. Outros monges aprendiam a ilustrar (iluminador) e outros a encadernar o livro (encadernador).

Atuavam, nesse mister, diversos monges. O *notarius*, na época de Cassiodoro, depois *armarius* ou *bibliothecarius*, era uma espécie de supervisor editorial que dirigia os trabalhos do *scriptorium*. A predominância numérica era de copistas; os trabalhos mais simples, como pautar levemente as folhas, dobrá-las em cadernos e copiar textos correntes, se confiavam sempre aos noviços ou aos monges menos hábeis (*livrarii*, *scriptorii*), enquanto as obras tidas como importantes ou de difícil realização se destinavam, conforme o grau de complexidade, ao *bibliographus*, ao *calligraphus* ou ao *antiquarius*. Alguns se tornaram famosos, como Reginbert de Reichenau (?-847), Froumund de Tergensee (?-c.1010) e Otloh de Saint-Emmeran (?-1072). Pronto o texto, era este encaminhado aos especialistas em ilustração, chamados de iluminadores (*illuminatores*) e miniaturistas

²⁷ “Pensa-se que os mais velhos papiros datem de 3.500 anos, o que está de acordo com o que hoje se sabe da civilização egípcia (MARTINS, 1996, p.61)”.

(miniatores) ou rubricadores (*rubricatores*), e por último chegava ao encadernador (*illigatorlibrorum*) (*ibidem*, p.42-43).

Mesmo com todo este modo de produção, não era uma produção grande, visto que era um modo de produzir lento e dispendioso. No entanto, ela abastecia a necessidade da vida daquela comunidade religiosa, inclusive a da sociedade em que ela se inscrevia. Lembramos que os copistas eram pessoas que iam escrevendo aquilo que alguém falava, de modo a produzir páginas que iriam compor depois um livro – todo este processo era bem lento. Faziam-se cópias de uma matriz²⁸.

O uso do pergaminho é detalhado por Wilson Martins:

O pergaminho foi escrito, como o papiro, de um lado só, até que se descobriu ser perfeitamente possível fazê-lo nas duas faces. Enquanto a escrita era realizada apenas no reto, o pergaminho era enrolado, como o papiro, para constituir o *volumen*. A escrita no reto e no verso vai dar nascimento ao *codex*, isto é, ao antepassado imediato do livro. Com ele revoluciona-se o aspecto da matéria escrita e o das bibliotecas. *Códex* (pl. *códices*), na definição de Rouveyre, “é o nome dado aos manuscritos cujas folhas eram reunidas entre si pelo dorso e recobertas de uma capa semelhante à das encadernações modernas. É, em suma, o livro quadrado e chato, tal como ainda hoje o possuímos”. A diferença é que o livro moderno apresenta-se em tamanhos reduzidos, graças ao corte das folhas de impressão, ao passo que o pergaminho não era dobrado nem cortado em folhas pequenas, o que significa que os *códices* são livros grandes, “in-fólio”, quer dizer, “em folha”, no tamanho da folha. Embora escritas dos dois lados as folhas do pergaminho, conversou-se, até ao fim da Idade Média, o hábito de apenas numerá-las no reto, o que significa que a noção de página somente aparece no fim desse período (MARTINS, 1996, p.68).

Com as Cruzadas, os árabes invadiram a Península Ibérica, por volta de 1200. Os árabes, que haviam aprendido com os coreanos a produzir papel com refugo de seda, no século VII, trouxeram para os europeus esta diferente técnica. O antigo suporte utilizado, o pergaminho, era bastante caro. O que tornava a produção e a reprodução de manuscritos bastante onerosa. Com o papel, os custos diminuiriam bastante, pois era um suporte muito mais barato, chega-se a especular que chegava a ser de quatro a treze vezes mais barato, nos séculos XIV e XV.

Com o crescimento da burguesia mercantil cresceu a demanda por livros. Também em 1200, houve o contato com os chineses: os europeus tiveram, então, o conhecimento da xilogravura. Produziram-se mais elementos, como jogos de cartas e livros, como uma

²⁸ “Os livros eram transcritos por copistas profissionais, que reproduziam em grupo, simultaneamente o texto ditado por uma só pessoa, tal sistema, como é óbvio, levava à excessiva multiplicação de variantes (ARAÚJO. 1986, p. 39)”.

gramática holandesa chamada *Donato*. O processo de produção de livros, por xilogravura, ainda é artesanal e dispendioso. No entanto, a procura por livros já era acentuada.

Mesmo com o declínio do Império Romano no século V em diante, a Igreja Católica permaneceu firme e forte durante a Idade Média. Foi a Igreja Católica quem esteve mais perto da produção do livro naquele momento, sobretudo nos conventos e abadias, com a busca de “reagrupar em grandes enciclopédias e compêndios todo o conhecimento adquirido (*ibidem*, p.41)”. Diz Araújo que:

Esse movimento começara na realidade com a figura excepcional de Flávio Magno Aurélio Cassiodoro (c.490 – c.580). (...) Por volta de 537 (...) fundou na Calábria (golfo de Tarento) uma espécie de ‘mosteiro’, o Vivário, onde estabeleceu um *scriptorium* para estimular a cópia de autores pagãos e cristãos, de tanto ele próprio as normas que se deviam seguir nessa tarefa (...) Já no Vivário, elaborou um guia para os trabalhos da comunidade que formara, os célebres *Institutiones divinarum et saecularium litterarum* (543-555; Instituição das letras divinas e humanas). Vale lembrar que Cassiodoro goza da reputação de ser o homem que ‘inaugura’ a Idade Média (*ibidem*, p.41-42).

Ainda sobre a atuação da Igreja Católica como protagonista da indústria do livro, Martins considera que o Renascimento jamais teria sido possível se a Idade Média, sob a ação da Igreja, não tivesse produzido e conservado obras antigas e novas obras.

Além disso, ainda que não os difundisse com a facilidade e na quantidade a que o livro moderno nos acostumou, o livro medieval conservou os conhecimentos, *guardou-os para a Renascença*, hibernou-os nos conventos, e *preparou*, em consequência, sem o saber e, em certo sentido, sem o querer; o movimento intelectual que substituiria a tábua medieval de valores. A Renascença não teria sido possível, no que concerne às obras escritas, se a Idade Média não tivesse possuído esses enormes silos que foram as suas bibliotecas monásticas, universitárias e particulares. Eis porque os historiadores da cultura, vendo exclusivamente *o que foi conservado*, se recusam a enxergar na Idade Média uma era de ignorância e obscurantismo, da mesma forma porque os historiadores sociais, vendo exclusivamente *o que não foi difundido*, acusam-na de todas as faltas contra a inteligência. Uma vista mais equitativa tem sido a de certos estudiosos modernos, como Huizinga, por exemplo, que, reunindo as duas qualidades, podem perceber sem dificuldade as duas faces da questão, o verso e o averso da medalha (MARTINS, 1996 p. 96-97. Grifos do autor).

Vemos, assim, como que o livro possui uma importância para a memória social do ser humano. Foram os monges quem, de fato, mais se imbuíram do trabalho de armazenamento de conhecimento e de sua, posterior, produção em livro. Os monges copistas escreviam em pergaminhos seus manuscritos. “A raridade e, por consequência, o alto preço do pergaminho,

obrigará a um aproveitamento integral da folha: as letras diminuem, tornam-se arredondadas, e, por volta dos séculos XI e XII, aparecem as abreviações, que acabarão por obedecer a um código fixo (*ibidem*, p. 101)”. Aos poucos, eles foram adaptando o desenho das letras, para que se escrevesse mais rápido e para se adaptar melhor à tinta, de modo que ela secasse mais rápido. Assim, houve o surgimento das letras minúsculas na escrita romana uncial, no século V d.C.

Os monges desenvolveram efetivamente intenso trabalho de compilação de manuscritos, transcrevendo, ilustrando, reunindo os melhores exemplares destinados à mais ampla divulgação possível, sobretudo dentro da comunidade religiosa. A quantidade, cada vez maior de cópias, levou, com o tempo, a que fixassem determinados padrões para os manuscritos, de modo a manter-se a uniformidade em cada cópia. Atuavam, nesse mister, diversos monges (...) Não se pode dizer que o rendimento individual fosse grande (...) de qualquer forma, a produção dos mosteiros era suficiente para suprir suas próprias bibliotecas e o mercado que abastecia grande número de aristocratas, eruditos e colecionadores (ARAÚJO, 1986, p.42-43).

Com a primazia da religiosidade naquelas sociedades, a Igreja Católica tinha o poder de regular onde e como o conhecimento poderia circular. Com efeito, com o alvorecer das universidades, os livros passaram a estar diretamente ligado aos centros de saber. Durante a Idade Média, nos mosteiros, copiavam-se clássicos, tratados de gramática e comentários sobre as Escrituras.

Mais do que um simples trabalho de ordem material, a cópia de manuscritos assumia foros de exercício espiritual, capaz de aprimorar as virtudes e de realçar os merecimentos sobrenaturais dos monges. Os livros foram classificados por Guignes, quinto prior da Grande Cartuxa, como “o eterno alimento das nossas almas” e sua cópia era por ele colocada entre os primeiros deveres monásticos. (...) Teodorico, abade de Ouche, repetia continuamente aos seus monges: “Escrevei! Uma letra traçada neste mundo vos resguardará de um pecado no céu” (MARTINS, 1996, p. 98-99).

As universidades nascem do abrigo dos mosteiros, das igrejas e das abadias, assim como as escolas. Neste sentido, é bastante aceito que nelas existiu uma ação direta da Igreja Católica, de maneira que procurassem ensinar homens que defendessem o Cristianismo. De certa maneira deixava-se de ter uma educação informal para uma educação formalizada, havendo, portanto, uma intenção de ensino. Havia uma preocupação com a educação na Idade Média, de modo que podemos perceber na fachada e no interior das catedrais e igrejas. Os vitrais e as esculturas procuram contar uma história religiosa, especialmente porque a grande maioria daquela população era analfabeta. Assim, o ensino religioso poderia dar-se através da vida de santos, de homens sábios, da paixão e morte de Cristo, de modelos de comportamento

através de vitrais, esculturas e fachadas. Este foi o grande momento da arte gótica, por conta de sua enormidade de construções gigantes.

Especialista em história, cultura e ensino na Idade Média, o historiador Jacques Verger afirma que:

No século XIII, com o desenvolvimento rápido das ordens religiosas mendicantes, assim chamadas porque baseavam sua subsistência na caridade pública, num voto declarado de pobreza, o saber saiu das bibliotecas dos mosteiros. Pouco a pouco, franciscanos e dominicanos se integraram às universidades europeias, que se converteram em ambientes férteis para a sua pregação religiosa (VERGER, 2005, p.53).

Verger apresenta um panorama de quem durante a Alta Idade Média, o saber ficava restrito aos mosteiros. O livro de Umberto Eco, *O Nome da Rosa*, que até virou filme²⁹, representa este momento. Porém, com o desenvolvimento das cidades, ou seja, com a urbanização, o saber começou a circular, de maneira que aquela nova classe – a burguesia mercantil – passasse a buscar conhecimentos não apenas religiosos, o que aumentou a demanda por livros.

Foi nas cidades mediterrâneas de Toledo, Palermo e Salerno, que verdadeiras equipes de tradutores haviam começado a transpor as obras fundamentais da ciência e da filosofia greco-árabe para o latim, em particular, Aristóteles e seus comentaristas. Nas principais metrópoles dos reinos da Itália, da França e da Inglaterra – Bolonha, Montpellier, Paris e Oxford – as novas escolas começaram a difundir as disciplinas assim restabelecidas, no lugar de honra que lhes cabia: dialética, filosofia, teologia, lógica, direito romano, medicina (*ibidem*. p.54).

Com a ascensão das universidades, ainda sob os domínios religiosos, no fim do século XII, um novo público consumidor de livros aparece: estudantes da elite da época, junto dos monges que também passaram a estudar nas instituições docentes. Com efeito, Emanuel Araújo relata que:

As instituições docentes chamadas, a partir do século XII, de *studium generale* ou, mais tarde, no século XIV, *universitas*, contribuíram enormemente para a mudança fundamental do tamanho dos livros de grande formato, de difícil manuseio, produzidos pelas bibliotecas abaciais. As solicitações de um novo mercado leitor estimularam a divulgação mais generalizada do conhecimento, e não tardariam a aparecer as oficinas leigas dirigidas por *librarii*, afora os copistas ambulantes que ofereciam seus serviços a particulares. As universidades chegaram a promover a elaboração em série de livros

²⁹ Título do filme: *O Nome da Rosa (The Name of the Rose)*. Produção da Alemanha, França e Itália de 1986, com direção de Jean Jacques Annaud. Elenco: Sean Connery, F. Murray Abraham, Cristian Slater. 130 min, Globo Vídeo.

normalizados, e, por isso, autorizados para leitura como “bons e legíveis e verdadeiros”, com vistas ao melhor aproveitamento de seu aluno e mestres (*ibidem*. p. 43).

Com o crescimento da demanda por novos conhecimentos, a Igreja Católica, através dos papas do começo do século XIII, passou a apoiar e a favorecer o desenvolvimento das universidades, como são os casos das universidades de Bolonha, Paris, Oxford, Montpellier, Pádua e Salamanca. Isso ocorreu por conta de a Igreja Católica sentir que necessitava controlar esta renovação de saber. Assim, o retorno esperado era a de as universidades favorecidas:

Formassem um número suficiente de juristas e teólogos, de que a cristandade necessitava para dar à doutrina e ao direito da Igreja a formulação moderna que lhe permitisse responder eficazmente às aspirações dos contemporâneos, inclusive das camadas importantes da sociedade urbana, e daqueles que viviam em torno dos príncipes (*ibidem*, p.55).

Deste modo, compreendemos como a circulação do saber, do conhecimento, transformou o modo de vida da sociedade medieval. O livro, desde o fim da Idade Média, passou a ser um importante produto no seio da sociedade urbana, que irá desembocar nas sociedades modernas. Nova procura por livros, bem como nova produção, passou a ser observada, de maneira que o saber saiu das bibliotecas dos mosteiros para as universidades e para bibliotecas particulares.

Com efeito, é importante ter em mente que a invenção de Gutenberg – na qual falaremos adiante – veio em um momento em que já se havia uma elevada demanda pela informação escrita. Deste modo, a tipografia veio a ser uma tecnologia que a época requeria. A difusão dos manuscritos já se fazia; com os livros impressos, então, a difusão do conhecimento tornou-se ainda mais possível e, certamente, mais rápido.

Assim, acreditamos que o livro percorreu, na Idade Média, caminhos que o colocaram longe do público, fazendo-o quase um monopólio da Igreja Católica, mas que com o avanço das cidades e da formação de um novo ator social – a burguesia mercantil – o livro retomou sua força na sociedade ocidental europeia. O que valeu uma demanda por livros ainda antes da invenção de Gutenberg.

4.3 O LIVRO COM A INVENÇÃO DE GUTENBERG

Esta nova fase de mudança no modo de produção do livro vem com a inovação de Johannes Gutenberg (1400-1468?): aquele modo de produção manuscrito, feito pelos copistas,

foi ultrapassado. Ele valeu-se de duas novidades de origem chinesa: o papel³⁰ e a xilogravura. Assim, a nova técnica passou a ser utilizada na impressão de diversos elementos, tais como cartas de baralho e manuscritos.

Com uma máquina que colocava em uma plataforma de maneira diversos tipos (cada peça com uma letra do alfabeto e suas pontuações) organizados de acordo com o texto de certa página, o tipógrafo colocava o papel em contato com a plataforma já em contato com a tinta, marcando assim no papel todos aqueles tipos. Assim, aquele papel recebia a impressão dos tipos móveis, sendo a máquina capaz de imprimir cópias rápidas de textos. Cada plataforma (ou bloco) de madeira era composta por diferentes tipos, de acordo com o texto que tal página teria.

O primeiro livro que foi copiado desta maneira por Gutenberg foi a Bíblia³¹. Fato que causou, inclusive, uma acusação de bruxaria pela a Igreja, por ser impossível serem feitas várias cópias completamente idênticas umas com as outras – até então existiam Bíblias parecidas umas com as outras, mas jamais idênticas. Depois de todas as explicações dadas, a Igreja inocentou Gutenberg. Especula-se que 180 cópias da Bíblia, em latim, tenham sido produzidas – cada uma com 1282 páginas, com o texto em duas colunas, cada uma com 42 linhas, com impressões não apenas em preto e branco. Existe, inclusive, uma cópia de uma Bíblia de Gutenberg³² na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Adquirida por Dom João VI, trazida, junto com toda a biblioteca real, ao Brasil quando da transferência da corte real de Portugal para o Rio de Janeiro, em 1808.

Tão logo foi difundida a novidade da tipografia pelo o mundo, a multiplicação de textos se acentuou nos mais diversos suportes: livros, revistas, panfletos e jornais. O que acabou por causar a quase destruição da tradicional indústria de manuscritos. Além disto, como vimos,

Com a difusão da tipografia foi chegando ao fim a hegemonia dos saberes e dos poderes medievais na sociedade europeia, ao minar-se o

³⁰ “Sabe-se, com efeito, que em 1276 se estabeleceu uma fábrica de papel em Fabriano (Itália), levando esta cidade a tornar-se durante certo tempo o principal centro fornecedor para a Europa. Contudo, embora esse material se destinasse a superar o alto custo do pergaminho, sua expansão concorreu com este durante muito tempo, até mesmo depois do aparecimento da imprensa (ARAÚJO, 1986, p. 44-45)”.

³¹ Conhecida como *Bíblia latina*, *Bíblia de Gutenberg*, *Bíblia de 42 linhas*, *Bíblia Mazarina* (“por ter pertencido à biblioteca do cardeal Mazarino o primeiro exemplar que chamou a atenção dos bibliófilos [MARTINS, 1996, p.152]”), entre outros.

³² “É interessante assinalar que a chamada *Bíblia de Mongúcia*, de que a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro possui um exemplar em pergaminho, não foi impressa por Gutenberg, mas por Schoeffer, em 1462 (MARTINS, 1996, p.150)”. Refere-se a Pedro Schoeffer, que era sócio de Gutenberg e de João Fust, na tipografia que imprimiu as bíblias.

domínio sobre a circulação do saber no Ocidente enfeixado pelas abadias e pelos monges calígrafos e antiquários, que produziam no isolamento de seus *scriptoria* para si e seus pares, e pelos reitores das universidades escolásticas que determinavam o que podia o *stationarius* copiar, deixar copiar ou vender (BRAGANÇA, 2002, p.2-3).

O novo domínio do saber, portanto, ficou na mão da classe social e econômica que mais crescia: a burguesia. Bragança postula que este foi “o aspecto mais revolucionário da contribuição de Gutenberg e de seus continuadores, e não simplesmente a invenção técnica (*ibidem*, p. 3)”. Com o domínio do mercado do livro, da produção editorial, pôde a burguesia “realizar o seu eros pedagógico, educar e transformar, voltado para um público anônimo e disperso (*idem*)”.

Com a era da reprodutibilidade técnica, analisada no capítulo anterior, o livro passou, mais do que nunca, a ser produzido em série, massificado. Diferentes tipos de edições surgiram: de bolso (*pocket*), de brochura (*paperback*) e de capa-dura ou encadernado (*hardcover*). Assim, o livro passou a ser considerado não apenas o suporte do conhecimento e da memória do homem, mas também uma mercadoria que visava lucro para seus produtores.

Há aspectos benéficos nessa uniformidade e já os assinalamos: ninguém poderá jamais avaliar as vantagens de ordem intelectual que resultaram da abolição automática dos erros de cópia, da lentidão no aparecimento dos exemplares, do hermetismo forçoso a que o livro se via condenado pelo fato mesmo da sua raridade. Mas, como era de esperar, existem também alguns inconvenientes resultantes dessa industrialização. Digamos, desde logo, que esses inconvenientes são todos de ordem estética e bem menos vultosos que as vantagens: o balanço final é positivo e favorável à máquina.

Como o produto industrial não é necessariamente inferior nem mais feio que o produto artesanal (coisa verdadeira sobretudo no que se refere ao livro), acontece que, no fundo, é apenas contra a standardização que reclamam as sensibilidades artísticas a quem a situação pareceu intolerável. Possuir o mesmo exemplar que todos possuam ou poderiam possuir, viver o mesmo tipo de vida, vestir-se da mesma maneira, habitar as mesmas casas, servir-se dos mesmos veículos, suportar, enfim, a existência cada vez mais “massificada” (...), típica do mundo contemporâneo (MARTINS, 1996, p.242).

Também é interessante citar a importância que este novo modo de produzir teve no crescimento e divulgação de novas ideias na época, principalmente com o Protestantismo, de Martin Lutero. Em pleno momento de críticas religiosas à Igreja Cristã, Lutero traduziu a Bíblia do latim para o alemão para divulgar suas teses e sua doutrina. Para tal, utilizou da nova técnica de impressão: a tipografia. Lembramos que pouquíssimas pessoas possuam a Bíblia, de tão cara que era e de, até então, a Igreja controlar a sua distribuição. Sem

esquecermos que a imensa maioria da população daquela época era analfabeta, de modo que conhecer o latim era ainda mais raro – algo mais comum somente às classes superiores da nobreza e do próprio clero. Ao fazer cópias da Bíblia em alemão, Lutero acelerou a divulgação de suas teses, conseguindo uma enorme aceitação daqueles que estavam insatisfeitos com a Igreja Católica e também a fidelidade daqueles que, enfim, podiam compreender o livro sagrado – já que, enfim, poderiam ler em alemão.

4.4 O LIVRO HOJE: E-BOOK

O livro, tal como conhecemos hoje, é mais uma obra humana de enorme sucesso. “Importa assinalar, todavia, que em termos de padronização da forma do livro o progresso foi muito rápido e decisivo: em menos de trinta anos o novo produto tomou basicamente a aparência com que o conhecemos hoje (BRAGANÇA, 2002, p. 3)”. Há mais de 500 anos ele permaneceu quase que igual: passando pela Idade Média até chegar aos dias de hoje. Chega-se a considerar que foi o objeto tecnológico mais perfeito que o homem já inventou, dado que poucas mudanças teve até hoje, desde sua criação. Seria o livro a obra-prima do suporte de texto e da memória? “Dos diversos instrumentos utilizados pelo homem, o mais espetacular é, sem dúvida, o livro, uma extensão da memória e da imaginação (BORGES, 2008, p. 9)”.

Das duas uma: ou o livro permanecerá o suporte da leitura, ou existirá alguma coisa similar ao que o livro nunca deixou de ser, mesmo antes da invenção da tipografia. As variações em torno do objeto livro não modificaram sua função, nem sua sintaxe, em mais de quinhentos anos. O livro é como a colher, o martelo, a roda ou a tesoura. Uma vez inventados, não podem ser aprimorados. Você não pode fazer uma colher melhor do que uma colher (ECO; CARRIÈRE, 2010, p.16).

Hoje vivemos uma era de convergência de mídias e o livro, enquanto suporte, é mais uma mídia a entrar neste processo: existe alguma coisa similar ao livro, um novo suporte de leitura. Claro, falamos do *e-book*. Estamos nos habituando a ler textos em outros suportes: o leitor digital, através do *Kindle*, do *iPad*, do *Sony Reader*, etc. Até um leitor digital nacional já começou a ser produzido: o Alfa, desenvolvido pela empresa brasileira Positivo, que é a maior fabricante de computadores do país. Percebe-se, assim, como a leitura em dispositivos eletrônicos passa a ser vista como um bom negócio para as empresas, visto que o público passa a adotá-la.

O *e-book* é um novo avanço tecnológico que consiste em uma versão eletrônica ou digital de um livro. O termo se refere tanto ao suporte como na obra em que o livro foi digitalizado. A maioria dos usuários se refere ao dispositivo, ao suporte, quando falam de *e-book*. Os dispositivos, tais como o *Kindle*, o *Nook* e o *iPad*, são leves, com um peso parecido com o livro impresso, variando entre 250 e 450 gramas.

No último quarto do século XX, o livro também ganhou o auxílio do computador para um novo suporte: o eletrônico. É a partir deste momento que começaram as discussões acerca do fim do livro³³. Sem a necessidade do suporte papel, o texto poderia circular livremente pelos computadores, em qualquer canto do mundo. A sociedade da informação, com suas novas tecnologias de informação e comunicação, engendraram transformações na forma de se fazer o livro e mesmo de sua leitura.

É a partir de 1998, com o *Softbook*, o *Rocket e-Book* e o *Everybook* que inicia uma evolução desses dispositivos de leitura. Os pioneiros eram caros, pesados e fracos em termos tecnológicos. Atualmente os modelos são mais sofisticados e de maior capacidade que os anteriores, permitindo uma leitura agradável equiparando-se à experiência de ler em um suporte impresso. Destacam-se os modelos da *Sony* e *Amazon*, respectivamente o *Sony Reader* e o *Kindle*, e-books com processadores mais rápidos, maior duração de bateria, permitindo o armazenamento de milhares de livros, além de possibilitar a almejada convergência de mídias, tais como a reprodução de arquivos de áudio, busca por uma seleção de jornais e revistas eletrônicos, e envio de e-mails utilizando conexões *Wi-Fi* ou *3G*.³⁴

O novo avanço tecnológico do mercado literário é uma realidade, ainda que teve um longo caminho a percorrer, até convencer os editores e leitores que o formato *e-book* seria um novo momento para o livro e a leitura. Para os leitores, os maiores problemas eram econômicos e sentimentais. Os dispositivos são demasiadamente caros – entre 500 e 2.500 reais no Brasil, 150 dólares nos Estados Unidos e 300 euros na Europa – para se tornar uma tecnologia popular. Por outro lado, há muita gente que sente a necessidade de ter o objeto e as páginas de papel em suas mãos. Este segmento, notadamente, daqueles que são amantes do livro e, ainda mais, os colecionadores e bibliófilos, costumam manter-se contrários à nova

³³ Um expoente da discussão é Robert Darnton que lançou *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. Recentemente, Umberto Eco e Jean-Claude Carrière lançaram a obra *Não contem com o fim do livro* que também discute sobre o fim ou não do livro.

³⁴ BUFREM, L., SORRIBAS, T.. *Práticas de leitura em meio eletrônico. Reading practices in electronic media*. ETD - Educação Temática Digital – ISSN 1676-2592, América do Norte, 11, dez. 2009. Disponível em: <http://www.fae.unicamp.br/revista/index.php/etd/article/view/2038/1853>. Acesso em: 17 Nov. 2010

tecnologia. No entanto, os profissionais do setor literário já não pensam desta maneira, começando a produzir cada vez mais títulos no formato digital.

Os livros eletrônicos deixaram de ser uma ilusão para se tornar uma realidade. Prova disto é o recente comunicado da *Amazon*³⁵ de que, pela primeira vez na história, a venda de títulos em formato *e-book* (para o *Kindle*) superou a venda de títulos em formato impresso³⁶, em uma proporção de 180 de formato digital para 100 livros de capa-dura.

No entanto, o caminho ainda é longo. A cadeia produtiva do livro está constituída há muitos anos e qualquer mudança agita o setor. A possibilidade das editoras venderem diretamente seus títulos para os leitores poderá “quebrar” as livrarias, bem como os distribuidores do livro. Além disto, a conta do preço de capa do livro passará por transformação. Até então, no Brasil, o distribuidor ficava com a maior parte, ficando a livraria e a editora com o restante – e o autor com a menor parcela. Tradicionalmente, o distribuidor fica com 40%, a editora e a livraria com 25%, cada, e o autor com 10% do preço de capa do livro³⁷. Agora, com o *e-book*, é possível imaginar cenários diferentes com as editores e autores ganhando mais na venda dos títulos do que os distribuidores e as livrarias.

Temos que destacar, contudo, que ao falarmos de *e-book* como suporte também devemos destacar quais outros dispositivos também pode ser utilizados como tal: um computador, um PDA (*Personal digital assistants* ou *palmtop* ou, em português, um assistente pessoal digital que é um computador de dimensões reduzidas que cumpre funções de agenda e sistema de informações pessoais, com conexões para a internet e rede sem fio – *Wi-Fi*). Também são conhecidos como *tablets* e seu exemplo melhor é o *iPad*, produzido pela Apple.

Em suma, um *e-book* pode ser qualquer dispositivo com tela e memória para conter informações. A maioria dos dispositivos – e esta é a direção seguida – permite que se aumente a capacidade da memória interna para arquivamento de títulos bem como de outras tarefas. Por exemplo, um cartão de memória de 4 gigabytes permite armazenar mais de quatrocentos livros.

Nos últimos anos têm aparecidos dispositivos cuja função é servir exclusivamente de *e-book*, caracterizados por um desenho (ou *design*) que imite a forma do livro no formato

³⁵ www.amazon.com

³⁶ <http://www.band.com.br/jornalismo/tecnologia/conteudo.asp?ID=246124>. Acesso em 2 de novembro de 2010, às 15 horas.

³⁷ Estes percentuais variam. Depende do acerto de cada editora. Se o autor for renomado, sua percentagem é maior. No entanto, o que sempre se verifica é que a distribuidora retém a maior parcela do preço de capa.

tradicional em papel. Para a sua realização, são buscadas mobilidade e autonomia, fundamentais para que os leve a qualquer lugar e que se leia durante horas, sem problemas de recarga. Também a tela é um motivo de preocupação e investimento: com dimensões adequadas para se ler em um formato similar ao tradicional no papel, com contraste que não cansa a leitura em uma tela com luz. Inicialmente elas eram apenas em preto e branco, no entanto as novas inovações já trazem coloridas. Ainda sobre a tela, e a leitura, os dispositivos eletrônicos permitem que o usuário amplie a letra do livro ou aumente o *zoom* da página, bem como oferecer a possibilidade de buscar a parte desejada por palavras-chaves, capítulos, páginas, etc.

Outra importante possibilidade que o *e-book* oferece é a capacidade de se fazer uma leitura não linear – de maneira que permita ao leitor “navegar”, tal como na internet, através de *links*. Enquanto lê certa passagem do texto, poderá acessar outro conteúdo em *hiperlinks*, dispostos em outros textos. Esta possibilidade é uma das grandes apostas para o mercado editorial eletrônico, visto que tais *links* poderão levar a animações, vídeos, figuras, músicas para representar aquilo que é lido, ou mesmo a sites na internet, tais como de vendas *online*.

O *e-book*, assim, é uma nova forma de ler que traz novas realidades para o cotidiano das pessoas. Isto se dá pelo o fato de uma nova leitura ser possível em diferente suporte: o eletrônico. A nova tecnologia será, cada vez mais, empregada nas atividades escolares, tornando o ensino ainda mais rico de informações, como a sociedade da informação possibilita. A leitura poderá ser mais democrática ao integrarmos as novas tecnologias de informação e da comunicação (TICs), como os dispositivos de livros eletrônicos, na vida cotidiana. Assim, leitura e aprendizagem poderão ganhar novas maneiras de se desenvolver e, juntos, de melhorarem a educação, se apostarem nas TICs como nova filosofia da educação. Por que dizemos isto? Acreditamos que o futuro da nossa sociedade gira em torno das TICs em todos os aspectos cotidianos da nossa vida (equipamentos eletroeletrônicos de casa, GPS, PDAs, computadores, equipamentos eletrônicos governamentais, etc.), de modo que devemos preparar nossos alunos para elas, para que não sejam analfabetos tecnológicos em pleno século XXI.

Existem diversos pontos de discussão sobre as transformações que o livro eletrônico trará para o seio da sociedade. Destacaremos algumas:

- Acesso universal a milhões de *e-books* que já estão na internet e que ainda serão produzidos. A qualquer momento e em qualquer lugar;

- Sempre existirá o livro que se deseja, não será mais preciso esperar reedições ou reimpressões de títulos;
- Disponibilidade imediata: compra-se, descarrega-se e se lê. Com uma conexão DSL o tempo de descarga é de um minuto e meio, geralmente;
- Preço mais baixo, já que se eliminam os intermediários do suporte em papel: gráfica, distribuição, livraria, etc.;
- Qualidade do meio ambiente: se evita o uso excessivo de papel e tinta. Menos árvores serão derrubadas.

Os últimos dispositivos já trazem mais funções que apenas a leitura de títulos. Assim, a convergência de mídias já recai também sobre os livros eletrônicos. Alguns, como o *iPad*, já permitem que escutar música, conectar-se a internet para navegação, armazenar outros tipos de documentos, que não apenas os livros eletrônicos, etc.

A principal vantagem do livro digital é a sua portabilidade e a sua aquisição. Desta maneira, ele passou a ser um ótimo filão para as editoras aumentarem seus lucros, principalmente após a aceitação crescente pelo público consumidor nas primeiras experiências de venda de títulos eletrônicos. Um indivíduo que more no Japão poderá comprar uma obra colocada à venda por uma editora brasileira na internet. O processo de recebimento (*download*) do livro dura menos de um minuto, em geral. Diferente da compra, ainda que pela a internet, de um livro físico: levará vários dias para que possa ser retirado do estoque, embarcado e que chegue ao seu destinatário final. Assim, para o livro eletrônico, o custo de entrega ou não existe ou é mínimo. O que barateia ainda mais o livro digital, diante do frete para o livro tradicional.

Atualmente, com o aumento da produção de suportes digitais e de sua recepção pelo mercado consumidor, o livro físico (impresso) perde ou ganha força no mercado editorial? Acreditamos que ele, agora, será apenas mais uma plataforma, com seus diferentes formatos, para um conteúdo que pode ser empregado em diferentes suportes. Temos uma convergência de mídias que chegou ao modo de se pensar o livro. Para além do impresso! Que se complemente com outros suportes, outras maneiras de produção e de divulgação.

Dessa maneira, podemos adicionar um pensamento de Baudrillard que versa sobre o objeto e o consumo e que demonstra que a produção de novos suportes e plataformas para o livro acabar por personalizar e dar novas escolhas para o consumidor.

Objeto algum é oferecido ao consumo em um único tipo. O que pode ser recusado a você é a possibilidade material de comprá-lo. Mas aquilo que lhe é dado *a priori* na nossa sociedade industrial como graça coletiva e como signo de uma liberdade formal, é a escolha. Sobre tal disponibilidade repousa a “personalização” (BAUDRILLARD, 1989, p.149).

Assim, o consumidor hoje pode escolher outras maneiras de realizar sua leitura. Além da leitura em livros impressos ou em monitores de computadores, agora ele também pode optar por ler em um leitor eletrônico como o *Kindle*), em *tablets* como o *iPad* ou mesmo no seu aparelho de telefone celular. A edição no mercado editorial será, mais do que nunca, uma junção entre conteúdo e plataforma. O livro é apenas uma forma. Agora temos outras: *iPad*, *Kindle*, *Audiolivro*, *Vook*, etc. A convergência de mídias chegou ao livro. Em suma, deve-se editar horizontalmente, isto é, em rede: em diversas possibilidades. É como se a pós-modernidade tivesse chegado aos livros: sem fronteiras, fragmentário, plural, múltiplo...

Todo o estudo que fizemos apresenta o livro como um objeto do homem, mesmo o *e-book*. E mais: o homem que coleciona livros. O colecionismo de livros. Têm aqueles que veem coleções de livros como uma importância para o mundo humano, têm aqueles que veem como um transtorno obsessivo compulsivo, mas nós vemos as coleções de livros como um modo importantíssimo para se guardar a memória social do ser humano – discutiremos isto na parte final deste trabalho.

4.5 COLEÇÃO DE LIVROS

Após estudarmos o que é coleção e também o colecionismo – além do estudo sobre obras de arte e indústria cultural –, chegamos ao momento de discorrer sobre a coleção de livros. Tendo considerado, anteriormente, que os objetos podem se dividir entre funcionais e simbólicos, podemos agora afirmar que o primeiro esgota o seu uso no presente, sendo eficaz; enquanto que o objeto simbólico (para Baudrillard, “objeto mitológico”) é um ser completo, perfeito. Para que possamos compreender melhor, o filósofo francês afirma:

A exigência à qual respondem os objetos antigos é aquela de um ser definitivo, completo. O tempo do objeto mitológico é o perfeito: ocorre no presente como se tivesse ocorrido outrora e por isso mesmo acha-se fundado sobre si, “autêntico”. O objeto antigo é sempre, no sentido exato do termo, um “retrato de família”. Existe sob a forma concreta de um objeto, a imemorialização de um ser precedente – processo que equivale, na ordem imaginária, a uma elisão do tempo. É isto que evidentemente falta aos objetos funcionais, que existem somente na atualidade, no indicativo, no imperativo prático,

esgotando-se no seu uso sem ter tido lugar outrora e que, se asseguram mais ou menos bem o meio ambiente no espaço, não o asseguram no tempo. O objeto funcional é eficaz, o mitológico, perfeito (BAUDRILLARD, 1989, p. 83-84).

Neste sentido, relacionando às edições normais e às de colecionador, podemos considerar que as primeiras dão conta do presente, que não a assegurará no tempo. Enquanto que as edições de colecionadores procuram ser perfeitas, autênticas. Isto é: procuram assemelhar-se a obras de arte. Serem autênticas, possuem aura.

Com o conceito de aura já discutido anteriormente, podemos compreender que colecionadores atribuem aos livros raros e/ou valiosos uma espécie de aura, ainda que não o livro, enquanto objeto, é um produto, na imensa maioria das vezes, seriado, isto é, produzido com uma tiragem. Deste modo, a aura de um livro seria qual? O manuscrito original do autor? Por conta disto, compreende-se que o livro pode ser uma obra de arte diferenciada: dependendo de seu valor simbólico, ele adquire uma espécie de aura. Se não for uma aura artística, nascida junta a sua produção, é, ao menos, uma aura simbólica. O simbolismo desta aura será aquela atribuída a importância que tal obra possuiu em tal coleção. Edições já voltadas para colecionadores costumam serem adotadas por estes. São edições que, dependendo do tema e conteúdo, podem ter prefácios, textos e ilustrações que uma edição convencional não tenha. A autoria destes textos e ilustrações, com efeito, encarecem sua produção, pois são confiadas a autoridades de tal conteúdo ou tema.

Como se chama o colecionador de livros? Bibliófilo ou bibliômano? Podem ser os dois e mesmo colecionador de livro, simplesmente. Os dois primeiros são aqueles que, digamos, mais levam à sério o ato de colecionar livros.

O verdadeiro tormento de um colecionador de livros valiosos é que, se colecionasse quadros do Renascimento ou porcelanas chinesas, ele os manteria na sala e todas as visitas ficariam extasiadas. O bibliófilo, porém, nunca sabe a quem mostrar os próprios tesouros: os não bibliófilos dão uma olhada distraída naquilo e não compreendem por que um livreco seiscentista in-doze, de folhas avermelhadas, pode representar o orgulho de quem é o único a ter adquirido o último exemplar ainda em circulação; e com frequência os outros bibliófilos manifestam síndromes de inveja (também gostariam de possuir aquele livro e se irritam) ou de desprezo (pensam ter coisas muito mais raras em suas bibliotecas, ou então colecionam um assunto diferente do que você coleciona ou seja, um aficionado de livros renascentista de arquitetura pode ficar insensível diante do mais precioso acervo existente de panfletos rosa-cruzistas do século XVII) (ECO, 2010, p. 33).

É Umberto Eco quem postula que a diferença entre bibliófilo e bibliômano está nas intenções. O primeiro é um colecionador de livros que sente a necessidade do garimpo, do sacrifício para conquistar um livro raro; sente prazer na aventura de conquistar uma obra. Além disto, ele sente-se feliz em mostrar a obra para outros colecionadores, bem como a de sentir-se como um dono passageiro daquele livro; uma espécie de servidor de passagem daquele livro para a posteridade. Para ele, o segundo, evita a publicidade de suas obras raras: “porque só de falar nisso os ladrões de meio mundo se mobilizariam, e assim ele deveria folheá-lo sozinho no meio da noite, como um Tio Patinhas tomando banho nos seus dólares (*ibidem*, p. 38)”. Também, “um bibliômano se distingue do bibliófilo porque, só para ter um livro raro e intonso, e conservá-lo como tal, renuncia a lê-lo (*ibidem*, p. 67)”. Além disto, Eco afirma que o bibliômano rouba livros:

O bibliômano rouba livros com gesto desenvolto enquanto conversa com o livreiro: aponta-lhe uma edição rara na prateleira alta e faz sumir outra, igualmente rara, embaixo do paletó; ou então rouba partes de livros circulando por bibliotecas onde corta com gilete as páginas mais apetecíveis (*ibidem*, p. 39).

Sobre o roubo de páginas, é mais uma prática corriqueira neste mercado de obras de arte que já vimos anteriormente. Os livros raros também sofrem do mesmo mal que as obras de arte sofrem. Trata-se da bibliocastia que Eco divide em três formas: 1) a fundamentalista, que “não odeia os livros como objetos: teme-lhes o conteúdo e não quer que os outros o leiam (*ibidem*, p. 41)”, onde os exemplos mais importantes são da Igreja Católica na Idade Média e pela a ação dos nazistas quando queimaram livros; 2) a por incúria, a do esfacelamento dos livros por má conservação, por serem malcuidadas, “porque um modo de destruir livros é deixá-los deteriorar-se ou fazê-los desaparecer em recônditos inacessíveis (*idem*)”; 3), por interesse, este que “destrói os livros porque, vendendo-os aos pedaços, lucra muito mais do que vendendo-os inteiros (*idem*)”.

A bibliocastia por interesse acaba por valorizar ainda mais os livros raros que se encontram completos. É uma lógica perversa do mundo de arte: ao se possuir mais de um exemplar de uma obra, se se modificar alguns exemplares, com cortes, faltas, etc., então o exemplar completo ganhará uma valorização ainda maior. A consequência deste vandalismo é melhor explicada por Eco:

Naturalmente, a cópia completa que aparecerá depois no mercado, por ter-se tornado mais rara, custará o dobro, e o dobro custarão as estampas soltas. Assim, de um só golpe, destroem-se as obras de valor

incomensurável, obrigam-se os colecionadores a sacrifícios insustentáveis e aumenta-se o preço das estampas isoladas (*ibidem*, p. 44).

Umberto Eco ainda diferencia o colecionador de livro do bibliófilo:

Os colecionadores querem ter tudo o que se pode recolher sobre um certo tema, e o que lhes interessa não é a natureza das peças isoladas, mas a completude da coleção. Tendem a acelerar os tempos. O bibliófilo, ainda que trabalhe sobre um tema, espera que a coleção não se complete nunca, que sempre exista ainda alguma coisa a procurar. E às vezes pode se apaixonar por um belo livro que não tem nada a ver com o seu tema (*ibidem*, p. 50).

O bibliófilo, aquele que é um colecionador de livros, que garimpa livros para sua biblioteca particular, “é alguém que coleciona livros também pela beleza da composição tipográfica, do papel, da encadernação (*ibidem*, p. 19)”. Ainda, segundo o mesmo autor:

A bibliofilia é certamente o amor aos livros, mas não necessariamente ao conteúdo deles. Sem dúvida há bibliófilos que colecionam por assunto e até leem os livros que acumulam. Mas, para ler muitos livros, basta ser rato de biblioteca. Não, o bibliófilo, ainda que atento ao conteúdo, quer o objeto, e que este seja, se possível, o primeiro saído das prensas do tipógrafo. A tal ponto que existem bibliófilos, que eu não aprovo mas compreendo, os quais, possuindo um livro intonso, não lhe separam as páginas para não violar o objeto conquistado. Para eles, separar as páginas do livro raro seria, como, para um colecionador de relógios, quebrar o tambor a fim de ver o mecanismo (*ibidem*, p. 35).

No entanto, os mais diversos colecionadores de livros possuem em suas bibliotecas diversos exemplares que não foram, propriamente, editados para serem de colecionador. Eles possuem edições com um valor histórico ou editorial que a transforma em exemplares únicos ou raros. Geralmente, são exemplares de livros antigos.

Daí, naturalmente, além da raridade e valor histórico, os altos preços alcançados pelos exemplares sobreviventes. Uma página da *Bíblia* de 42 linhas, com iniciais pintadas e títulos manuscritos, foi comprada por 2.000 dólares numa galeria de Nova Iorque em 1967. Arthur A. Houghton Jr. revendeu por 1.800.000 dólares o exemplar que comprara por 150.000 alguns anos antes. E assim por diante (MARTINS, 1996, p.156).

Umberto Eco também nos relata o alto valor que pode ser encontrado no mercado de livros raros quando afirma que a “certos livros antigos custam centenas de milhões, e que o último exemplar circulante da primeira edição em incunábulo da *Divida Commedia* foi arrematado em leilão por um bilhão e meio (ECO, *op. cit.*, p. 34)” de liras italianas.

A função do bibliófilo, para Eco, “é também aquela, para além da satisfação pessoal do seu desejo privado, de testemunhar sobre o passado e o futuro do livro (*ibidem*, p. 54)”. Neste sentido, podemos seguir com a afirmação de Eco acerca da motivação que um bibliófilo pode ter ao deixar, em testamento, sua coleção de livros para alguma instituição pública e para seus herdeiros diretos:

Se o papai tiver sido um colecionador de verdade, não terá adquirido livros por acaso, mas sim reunido uma coleção temática, e quando era vivo não queria que ela desaparecesse, portanto deve tê-la deixado em testamento para alguma instituição pública. Ou então os herdeiros, vendo-se diante de uma coleção completa, não serão bobos de liquidá-la no sebo e a confiarão à Christie’s ou à Sotheby’s. Em seguida a coleção será adquirida por uma biblioteca americana ou por um banco japonês, e daqueles recônditos não sairá mais. Isso explica por que o preço dos livros antigos, especialmente se formarem coleção, cresce a um ritmo superior àquele dos móveis ou das joias. Chegará um dia em que, para joias, móveis barrocos, telas renascentistas, ainda haverá mercado, ao passo que os livros se terão tornado objetos inalienáveis (*ibidem*, p. 46).

Assim, permanecemos com Jean Baudrillard quando discorre sobre o valor do antigo para os objetos:

Podemos a esta altura simplesmente relacionar o gosto do antigo com a paixão colecionadora: há afinidades profundas entre os dois, na regressão narcisista, no sistema de elisão do tempo, no domínio imaginário do nascimento e da morte. Contudo é preciso distinguir na mitologia do objeto antigo dois aspectos: a nostalgia das origens e a obsessão pela autenticidade (BAUDRILLARD, 1989, p.84).

Os objetos antigos, desta maneira, ganham uma identidade que o valoriza, principalmente quando se deseja que eles façam parte de uma coleção. Em suma, objetos antigos, tais como livros de alguns séculos atrás, possuem uma aura simbólica importante para colecionadores.

(...) quanto mais velhos são os objetos, mais nos aproximam de uma era anterior, da “divindade”, da natureza, dos conhecimentos primitivos etc. Esta espécie de mística já existe, diz Maurice Rheims, na Alta Idade Média: um bronze ou um entalhe grego coberto de signos pagãos recobrem-se, aos olhos do cristão do século IX, de virtudes mágicas. Outra coisa é, verdade seja dita, a exigência de autenticidade, que se traduz por uma obsessão de certeza: a da origem da obra, de sua data, de seu autor, de sua assinatura. O simples fato de que o objeto tenha pertencido a alguém célebre, poderoso, confere-lhe valor. A fascinação pelo objeto artesanal vem do fato deste ter passado pela mão de alguém cujo trabalho ainda se acha nele inscrito: é a fascinação por aquilo que foi *criado* (e que por isso é único, já que o *momento* da criação é irreversível) (*ibidem*, p.84-85).

Como já vimos, livros que foram marcados como propriedade de alguém (*ex-libris*) são mais valorizados do que aqueles que não são, na maior parte dos casos de exemplares antigos. Pois aquela marca atesta a história daquele exemplar. Um colecionador que possui um livro que possua uma marca de propriedade de alguém de renome terá uma obra rara e bastante valiosa.

Wilson Martins considera que houve um movimento, nos últimos anos do século XIX, que procurava por livros artesanais, isto é, a produção que não era padronizada, industrializada. É este movimento³⁸ que se insere na conduta dos colecionadores, dos bibliófilos. São indivíduos que não desejam possuir em suas fileiras nas estantes livros que todos possuem uma cópia igual, sem diferenças com outros exemplares.

O movimento artesanal na tipografia se inscreve, como se vê, numa larga tentativa que pretendia renovar toda a civilização. No que se refere propriamente ao livro, é necessário esclarecer que ele não visava os volumes de uso corrente, mas apenas as chamadas “edições de luxo”, que então se debatiam numa repetição sem grandeza de velhas receitas já gastas. É, pois, no “livro de luxo” que se manifestaram todos os esforços, embora a tipografia industrial, de seu lado, e sem grande barulho, aperfeiçoasse cada vez mais os seus produtos e conseguisse uma “média” de qualidade e bom gosto muitas vezes admirável (MARTINS, *op. cit.*, 244).

Acreditamos que o mesmo movimento deverá voltar a acontecer em breve. Como já falamos antes, o *e-book* começa a ganhar mercado. A produção de livros em papel será revista. A demanda por livros tradicionais poderá fazer renascer aquele movimento por livros artesanais. Colecionadores seriam, com efeito, os mais interessados neste tipo de produção.

A antiguidade, principalmente para as bibliotecas, é uma característica importante a ser levada para a aquisição de uma obra rara. Podemos compreender, deste modo, que o início de uma coleção de livros também passa pela a procura por edições antigas – geralmente, destacadas entre os bibliófilos, como José Mindlin.

O livro exerce uma atração multiforme, que vai muito além da leitura, embora esta seja um ponto de partida fundamental. Em primeiro lugar, existe sempre a ilusão de que se vai conseguir mais do que na realidade se consegue. Depois vem o desejo de ter à mão o maior número possível de obras de um autor de quem se gosta – já é o começo de uma coleção. Conseguido o conjunto, que sempre se quer o mais completo possível, surge o interesse pelas primeiras edições, geralmente raras, e a atração pelo livro como objeto, e também como

³⁸ Movimento “não apenas na tipografia mas em todas as artes e, mesmo, em todos os diferentes aspectos da vida social (MARTINS, 1996, p. 242)”.

objeto de arte, em que entra a qualidade do projeto gráfico, a ilustração, a diagramação, o papel, a tipografia, a encadernação; e aí já surge a busca da raridade (MINDLIN, 1997, p. 15).

Como podemos ver, não é apenas a idade do livro que tem importância. Por mais antigo que seja um exemplar, não deve ser apenas a sua datação o elemento caracterizador daquele livro ser cotado como um item valioso para um colecionador.

O que importa é o conteúdo da obra, o valor histórico ou gráfico da edição. E muitos outros fatores. Às vezes, por exemplo, se a edição tem um erro, como no caso das *Poesias* de Machado de Assis, ou está cheia deles, até isso passa a ser uma curiosidade bibliográfica, especialmente se os erros foram corrigidos pelo autor em outra edição. A coisa não é simples, e exige estudo e vivência, que me ensinaram outro dado importante: é uma ilusão ter um exemplar que não esteja em bom estado, ou seja, defeituoso – salvo se se tratar de obras de excepcional raridade. Um desses casos foi a primeira edição brasileira de *Marília de Dirceu*, de Thomaz Antonio Gonzaga, uma das maiores raridades de nossa literatura (e de nossa biblioteca). É uma edição da Imprensa Régia, do Rio de Janeiro, de 1810, feita numa tiragem excepcionalmente grande, de 2000 exemplares, mas da qual hoje só se conhecem cinco ou seis, todos eles, aliás, em mau estado (*ibidem*, p. 50-51).

Toda coleção procura dar conta de ser valiosa por ser um conjunto de objetos que a tornem única ou rara. O objeto é abstraído de sua função, ganhando o enredo simbólico. O colecionador quer reconstituir um mundo com sua coleção: quer que ela signifique algo. É a posse daquele conjunto de objetos coletados, organizado e significativo, que trará não só a identidade própria do indivíduo que o coleciona, mas também o que ele quer que seja visto e lembrado do mundo, de um determinado período histórico.

A posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto *abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo*. Neste nível todos os objetos possuídos participam da mesma *abstração* e remetem uns aos outros na medida em que somente remetem ao indivíduo. Constituem-se pois em sistema graças ao qual o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada (BAUDRILLARD, 1989, p. 94. Grifo do autor).

Por conta da aura simbólica, cada coleção acaba por adquirir uma personalidade, uma identidade, que se esforça em não ser encontrada em outra coleção similar. Ou seja: uma coleção de livros sempre almeja ser diferente de outra coleção de livros. Para tal, é necessário que nela existam raridades. José Mindlin nos fala um pouco sobre isto:

Se alguém me pergunta o que é um livro raro, fico meio atrapalhado, pois é das coisas que a gente sabe, mas não consegue definir plenamente. O livro pode ser raro, por exemplo, por terem sido impressos poucos exemplares, ou por não se terem conservado os que

se imprimiram, pelo interesse do texto, por ser uma primeira edição ou por ter uma revisão do próprio autor. As quatro primeiras edições de *O Guarany*, por exemplo, são importantes, pois foram revistas por Alencar, assim como as quatro primeiras de *Os Sertões*, revistas por Euclides da Cunha (com y na primeira edição...).

As razões são muitas, e, além de algumas específicas, cada colecionador tem suas próprias motivações. Basicamente, todo livro que se procura, e não se consegue encontrar, é raro – essa poderia ser a mais fácil das definições... (MINDLIN, *op. cit.*, p. 28-29).

Eco postula que no processo que um livro torna-se raro, suas cópias tornam-se únicas diante de alterações que vão sofrendo ao longo do tempo, bem como de características próprias, “mas, ao mesmo tempo, cada exemplar adquire valor na medida em que se aproxime das condições da cópia ideal (ECO, *op. cit.*, p. 61)”.

O livro antigo podia ser montado por diferentes pessoas, em diferentes processos. Deste modo, diferentes cópias de um texto impresso em uma gráfica pertencem a diferentes encadernações, diferentes anterrostos, frontispícios, etc.

Cada exemplar saído da tipografia é, em princípio, o tipo de todos os outros. Mas, visto que antigamente se vendiam cadernos avulsos, a serem montados segundo o capricho do comitente, que os processos ainda artesanais permitiam corrigir a composição até durante a impressão e que a cópia chega até nós variadamente marcada pelo tempo e pela posse, de uma edição com tiragem de mil cópias nenhum exemplar, em teoria, é igual ao outro (*ibidem*, p. 62).

Com efeito, é necessário conhecer a história não apenas do livro, mas bem como a de todo o contexto de sua elaboração, por parte do autor, para que não se corra o risco de perder um livro raríssimo.

Narra a lenda que Gerbert d’Aurillac, ou seja, Silvestre II, o papa do ano 1000, devorado pelo seu amor aos livros adquiriu certo dia um inencontrável códice da *Farsália* de Lucano, em troca de uma esfera armilar em couro. Gerbert não sabia que Lucano não tinha podido terminar seu poema, porque nesse meio-tempo Nero o convidara a cortar as próprias veias. De modo que recebeu o precioso manuscrito mas achou-o incompleto. Todo bom apreciador de livros, depois de conferir o volume recém-adquirido, se o julgar incompleto devolve-o ao livreiro. Gerbertt, para não se privar ao menos de metade do seu tesouro, decidiu enviar ao credor não a esfera inteira, mas só meia (*ibidem*, p. 34).

Falaremos agora da Biblioteca Pedro Calmon do Fórum de Ciência e Cultura, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, para que podemos depois relatar como ela conceitua obras raras, já que possui um acervo de obras raras e preciosas de valor histórico-científico.

O acervo foi formado através de doações de homens ilustres e de instituições culturais, além da aquisição de coleções particulares, destacando-se as que pertenceram a Ramalho Ortigão, Afrânio Peixoto, Olegário Mariano, Rodolfo Garcia, Adyr Guimarães e Antonio Monteiro de Barros, muitas com assinaturas e dedicatórias.³⁹

Os critérios da Biblioteca Pedro Calmon do Fórum de Ciência e Cultura para qualificar livros raros são tais como os colecionadores postulam. Vejamos:

Impressões dos séculos XV; XVI; XVII e XVIII.
 Obras editadas no Brasil até 1900.
 Primeiras edições até o final do século XIX.
 Edições com tiragens reduzidas com aproximadamente 300 exemplares.
 Edições de luxo.
 Edições clandestinas.
 Obras esgotadas, especiais e fac-similares, personalizadas e numeradas, críticas, definitivas e diplomáticas.
 Obras autografadas por autores renomados.
 Obras de personalidades de projeção política, científica, literária e religiosa.
 Exemplares de coleções especiais (regra geral com belas encadernações e *ex-libris*).
 Exemplares com anotações manuscritas de importância (incluindo dedicatórias).
 Obras científicas e históricas que datam do período inicial de ascensão de cada ciência.
 Edições censuradas.
 Obras desaparecidas, face à contingência do tempo.
 Edições populares, especialmente romances e folhetos literários (cordel, panfletos).
 Edições de artífices renomados.
 Edições de clássicos, assim considerados nas histórias das literaturas específicas.
 Teses defendidas até o final do século XIX.
 Periódicos estrangeiros dos séculos XV ao XIX.
 Primeiros periódicos brasileiros técnico-científicos.⁴⁰

Assim, temos que qualquer bibliófilo procura reunir livros e edições destes com características próprias. Mas também existem outros elementos que contribuem para valorizar certas obras.

Livros com dedicatória do autor, manuscritos, folhetos, encadernações especiais, ou certas traduções, também podem ter lugar importante na biblioteca. Os exemplos são inúmeros: no campo das traduções, grandes escritores brasileiros do século passado foram tradutores, para ganhar a vida, pois os direitos autorais eram muito reduzidos (MINDLIN, *op. cit.*, p. 30).

³⁹ http://www.forum.ufrj.br/biblioteca/historia_bib.html, acesso em 25 de outubro de 2010, às 22 horas.

⁴⁰ http://www.forum.ufrj.br/biblioteca/criterios_raros.html, acessado em 25 de outubro de 2010, às 22 horas.

Outro exemplo de características que um livro pode ter para ser considerado uma raridade por bibliófilos é dado por Eco:

Até um exemplar mutilado pode nos contar uma história frequentemente dramática: o nome do editor cancelado para fugir aos rigores da censura, páginas censuradas por leitores ou por bibliotecários demasiado prudentes, papéis avermelhados porque a edição foi impressa clandestinamente com material barato, sinais de uma longa permanência talvez no porão de um mosteiro, firmas, anotações, sublinhados que contam a história de várias posses através de dois ou três séculos... (ECO, *op. cit.*, p. 21).

Jean Baudrillard, de acordo com essa ideia de raridade, fala que:

A posse de objeto “raro”, “único”, é evidentemente o fim ideal da apropriação; mas de um lado a prova de que tal objeto é único jamais será dada em um mundo real, de outro, a subjetividade sai-se muito bem sem isso. A qualidade específica do objeto, seu valor de troca, depende do domínio cultural e social (BAUDRILLARD, 1989, p. 98).

Ler catálogos, ou melhor, procurar e garimpar nos catálogos existentes de antigas casas editoriais ou tipográficas e, ainda, de centros de leilões é uma tarefa bastante apreciada pelos bibliófilos. Estes catálogos descrevem aqueles livros raros, podendo ser catálogos datados de épocas remotas – estes os mais valorizados e também procurados –, bem como catálogos atuais produzidos por antiquários que desejam realizar um leilão de livros antigos.

Ler os catálogos significa descobrir presenças inesperadas, desde que se tenha a paciência de ir desencavá-las naquelas seções que os livreiros costumam intitular *Varia et curiosa*. Descubrem-se então livros cujos títulos nos fazem devanear, e gostaríamos de possuí-los todos, se não fossem eles legião, e sua coleta completa não ameaçasse levar à ruína o mais rico dos colecionadores (ECO, *op. cit.*, p. 157).

São estes catálogos que definem, em grande parte, quais são as cópias verdadeiras e quais não são. Eles possuem um grau de descrição das obras bem técnico, podendo aludir que tal exemplar de uma obra tal foi encadernada por tal tipógrafo de uma maneira diferente que foi em outro exemplar, por exemplo. Os livros antigos, raros, costumam ter diferentes tipos de montagem. Apesar de possuírem o mesmo texto, eles podem ser encadernados diferentemente, bem como impressos em diferentes gráficas, ainda que sob uma mesma edição. Vejamos um exemplo de um catálogo que Umberto Eco nos oferta, daqueles livros pertencidos a Ricardo Montenegro:

THEOPHILUS SCHWEIGHART (?) *Verm Alchymische Clypevm. Das ist Die Ganze Kunst und Wissenschaft der Ertz Bruderschaft, Ueber Pseudochymicorum Libellis Monstruosis Figuris atq. Aenigmatibus Homines Decipientibus, contra Hystriones Chaos*

Magnesiae & Antri Naturae und ähnliche Orbimeripottendificuncta undique quoversum bombitarantarantia nouissimum scutum praebens für defensionem Fratrum des löblichen Ordens Rosea Crucis. Sub umbra alarum tuarum, cave diabolum! Sl, sd (1617).

24° (10 ff. Nn.) 77 pp. (1b). Anterosto com bela gravura representando o túmulo de Christian Rosencreuz.

Encad. Pergaminho coevo gasto. Vermelhidão constante devida à qualidade do papel. Fortes nódoas e basta broca marginal com perda de poucas letras nas últimas folhas. Abrasão na parte inferior do frontispício para cancelar local e data. Excepcional ex-libris de Christian Knorr von Rosenroth.

Desconhecido por Caillet, Guaita, Dorbon, Ouvaroff, Gardner. Ausente na Biblioteca Hermetica de Amsterdã! Waite (*Cross and Crucible: Addenda on Early Rosicrucians*, London, 1923, pp. 66) o atribui a Schweighart e cita como editor: “Typis Rolandi Edighofferij, Armartis (sic), 1617”. G. Arnold (*Unpartheysche Kirchen-und-Ketzer Historien*, Schaffausen 1743, Appendix pp. 870) não menciona o autor mais afirma que o landgrave de Hesse teria pago já então mil ducados para possuir a única cópia ainda existente, provavelmente esta (*ibidem*, p. 252-253).

Podemos ver a riqueza de detalhes e informações que são dadas às obras por catálogos. Por conta disto que muitos bibliófilos têm uma satisfação enorme em lê-los. Umberto Eco nos mostra um pouco como é isto através de observar como um amigo bibliófilo dele, chamado Mario Praz:

Praz destacava com quanto prazer o bibliófilo lê catálogos de antiquariato livreiro, como outros leem livros policiais. “Tenham certeza” – dizia – “de que nenhuma leitura jamais geração ação tão rápida e comovida como a leitura de um catálogo interessante”. Porém, logo deixava entrever como é possível fazer leituras rápidas e comovidas até de catálogos desinteressantes (*ibidem*, p. 58).

Bibliófilos pesquisam incansavelmente em catálogos, em sebos, em bibliotecas, em livrarias antigas. Pois sabem que nem toda coleção pode ser completada, certamente, pois existe uma infinidade de obras de arte dentro de um universo. Também Mindlin corrobora com este ponto de vista:

Biblioteca completa não existe, nem biblioteca pública, como a Biblioteca do Congresso ou a Biblioteca Nacional francesa ou a britânica; são milhões de livros, mas há muito mais livros que eles não têm do que o que eles têm. E isso é estimulante, porque se a pessoa chegasse ao ponto de dizer “bom, agora não tem mais o que comprar”, seria muito frustrante.⁴¹

Mas existem coleções, mais restritas, que podem sê-la. Exemplo, alguém pode querer colecionar todas as edições de livro feitas pela Editora José Olympio, desde 1931. Será

⁴¹ MINDLIN. <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&tipo=entrevista&edicao=40>

preciso pesquisar o seu catálogo e todos os livros publicados pela a casa editorial desde a sua fundação. Daí basta procurar os exemplares dessas publicações e adquiri-los.

A ausência de uma obra em uma coleção é o que atesta o a importância simbólica desse conjunto, não podendo ser vista apenas como uma acumulação de diversas obras. Baudrillard afirma que:

Tanto quanto por sua complexidade cultural, é pela falta, pelo inacabado que a coleção se separa da pura acumulação. A falta com efeito é sempre exigência definida deste ou daquele objeto ausente e esta exigência ao se traduzir como procura, paixão, mensagem aos outros, basta para quebrar o encantamento mortal da coleção onde o indivíduo se abisma em pura fascinação (BAUDRILLARD, 1989, p. 112).

É na ausência de um determinado objeto que ele se reveste com um valor excepcional. Um colecionador de Bíblias antigas que não tenha um exemplar da Bíblia de Gutenberg estará, sempre, aflito em consegui-la. Pois esta é uma das obras mais importantes que uma coleção de Bíblias deve possuir⁴². Neste sentido,

É preciso se perguntar se a coleção foi feita para ser completada, e se a ausência não desempenha um papel essencial, positivo aliás, já que a ausência é aquilo pelo qual o indivíduo adquire objetivamente o controle de si: enquanto a presença do objeto final significaria no fundo a morte do indivíduo, a ausência deste termo lhe permite apenas desempenhar sua própria morte figurando-a em um objeto, vale dizer, conjurando-a. Esta ausência é vivida como sofrimento mas é também a ruptura que permite escapar ao arremate da coleção que significaria a elisão definitiva da realidade (ibidem, p.100. Grifo do autor.).

Por fim, José Mindlin nos oferece mais uma afirmação sobre o que significa ter uma coleção de livros: “Eu acho que até um certo ponto da vida somos donos da biblioteca, depois passamos a ser depositários desses livros”⁴³. Com esta afirmação, compreendemos que os bibliófilos, por vezes, possuem preocupações para além de ter um patrimônio valioso para si próprio: também se preocupam em reunir livros para que as próximas gerações possam ter conhecimento deles. De maneira que, como veremos a seguir, a memória social do homem está, principalmente, depositada nos livros colecionados por estes atores sociais que são os bibliófilos. O mesmo pensamento já fora encontrado em Eco, quando ele diz a respeito do

⁴² “O livro mais raro do mundo, no sentido de que provavelmente já não existem exemplares em circulação livre no mercado, é também o primeiro, a saber, a Bíblia de Gutenberg. O último exemplar circulante foi vendido em 1987 a compradores japoneses por algo como sete bilhões – ao câmbio da época. Se aparecesse um próximo exemplar, não valeria sete bilhões, mas setenta, ou um trilhão (ECO, 2010, p. 38)”. Nota do autor: a moeda, em questão, é a lira italiana.

⁴³ MINDLIN. <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&tipo=entrevista&edicao=40>

testamento que os bibliófilos costumam deixar: suas coleções devem ser dadas a instituições públicas e/ou vendidas, completa, por uma grande soma de dinheiro a outros colecionadores.

Tentam, desta maneira, os bibliófilos realmente preservar os livros para a posteridade, ainda que, enquanto os possuíam, possam estar colecionando-os por status ou não. Mas, assim que a coleção é feita, isto é, assim que a biblioteca é montada, aquelas obras passam a ter um abrigo e a receber cuidados para que possam sobreviver ao tempo. Desta maneira, como veremos, a memória social do homem é resguardada em páginas de livros colecionados.

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos assim ao fim deste trabalho sem que desejamos buscar uma conclusão. O que desejamos é a abrir a discussão sobre como o hábito de colecionar livros permanecerá em uma sociedade cada vez mais digital e também discorrer sobre como o livro está diretamente ligado ao modo como o ser humano trata a sua memória social.

5.1 COLECIONANDO E-BOOKS?

Parece que o antigo pensamento de que o livro iria acabar já não tem tamanha força nas discussões que permeiam a indústria editorial, bem como a comunidade literária. Há espaço para o livro físico e o *e-book*. No entanto, existirão colecionadores de *e-books*? Estes colecionadores serão tais como os bibliófilos tradicionais ou assumirão outra identidade? Existirá uma produção editorial de versões de *e-books* próprias para colecionadores? Edições eletrônicas com “tiragem” limitada? Existirá, pois, um nicho de mercado para editoras voltadas para a produção de edições que visem ser para os colecionadores? A cadeia produtiva do livro físico é mais custosa que a do livro eletrônico? Ou devemos imaginar um mundo em que o digital não será o campo de garimpo dos bibliófilos? Estes, conforme toda a história até aqui, estarão preocupados apenas em garimpar aquelas edições de livros tradicionais (em papel)?

O bibliófilo não tem medo nem da Internet, nem dos CD-ROM nem dos *e-books*. Na Internet ele já encontra os catálogos de antiquários, nos CD-ROM as obras que um particular dificilmente poderia ter em casa, como os 221 volumes in-fólio da *Patrologia Latina* de Migne, num *e-book* estaria superdisposto a circular por aí com bibliografias e catálogos, tendo sempre consigo um repertório preciso, especialmente se e quando visita uma feira do livro antigo. Quanto ao resto, confia em que, até se os livros desaparecessem, sua coleção simplesmente duplicaria, que digo, decuplicaria de valor. Portanto, *pereat mundus!* (ECO, 2010, p. 53).

Se aos bibliófilos não parece um motivo grande de preocupação o crescimento dos *e-books*, como fica a percepção das editoras e de seus profissionais de mercado? A chegada do *e-book* no mercado editorial já se mostrou acachapante. Como vimos, já existe mais venda de títulos eletrônicos do que títulos físicos, como vimos no comunicado da Amazon.com. Novas editoras nascerão especializadas para a produção de edições para *e-books*, sem que tenham produção para livros impressos? Os profissionais do mercado editorial também precisarão ter novas habilidades, de modo que o ensino acadêmico destes profissionais deverá ser adaptado

ao novo mundo que nos encontramos. Precisarão os autores tanto das editoras para a publicação de suas obras? Os autores serão mais donos do destino de suas obras? Como fica a relação autor x editor ou autor x editora?

Editoras que desejam produzir apenas livros físicos deverão conhecer ainda melhor o seu público. Novas pesquisas serão necessárias para entender o comportamento do consumidor, bem como seus gostos e desejos frente ao consumo de livros físicos. Quais formatos de livro ele estará mais propenso a adquirir? As edições de bolso ainda terão consumo rentável frente aos dispositivos eletrônicos de leitura e aos telefones celulares que poderão servir como tela de leitura de obras? Que outras possibilidades de convergências de mídias poderão fazer parte da produção do livro? A interação e a colaboração vistas na internet (exemplo: redes sociais como o *Orkut* e o *Facebook* e o site de colaboração *Wikipedia*) serão possíveis para a elaboração de novas obras?

Enfim, percebemos que estamos em um momento de transformação como nunca a indústria do livro encontrou. O livro não vai acabar. Mas a sua cadeia de produção, certamente, terá mudanças, bem como a sua própria produção, seja para o *e-book* ou para o livro tradicional.

5.2 A MEMÓRIA SOCIAL NOS LIVROS

Também devemos refletir sobre como a sociedade da informação cuida da memória social do ser humano. Nestes tempos de produção imensa de informação que chega-se a confundir, tal a capacidade empreendedora de produção e distribuição de mensagens, é importante assinalar que a vida *online* passa a desempenhar um importante papel para a preservação da memória social. Se antes do século XXI a criação de registros históricos esteve sempre ligada às construções de monumentos, à literatura e às comemorações, hoje passa também pelo mundo da internet. Conforme vimos, museus e bibliotecas virtuais podem representar este papel de manter e preservar a memória social.

Umberto Eco, em *A memória vegetal: e outros escritos sobre a bibliofilia*, apresenta um quadro de três momentos de como a memória social humana se apresentou durante toda a história humana:

- 1) Memória orgânica: no tempo (ainda existente em sociedades de caça e coleta, ditas como “primitivas”⁴⁴, tais como a tribo Nambikwara que já pudemos falar um pouco neste trabalho) em que os velhos de uma comunidade passam, oralmente, para os integrantes mais novos a história do mundo e de sua sociedade.

Os velhos se tornaram a memória da espécie: sentavam-se na caverna ao redor do fogo, e contavam o que havia acontecido (ou o que se dizia haver acontecido, aí está a função dos mitos) antes de os jovens nascerem (ECO, *op. cit.*, p. 14).

- 2) Memória mineral, que nasce com a invenção da escrita, a partir das inscrições ou gravações em tabuinhas de argila ou esculpida sobre a pedra, bem como a arquitetura com suas pirâmides, catedrais, etc. Eco postula também que o computador mantém este tipo de memória, por conta de sua matéria-prima ser o silício, considerando que:

Hoje, graças aos computadores, dispomos de uma memória social imensa; basta conhecer as modalidades de acesso aos bancos de dados e, sobre um tema qualquer, poderemos obter tudo o que convém saber, uma bibliografia de dez mil títulos sobre um único assunto. Mas não há silêncio maior do que o ruído absoluto, e a abundância de informação pode gerar a ignorância absoluta. Diante do imenso estoque de memória que o computador pode nos oferecer, sentimos-nos como Funes: obcecados por milhões de detalhes, podemos perder todo critério de escolha (*ibidem*, p. 14-15).

- 3) Memória vegetal, nascida com o livro, “embora o pergaminho fosse feito de pele de animais, o papiro era vegetal e, com o advento do papel (desde o século XII), produzem-se livros com trapos de linho, cânhamo e algodão (*ibidem*, p. 15)”.

O livro, pois, representa a nosso ver, e autores como o próprio Eco, o melhor suporte para a memória social do ser humano. A memória orgânica, permeada por mitos e lendas, pode ser modificada de tempos em tempos através das percepções e lembranças dos integrantes anciãos de uma comunidade, conforme podemos entender com leituras do grande antropólogo do século XX: Claude Lévi-Strauss que tratou desse elemento por quase toda sua obra. Para ele, o mito nascia sempre de um outro mito, de maneira que ele se transformava, mantendo uma matéria mítica nele, como podemos ver em:

Tratar-se-á aqui da morte dos mitos, não no tempo, mas no espaço. Sabe-se, com efeito, que os mitos se transformam. Estas transformações que se operam de uma variante a uma outra do mesmo

⁴⁴ Aqui entraríamos em uma discussão antropológica extensa. Optamos por não discorrer mais, pois nomeá-las como sociedades de caça e coleta é costumeiramente aceito, sem qualquer tipo de pejoratividade.

mito, de um mito a outro mito, de uma sociedade a uma outra sociedade para os mesmos mitos ou para mitos diferentes, afetam ora a armadura, ora o código, ora a mensagem do mito, mas sem que este cesse de existir como tal; elas respeitam assim uma espécie de princípio de conservação da matéria mítica, ao termo da qual, de todo mito poderia sempre sair outro mito (LÉVI-STRAUSS *apud*. REVISTA ESPRIT. 1971, p. 91).

Com a memória mineral, o ser humano já domina a escrita e esta passa a exercer um ótimo papel para os registros históricos. Mas é com o papel, ou melhor, com o livro, que a memória vegetal melhor registra a história humana: o livro é um objeto, como vimos, portátil, duradouro, de fácil manuseio, pequeno. Diferente de pedras, taboinhas ou de lembranças de uma mente humana.

No entanto, a capacidade de digitalização de nossa memória social estará diretamente ligada ao mundo da (des)informação que vivenciamos: da banalização da informação, de sua incessante produção e irradiação, e de sua permanente reconstrução (exemplo: *Wikipedia*). Lembrar do personagem de *Funes, o memorioso* de Borges, como Umberto Eco recomenda, é entender melhor isto. Ele recordava-se de tudo, não filtrava suas lembranças, revivia elas, a todo o momento, sem viver sua vida.

Podia reconstituir todos os sonhos, todos os entressonhos. Duas ou três vezes tinha reconstituído um dia inteiro; não tinha duvidado nunca, mas cada reconstituição tinha exigido um dia inteiro. Disse-me: *Eu sozinho tenho mais lembranças que terão tido todos os homens desde que o mundo é mundo* (BORGES, 2007, p. 105).

Funes vivia todo seu passado já vivido novamente no presente, instante por instante, e, assim, não conseguia se reencontrar com seu presente. Sua capacidade de rememorar tudo, sem filtrar, aproxima este personagem do que é a sociedade da (des)informação de hoje. Um mundo que produz informação incessantemente, com dificuldade de filtragem.

Vivemos em um mundo sem fronteiras, de crises de identidades, em suma, pós-moderno. O mundo contemporâneo, este mundo altamente globalizado economicamente e tecnologicamente, não é mais capaz de ser entendido por estudos totalizantes – daqueles que, como Karl Marx e Émile Durkheim, procuraram explicar o mundo através de um conceito, de uma ideia, de uma ideologia. É um mundo muito mais complexo do que pensávamos nos últimos séculos. Não se trata mais de (tentar) explicar a composição do edifício sociopolítico das sociedades através da luta de classes, como Marx postulava; tampouco através dos fatos sociais e suas representações coletivas que Durkheim apresentava.

Hoje, e já desde meados do século XX, não se pode pensar em fazer Sociologia (a grande ciência dos estudos da sociedade humana) sem levar em conta a Comunicação. Hoje, a comunicação passa, certamente, pelo conceito de McLuhan: a da aldeia global.

Temos sociedades interligadas, inter-relacionadas, desfronteirizadas. Temos a sociedade pós-moderna, que envolve uma nova produção de sentidos. Para tal, a velocidade da distribuição dos sentidos e produtos é enorme. Quanta informação temos ao nosso alcance? Quantos veículos de comunicação temos? Quantas intenções de sentido eles nos oferecem? Quantos produtos semióticos nos são ofertados? Por quantos nichos/tribos somos pensados?

Assim, ao pensarmos a importância da preservação da memória social, não podemos também nos garantir na ação dos elementos virtuais como os museus e as bibliotecas virtuais.

Insistir numa separação radical entre memória “real” e virtual choca-me tanto quanto um quixotismo, quando menos porque qualquer coisa recordada - pela memória vivida ou imaginada - é virtual por sua própria natureza. A memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma é humana e social. Dado que a memória pública está sujeita a mudanças - políticas, geracionais e individuais - ela não pode ser armazenada para sempre, nem protegida por monumentos ; tampouco, neste particular, podemos nos fiar em sistemas de rastreamento digital para garantir coerência e continuidade (HUYSSSEN, 2000, p. 37).

Parte de nossa memória social sempre esteve e permanecerá a estar nos livros. Sejam eles feitos com papel ou não. O livro, eletrônico ou em papel, permanecerá como o melhor suporte para o texto e, principalmente, para nossa memória social.

A escrita não só não eliminou a memória, como também a potencializou. Nasceu uma escrita da memória e nasceu a memória dos escritos. Nossa memória se fortalece recordando os livros e fazendo-os falar entre si. Um livro não é uma máquina para bloquear, registrando-os, os pensamentos. É uma máquina para produzir interpretações e, por conseguinte, para produzir novos pensamentos (ECO, *op. cit.*, p. 27).

Enfim, o certo é que colecionar livros físicos, certamente, será uma atividade ainda mais valiosa e também mais difícil de realizar, visto que a concentração de obras raras aumentará. Aqueles que já possuem obras raras verão seu patrimônio aumentar de valor rapidamente com a produção eletrônica maciça. Acreditamos que toda biblioteca será mais estimada e verá seu acervo ganhar mais valor de culto: em suma, seus livros - suas obras de arte - ganharão uma nova aura. Junto a isto, a valorização também se dará por conta de estas coleções de livros servirem não apenas para contar a história daquelas obras e de seu dono,

mas também de seus contextos: preservando, assim, a memória social de um mundo que se transforma rapidamente.

Como é belo um livro, que foi pensado para ser tomado nas mãos, até na cama, até num barco, até onde não existem tomadas elétricas, até onde e quando qualquer bateria se descarregou e suporta marcadores e cantos dobrados, e pode ser derrubado no chão ou abandonado sobre o peito ou sobre os joelhos quando a gente cai no sono, e fica no bolso, e se consome, registra a intensidade, a assiduidade ou a regularidade das nossas leituras, e nos recorda (se parecer muito fresco ou intonso) que ainda não o lemos...

A forma-livro é determinada pela nossa anatomia. Podem existir os enormes, mas estes em sua maioria têm função de documento ou de decoração; o livro-padrão não deve ser menor que um maço de cigarro ou maior que um tabloide. Depende das dimensões da nossa mão, e estas ao menos por enquanto não mudaram, queira ou não queira Bill Gates (ECO, 2010, p. 54).

VI. BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução Alfredo Bosi. – 2ª edição. –São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- _____; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 1986.
- ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito*. Tradução Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- AQUINO, Rubim Santos Leão de. *História das sociedades: das sociedades modernas às sociedades atuais / Rubim Santos Leão de Aquino... [et al]*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1995. 32ª Edição
- BAILEY, Cyril (org.). *O legado de Roma*. Rio de Janeiro, Imago, 1992
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade do consumo*. Tradução Arthur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1991.
- _____. *O sistema dos objetos*. Tradução: Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989, 2ª edição.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. 6ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *O livro*. São Paulo, SP: Edusp, 2008.
- BRAGANÇA, Aníbal. *Por que foi, mesmo, revolucionária a invenção da tipografia? O editor-impressor e a construção do mundo moderno*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Trabalho apresentado no NP04 – Núcleo de Pesquisa Produção Editorial, XXV Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 1 a 5 de setembro de 2002.

- BRASIL. *Decreto nº 3.166, de 14 de setembro de 1999*. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 15 de setembro de 1999.
- BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. *Política nacional de museus / organização e textos*, José do Nascimento Junior, Mário de Souza Chagas. – Brasília: MinC, 2007.
- BRASIL. SENADO FEDERAL. *Convenção Relativa às Medidas a Serem Adotadas para Proibir e Impedir a Importação, Exportação e Transferência de Propriedades Ilícitas dos Bens Culturais*. Brasília, Senado Federal/UNESCO/Brasília, 1972.
- CAMPBELL, Colin. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- DE BURY, Richard. *Philobiblon*. Tradução de Marcello Rollemberg. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- DE VRIES, Josef. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Editora Herder, 1969.
- ECO, Umberto. *A memória vegetal: e outros escritos sobre bibliofilia*. Tradução de Joana Angélica D'Ávila. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- _____; CARRIÈRE, Jean-Claude. *Não contem com o fim do livro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- FLAUBERT, Gustave. *Bibliomania*. Tradução de Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1996, 13ª edição.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Tradução de Fanny Wrobl. Revisão técnica de Gilberto Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, 5ª edição.
- HUYSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Como eles morrem*. In: REVISTA ESPRIT, nº 402, abril de 1971. *Atualidade do mito*, tradução de Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- MARTINS, Wilson. *A palavra escrita. História do livro, da imprensa e da biblioteca*. São Paulo: Editora Ática, 1996, 2ª edição.
- MILANESE, Luiz Augusto. *O que é biblioteca?* São Paulo: Brasiliense, 1986, 4ª edição.

- MINDLIN, José. *Uma vida entre livros: reencontros com o tempo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- NOGUEIRA, Soraia Nunes. *A imagem cinematográfica como objeto colecionável: o colecionador na era digital*. Dissertação de mestrado Curso de mestrado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Tradução: Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- SUANO, Marlene. *O que é o museu?* São Paulo: Brasiliense, 1986.
- TRIGUEIROS, F. dos Santos. *Museu e educação*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1958, 2ª edição.
- VERGER, Jacques. *O alvorecer das universidades*. In: *História Viva*, São Paulo, nº 17, p. 53-59, mar. 2005.
- _____. Os livros na Idade Média. In: _____. *Homens e saber na Idade Média*. Bauru/SP: Edusc, 1999.

VII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DA INTERNET

BAND. *Venda de e-books supera a de livros físicos na Amazon pela 1ª vez*. Disponível em:

<http://www.band.com.br/jornalismo/tecnologia/conteudo.asp?ID=246124>.

Acesso em 2 de novembro de 2010.

CBC Arts. *Turkish museum seeks return of stolen rare tiles*. Disponível em:

<http://www.cbc.ca/arts/story/2006/06/25/hagiasophia-tiles-louvre.html>.

Acesso em 1º de novembro de 2010.

BRAGANÇA, Aníbal et al. *O consumidor de livros de segunda mão. Perfil do cliente dos sebos*. Disponível em:

<http://escritoriodolivro.com.br/leitura/perfil%20sebo.pdf>.

Acesso em 25 de setembro 2010.

BUFREM, L., SORRIBAS, T.. *Práticas de leitura em meio eletrônico. Reading practices in electronic media*. ETD - Educação Temática Digital – ISSN 1676-2592, América do Norte, 11, dez. 2009. Disponível em:

<http://www.fae.unicamp.br/revista/index.php/etd/article/view/2038/1853>.

Acesso em: 17 Nov. 2010.

DA SILVA, Antônio Rogério. *O feitiço da indústria cultural*. Disponível em:

<http://www.discursus.250x.com/contempo/cultindu.html>.

Acesso em 30 de setembro de 2010.

FRIEIRO, Eduardo. *Ex-libris*. Disponível em:

<http://www.bazardaspalavras.com.br/exlibris.php>.

Acesso em 30 de setembro de 2010.

IPC – Instituto de Pesquisa do Coleccionismo. *O colecionismo no mundo através das civilizações*. Disponível em:

http://www.ipcoleccionismo.com.br/exibir_pesquisas.php?noticia=171.

Acesso em 23 de setembro de 2010.

LIMA, Renata. *A arte fascinante de colecionar*. Disponível em:

<http://www.brasilcult.pro.br/artigos/imagens/colecionar.pdf>.

Acesso em 23 de setembro de 2010.

_____. *Colecionamento e pós-modernidade*. In: IPC – Instituto de Pesquisa do Colecionismo. Disponível em:

http://www.ipcoleccionismo.com.br/exibir_pesquisas.php?noticia=392.

Acesso em 23 de setembro de 2010.

_____. *Expansão do conhecimento*. In: IPC – Instituto de Pesquisa do Colecionismo. Disponível em:

http://www.ipcoleccionismo.com.br/exibir_pesquisas.php?noticia=27.

Acesso em 23 de setembro de 2010.

PALLONE, Simone. *Entrevista com José Mindlin*. In: ComCiência – Revista Eletrônica de Jornalismo Científico. Disponível em:

<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&tipo=entrevista&edicao=40>.

Acesso em 17 de novembro de 2010.

SANTOS, G., PASSOS, R.. *Estratégias para a estruturação de um website visando o desenvolvimento de Bibliotecas Digitais / Strategies for the structuralization of a website in the development of digital libraries*. ETD – Educação Temática Digital – ISSN 1676-2592, América do Norte, 6, out. 2009. Disponível em:

<http://www.fae.unicamp.br/revista/index.php/etd/article/view/1971/1804>.

Acesso em: 17 Nov. 2010.

