

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis

Nathália Vieira Serrano

**RESTAURAÇÃO DE UMA ENCADERNAÇÃO FRANCESA DO  
SÉCULO XIX: TEORIA E PRÁTICA**

Belo Horizonte

2013

Nathália Vieira Serrano

**RESTAURAÇÃO DE UMA ENCADERNAÇÃO FRANCESA DO  
SÉCULO XIX: TEORIA E PRÁTICA**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado  
ao Colegiado de Graduação em Conservação-  
Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de  
Belas Artes da Universidade Federal de Minas  
Gerais, como requisito parcial para a obtenção do  
título de Bacharel em Conservação-Restauração de  
Bens Culturais Móveis.

Área: Papel

Orientadora: Professora Ana Utsch

Belo Horizonte

2013



**Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Belas Artes  
Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis**

Trabalho de conclusão de curso intitulado “Restauração de uma encadernação francesa do século XIX: teoria e prática”, de autoria da graduanda Nathália Vieira Serrano, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Professora Doutora Ana Utsch – EBA/UFMG

---

Professora Doutora Eliana Ambrosio – EBA/UFMG

---

Professora Yaci-ara Froner Gonçalves  
Coordenadora do Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis  
EBA/UFMG

Belo Horizonte, 07 de fevereiro de 2013

Av. Antônio Carlos, 6627 – Belo Horizonte, MG – 31 270-901 – Brasil

## AGRADECIMENTOS

À Professora Ana Utsch, pela orientação segura, dedicada e sensível; pela amizade e, acima de tudo, por despertar o meu interesse pela encadernação.

À Diná Marques, coordenadora técnica da Divisão de Coleções Especiais da UFMG, pela generosa acolhida durante todo o trabalho; aos professores Clébio Maduro e Vlad Eugen Poenaru que me proporcionaram conversas instigantes sobre o mundo da tipografia e da gravura; à professora e amiga Isolda Mendes, pela generosa colaboração científica e pela predisposição.

Aos profissionais Edmar Moraes Gonçalves e Jayme Spinelli, pela disponibilidade e abertura para boas conversas sobre a encadernação e sua conservação.

Ao professor Edson Motta Jr., por me abrir as portas para as teorias de Viñas; a Humberto Farias, por me guiar nessa experiência e em tantas outras; ao amigo Marcelo Diogo por doar, com tanto zelo, seu tempo a este trabalho; e à amiga Marina Furtado pela imensa ajuda durante todo o percurso.

À querida professora e amiga Bethania Reis Veloso por, antes de tudo, me mostrar o caminho para a conservação-restauração de bens culturais e me abrir as portas do ateliê de papel, onde se iniciou uma paixão.

À minha mãe, pelo seu amor incondicional, base moral e apoio durante toda a minha vida – inclusive acadêmica, desde o meu primeiro curso (Belas Artes), até chegar a este, que se tornou minha profissão.

Por fim, a todos que de alguma maneira colaboraram para que essa pesquisa pudesse contribuir para a minha formação como conservadora-restauradora.

## RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso descreve e analisa a restauração de um exemplar encadernadoda célebre edição de *Roland Furieux*, publicada por J. Mallet em 1844, pertencente à Divisão de Coleções Especiais da Biblioteca Universitária da UFMG. O trabalho se inicia relatando a inscrição histórica da edição, ao contemplar os aspectos técnicos e estéticos caros à edição e à encadernação francesa do século XIX. Em seguida, descreve o exemplar em questão, juntamente com a apresentação de seu estado de conservação ao início do trabalho, para então deter-se sobre uma discussão teórica relativa à restauração de acervos bibliográficos e, notadamente, de obras encadernadas. Após esta discussão, em que se estabelecem os critérios empregados nos tratamentos, é justificada a escolha dos métodos utilizados e detalhada a proposta de intervenção. Finalmente, cada uma das etapas da restauração é descrita minuciosamente. Ao reivindicar a importância de cada um dos elementos materiais que constituem o livro, acredita-se poder contribuir para a constituição de uma reflexão crítica sobre a restauração de acervos bibliográficos no Brasil.

Palavras-chave: restauração, encadernação, teoria da restauração, acervos bibliográficos, encadernação francesa, história da edição.

## ABSTRACT

This graduation dissertation focuses on the restoration of a bounded specimen of the renowned edition of *Roland Furieux*, published by J. Mallet in 1844, that belongs to the *Divisão de Coleções Especiais* (Special Collections Division) from *Biblioteca Universitária – UFMG* (University Library – Federal University of Minas Gerais). The dissertation begins with the report of the edition's historical inscription, mean while it observes the technical and aesthetical aspects significant for the French binding edition in the 19<sup>th</sup> century. After that, it describes the specimen itself, along with a theoretical discussion related to the restoration of bibliographical collections, especially of bounded works. This discussion will create the bases and criteria needed to justify the methods chosen and detail the proposed intervention. Finally, each one of restoration stages will be described in details. Claiming the importance of each one of the material elements that compose the book, it is target is to contribute to the constitution of a critical reflection about the restoration of bibliographic collections in Brazil.

Keywords: restoration, binding, theory of restoration, bibliographical collections, French binding, history of edition.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Frontispícios e páginas de rosto de duas celebres edições realizadas pelo editor J. Mallet .....	4
FIGURA 2 – Cartaz executado pelo próprio editor J. Mallet anunciando a obra <i>Roland Furieux</i> .....	4
FIGURA 3 – Costura “à grega”.....	8
FIGURA 4 – Tipologias de dorsos e nervos .....	9
FIGURA 5 – Arredondamento do dorso e criação do encaixe das pastas.....	10
FIGURA 6 – Exemplos de ligação entre as pastas e o corpo do livro .....	11
FIGURA 7 – Grande prensa mecânica ou <i>balancier</i> .....	12
FIGURA 8 – Exemplar <i>Roland Furieux</i> , de <i>Ludovico Ariosto</i> , da BU .....	14
FIGURA 9 – Exemplos da série iconográfica da obra .....	17
FIGURA 10 – Costura alternada visível .....	18
FIGURA 11 – Revestimento .....	19
FIGURA 12 – Problemas de deterioração apresentados pelo corpo da obra .....	21
FIGURA 13 – Estado de conservação dos cabeceados .....	22
FIGURA 14 – Coifa restaurada utilizando couro .....	33
FIGURA 15 – Coifa restaurada utilizando papel japonês .....	35
FIGURA 16 – Tratamento dos cabeceados .....	39
FIGURA 17 – Higienização mecânica e <i>futon</i> de manuseio .....	40
FIGURA 18 – Remoção do entrefolhamento original a seco.....	40
FIGURA 19 – Exemplos de amassados e vincos .....	41
FIGURA 20 – Remoção do dispositivo antirroubo .....	41
FIGURA 21 – Fixação das carcelas .....	42
FIGURA 22 – Adesão do novo entrefolhamento .....	43
FIGURA 23 – Limpeza a seco do dorso .....	44
FIGURA 24 – Adesão dos novos nervos.....	44
FIGURA 25 – Costura dos cadernos soltos .....	45
FIGURA 26 – Reestabelecimento da curvatura original .....	45
FIGURA 27 – <i>Souflet</i> .....	46
FIGURA 28 – Costura do cabeceado inferior .....	46
FIGURA 29 – Preparação das charneiras para adesão das pastas ao corpo da obra .....	47
FIGURA 30 – Tratamento das pastas.....	47

FIGURA 31 – Enxerto de cantos .....	48
FIGURA 32 – Enxerto do dorso.....	49
FIGURA 33 – Moldagem das coifas .....	49
FIGURA 34 – Aplicação do enxerto de dorso .....	50
FIGURA 35 – Caixa Solander.....	51
FIGURA 33 – Antes e depois da obra.....	52

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>2</b>
<b>2 ROLAND FURIEUX: OBRA EXEMPLAR DA EDIÇÃO ROMÂNTICA FRANCESA.....</b>	<b>3</b>
2.1    Práticas editoriais (1830-1860) .....	5
2.2    Características materiais, estéticas e técnicas do livro romântico .....	6
2.3    Critica à encadernação francesa do século XIX.....	8
<b>3 O EXEMPLAR DA BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA DA UFMG .....</b>	<b>13</b>
3.1    Descrição da obra.....	14
3.2    Estado de conservação .....	20
<b>4 POR UMA TEORIA DA RESTAURAÇÃO DE OBRAS ENCADERNADAS .....</b>	<b>23</b>
4.1    Funcionalidade e materialidade dos elementos técnicos do livro .....	25
4.2    Evolução das técnicas de restauração de obras encadernadas (1850-2012).....	27
4.3    Entre tradição e modernidade: dois modelos técnicos e teóricos de restauração .....	30
4.3.1    Enxertos em couro.....	31
4.3.2    Papel japonês.....	34
<b>5 RESTAURAÇÃO.....</b>	<b>36</b>
5.1    Escolha do método .....	36
5.2    Proposta de tratamento .....	37
5.3    Descrição da intervenção .....	39
5.3.1    Tratamento do suporte.....	39
5.3.2    Tratamentos da estrutura .....	43
5.3.3    Tratamentos da superfície .....	50
5.3.4    Acondicionamento .....	51
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>52</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>53</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>58</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A encadernação, estrutura que efetiva a forma tridimensional do livro, deve ser incorporada às teorias e práticas desenvolvidas em torno da conservação-restauração de acervos bibliográficos. Essa estrutura, que engloba o agenciamento de cadernos e a união deles através da costura, permite o acesso à palavra manuscrita ou impressa de forma descontínua, a partir da unidade das páginas, e proporciona a proteção do corpo da obra, sendo, portanto, parte integrante do objeto-livro.

É nesse sentido que se desenvolve o presente trabalho, centrado na restauração do exemplar de uma edição francesa de *Roland Furieux*, de Ludovico Ariosto, obra que apresenta uma encadernação romântica do século XIX. Tal trabalho nos levou igualmente à discussões teóricas e práticas em torno da restauração de obras encadernadas, discussões que tentam identificar os elementos primordiais para a constituição de uma teoria da restauração de acervos bibliográficos.

Dividido em quatro seções, além da introdução e da conclusão, este trabalho, que discute o tratamento da obra citada, se inicia pela apresentação de *Roland Furieux*, em seu contexto técnico e estético, contemplando uma breve discussão sobre as práticas editoriais no seu período de construção; pelo elenco das características materiais, estéticas e técnicas do livro romântico de uma forma geral; e por uma crítica à encadernação francesa do século XIX, no que tange à questão da conservação. A seção seguinte é dedicada ao detalhamento do exemplar da Biblioteca Universitária da UFMG, incluindo sua descrição e estado de conservação. Em seguida, discutem-se as teorias em torno da restauração de obras encadernadas, além de se traçar uma breve história desse tipo de tratamento, exemplificada pelos dois modelos de restauração em voga na atualidade: o tratamento de encadernações debilitadas com base na utilização de couro e, em contraposição a ele, o que se baseia na utilização de papel japonês. Por fim, a última seção contempla os tratamentos realizados no objeto fundamental deste estudo, além das justificativas para a escolha das intervenções.

Durante a discussão teórica, proposta na quarta seção deste trabalho, é feita uma tentativa de extrair elementos teóricos e históricos que colaboraram para a construção de uma possível teoria da restauração de obras encadernadas. Consideradas as devidas proporções, espera-se que este trabalho possa contribuir para o desenvolvimento das discussões relativas à restauração de livros no Brasil, ao reivindicar a importância da identificação das funções exercidas pelos diferentes elementos constitutivos do livro e as possibilidades apresentadas por diferentes tratamentos.

## 2 ROLAND FURIEUX: OBRA EXEMPLAR DA EDIÇÃO ROMÂNTICA FRANCESAS

Para além da literatura francesa produzida no século XIX, marcada pela ascensão textual e social do romance, que se efetiva finalmente como gênero literário triunfante, a edição romântica francesa (1830-1860) colabora para a consolidação do corpus canônico da “literatura universal”<sup>1</sup>. Editados e publicados sob formas diversas, em grandes tiragens, com sedutoras séries iconográficas e envolvidos em luxuosas encadernações, textos que já contavam com uma longa vida editorial adquirem novos status e com eles ampliam seus novos horizontes de recepção<sup>2</sup>. *Orlando Furioso*, uma das mais célebres obras da renascença italiana, integra exemplarmente este movimento ao mesmo tempo literário e editorial.

Ariosto inscreve seu poema épico em 46 cantos na longa tradição dos “ciclos carolíngios”<sup>3</sup>, aproximando-o inicialmente da *Chanson de Roland* (séc. XI) e em seguida sugerindo a continuação do *Orlando Innamorato* (séc. XIII) de Boiardo. O poema recebeu diversas traduções e adaptações, em prosa e verso, ao longo de sua vida editorial, e o século XIX francês privilegiou, naturalmente, sua versão em prosa, aproximando-o deliberadamente do gênero “romance”. Apropriado pelo romantismo francês através da exaltação do neogótico *troubadour*, com suas constantes referências às diferentes formas de expressão artísticas e literárias medievais, o poema épico renascentista, ligado por sua vez ao ciclo carolíngio, é então relido pela teoria estética romântica<sup>4</sup>.

Antes de ser definitivamente imortalizado pela edição pós-romântica de Hachette, de 1878, que traz os famosos desenhos de Gustave Doré, o poema de Ariosto foi objeto de diversas traduções e edições desde o início do século XIX<sup>5</sup>. Mas é sem dúvida a edição de J. Mallet, de 1844, a primeira a situar o texto na voga da edição romântica francesa, inserindo-o assim no interior de novas práticas editoriais e de novas características materiais e estéticas. Importante editor do período romântico<sup>6</sup>, J. Mallet contribuiu igualmente para o sucesso do grande *best-seller* francês do século XIX – *Les Aventures de Télémaque*, de Fénelon –, e sua

<sup>1</sup> Podemos também citar, a título de exemplo: a *Divina Comédia* de Dante Alighieri, as *Fábulas* de La Fontaine, o *Dom Quixote* de Cervantes. Para um estudo aprofundado ver: LYONS, 1984. p. 409-448.

<sup>2</sup> Expressão forjada pela “Estética da recepção”, notadamente marcada pelos estudos de Hans Robert Jauss e largamente utilizada pela História do livro, da literatura e da leitura.

<sup>3</sup> Narrativas românicas e “*chansons de gestes*” referentes ao imaginário cavaleiresco constituído em torno do Império Carolíngio. LOJKINE, 2012.

<sup>4</sup> Sobre a ascensão do *troubadour* no período romântico ver: UTSCH, 2012 d.

<sup>5</sup> A título de exemplo: *Roland furieux : poème héroïque de l'Arioste, nouvelle traduction par M. le Cte de Tressan*. Paris : Dauthereau, 1828.

<sup>6</sup> Ver: MALAVIEILLE, 1985.

edição de *Roland Furieux*, de 1844, é marcada pela rica série iconográfica que contou com a colaboração do grande desenhista Tony Johannot. Constituída por 300 vinhetas ao longo do texto e 25 gravuras *hors-texte*<sup>7</sup>, que, pela multiplicidade de técnicas de produção, configuram o que Ségolène Le Men designa por “museu de imagens”<sup>8</sup>, a edição traduz-se como um caso exemplar das transformações de ordem editorial, técnica, material e estética, instituídas pela edição romântica, para a qual a encadernação é um elemento essencial<sup>9</sup>.

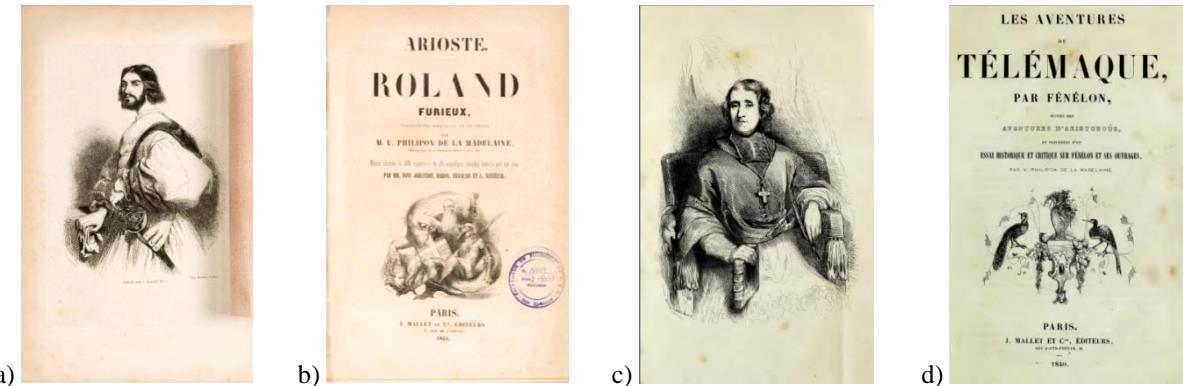


FIGURA 1 – Frontispícios e páginas de rosto de duas celebres edições realizadas pelo editor J. Mallet demonstrando a recorrência de apresentação dessas estruturas paratextuais na encadernação francesa do século XIX: a) e b) referentes à obra *Roland Furieux*; c) e d) referentes à obra *Les Aventures de Télémaque*.

Fonte: Arquivo da autora e <[http://openlibrary.org/works/OL11765382W/Les\\_aventures\\_de\\_Telemaque](http://openlibrary.org/works/OL11765382W/Les_aventures_de_Telemaque)>

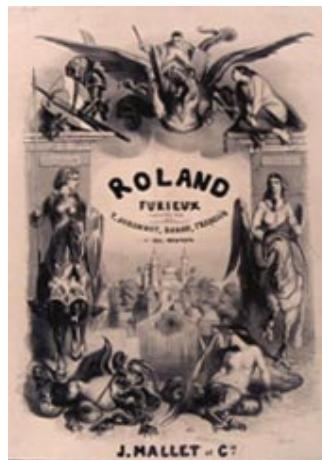


FIGURA 2 – Cartaz executado pelo próprio editor J. Mallet anunciando a obra *Roland Furieux* dois anos antes de sua edição, o que exemplifica o largo processo de difusão e alcance da edição romântica francesa no século XIX.

Fonte: <<http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?ID=39841555&idNoeud=1.4&SN1=0&SN2=0&host=catalogue>>

Com o intuito de situar esta aventura editorial de larga dimensão, estudaremos brevemente as práticas editoriais, assim como as características técnicas, materiais e estéticas que consolidaram a livraria romântica francesa, com ênfase nas práticas e usos relativos à encadernação.

<sup>7</sup> *Hors-texte*: todo e qualquer documento anexado a uma obra impressa, geralmente pranchas de imagens, cartas, mapas, etc.

<sup>8</sup> Citado por: UTSCH, 2012 b.

<sup>9</sup> *Ibid.*

## 2.1 Práticas editoriais (1830-1860)

O século XIX é para a técnica, para o mercado, para a edição e para a estética do livro, um período rico em contradições e inovações. Dois dos segmentos cronológicos constituídos para estabelecer a monumental *Histoire de l'édition française*<sup>10</sup> atravessam este século. De um lado há um período definido pelo triunfo do livro impresso, seguido pela consolidação do mercado da livraria, que se estende de 1660 a 1830; do outro lado, identificam-se novas técnicas de produção da materialidade do livro, assim como a consolidação da figura do editor, no período que vai de 1830 a 1900<sup>11</sup>.

As novas práticas editoriais instauradas pela edição romântica estão diretamente ligadas à afirmação da figura do editor (então desvinculada da atividade de impressão), à consolidação do capitalismo editorial e à diversificação da produção literária e editorial que colaboraram para o sucesso do projeto de alfabetização nacional<sup>12</sup>. Esta nova configuração impõe a organização de sistemas de difusão do livro capazes de, ao mesmo tempo, atender e gerar novas demandas, construindo novos públicos de leitores. Tais sistemas de classificação e difusão são, de acordo com Ana Utsch<sup>13</sup>, privilegiadamente evidenciados pela circulação dos catálogos de editores, um meio de comunicação eficaz, capaz de estabelecer um diálogo direto com o cliente (possível leitor). Os catálogos, sobretudo a partir de 1830, passam a veicular programas editoriais precisos, fundados em coleções e diversificados pela multiplicação da apresentação material do livro. Frequentemente, para uma mesma edição, os catálogos propunham um vasto repertório material (à escolha do leitor), e nele a encadernação exercia uma função editorial fundamental. Nesse sentido, a “encadernação de editor”, não é caracterizada por um modelo técnico de produção, mas pela intenção do editor, seja ele o produtor direto ou indireto da encadernação. A edição romântica sistematiza o uso desse importante elemento do livro no interior de suas práticas, diversificando a gama de encadernações e formas de venda do livro de maneira até então nunca vista.

Coerente com o ideal do “luxo para todos”, as práticas editoriais inauguradas em 1830 e vigentes até o momento de consolidação do grande capitalismo editorial francês em 1860 diversificam as formas de difusão e venda do livro, com o objetivo de atingir, com a mesma edição, públicos os mais variados. Desta maneira um livro poderia ser vendido sob a forma de

<sup>10</sup> CHARTIER; MARTIN (dir.), 1985.

<sup>11</sup> Para uma síntese esclarecedora: UTSCH, 2012 b. *op.cit.*, p.23.

<sup>12</sup> CRUBELLIER, 1985. p.15-41.

<sup>13</sup> Ana Utsch funda sua tese de doutorado sobre um corpus documental constituído pelos catálogos de editores franceses do séc. XIX. Ver: UTSCH, 2012 b. *op.cit.*

uma luxuosa e cara encadernação em *chagrin*<sup>14</sup>, com douramento ornamental e gravuras coloridas à mão, mas poderia também aparecer sob a forma de simples fascículos com gravuras em preto e branco, que seriam posteriormente encadernados, geralmente de forma simples, pelo leitor. Sabe-se que esta tentativa de unir luxo e grande difusão levou muitos editores à ruína. O ideal não foi, é claro, sustentado, mas esta tentativa influenciou profundamente a estética da edição francesa durante todo o século XIX e é possível encontrar seus ecos ainda hoje na topografia da página do livro ilustrado.

Esta diversificação das formas de difusão do livro teve, além disso, o mérito de unir em um mesmo objeto, um mesmo texto, uma mesma edição, domínios diferentes de produção, que pontuavam, por sua vez, diferentes práticas de recepção.

## 2.2 Características materiais, estéticas e técnicas do livro romântico

Para atender diretamente à demanda gerada pelo aumento vertiginoso do público leitor, e pelo consequente aumento das tiragens e programas editoriais, a edição francesa passa por inúmeras transformações de ordem técnica e estética, tanto no que diz respeito à topografia da página e de seus meios de difusão quanto no que se refere à encadernação. Essa revolução de ordem técnica e estética, designada por Frédéric Barbier como a “segunda revolução do livro”<sup>15</sup>, incidirá diretamente nos processos de produção, difusão e recepção da palavra impressa. O livro romântico marca dupla e contraditoriamente esta revolução, pois, em um movimento de oposição à natural estandardização a ele imposta, a livraria francesa tenta unir a progressiva industrialização das técnicas de produção do livro com o ideal do livro de luxo para todos<sup>16</sup>. Para além das transformações técnicas ligas à tipografia e à produção do papel<sup>17</sup>, esta união pode ser expressa por quatro características principais que colaboraram materialmente, esteticamente e tecnicamente para a ascensão da edição romântica:

1. Reativação da ilustração graças às novas técnicas de reprodução da imagem – notadamente a xilogravura em madeira de topo e a litografia – o que institui novos usos editoriais e textuais da imagem impressa<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> Chagrin: pele de cabra de curtimento vegetal, caracterizada por pequenos grânulos arredondados e bastante aparentes. (CHAGRIN. DICTIONNAIRE Larousse. Online. Tradução nossa).

<sup>15</sup> BARBIER, 1985. p.51-66.

<sup>16</sup> UTSCH, 2012 d. *op.cit.*

<sup>17</sup> Sobre estas transformações ver: BARBIER, 1985. *op. cit.*, p.51-66.

<sup>18</sup> MELOT, 1985. p. 329-356.

2. Diversificação dos elementos materiais utilizados para o revestimento das encadernações e cartonagens<sup>19</sup> com o aparecimento da percalina<sup>20</sup> e dos papéis gofrados<sup>21</sup> e com impressos fantasistas<sup>22</sup>, possibilitados pelas novas técnicas de impressão da imagem. Tais materiais buscavam, em um primeiro momento, “imitar” os modelos estéticos consolidados pela ampla tradição da encadernação, como por exemplo, os grânulos *maroquin*<sup>23</sup>, *chagrin* e as diversas modalidades de estilos de douramento.
3. Diversificação dos modelos estéticos de decoração exterior do livro, marcada pela sobreposição de estilos decorativos diversos, pela realização de pastiches e, no caso da encadernação de edição<sup>24</sup>, pela progressiva substituição dos elementos decorativos das encadernações (tradicionalmente ligados às práticas nobiliárias) por elementos provenientes do texto e da ilustração<sup>25</sup>. Favorecendo o aumento da produção livreira, as placas<sup>26</sup> de douramento são reativadas e amplamente difundidas nos processos de produção da decoração, sejam eles ligados à encadernação industrial, sejam à produção artesanal.
4. Diversificação dos modos de fabricação da encadernação, marcada fundamentalmente pelas transformações da estrutura física do livro, caracterizadas pela passagem do “lombo aderido” para o “falso dorso”<sup>27</sup> e pela vulgarização da cartonagem. É válido ressaltar que tais transformações são acatadas por todos os domínios de produção: artesanal, artístico e industrial<sup>28</sup>.

Como vimos, também na parte dedicada às práticas editoriais a encadernação é investida de novo valor simbólico e mercantil, assumindo a função de diversificação dos horizontes de difusão do livro. Mas ela atende igualmente à demanda de uma bibliofilia que

---

<sup>19</sup> Cartonagem: encadernação realizada sem o auxílio de cordões de sustentação, nos quais a união entre o corpo da obra e as pastas é feita pela colagem das guardas nas contra-pastas.

<sup>20</sup> Percalina: tecido induzido de resina, trabalhado para se assemelhar ao couro em cor e grânulos, utilizado para revestimento.

<sup>21</sup> Gofrar ou *gaufrer*: decorar utilizando estampa à frio (relevo seco).

<sup>22</sup> Impresso fantasia: impressão de estampas e padrões diversos.

<sup>23</sup> Maroquin: no geral, pele de cabra, com curtimento vegetal, amplamente utilizada em encadernações no séc. XVII, e caracterizada pela presença de grandes grânulos arredondados. (MAROQUIN. DICTIONNAIRE Larousse Online. Verbete. Tradução nossa).

<sup>24</sup> UTSCH, 2012 d. *op.cit.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Placa de douramento: peça de metal (em geral bronze) caracterizada pela união de vários motivos decorativos e utilizada para a realização de douramentos “a frio” ou “a quente” a partir de um único golpe de prensa. O processo se opõe ao douramento realizado a partir de composição manual que justapõe separadamente pequenos ferros.

<sup>27</sup> Processos de produção detalhados no próximo subcapítulo.

<sup>28</sup> UTSCH, 2012 b. *op.cit.* p.105-113.

se renova e se multiplica<sup>29</sup>, colaborando para a consolidação de um campo que prima pelo virtuosismo da produção. É com esta união, comum à edição romântica – entre um aspecto ligado ao aumento da produção e um aspecto referente à valorização do virtuosismo técnico – que a encadernação francesa do século XIX se consolida como o grande modelo tradicional de produção do livro.

### 2.3 Crítica à encadernação francesa do século XIX

Do ponto de vista da conservação-restauração, as mudanças há pouco apresentadas se revelaram como fatores potencialmente negativos para a encadernação francesa do século XIX, face à passagem do tempo. Como pontos determinantes dessa influência, citaremos aqui as características que fazem das encadernações desse período obras que apresentam problemas recorrentes de degradação.

Em um retorno a métodos construtivos fixados inicialmente pela encadernação Bizantina e em seguida pela encadernação renascentista, encontra-se a costura “à grega” caracterizada pela “grecagem”, procedimento que consiste na serrotagem dos fundos de caderno em um formato final de “V” invertido, criando espaço suficiente para o acolhimento total da linha da costura e dos cordões de sustentação no interior do volume. Esses cordões têm a função não só de suportar a costura, mas também de fazer a ligação das pastas<sup>30</sup> com o bloco de cadernos, que formam o corpo da obra. Tal técnica, além de guiar mais facilmente a agulha no momento da costura, acelerando o processo, cria também um dorso liso, sem o relevo característico dos nervos aparentes.

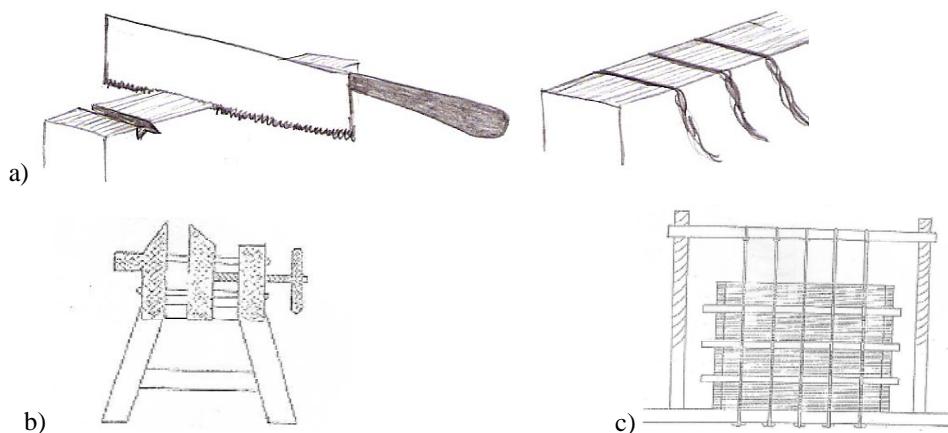


FIGURA 3 – Costura “à grega”: a) serrotagem e cordões de sustentação acolhidos pelo dorso; b) prensa de apoio para serrotagem; c) costura simultânea de quatro livros com o auxílio de um bastidor.

Fonte: Arquivo da autora e UTSCH, 2012, p.571.

<sup>29</sup> Para um estudo detalhado: VIARDOT, 1985, *op.cit.*, p.383-402.

<sup>30</sup> Para uma visão simplificada da terminologia dos elementos das encadernações ver o ANEXO I.

Mas, sem dúvida, a grande inovação técnica da encadernação do séc. XIX se apresenta no aparecimento do falso dorso (*dos brisé*)<sup>31</sup>, cartão estrutural inserido entre o revestimento e os fundos de caderno sem adesão direta ao último. Erroneamente, esse tipo de dorso foi considerado por Devauchelle<sup>32</sup> como o preferido pelos bibliófilos do período, em detrimento ao lombo aderido, por permitir a abertura completa das páginas e a manutenção desse estado sem a necessidade do uso das mãos. Essa afirmação do autor francês é bastante questionável, pois o lombo aderido (técnica na qual o material de revestimento é aderido completamente aos fundos de caderno) pode, de acordo com sua forma de fabricação, permitir uma melhor abertura do volume, por possuir menor quantidade de material aderido ao dorso, como adesivos e papéis em camadas destinados ao acabamento liso, imposta pela nova técnica.

Essas transformações não eliminam a visualidade tradicional produzida pelo livro de lombo aderido, mas expressam muitas vezes uma referência “vestigial” de uma longa tradição. Pois nos livros de lombo aderido os cordões de sustentação são fixados sem a presença dos sulcos de “grecagem” e por isso formam um relevo designado “nervo”, visível depois do revestimento, que é por sua vez aderido diretamente sobre o dorso. Esta tradição, que se afirmou ao longo de pelo menos quatro séculos de produção de encadernação, levou os encadernadores do séc. XIX à criação de elementos denominados “falsos nervos”, na afirmação da expressão estética de tal técnica. Estes elementos eram geralmente fabricados com pequenas tiras de couro rígido e aplicados, na posição delimitada pelos cordões embutidos no dorso, sobre a estrutura lisa do falso dorso.

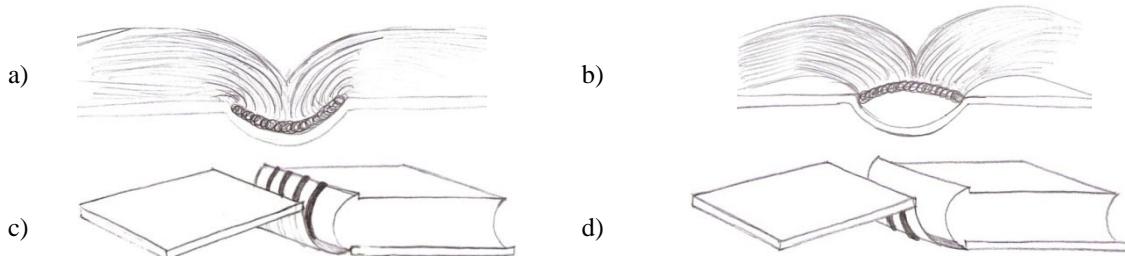


FIGURA 4 – Tipologia de dorsos e nervos: a) Lombo aderido; b) falso dorso; c) nervo; d) falso nervo.  
Fonte: Arquivo da autora.

Somente o fato de a técnica exigir uma lacuna maior nos fundos de caderno, imposta pela “grecagem”, já figura como um grave problema de conservação na medida em que essa ampla abertura dos furos fragiliza a região. Tal questão é ainda reforçada pela prática habitual da reencadernação, o que faz com que o livro sofra repetidamente esse mesmo tipo de deterioração.

<sup>31</sup> *Dos brisé*: termo da língua francesa utilizado para definir tal técnica em oposição ao lombo aderido.

<sup>32</sup> DEVAUCHELLE, 1995. p. 181.

A estes procedimentos se sobrepõe a prática de planificação do dorso com o auxílio de uma lixa, seguida pela colagem multiplicada e sobreposta de diferentes materiais, técnica que possibilita o aspecto de solidez gerado pela encadernação tradicional. Essa multiplicação dos elementos fixados sobre os fundos de caderno gera uma rigidez que impossibilita a abertura do livro, criando uma tensão exagerada no momento do manuseio.

A diminuição da espessura dos cordões de sustentação gera, ela também, um fator de degradação que se expressa muito comumente pelo rompimento das charneiras e pela consequente separação das pastas do corpo da obra, tipologia de deterioração habitual em livros desse período e exacerbada em exemplares de grandes formatos. Unidas a esta característica de redução da espessura dos cordões, encontram-se as novas técnicas de arredondamento e encaixe, que, em uma busca insistente pelo virtuosismo e pelo acabamento perfeito, submetem o dorso do livro a degradações intensas. O procedimento consistia em arredondar o dorso com a ajuda de um martelo e em seguida posicioná-lo em uma prensa de encaixe para que o dorso fosse submetido a fortes golpes de martelo, que tinham o objetivo de criar nas duas extremidades longitudinais do dorso um ângulo de 90°, capaz de acolher os cartões que formam as pastas da encadernação. Tal procedimento impunha uma encolagem prévia do dorso.

Estes procedimentos aos quais o dorso era submetido tinham o intuito de preencher as lacunas existentes entre os cadernos, conferindo coesão e estabilidade ao conjunto, além de criar, é claro, o espaço para acolher a espessura do cartão, sem nenhum tipo de relevo entre o dorso e as pastas. Mas, em contrapartida, eles geravam diversas degradações irreversíveis nos fundos de caderno, com acentuada incidência nos cadernos superiores e inferiores, mais externos.

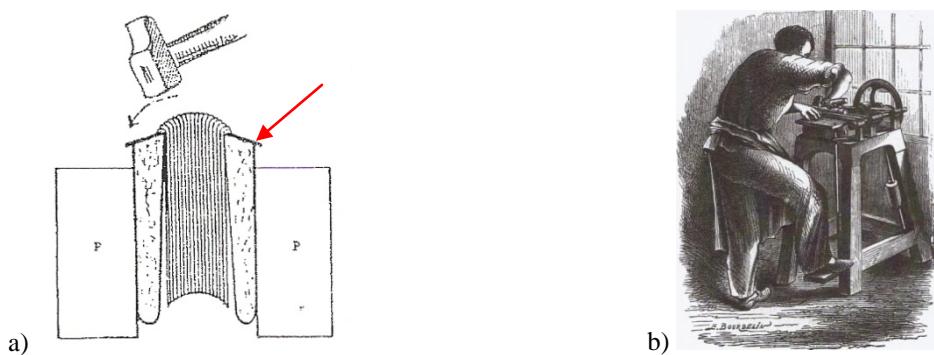


FIGURA 5 – Arredondamento do dorso e criação do encaixe das pastas: a) manualmente com martelo (encaixe indicado) e b) com maquinário especializado, ou *endosseur*.

Fonte: DUPON, 1867 p.101 *apud* DEVAUCHELLE, 1995, p. 182; MALAVIEILLE, 1985, p. 89.

No que concerne ao revestimento, as encadernações francesas do séc. XIX apresentavam com menos frequência o uso de peles como o *maroquin* ou a *vitela*<sup>33</sup>, naturais ou marmorizadas, demonstrando uma preferência expressa por peles do tipo *basana*<sup>34</sup>, e *chagrin* (grânulo longo ou arredondado) em cores variadas. Apesar do uso comum de peles de boa qualidade, esse período é marcado pelo *chanfro*<sup>35</sup> intensivo, aplicando-se peles consideravelmente mais finas às pastas e, consequentemente, mais suscetíveis à abertura de lacunas em operações simples de manuseio e guarda.

As encadernações podiam ser plenas, nas quais todo o revestimento externo, nas pastas e dorso, era feito por uma única pele; ou meias-encadernações, revestidas de couro apenas no dorso e sobre as pastas com um material que imita a pele, conhecido como *percalina*. As meias-encadernações podiam ainda apresentar revestimento de papel marmorizado sobre as pastas e cantoneiras no mesmo couro utilizado no dorso, constituindo o que se denomina meia-encadernação com canto. Esse tipo de encadernação era comumente aplicado em exemplares correntes acelerando o processo de feitura e diminuindo seu custo.

As pastas eram feitas de cartão laminado e, no início do séc. XIX, ainda eram cortadas à mão. Mais tarde o aparecimento da guilhotina modifica essa técnica, acelerando o processo de fabricação das pastas e de refilamento dos cortes. A ligação das pastas ao corpo do livro era feita por apenas um furo, no máximo dois, no lugar dos três a quatro furos comuns no século anterior.



Figura 6 – Exemplos de ligação entre as pastas e o corpo do livro: a) passagem do cordão por quatro furos na pasta; b) passagem do cordão por um furo na pasta.

Fonte: Arquivo da autora.

Os cortes, refilados e lixados, recebiam decorações diversas, entre tingimento, marmorização e douramento, além de punções. O douramento dos cortes poderia ser feito com folhas de ouro verdadeiras ou com o chamado “Ouro da Alemanha”, uma mistura de ouro e bronze utilizada para baratear o custo do processo. O “Ouro da Alemanha” é

<sup>33</sup> Vitela ou *Veau*: pele de bezerro jovem de curtimento vegetal, de excelente qualidade, grande flexibilidade e solidez, e esteticamente caracterizada pela ausência total de grânulos. (VEAU. DICTIONNAIRE Larousse Online. Tradução nossa).

<sup>34</sup> Basana: pele de carneiro com curtimento vegetal, largamente empregada em encadernações correntes. (BASANE. DICTIONNAIRE Larousse Online. Tradução nossa).

<sup>35</sup> Chanfro: operação caracterizada pela redução da espessura do couro.

reconhecido visualmente por sua oxidação característica, que se faz visível algum tempo depois de sua aplicação. A técnica original de douramento era a do bolo armênio<sup>36</sup>, e por volta de 1820 foi usado o ácido nítrico como mordente, abandonado por causar, em poucos anos, o desbotamento do ouro. Após a aplicação das folhas de ouro, e antes de sua secagem completa, estas eram brunidas com brunidores a base de pedra ágata.

Dentre as técnicas menos agressivas do modelo de encadernação francesa do séc. XIX estão os variados tipos de cabeceados, geralmente em seda com uma ou mais almas em couro ou cartão. Também era usado nessa época o falso cabeceado formado pela coifa<sup>37</sup> que abraça uma alma antes de se esconder no dorso. O falso cabeceado era mais barato e rápido de fazer e, além dele, surgiu nessa época o cabeceado mecanizado, inicialmente feito por artesãos em longas tiras presas a tecidos de algodão, e depois trançados por máquinas e preparados com antecedência, para no momento oportuno serem aderidos ao livro através de adesivos<sup>38</sup>.

A decoração do revestimento era variada e poderia se apresentar como gravação em relevo a frio, queima da pele deixando o aspecto escurecido à mostra, ou a quente, procedimento empregado com frequência nesse período, que consistia na queima prévia do couro pelo método a frio e a consequente aplicação do ouro, geralmente em folhas, sobre o desenho marcado com o auxílio do calor. Os dois tipos de gravação poderiam ser feitos através de pequenos ferros no formato do desenho escolhido e repetidos até a formação do padrão desejado, ou com placas que surgiam nesse momento, acelerando o processo de decoração por permitirem a ornamentação completa das pastas em um só golpe do *balancier*.

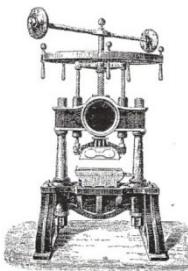


FIGURA 7 – Grande prensa mecânica ou *balancier*.  
Fonte: DEVAUCHELLE, 1995, p. 202.

Eis aqui, sumariamente descritos, os elementos técnicos e materiais de base que constituem a encadernação francesa do século XIX, modelo no qual se insere o objeto do presente estudo.

<sup>36</sup> Tipo de argila nas cores ocre, siena queimada ou negro, sobre a qual a folha de ouro é aplicada, com o auxílio de clara de ovo, para melhor brilho e sustentação. Nessa técnica, comum à esculturas e pinturas, o polimento pode ser realizado com tecido de algodão ou brunidores.

<sup>37</sup> Coifa: parte inferior e superior da lombada de um livro encadernado que se caracteriza pela sobreposição do revestimento nos cabeceados inferiores e superiores, realizando assim um sofisticado acabamento do revestimento.

<sup>38</sup> DEVAUCHELLE, 1995. p. 181

### 3 O EXEMPLAR DA BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA DA UFMG

O exemplar da edição francesa de *Roland Furieux* – objeto do presente estudo – pertence à Divisão de Coleções Especiais da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Trata-se de um exemplar ricamente encadernado da edição de J. Mallet, célebre editor francês do século XIX, que em 1844 inscreve a obra de Ludovico Ariosto no programa editorial romântico, ao apresentar a tradução em prosa de M. V. Philipon de La Madelaine aliada a uma rica série iconográfica.

Adquirido pela Biblioteca Universitária através de compra realizada pela instituição na Livraria Oscar Nicolai, o exemplar entra oficialmente para o acervo no dia 5 de outubro de 1953 sob o número de registro de 15007. Naquele momento, as obras classificadas como especiais ou raras eram patrimonializadas pela Biblioteca da Faculdade de Filosofia–FAFICH, o que justifica o carimbo desta biblioteca na página de rosto da obra. Junto com obras da Biblioteca da Reitoria e também da FAFICH, do Instituto de Ciências Biológicas – ICB, da Escola de Arquitetura e da Faculdade de Odontologia, o livro foi recolhido, em 1981, ao prédio da Biblioteca Central, formando a Divisão de Coleções Especiais. Em 20 de novembro de 1991 a obra recebeu novo número de catalogação, 642699104, referente à sua entrada no sistema *online* de catalogação Virginia Tech Library Systems MS – VTLS, posteriormente substituído pelo Pergamum, sem alteração no registro.

É muito importante ressaltar que, em um primeiro momento, a pesquisa nos arquivos da instituição situou a origem da obra na Coleção Luiz Camilo<sup>39</sup>, porém, com a ajuda da coordenadora técnica da divisão, Diná Marques, identificou-se nos livros de tombo da instituição que a obra havia sido integrada ao acervo através da compra mencionada anteriormente. Essa foi uma oportunidade para retificar a informação apresentada pelos catálogos do Sistema de Bibliotecas da UFMG.

Quanto à vida material do exemplar na instituição, tudo leva a crer que, desde sua chegada à Biblioteca Universitária, o livro não recebeu nenhuma intervenção. Antes do início deste trabalho, ele era acondicionado com uma jaqueta de poliéster, que continha seus dados de arquivo, em uma das prateleiras destinadas à Coleção Luiz Camilo.

---

<sup>39</sup> Coleção Luiz Camilo: coleção constituída pelas obras da biblioteca do colecionador Luiz Camilo de Oliveira Torres. Ela integra a Divisão de Coleções Especiais da UFMG no final dos anos 1970.

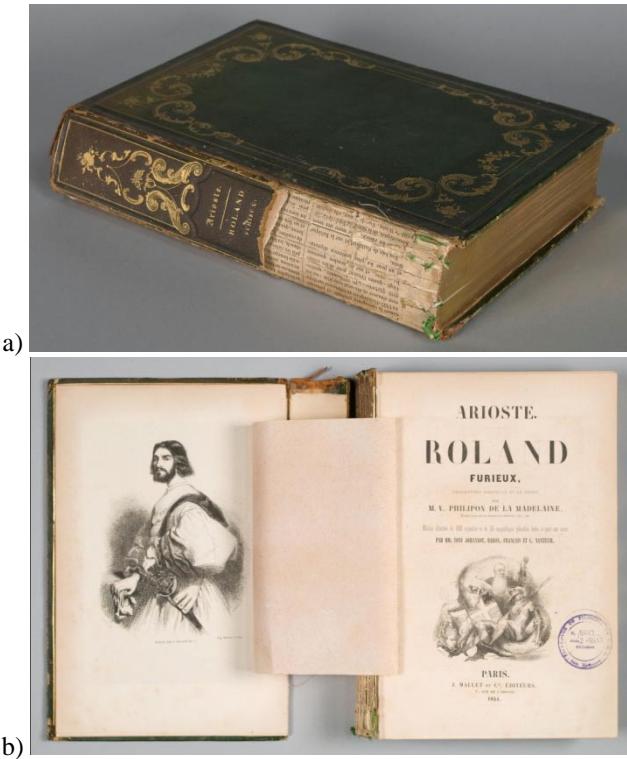


FIGURA 8 – Exemplar *Roland Furieux*, de Ludovico Ariosto, da BU: a) vista externa em diagonal; b) frontispício e página de rosto.

Fonte: Arquivo da autora.

### 3.1 Descrição da obra

Modelo exemplar da edição e da encadernação romântica francesas do século XIX, a obra apresenta-se sob a forma de um in-quarto (25,8 x 17,5 x 5 cm), contendo 630 páginas impressas sobre papel (de 0,11 mm de espessura), aparentemente composto por pasta mista de trapo e madeira<sup>40</sup>, distribuídas em 81 cadernos. Apesar de apresentar o formato in-quarto (cadernos compostos por 4 fólios), algumas peças liminares – falso rosto, frontispício, página de rosto e *Avant-propos* – estão divididas em dois bifólios, o que é bastante frequente em obras impressas.

Exemplificando claramente o momento de reativação da ilustração no mundo impresso, o que caracteriza a edição romântica francesa, a edição de *Roland Furieux* pertencente à UFMG reúne uma série iconográfica composta por 300 ilustrações dispostas ao longo do texto, de acordo com a página de rosto da obra, sob a forma de vinhetas<sup>41</sup>,

<sup>40</sup> É possível fazer essa identificação de materiais sem o auxílio de testes químicos, considerando o padrão de oxidação pontual das folhas característico da mistura de pasta de trapo e madeira. Ver: MAUPIN, 2008.

<sup>41</sup> Vinheta ou *vignette*: pequena gravura ou desenho utilizada para ilustrar livros, geralmente margeada pelo texto em mais de um de seus lados.

capitulares historiadas<sup>42</sup>, fundos de lâmpadas<sup>43</sup> e *bandeaux*<sup>44</sup>. Estes últimos integram a abertura de todos os 46 cantos, ou capítulos, através de um “argumento figurado” que desempenha a função de um cabeçalho iconográfico. Além disso, existem 25 gravuras *hors-texte* impressas, de acordo com a página de rosto da obra, sobre *papier de chine*<sup>45</sup> inseridas no livro através de uma folha de um papel semelhante à do texto, com 0,15 mm de espessura, aderida pela borda, próximo ao fundo do caderno correspondente.

Marcado pela coexistência de uma multiplicidade de técnicas de gravação e impressão da imagem – do tradicional talho doce<sup>46</sup> aos procedimentos de galvanização<sup>47</sup> e estereotipia<sup>48</sup> que sucedem a xilogravura de topo e a litogravura e se proliferam a partir de 1840<sup>49</sup> –, o livro romântico francês demanda um estudo aprofundado, para que a identificação de cada uma das técnicas de composição da imagem possa ser realizada. Apesar de se interessar pelos usos editoriais da imagem no século XIX, o presente trabalho não contempla uma pesquisa específica sobre as técnicas de impressão que coexistem na obra *Roland Furieux*.

Foi possível concluir, no entanto, que as técnicas de gravação das imagens não correspondem necessariamente às técnicas de impressão tradicionalmente previstas pelo processo de gravação original: tanto no que diz respeito às gravuras *hors-texte* quanto no que se refere às ilustrações, que apresentam em geral características condizentes com as técnicas de xilogravura em madeira de topo<sup>50</sup> e de gravura em metal, em buril<sup>51</sup> e água-forte<sup>52</sup>.

É necessário pontuar que o sucesso da edição romântica francesa, que apresentava na maioria das vezes largas tiragens, foi fundado na possibilidade técnica, inicialmente dada pela xilogravura de topo, de conjugar imagem e texto em um único procedimento de impressão

<sup>42</sup> Capitular historiada: maiúscula que indica o início de um texto, ou de um capítulo desse texto, e se apresenta de maneira diferenciada do restante deste, contendo também uma ilustração que faz referência ao conteúdo apresentado.

<sup>43</sup> Fundo de lâmpada: vinheta posicionada abaixo da última linha de texto da página onde está inserido.

<sup>44</sup> *Bandeaux*: termo em francês, no plural, utilizado para designar um friso decorativo de forma alongada, posicionado no início do capítulo de um livro.

<sup>45</sup> *Papier de chine*: papel de origem chinesa, de composição baseada na utilização de fibras de bambu.

<sup>46</sup> Talho doce: gravura em metal na qual o desenho é entalhado diretamente na chapa, com ferramentas especializadas, como nas técnicas de buril e ponta-seca.

<sup>47</sup> Galvanização: Operação de recobrir o ferro ou a madeira com uma camada de zinco metálico, a fim de o proteger contra os efeitos da oxidação; zincagem. Dicionário Aurélio.

<sup>48</sup> Estereotipia: técnica de fabricação de matrizes em metal em relevo (clichê), podendo conter texto e/ou imagem.

<sup>49</sup> MELOT, 1985, *op. cit.* p. 343.

<sup>50</sup> Xilogravuras em madeira de topo: gravura em madeira feita a partir de um corte transversal, em oposição ao corte paralelo tradicional, que, por isso, não possui a interferência dos veios nas grandes áreas sem encavo. Essa característica permite um nível de detalhes semelhante ao da gravura em metal.

<sup>51</sup> Buril: técnica de gravura em metal na qual o desenho é entalhado diretamente na chapa de metal por uma ferramenta chamada buril.

<sup>52</sup> Água-forte: técnica de gravura em metal na qual o desenho é gravado com o auxílio de ácido nítrico após este ser entalhado em uma camada de proteção aplicada sobre a chapa metálica.

(em relevo), condizente, por sua vez, com os processos impostos pela tipografia. Isso significa que as técnicas de gravação em “encavo” (gravura em metal) assim como as planas (litografia) – que exigem sistemas de impressão contrários à lógica tipográfica – não favorecem o aumento das tiragens, pois impõem que texto e imagem sejam impressos em momentos e processos distintos. Pode-se dizer que grande parte do esforço do mundo editorial romântico estava direcionado para a resolução deste problema técnico e estético. É verdade que a xilogravura (de fio) já permitia, desde o aparecimento da imprensa, a união de imagem e texto a partir de um único procedimento de impressão, mas, pelas suas características físicas, ela não favorecia a riqueza de detalhes da imagem presente na gravura em metal e posteriormente imitada pela xilogravura de topo.

Se levarmos em conta a coexistência de diferentes processos de impressão (tanto em relação às gravuras *hors-texte* quanto no que se refere às imagens contrapostas ao texto) podemos apresentar várias hipóteses. Além da técnica característica do período, possibilitada pela xilogravura de topo, na qual texto e imagem são impressos em um mesmo golpe de prensa, foi considerada a impressão em etapas distintas de cada um desses elementos textuais e imagéticos, processos ligados à gravura em metal, que exige metodologia diferenciada de impressão em relação à tipografia. Existe ainda outra hipótese: a matriz (texto e imagem) pode ter sido composta a partir de diferentes processos de gravação de cada um dos elementos, ganhando em seguida uma unidade a partir de um processo de estereotipia realizado com o auxílio de um papel reticulado e de uma pedra de litogravura, permitindo, com isso, a impressão de texto e imagem em um único processo. Coerente com as características técnicas impostas pela grande tiragem, este procedimento explica também a proximidade entre mancha tipográfica<sup>53</sup> e ilustrações, algo inusitado no caso de impressão desses elementos em etapas distintas<sup>54</sup>.

Todas as gravuras *hors-texte* possuem entrefolhamento em janela, apenas sobre os limites da gravura, aderidos com adesivo pela lateral correspondente ao fundo de caderno. Esse entrefolhamento, geralmente retirado durante a encadernação, era comumente feito pelo editor com um papel descartável conhecido como *macule*, para evitar que a impressão da imagem fosse espelhada sobre o fólio impresso a ela diretamente oposto.

---

<sup>53</sup> Mancha tipográfica: parcela ocupada pela impressão e suas margens na página.

<sup>54</sup> Estas hipóteses foram levantadas e discutidas com a amável colaboração dos professores Clébio Maduro e Vlad Eugen Poenaru. (Escola de Belas Artes da UFMG).

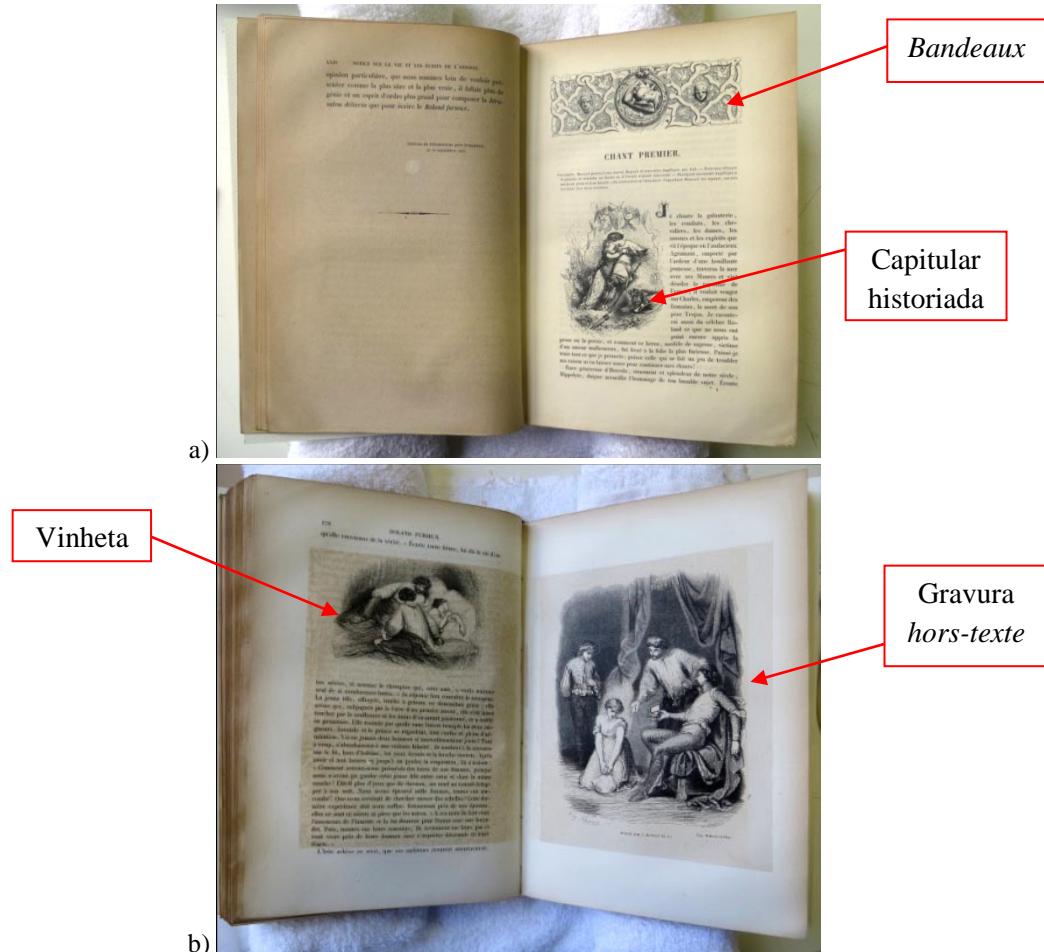


FIGURA 9 – Exemplos da série iconográfica da obra: a) página inicial do primeiro canto contendo bandeaux e capítular ‘J’; b) página 378 com vinheta e gravura hors-texte 14.

Fonte: Arquivo da autora.

Cada caderno possui uma marca de identificação no canto inferior direito de sua primeira página, representada por letras minúsculas em itálico (*b* e *c*) nas peças paratextuais e por números arábicos de 1 a 77 nos cadernos seguintes.

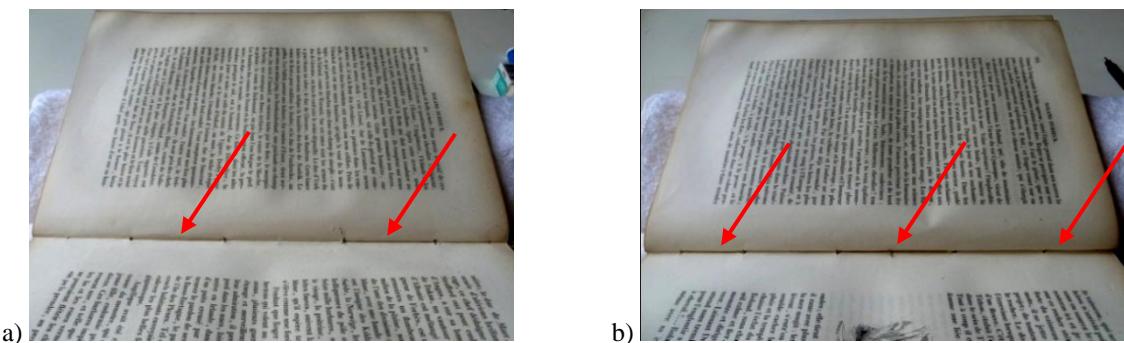
Com pastas feitas de cartão laminado de boa qualidade, a obra apresenta guardas brancas<sup>55</sup> de papel ligeiramente amarelado, com 0,10 mm de espessura, e guardas fantasia<sup>56</sup> em papel claro que, contracoladas às anteriores, constituem 0,19 mm de espessura, gofradas<sup>57</sup> em padrão conhecido como *chamalote*. Existe uma irregularidade na qualidade dos papéis utilizados no corpo da obra, estando os três primeiros cadernos e os últimos, a partir do 55, homogeneamente escurecidos, enquanto os centrais, de 1 a 54, apresentam coloração mais clara, o que ressalta a instabilidade do papel utilizado para a edição.

<sup>55</sup> Guardas brancas: guardas sem decoração com função estrutural apenas.

<sup>56</sup> Guardas fantasia: guardas decoradas com função estética e estrutural.

<sup>57</sup> Gofrar: estampar um padrão determinado através de pressão sobre a superfície desejada.

A obra apresenta costura alternada<sup>58</sup> sobre quatro cordões de sustentação ao centro e dois pontos de apoio, um em cada extremidade. Em alguns cadernos é possível perceber detalhes incomuns de construção, como a união de linhas exposta na página 125. Assinalamos, também, que esse tipo de costura não condiz com o padrão tradicionalmente estabelecido pelas instâncias que regulam as práticas do “métier” do encadernador na França, que impuseram durante um longo período<sup>59</sup>, por questões de qualidade, a costura “plena”, na qual a linha passa por todos os cadernos da obra.



Para o cabeceado de luxo, o modelo técnico utilizado foi o *pékiné*<sup>60</sup>, tecido à mão com fios de seda verde e branco sobre alma simples de cartão laminado cortado em ângulos retos. Este fato revela o período conflitante de mudanças técnicas e materiais, vivido no século XIX, ao demonstrar a busca pelo virtuosismo no emprego de um cabeceado tecido à mão, técnica que demandava longo tempo de execução, no momento em que se vivia o início da industrialização com o ideal de aceleração dos procedimentos e a busca pelo corte de custos.

Inseridos no ideal de “luxo para todos”, descrito no capítulo anterior, os cortes superior, inferior e lateral do livro são refilados e decorados por douração completa. A partir de informações adquiridas pelo exame de espectrometria de fluorescência de raios-X, foi possível constatar que o ouro contido tanto nos cortes quanto na decoração do revestimento não possui liga, sendo, portanto, ouro verdadeiro<sup>61</sup>. Foi possível perceber ainda a presença de ferro, provavelmente da base de bolo armênio utilizada para a fixação da folha de ouro. Apesar da ausência da assinatura do encadernador, prática que se vulgariza no séc. XIX, estas características nos levam a pensar que a encadernação se inscreve no contexto de produção

<sup>58</sup> Costura alternada: técnica de encadernação na qual a costura é feita em cadernos alternados acelerando o processo e criando menos volume das linhas sob os fundos de caderno.

<sup>59</sup> As regras de composição da Encadernação Tradicional Francesa são claramente definidas desde 1640. No século XIX, o aumento da produção reavalia a continuidade destas regras. Ver: MARTINON-BIHENG, 2008, p. 32.

<sup>60</sup> Cabeceado *pékiné*: cabeceado feito com linhas de seda de cores diferentes sobre uma ou duas almas.

<sup>61</sup> Para mais informações ver o relatório do exame de espectrometria de fluorescência de raios-X no ANEXO IV.

artesanal e de luxo, contrariando a lógica dos grandes ateliês semi-industriais já existentes neste período<sup>62</sup>.

Como exemplo marcante da íntima ligação entre a encadernação e a impressão, é possível citar o dorso liso, refletindo a grecagem, com acabamento gerado pela adesão de camadas de folhas impressas com textos de outros exemplares ou até mesmo descartadas da própria edição.

O revestimento da encadernação, comumente utilizado em livros de luxo e de bibliófilos, é em *chagrin* verde de boa qualidade, com grânulos naturais que realçam sua ornamentação em douração. Com duas técnicas diferentes, essa decoração, que caracteriza o período da edição romântica francesa, demonstra a coexistência, em um mesmo momento, de duas modalidades de ornamentação: a quente e a frio<sup>63</sup>. A decoração das pastas, em douração a quente, foi feita com motivos fitomórficos e rocalhas dourados nos quatro cantos, com dois filetes dourados paralelos em cada uma das laterais, fazendo a união do conjunto e criando uma espécie de moldura circundada por um retângulo de filetes dourados finos. Contrapondo-se à tendência do uso de placas de douração, essa ornamentação foi feita por pequenos ferros de dourar, já que há sobreposição de filetes e rocalhas, e o posicionamento das formas se modifica de acordo com a observação de cada um dos cantos das pastas. Outro retângulo emoldura o conjunto, sendo este escurecido, feito com a técnica de gofragem, ou a frio, e provavelmente com o auxílio de um *balancier*. Os campos e as seixas também apresentam ornamentação com filetes dourados.



FIGURA 11 – Revestimento: a) pasta superior; b) pasta inferior; c) dorso.

Fonte: Arquivo da autora.

Apresentando decoração semelhante à das pastas, o dorso exibe uma moldura em filetes dourados e a frio, com motivos fitomórficos e rocalhas ao centro, ocupando a extremidade superior quase que por completo, padrão provavelmente repetido simetricamente

<sup>62</sup> MALAVIEILLE, 1985, p. 47.

<sup>63</sup> Procedimentos descritos no capítulo anterior.

na extremidade inferior. Na porção central do dorso encontra-se o título da obra em caixa alta e o nome do autor, acima deste, separados por um filete dourado.

### 3.2 Estado de conservação

O maior problema apresentado pelo exemplar de *Roland Furieux* da BU é a perda da união entre as pastas e o corpo da obra, devido ao rompimento dos cordões de sustentação da costura que cumpriam essa função. Além disso, existe uma grande lacuna no dorso, de formato pouco usual, que indica a possibilidade de ter sido causada por problemas de manuseio.

Com relação ao exemplar como um todo, apesar de seus primeiros fólios não se apresentarem ligados ao corpo da obra, a colação demonstra que a obra está completa e que apenas as gravuras *hors-texte* não apresentam paginação. Ao fim do livro existe uma relação dessas gravuras e, nessa relação, sua paginação corresponde ao fólio que a antecede imediatamente. A paginação não sofreu nenhuma mudança para receber as gravuras, sendo contínua e sem interferências. As folhas soltas correspondem à guarda branca e os três primeiros cadernos, sendo dois formados por um bifólio cada, e o terceiro em formato in-quarto, correspondente ao restante da obra.

O corpo da obra possui pequenos rasgos e vincos espaçados, sendo o rasgo mais significativo o presente na página 253, e os vincos mais destacados o das folhas adjacentes às páginas 9 e 617. Existem também algumas sujidades que provocaram manchas ao longo da obra. A página 115 apresenta um rasgo próximo ao terceiro ponto de costura, a partir da cabeça, característico da agulha curva usada na costura desse tipo de encadernação. A página 295 possui um vinco diferenciado em seu corte inferior que, após análise, constatou-se ter ocorrido antes mesmo da impressão e se manteve inclusive durante a douração dos cortes. Existe ainda um elemento metálico aderido entre as páginas 240 e 241, reconhecido como o dispositivo antirroubo da biblioteca.

Em algumas páginas é possível perceber manchas leves características do contato direto com a água, principalmente no canto inferior direito das páginas adjacentes às XIII, 473 e 477. Existem ainda manchas escurecidas entre as letras impressas, causadas provavelmente pela própria impressão do texto e das ilustrações. Com relação às páginas utilizadas para a impressão das gravuras *hors-texte*, algumas delas apresentam tamanho menor que o corpo da obra, no corte inferior, causando marcas nas páginas adjacentes. Além disso, as páginas situadas imediatamente antes das gravuras *hors-texte* possuem manchas amareladas

provenientes da acidez do papel do entrefolhamento. A porção inferior da página 538, correspondente à gravura *hors-texte* número 21, está solta do corpo da obra.

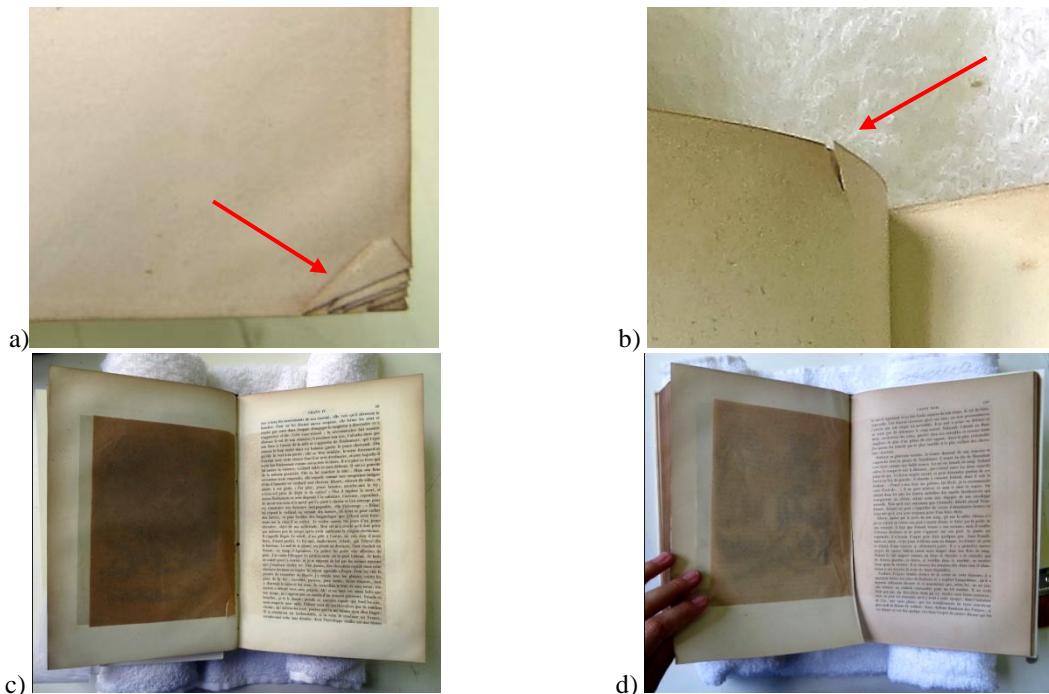


FIGURA 12 – Problemas de deterioração apresentados pelo corpo da obra: a) exemplo de vinhos no canto da página 1; b) exemplo de rasgo na página correspondente à gravura *hors-texte* 9; c) amarelecimento da folha adjacentes à gravuras *hors-texte* causado pelo entrefolhamento acidificado; d) página correspondente à gravura *hors-texte* 21 solta na porção inferior.

Fonte: Arquivo da autora.

As guardas fantasia superior e inferior apresentam manchas amareladas provavelmente causadas pelo adesivo utilizado na sua adesão. A guarda superior está íntegra na região da charneira e ainda fixa à pasta superior, mas apresenta pequenas perdas, principalmente no corte lateral, e um pequeno rasgo no corte inferior. A guarda inferior está rompida na charneira, permanecendo uma parte aderida à pasta inferior e outra ao corpo da obra. A guarda branca inferior apresenta, no canto inferior esquerdo, uma mancha causada pelo carimbo da livraria na qual o livro foi adquirido. Apesar da lacuna já citada na porção inferior do dorso, o cartão utilizado neste e nas pastas apresenta firmeza e certa flexibilidade.

No que diz respeito à costura, esta se encontra em bom estado de conservação, ainda cumprindo sua função de união dos cadernos. O papel de acabamento aderido ao dorso apresenta algumas fendas que indicam a quebra da encolagem original e a perda de sua função.

Com alma bastante rígida, feita de cartão laminado, e seda em tons de verde e branco apresentando bastante sujidade, a ponto de dificultar a percepção da diferença entre esses dois tons, o cabeceado superior está rompido em três pontos. Existem apenas dois fragmentos do

cabeceado inferior, em tons de verde exclusivamente, que compõem cerca de um terço do total e já não apresentam ligação com o corpo da obra.

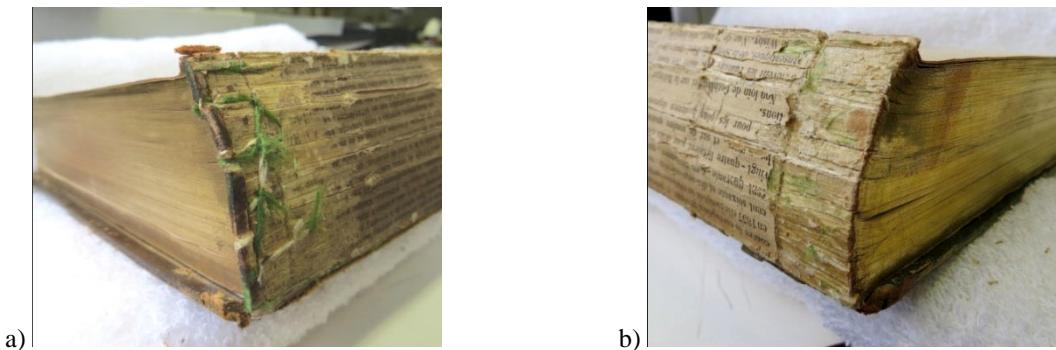


FIGURA 13 – Estado de conservação dos cabeceados: a) cabeceado superior rompido em três pontos; b) cabeceado inferior ausente após a remoção de fragmentos.

Fonte: Arquivo da autora.

Os cortes dourados estão em bom estado de conservação, apresentando alguns pontos de perda de vibração na coloração dourada, principalmente no corte superior e na porção superior do corte lateral, correspondentes à posição das mãos durante o manuseio, além de pouca sujidade. Essa perda na vibração da cor se refere à remoção do ouro por manuseio e a parte do bolo armênio de base se tornar aparente.

Bastante conservado, o revestimento apresenta apenas algumas lacunas nas pastas, correspondentes aos cantos dos cortes laterais e aos campos superiores e inferiores, além de desbotamento em algumas áreas das pastas (característico de degradações geradas pela ação da luz na pigmentação do couro) e escurecimento no dorso por oxidação, atingindo um tom amarronzado. É importante assinalar uma reação inesperada: o couro apresenta sensibilidade ao calor tornando-se ligeiramente pegajoso quando manuseado fora de ambientes climatizados.

Apesar de seu relativo bom estado de conservação, o couro apresenta em alguns pontos a recorrente “deterioração vermelha”<sup>64</sup> e sua presença em maior grau nas charneiras reforça a precariedade da ligação do dorso com a pasta superior, sendo que esta ligação com a pasta inferior é inexistente. A maior degradação do revestimento é caracterizada pela lacuna correspondente à porção inferior do dorso, com perda consequente da coifa inferior. A coifa superior está parcialmente presente, mas não possui resistência mecânica, além de não cumprir sua função de cobertura do cabeceado. A ornamentação em douramento identificada nas pastas e no dorso se encontra em bom estado de conservação.

<sup>64</sup> “Deterioração vermelha” ou *red-rot*: deterioração química, comum em couros com curtimento vegetal, causada pela ação do ácido sulfúrico levando à perda da camada externa da pele e sua consequente pulverulência. WATERER, 1986. p. 16.

## 4 POR UMA TEORIA DA RESTAURAÇÃO DE OBRAS ENCADERNADAS

Fundadora da materialidade do código<sup>65</sup>, estrutura que ainda hoje define o livro moderno, a encadernação efetiva os gestos e a materialidade que dão forma e realidade ao objeto exemplar da cultura escrita. Com sua estrutura física formada pela preparação dos fólios, pelo agenciamento de cadernos e pela ligação entre estes, tradicionalmente realizada através de uma costura, a encadernação inaugura a unidade codicológica suposta pelo livro. Lembremos que o código instaura uma forma de apresentação e de construção do texto que constitui uma verdadeira revolução intelectual e material no início da era cristã, pois ao contrário do *volumen*<sup>66</sup> que impunha uma leitura contínua do texto, o código reorganiza a própria estrutura textual, propondo novos usos e práticas de leitura e de produção do conhecimento fundadas na mobilidade da página, que permite, por sua vez, o acesso descontínuo e imediato a todas as partes do texto.

Apesar desta preponderância material, os diferentes valores simbólicos atribuídos ao livro residiram por muito tempo, e residem ainda hoje, em diferentes domínios de produção do conhecimento, em sua textualidade e não em sua materialidade. Consciente desta negligência e da importância de cada um dos elementos materiais que constituem o objeto-livro, sobretudo no que diz respeito à conservação-restauração de acervos bibliográficos, Ana Utsch desenvolveu uma abordagem inédita e reivindicou uma tomada de consciência que incita a constituição de uma teoria da restauração de obras encadernadas aliada à História do Livro, disciplina que colaborou fortemente para a consolidação dos diferentes valores simbólicos atribuídos “à materialidade das obras que nos dão a ver e a ler a matéria escrita”<sup>67</sup>.

Há muito tempo negligenciada pela restauração de acervos bibliográficos, a estrutura que constitui o livro como objeto tridimensional é constantemente ignorada, e com ela os valores patrimoniais e históricos dos elementos construtores de sua materialidade<sup>68</sup>. Esta negligência resultou em perdas irreparáveis do patrimônio bibliográfico e de suas características formais, que, além de serem detentoras de informações precisas sobre a fabricação do livro no passado, guardam a memória das práticas de difusão e recepção do livro em diferentes períodos históricos, como é o caso, já analisado, dos elementos

<sup>65</sup> Código: suporte exemplar da era cristã, pela definição do Dicionário Aurélio: “Forma característica do manuscrito em pergaminho, semelhante à do livro moderno, e assim denominada por oposição à forma do rolo”.

<sup>66</sup> *Volumen*: suporte exemplar alexandrino caracterizado pelo formato em rolo.

<sup>67</sup> UTSCH, 2012 b, *op. cit.*, p. 18.

<sup>68</sup> UTSCH, 2011.

constitutivos da encadernação francesa do século XIX, objeto fundamental deste estudo. Se as intervenções de restauração em acervos bibliográficos responderam empiricamente, e até muito recentemente, aos problemas de degradação de coleções com a substituição dos elementos materiais e a realização de novas estruturas que não levavam em conta a historicidade das formas, a História do Livro<sup>69</sup> (aliada à Bibliografia Material<sup>70</sup>), ao exaltar na segunda metade do século XX os valores patrimoniais e históricos destes elementos, impôs indiretamente o questionamento destas práticas<sup>71</sup>.

Geralmente percebida como uma parte secundária do livro, a encadernação torna-se muitas vezes um pormenor, um detalhe passível de ser modificado de acordo com o gosto do seu proprietário ou de acordo com os limites apresentados pelas competências do restaurador, desconsiderando sua importância estrutural e os problemas de diversas ordens que uma grande alteração material pode causar, tanto com relação à “fisiologia” do objeto quanto no que toca os valores simbólicos a ele atribuídos.

A restauração de um livro supõe desta maneira a análise da obra a partir de uma abordagem capaz de situá-la como um objeto tridimensional, no qual cada elemento desempenha uma função estrutural ou estética. Seu tratamento deve prever a manutenção dessa funcionalidade, obedecendo, é claro, à capacidade física de seu formato, de seus materiais e de sua técnica, e permitindo, assim, a reativação dos elementos degradados.

Para além desses valores, é importante assinalar que a encadernação, ademais de sua função estrutural de organização do corpo do texto, manuscrito ou impresso, sempre exerceu uma função essencial de conservação do objeto livro, ao manter os cadernos unidos e protegidos dentro dos limites das pastas. Se algumas técnicas de encadernação são potencialmente prejudiciais para o conjunto, como é o caso da encadernação tradicional europeia do século XIX, ela ainda proporciona proteção, na medida em que envolve a matéria escrita e dificulta o acesso direto de elementos que colaboram para a degradação do papel.

Compreende-se, desta maneira, que a restauração de livros impõe ao conservador-restaurador um conhecimento específico sobre os elementos estruturais e materiais que constituem a materialidade do livro em diferentes períodos históricos<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> História do Livro: disciplina fundada no estudo das modalidades técnicas de produção do livro e de suas práticas socioculturais.

<sup>70</sup> Bibliografia Material: termo cunhado por D. F. McKenzie, que reivindica a multiplicidade dos estados textuais e materiais das obras impressas, assim como a de seus sistemas de circulação e recepção.

<sup>71</sup> UTSC, 2012 a. p.2.

<sup>72</sup> O laboratório de História do Livro, inserido no Museu Vivo Memória Gráfica (CCULT-UFMG) desenvolve neste momento um projeto, pioneiro no Brasil, fundado no inventário material de obras encadernadas de diferentes períodos históricos (séc. XV-XIX).

#### 4.1 Funcionalidade e materialidade dos elementos técnicos do livro

Seja na sua forma manuscrita ou impressa, o objeto livro estabeleceu ao longo de seu percurso de produção e difusão da matéria escrita diferentes modalidades técnicas ligadas diretamente à sua tridimensionalidade. A esses procedimentos estruturais se sobrepõem diferentes formas de proteção contra o desgaste e a degradação dessa unidade composta pelos fólios, elementos que constituem diferentes categorias. A história material do códice se confunde, desta maneira, com a história da encadernação. A forma como as modalidades de costura se solidarizam com os materiais utilizados na proteção (pastas) para a constituição de um todo homogêneo designado “corpo da obra” dão origem aos elementos técnicos de base fixados historicamente pela produção da encadernação ao longo dos séculos. Tais materiais constituem rapidamente uma superfície privilegiada para todo tipo de decoração e as composições decorativas participam, por sua vez, da formalização das categorias estilísticas definidas pela História da Encadernação<sup>73</sup>.

Tendo sido inicialmente abordados pela História da Arte, os estudos sobre a história da encadernação foram centrados na ornamentação do livro em detrimento de seu mecanismo de funcionamento interno. Esse menor interesse pelo funcionamento do livro proporcionou um conhecimento superficial das estruturas internas, superficialidade que é agravada pela prática antiga e habitual de substituição de encadernações originais e pelas restaurações desprovidas de pesquisas específicas sobre a encadernação e sua importância<sup>74</sup>.

Em seu artigo *Old bookbinding techniques and their significance for book restoration*, J. A. Szirmai reivindica a importância do reconhecimento de cada um dos elementos técnicos da encadernação para uma boa restauração dessas estruturas, enfatizando a necessidade de um vasto conhecimento a respeito delas, assim como dos materiais que elas empregam, para que se possa interferir no objeto-livro sem causar perdas futuras. É necessário ressaltar que este trabalho de descrição e identificação é amplamente apoiado nos métodos constituídos pelas disciplinas formalistas, como a Codicologia<sup>75</sup>.

O desconhecimento da interação de técnicas e materiais específicos em uma restauração pode causar degradações ainda maiores do que as que levaram à intervenção. Szirmai exemplifica essa ironia com o caso da reencadernação massiva de livros em pergaminho, processo colocado em prática nos monastérios do norte da Europa na segunda

<sup>73</sup> Em sua tese de doutorado Ana Utsch define conceitualmente o objeto. Ver notadamente o capítulo: “*Qu'est-ce qu'une reliure*”, In: UTSCH, 2012 b, *op. cit.*, p. 106-107.

<sup>74</sup> SZIRMAI, 1991.

<sup>75</sup> Disciplina consagrada ao estudo da materialidade do livro manuscrito. Ver: LEMAIRE, 1989.

metade do século XV, acompanhando a Reforma Monástica e difundindo a moda da produção de dorsos curvos e encolados. O autor afirma ironicamente que nesse momento os encadernadores já haviam provavelmente perdido o conhecimento em relação às propriedades físicas do pergaminho, ao ignorarem o fato de que a encolagem do dorso acarretaria a imobilização do pergaminho, material extremamente higroscópico, que enrugaria nessa região ao não poder mais se conformar às mudanças de umidade do ambiente. Outro problema era a abrasão nos pontos de encaixe das pastas, causada provavelmente pela tentativa de abertura total desses livros, permitida pelas encadernações antes desse tipo de intervenção.

Inúmeros são os casos de reencadernação massiva, tendo sido a prática também bastante comum em ambientes nobiliários que, desejosos de comporem uma unidade visual capaz de afirmar simbolicamente a glória de um monarca ou de uma grande família, substituíam as formas do passado a favor da afirmação da glória do presente no futuro. Como afirma Ana Utsch, o exemplo mais emblemático do mundo europeu talvez tenha sido a formação da biblioteca de Luis XIV por Colbert, que impôs aos livros o famoso *maroquin* vermelho ornamentado com as célebres “*dentelles du Louvre*”<sup>76</sup>. O modelo desenvolvido no séc. XVII se transformou em uma referência de luxo e qualidade para a encadernação francesa, tendo a Biblioteca nacional da França seguido este modelo até meados do séc. XIX<sup>77</sup>.

Mais recentemente tal prática invadiu o mundo da conservação-restauração sob o signo da “Encadernação de Conservação”<sup>78</sup>. Mesmo que essa modalidade tenha trazido grandes benefícios para o tratamento de livros que tiveram suas encadernações completamente degradadas, nós acreditamos que ela não deve (como tem sido empregada em muitas instituições) ser utilizada de forma sistemática no tratamento de obras encadernadas degradadas, sob pena de negligenciar todo o conjunto de elementos técnicos e materiais que caracterizam uma determinada produção em diferentes períodos históricos. Nota-se neste momento, sobretudo nas instituições que não detêm conhecimentos formais relativos à encadernação, uma tendência a tratar, de forma sistemática<sup>79</sup>, o problema da degradação de obras encadernadas a partir dos modelos técnicos e estéticos propostos por Christopher Clarkson<sup>80</sup> e Robert Espinosa<sup>81</sup> na segunda metade do século XX. Facilmente executados, se comparados com as elaboradas estruturas tradicionais, os modelos de encadernação de

<sup>76</sup> UTSCH, 2012 b, *op. cit.*, p. 20.

<sup>77</sup> UTSCH, 2012 b, *op. cit.*, p. 2.

<sup>78</sup> Ver: CLARKSON, 1975.

<sup>79</sup> CHRISTO, sem data.

<sup>80</sup> CLARKSON, 1982.

<sup>81</sup> ESPINOSA, 1993. p. 27-38.

conservação são apropriados muitas vezes de maneira inconsequente pelas instituições de salvaguarda e pelo conservador-restaurador, e o próprio Christopher Clarkson critica o uso indiscriminado das estruturas em pergaminho por ele propostas<sup>82</sup>. O uso irrefletido da encadernação de conservação pode desencadear efeitos como os gerados pela reencadernação de massa, apagando as formas do passado em favor da praticidade oferecida por alguns tratamentos do presente. Uma alternativa à reprodução subserviente desses modelos é apresentada pela noção de “encadernação de reposição” (*reliure de remplacement*), desenvolvida pela Biblioteca nacional da França. Esta noção redimensiona a prática da “encadernação de conservação”, buscando adaptar cada modelo técnico e estético à lógica funcional dos elementos que compunham originalmente um objeto que teve sua encadernação totalmente degradada<sup>83</sup>.

Cada modalidade técnica e estética apresenta elementos materiais distintos que devem ser levados em conta no estudo da encadernação e no momento de sua restauração, e cada elemento técnico tem uma função precisa relacionada à maneira de manusear o objeto, sendo impreterável a identificação dessa função antes da intervenção em qualquer uma das estruturas da encadernação.

#### 4.2 Evolução das técnicas de restauração de obras encadernadas (1850-2012)

Herdeira da preponderância dos valores atribuídos à textualidade, a restauração de livros buscou durante longo período a manutenção exclusiva do conteúdo, em detrimento das formas e das materialidades que sustentavam e veiculavam tal conteúdo. Incentivadas pela bibliografia analítica<sup>84</sup> e pela crítica textual, as práticas de restauração de livros obedeceram à tirania dos valores semânticos dos textos. São bons exemplos dessa abordagem as tentativas de reativação de palimpsestos<sup>85</sup> no século XIX que acabaram por destruir, em favor da descoberta de textos do passado, vários documentos produzidos sobre pergaminho. Sobre esta prática, Ana Utsch afirma que “restaurar livros poderia significar restaurar a textualidade perdida às custas da materialidade do presente”<sup>86</sup>.

---

<sup>82</sup> CLARKSON, 1982, *op. cit.*

<sup>83</sup> WALRAVE, 2003. Ver também a síntese apresentada por Janes Mendes Pinto que cunha inclusive a expressão em português: PINTO, 2011. p. 43.

<sup>84</sup> Bibliografia analítica: estudo dos estados textuais de um texto a partir de comparação entre diferentes edições.

<sup>85</sup> Palimpsesto: reutilização de um pergaminho para a produção de um livro apagando o escrito prévio através de raspagem ou lavagem.

<sup>86</sup> UTSCH, 2012 c. p. 4. Não publicado.

Mesmo que a consciência dos valores patrimoniais dos elementos constitutivos do livro não estivesse ainda plenamente desenvolvida no século XIX, a partir de 1850 pode-se perceber o início de uma sistematização de tratamentos para encadernações, em contraposição à prática comum da simples substituição de estruturas debilitadas, o que permitiu o início da formação de um discurso crítico em relação à estrutura da encadernação e suas possibilidades de tratamento<sup>87</sup>.

Esse discurso começou a ganhar cunho científico quando foi reforçado pelas Cartas Patrimoniais de Atenas (1931) e, posteriormente, Veneza (1964), tendo a última proposto uma definição da noção de “monumento histórico” e das ações de conservação e restauração, bem como sua finalidade de “salvaguardar tanto a obra de arte quanto o testemunho histórico”<sup>88</sup>. Nessa definição, bastante influenciada pela teoria brandiana de conservação-restauração<sup>89</sup>, já é possível situar a restauração do livro no interior do campo do testemunho histórico. Apesar de o testemunho descrito pela Carta de Veneza fazer referência ao monumento histórico, este comprehende não só a “criação arquitetônica isolada”, como, também, “obras modestas, que tenham adquirido com o tempo, um significado cultural”<sup>90</sup>. Como resultado dessas reuniões, ocorre também a criação de instituições internacionais de salvaguarda do patrimônio, como o International Council of Museums – ICOM e o International Centre for the Conservation and Restoration of Monuments – ICCOM.

Outro catalisador do movimento de pesquisa e sistematização de tratamentos de conservação-restauração do patrimônio em geral, incluindo as encadernações, foi a enchente de 1966 em Florença. Vários profissionais da área e voluntários de diferentes nacionalidades, conhecidos como “Anjos da lama”, foram até a região para realizar tratamentos de emergência em obras de arte e livros degradados pela enchente, e essa união permitiu uma troca valiosa de experiências. Muitas das práticas sistematizadas pelo restaurador inglês Christopher Clarkson apresentam-se como um desdobramento do esforço realizado para a recuperação do patrimônio florentino, inclusive o modelo de “encadernação de conservação” já citado.

Na segunda metade do século XX, com a afirmação das disciplinas História do Livro, Codicologia e Bibliografia Material, a materialidade do livro passa a ser considerada como possuidora de valores simbólicos (históricos e estéticos), ganhando com isso legitimidade no domínio da conservação-restauração. Essa valoração da materialidade se equipara à da

---

<sup>87</sup> UTSCH, 2011, *op. cit.*, p. 3.

<sup>88</sup> CURY, 2004, p. 92.

<sup>89</sup> BRANDI, 2004.

<sup>90</sup> CURY, *loc. cit.*

textualidade através dos trabalhos pioneiros de D. F. McKenzie, que desenvolve o conceito de “*non verbal texts*”, ou “textos não verbais”, e a ideia de que os elementos materiais também possuíam valor semântico<sup>91</sup>. A consciência desta restituição de valores, confrontada à teoria contemporânea da restauração de Salvador Muñoz Viñas e aos estudos clássicos de Roland Barthes, revela a natureza do livro enquanto signo. Como signo, o livro passa de significante-matéria e de significado-texto-informação para significante-matéria e significado-objeto-histórico-cultural<sup>92</sup>.

Essa nova postura em relação à materialidade do livro também influencia na inserção deste como um dos “objetos de conservação” descritos por Viñas, na medida em que o objeto-livro se mostra como símbolo das ciências étnico-históricas, entre elas a História da Arte, a História da Cultura e a História do Livro. O livro pode ser inserido na teoria de Viñas como um dos objetos de conservação que teve o seu significado alterado ao longo dos anos: “Como resultado da mudança de atitude e educação dos observadores, eles perderam alguns de seus significados e adquiriram novos, que nos levaram a considerá-los como dignos de conservação”<sup>93</sup>. Dessa maneira a simples substituição de uma encadernação, ou de partes dela, durante sua restauração, configura uma mudança na materialidade do signo livro e uma consequente transformação em seu significado, causando a perda de sua configuração como objeto histórico-cultural.

De acordo com Ana Utsch, a restauração de acervos bibliográficos se expressa a partir de duas correntes, constituídas em dois momentos históricos distintos, cujas práticas desenvolvidas coexistem ainda hoje<sup>94</sup>. De um lado a “restauração tradicional”, que faz referência ao início dos procedimentos de restauração de livros, baseada principalmente nas técnicas de encadernação e em um conhecimento empírico, já presente no século XIX, e de outro lado a “nova escola”, constituída na segunda metade do século XX, com sua abordagem de cunho científico, “capaz de estabelecer critérios e adaptar modelos técnicos a situações particulares de degradação”<sup>95</sup>. Essa segunda modalidade nasce das necessidades da primeira e levanta o ideal do “trinômio história, tradição e ciência na tripla dimensão metodológica inerente à institucionalização e à internacionalização do conceito de restauração”<sup>96</sup>. A coexistência das duas correntes é exemplificada atualmente na Biblioteca nacional da França e ocorre em função das diferentes abordagens aplicadas pelos conservadores-restauradores.

<sup>91</sup> UTSCH, 2012 c. *op. cit.*, p.5. Não publicado.

<sup>92</sup> VIÑAS, 2005; e BARTHES, 1969.

<sup>93</sup> VIÑAS, 2005. p. 57. (Tradução nossa)

<sup>94</sup> UTSCH, 2011; e UTSCH, 2012 a.

<sup>95</sup> UTSCH, 2011. p. 3. (Tradução nossa)

<sup>96</sup> UTSCH, 2011. p. 2. (Tradução nossa)

No Brasil foi possível constatar, a partir de entrevistas realizadas com especialistas do mundo do restauro do papel da Biblioteca Nacional e da Fundação Casa de Rui Barbosa, que a restauração de obras encadernadas não é objeto de uma reflexão crítica capaz de determinar elementos teóricos e práticos. Apesar da consciência apresentada por tais profissionais, os trabalhos relacionados à prática de restauração de livros no Brasil ainda não apresentam uma sistematização dos conhecimentos e das ações desenvolvidas em torno da definição do signo livro (significante-matéria e significado-objeto-histórico-cultural), trabalhando frequentemente com a substituição da encadernação comprometida pelo uso sistemático dos modelos de “encadernação de conservação” difundidos por Clarkson e Espinosa<sup>97</sup>.

#### **4.3 Entre tradição e modernidade: dois modelos técnicos e teóricos de restauração**

A escassez de discurso crítico desenvolvido em torno da restauração de obras encadernadas nos faz perceber a ausência de uma teoria plenamente consolidada sobre restauração de livros. Disperso em diversos ambientes institucionais, na grande maioria das vezes, o conhecimento constituído não foi ainda capaz de estabelecer consensos internacionais a respeito das teorias que deveriam regular os aspectos deontológicos da prática da restauração.

Apesar dessa escassez, podemos observar duas grandes tendências na prática atual de restauração de acervos bibliográficos, expressas precisamente a partir de duas modalidades de restauração de encadernações que acompanham as necessidades percebidas pelos conservadores-restauradores nas coleções em que atuam, e que demonstram a variedade de questões que devem ser consideradas antes de se iniciar um tratamento: o valor do exemplar a ser restaurado, a função que ele exerce na coleção, ou as imposições institucionais de rapidez no tratamento. O primeiro modelo, herdeiro da “restauração tradicional”, agora investida de abordagens científicas, leva em conta, de forma mais evidente, a importância dos elementos materiais constitutivos da obra e se expressa mais frequentemente pelo uso do enxerto em couro. Já o segundo modelo, incitado pela necessidade de atender mais rapidamente a grande demanda das coleções institucionais, privilegia apenas um material para o tratamento de degradações em encadernações: o papel japonês.

É importante ressaltar que os dois modelos se opõem, na medida em que reivindicam valores bastante diferentes: enquanto o primeiro, ligado à “restauração tradicional”, exacerba os valores agregados aos gestos e aos materiais utilizados no passado, promovendo a

---

<sup>97</sup> CLARKSON, 1975.

reativação dos elementos constitutivos das obras, o segundo supõe uma simplificação das modalidades técnicas de restauração, em virtude da reabilitação da totalidade da obra e da rapidez da execução, sem levar necessariamente em conta todos os elementos materiais e técnicos que compõem a obra.

Devemos considerar que a maioria das obras encadernadas que constituem as coleções patrimoniais, de diferentes períodos históricos, apresenta revestimento em couro. Composto geralmente por colágeno, taninos, gordura (idealmente de 4 a 12%), água (idealmente de 12 a 15%) e elementos metálicos, os fatores de degradação do couro podem ser observados a partir da classificação tradicional da conservação-restauração: intrínseco e extrínseco. Os fatores intrínsecos são determinados por produtos incorporados ao tratamento inicial do couro, como a decomposição dos taninos e a presença em excesso ou a ausência de gordura, além dos produtos aplicados no momento da fabricação da encadernação e de sua decoração, como ceras, adesivos etc. Já os fatores extrínsecos são expressos mais comumente pela presença de poeira, poluição, luz, variações excessivas da umidade relativa, micro-organismos, insetos etc. As consequências diretas desses fatores podem ser observadas na diminuição do teor da água, o que leva à reticulação<sup>98</sup> da estrutura molecular do colágeno e ao consequente encolhimento e perda de flexibilidade, condições irreversíveis em caso de peles deterioradas. Além disso, observa-se perda de gordura, que se decompõe por hidrólise ou oxidação, sendo que 65% das encadernações antigas possuem menos de 0,5% de gordura e 30% possuem uma quantidade de gordura que vai de 0,5 a 1%<sup>99</sup>.

Os modelos discriminados abaixo são aplicados como tratamentos que respondem aos problemas manifestados mais frequentemente pela tipologia de degradação de obras encadernadas: tratamentos de coifas perdidas ou rompidas, enxertos de lacunas em pastas e dorso, além de intervenções relativas à fixação de pastas soltas.

#### 4.3.1 Enxertos em couro

Para o tratamento de enxertos utilizando couro deve-se, em primeiro lugar, considerar a cor e o grânulo do couro original da obra, ação que direcionará a escolha da pele a ser utilizada na intervenção. No caso de tratamento de peles que apresentam aspecto liso, o couro mais indicado é a vitela, por sua resistência mecânica e grande flexibilidade. Uma pele equivocadamente utilizada é a *basana*, que, por suas características físicas, não deve ser

<sup>98</sup> Reticulação: processo químico no qual as cadeias poliméricas lineares ou ramificadas são interligadas por ligações covalentes, caracterizadas pelo aumento de massa e pelo enrijecimento da estrutura.

<sup>99</sup> DELAPLANCHE; GÉNIN; NAULT; QUENSIÈRE; DOUCET; VIALLE, sem data. p. 14.

sistematicamente empregada, já que se degrada com facilidade, dado o alto teor de gordura e a fraca ligação estabelecida entre as fibras de colágeno. Em caso de obras em *chagrin* ou *maroquin*, a restauração deve ser feita utilizando a mesma pele do original, devido à sua qualidade e acabamento final.

A pele selecionada para o tratamento deve ser chanfrada na carne<sup>100</sup> com mais intensidade nas extremidades do enxerto. Esse procedimento não pode ser muito extensivo, já que a força do couro está na carne e não na camada granular exterior, denominada “flor”. Os adesivos indicados para esse modelo de restauração são adesivos derivados de amido, como a Elasta N<sup>101</sup>, por apresentarem boa elasticidade e alto poder de adesão.

Após o tratamento, também pode ser aplicado algum tipo de reintegração cromática<sup>102</sup> para aproximar ainda mais o tom da pele enxertada ao da original, ou apenas para melhor efetivar a “passagem visual” de uma matéria a outra. Essa reintegração pode ser feita utilizando aquarela ou tinta acrílica (conforme detalhamento apresentado no subcapítulo 4.3.2), sendo hidroxi-propil-cellulose (Klucel<sup>103</sup> G ou E<sup>104</sup>) o adesivo frequentemente empregado, solubilizado em álcool, já que o couro degradado é sensível à água. É ainda possível fazer o rebaixamento do tom do couro na região de encontro com o enxerto, no intuito de gerar uma passagem mais gradual entre os dois tons. Esse rebaixamento pode ser feito utilizando os mesmos materiais citados para a reintegração. A utilização de um meio reversível, o adesivo hidroxi-propil-celulose, permite, ainda, um certo grau de reversibilidade no tratamento, uma vez que o material pictórico fica suspenso nessa solução.

A vantagem desse modelo está na possível aplicação em pequenos e grandes formatos, sem restrição. Além disso, se o couro utilizado para o enxerto for da mesma família que o original, com semelhanças em tom e grão, existe maior possibilidade de integração com o restante da obra, sem a necessidade de uma reintegração, podendo esta ser uma opção do restaurador.

Dentre as desvantagens estão o tempo prolongado de trabalho que este método demanda e o possível risco de alteração do couro aplicado em um curto prazo. Os couros

<sup>100</sup> Carne: lado com aparência de camurça referente à derme do animal em contraposição à pele mais lisa e brilhante, denominada “flor”.

<sup>101</sup> Elasta N: Adesivo misto de resina sintética e amido, em emulsão aquosa, de pH neutro.

<sup>102</sup> Reintegração cromática: trabalho de apresentação estética, no qual se diminui o ruído na leitura de uma obra, causado por uma lacuna, preenchendo-a com materiais pictóricos específicos para restauração em técnicas variadas como ilusionismo e tratégio.

<sup>103</sup> Klucel ou hidroxi-propil-cellulose: adesivo derivado de celulose, neutro, reversível e solúvel em água ou álcool.

<sup>104</sup> A diferença entre Klucel G e Klucel E encontra-se no nível de viscosidade. Para melhor entendimento, ver: <[http://www.conservationresources.com/Main/section\\_37/section37\\_02.htm](http://www.conservationresources.com/Main/section_37/section37_02.htm)>

atuais, apropriados à restauração, recebem geralmente curtimento<sup>105</sup> com tanino vegetal, mas ainda assim tal tratamento não dá garantias totais de qualidade. Em relação a esse comportamento instável, a Biblioteca nacional da França possui um estudo em andamento sobre as características físico-químicas e a estabilidade dos couros de curtimento com tanino vegetal, baseado em questionários aplicados aos curtidores de couro e para aos conservadores-restauradores, além de testes variados nas amostras selecionadas<sup>106</sup>.

Ainda, dependendo do tipo de curtimento empregado, o couro pode apresentar melhores ou piores qualidades em relação à resistência à oxidação, e propriedades mecânicas, como capacidade de ser tensionado sem se romper. De acordo com a British Leather Manufacturers Research Association, o couro apropriado para uso de encadernadores e restauradores é o com curtimento semi-alumado<sup>107</sup> sobre o curtimento com tanino vegetal. Desta maneira, o material pode chegar a ter um pH aproximado de 4,0 a 4,5, o que representa uma grande melhora em relação ao curtimento apenas com tanino vegetal, que possui valores de pH entre 2,8 e 3,5. Isso é possível graças aos compostos estáveis que os sais de alumínio formam com os elementos do tanino vegetal. Essa informação foi alcançada após uma pesquisa desenvolvida pela associação mencionada a pedido da British Library<sup>108</sup>.

Por fim, antes de se considerar uma restauração com enxerto em couro, é preciso conhecer as condições de guarda do livro. Sabe-se que o couro se deteriora na presença de ácidos e que a poluição do ar é um grande provedor destes. Além disso, a umidade relativa do ar em taxas acima de 68% pode causar danos relacionados à condensação do ar e à proliferação de micro-organismos, bem como perda de flexibilidade, levando à ruptura<sup>109</sup>.



a) FIGURA 14 – Coifa restaurada utilizando couro.  
Fonte: Arquivo da autora.

<sup>105</sup> Curtimento: processo de transformação da pele em couro.

<sup>106</sup> AUBRY; GEFFRAD, 2003.

<sup>107</sup> Alume: sal duplo de fosfato de alumínio e potássio.

<sup>108</sup> BARLEE, 1999. p. 14-18

<sup>109</sup> GOMES, 2003.

### 4.3.2 Papel japonês

O método de restauração de perdas com papel japonês prevê um trabalho mais rápido, com solidez e sem muitas pretensões estéticas, apresentando boa resistência mecânica. As teorias que defendem este tipo de tratamento justificam a escolha do papel japonês ao levar em conta a permanência dos couros atuais como duvidosa, a grande quantidade de obras que necessita desse tipo de tratamento, e a rapidez do trabalho proporcionada por essa técnica em comparação aos enxertos utilizando peles<sup>110</sup>.

Sendo a água danosa para couros deteriorados, o adesivo indicado para a fixação do papel japonês sobre a matéria original é o hidroxi-propil-cellulose (Klucel G e E) solubilizado em álcool, para evitar o escurecimento do couro original. Esse mesmo adesivo deve ser utilizado para consolidar couros “epidermados”, já com a carne à mostra, ou seja, com “deterioração vermelha” (*red-rot*) <sup>111</sup>, o que garante também uma melhor fixação do papel japonês.

Ao final do enxerto, é de escolha do restaurador deixar o papel japonês em sua coloração original ou fazer a reintegração do conjunto – o que é mais comumente efetivado. No caso de reintegração, podem ser utilizadas tintas acrílicas ou aquarelas.

A primeira dessas opções, a tinta acrílica, proporciona maior agilidade no tratamento, devido à sua secagem rápida. Ela pode ser aplicada utilizando-se como meio os seguintes adesivos: Tylose<sup>112</sup>, Metilcelulose<sup>113</sup> ou Klucel. Esse tratamento pode ser aplicado em uma única camada ou com sobreposições, até atingir o tom desejado, e a tinta pode ainda funcionar como um reforço ao tratamento, melhorando a resistência mecânica do papel e agindo como um filtro, limitando sua degradação ao protegê-lo da poluição<sup>114</sup>.

Em relação à segunda opção, a aquarela, o tratamento requer maior tempo de trabalho, devido ao período de secagem e à necessidade de várias camadas, para se obter cobertura, dada a característica translúcida do material. Os mesmos adesivos podem ser utilizados como meio, e a limitação da aquarela é a dificuldade em se encontrar o tom desejado. Além disso, essa técnica de reintegração é sensível à água e pode impor a aplicação de algum tipo de camada de proteção, para prevenir problemas advindos do contato com a umidade.

<sup>110</sup> DURAND; GACQUIÈRE, 2003.

<sup>111</sup> “Deterioração vermelha” ou *red-rot*: ver nota na página 22.

<sup>112</sup> Tylose ou metil-hidroxi-propil-celulose: adesivo derivado de celulose. Ver 46. *Adhesives*, In: *Paper Conservation Catalog*. Disponível em: <[http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/pcc/46\\_adhesives.pdf](http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/pcc/46_adhesives.pdf)>

<sup>113</sup> Metilcelulose: adesivo derivado de celulose Ver 46. *Adhesives*, In: *Paper Conservation Catalog*. Disponível em: <[http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/pcc/46\\_adhesives.pdf](http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/pcc/46_adhesives.pdf)>

<sup>114</sup> AUBRY, 2003 a.

Outras vantagens desse tratamento são:

- a comprovada durabilidade do papel japonês;
- sua boa reversibilidade, já que o material é aderido sobre o couro e pode ser reativado e removido com álcool;
- sua possível aplicação como método de consolidação (provisório ou permanente) de coleções frágeis, por apresentar um bom nível de reversibilidade;
- e a rapidez de execução da intervenção, o que permite o tratamento de obras de valor patrimonial relativo, que não justificariam o tratamento dispendioso e demorado com couro.

De acordo com Don Etherington, restaurador inglês que concebeu um método de união de pastas soltas baseado na utilização de carcelas de papel japonês, este material garante a estabilidade e a solidez suposta pela intervenção<sup>115</sup>. Outros autores ainda falam das vantagens de se utilizar o papel japonês para enxertos, mas sempre levando em consideração o valor da obra a ser tratada e seu uso. Quanto mais valor, mais investimento em tempo e trabalho podem ser aplicados, já em obras correntes o tratamento com papel japonês é eficaz e econômico<sup>116</sup>.

No entanto, a utilização do papel japonês na restauração de obras encadernadas por si só não é garantia das vantagens mencionadas acima, sendo necessário o profundo conhecimento das técnicas que envolvem esse material para garantir suas qualidades.

As desvantagens desse modelo de intervenção estão relacionadas à dimensão da degradação: quanto maior a lacuna, mais indicado um enxerto em couro. Deve-se considerar, no entanto, que a qualidade do tratamento empregado dependerá do conhecimento e prática do conservador-restaurador que o aplica.



FIGURA 15– Coifa restaurada utilizando papel japonês.  
Fonte: Arquivo da autora.

<sup>115</sup> ETHERINGTON, 2007. p. 234-235.

<sup>116</sup> KITE; THOMPSON (Dir.), 2007. p. 225-243.

## 5 RESTAURAÇÃO

A partir da discussão teórica apresentada no capítulo precedente, assim como das técnicas mais frequentemente utilizadas para a restauração de obras encadernadas, o tratamento da obra *Roland Furieux* exigiu a identificação de cada uma das funções desempenhadas pelos elementos materiais constitutivos do livro, bem como uma reflexão sobre os valores simbólicos a ele atribuídos. A inscrição histórica do exemplar, situado no centro das práticas editoriais românticas do século XIX francês, favoreceu, sem dúvida, o desenvolvimento destas reflexões e a escolha dos procedimentos de restauração.

É necessário assinalar que tais procedimentos, que serão descritos detalhadamente neste capítulo, pressupõem igualmente um conhecimento técnico específico da parte do restaurador, que deve estar habituado aos gestos e práticas próprias à encadernação tradicional do século XIX.

### 5.1 Escolha do método

Conforme descrito no capítulo dedicado ao estado de conservação da obra, os maiores problemas de degradação do exemplar de *Roland Furieux* em questão estão ligados à tipologia clássica de degradação de obras encadernadas do século XIX – rompimento dos pontos de sustentação das pastas e charneiras e degradação dos primeiros e últimos cadernos –, assim como à grande lacuna presente no dorso. Desta forma, o problema se coloca duplamente com relação à estrutura e à superfície da obra encadernada, solicitando assim uma resposta capaz de integrar, em um mesmo tratamento, os procedimentos relativos à superfície com aqueles próprios à arquitetura do livro.

Tendo igualmente em vista o valor histórico atribuído à encadernação – representante legítima de uma materialidade (e de uma estética) do passado que marcou profundamente a história da edição e da encadernação francesa – optou-se por reabilitar a função dos elementos estruturais degradados e também por utilizar, no caso do preenchimento de lacunas, materiais materialmente e esteticamente coerentes com a obra.

É necessário ressaltar que tal escolha não negligenciou as fragilidades intrínsecas à encadernação tradicional deste período. Assim, apesar de reabilitar as funções dos elementos estruturais através da fixação de novos cordões de sustentação da costura sobre o dorso do livro (pontos de fixação das pastas e charneira), adicionaremos à estrutura original um novo elemento de consolidação realizado através da fixação de um *souflet* (canudo) na porção

correspondente ao dorso, colaborando com a distribuição das tensões causadas pelo peso do volume, uma vez que os pontos de fixação originais não foram capazes de sustentar o corpo da obra.

Com base nas dimensões da lacuna do dorso e no conhecimento das técnicas de enxerto, já mencionadas, o método escolhido para essa restauração foi o enxerto em couro. Em lacunas de tamanha proporção, o papel japonês não supriria as necessidades de elasticidade e solidez, sendo recomendada para esse caso a utilização da pele. Além de ser adequado ao tamanho da lacuna, o enxerto é decisivo na união entre as pastas e o corpo da obra, e com o couro essa união pode ser feita de maneira estável e duradoura. Outro fator importante na escolha da pele para o enxerto foi a fragilidade da união entre a porção existente do dorso e a pasta superior. O couro original nessa charneira apresentava-se frágil, fino e com vários pontos de deterioração vermelha, ou seja, com pulverulência da pele, que perdeu a camada externa, deixando à mostra sua flor. O enxerto em couro permite que não só a lacuna seja preenchida, mas que também haja um reforço realizado sob a união existente no original.

Essas foram as decisões tomadas em relação ao exemplar de *Roland Furieux* que é objeto deste estudo, com a convicção de que elas são as que melhor colaborarão para a manutenção dos valores histórico-culturais atribuídos à materialidade do objeto-livro.

## 5.2 Proposta de tratamento

- O primeiro procedimento a ser realizado é a higienização mecânica, com o auxílio de uma trincha macia, passando por todos os fólios do livro. Essa operação engloba, também, o uso de borracha (em pó ou bastão) e bisturi para remoção de sujidades em geral.
- O dorso deve ser limpo e reforçado com papel japonês, em substituição ao reforço original em papel impresso que se apresenta quebradiço e não cumpre mais sua função.
- A próxima etapa consistirá nos procedimentos de reconstituição de suporte, procedimentos primeiramente expressos pela restauração dos cadernos soltos, deteriorados na região do “encaixe” (próxima ao fundo de caderno), por terem sido submetidos, conforme indicado, à pressão imposta pela encadernação tradicional. Em seguida deve-se passar às operações próprias aos pequenos reparos, caracterizada por remendos e planificações parciais decorrentes de rasgos e vincos.

- O entrefolhamento original (*macule* de descarte) deve ser substituído por um papel neutro de gramatura semelhante e com propriedades físico-químicas capazes de eliminar o risco de espelhamento, sem gerar novos processos de degradação.
- Realizados todos os procedimentos relativos à higienização e à reconstituição de suporte, passa-se à montagem dos elementos estruturais, que começa a ser efetivada com o reposicionamento dos cadernos soltos tratados previamente. Para tanto, a operação indicada é a costura destes no corpo da obra, geralmente realizada sobre novos nervos aderidos ao dorso, que acompanham a mesma posição dos originais ainda fixos e apresentam dimensões suficientes para auxiliarem também na união das pastas ao corpo da obra.
- Enquanto o cabeceado superior pode ser mantido, um novo cabeceado inferior deve ser tecido ou fixado, obedecendo aos critérios de conservação e funcionalidade que serão em breve discutidos.
- O revestimento original das pastas deve ser tratado de acordo com estudos sobre higienização e reforço de peles, o que supõe o emprego de adesivos de consolidação e pequenos enxertos de cantos e campos.
- Após essas etapas, deve ser feita a união das pastas ao corpo da obra. Para isso, o revestimento deve ser descolado das pastas na região da charneira. Depois deste procedimento preliminar, os novos pontos de fixação posicionados na altura dos nervos originais são também colados sobre as pastas, como uma referência “vestigial” da técnica suposta pela encadernação tradicional.
- Repositionados os elementos estruturais, deve-se passar ao preenchimento da lacuna presente no dorso, que, da maneira como será executado, desempenhará também a função de consolidar a ligação entre as pastas e o corpo da obra. Em geral o enxerto poderá abranger apenas a lacuna ou toda a extensão do dorso, de acordo com as necessidades de reforço e consolidação do volume. Esse procedimento, somado à adesão de um *souflet*, auxiliará ainda na fixação das pastas ao corpo da obra, possibilitando a distribuição das forças geradas pelo peso do bloco de texto por toda extensão do dorso, e não apenas nos novos nervos aderidos previamente.
- A reintegração como acabamento estético poderá ou não ser realizada, de acordo com as necessidades estéticas apresentadas pelo exemplar após as operações anteriores.

- Por fim, deve ser realizada uma caixa de acondicionamento para a obra e para os possíveis fragmentos removidos durante o tratamento, como o entrefolhamento original e os fragmentos do cabeceado inferior.

### 5.3 Descrição da intervenção

Para facilitar o entendimento e reforçar as instâncias técnicas, materiais e estéticas do exemplar, as operações realizadas foram divididas em quatro pontos: tratamento do suporte; tratamento da estrutura; tratamento da superfície; e acondicionamento.

#### 5.3.1 Tratamento do suporte

Antes de iniciar o primeiro ponto da proposta de tratamento, foi necessário realizar uma operação de emergência no cabeceado superior através de um faceamento. A porção do dorso próxima ao cabeceado foi limpa a seco, por raspagem com bisturi, e um papel japonês de 30g foi aderido a esta parte, sobrepondo-se inclusive ao cabeceado. Esse procedimento visou manter as partes do cabeceado unidas durante o manuseio imposto pela higienização, operação necessária uma vez que a alma que já se apresentava rígida e rompida em três pontos seria ainda mais fragilizada pela abertura das páginas, se não fosse mantida em sua posição original. Nesse momento foram removidos os fragmentos do cabeceado inferior e a porção de dorso adjacente foi limpa da mesma maneira.

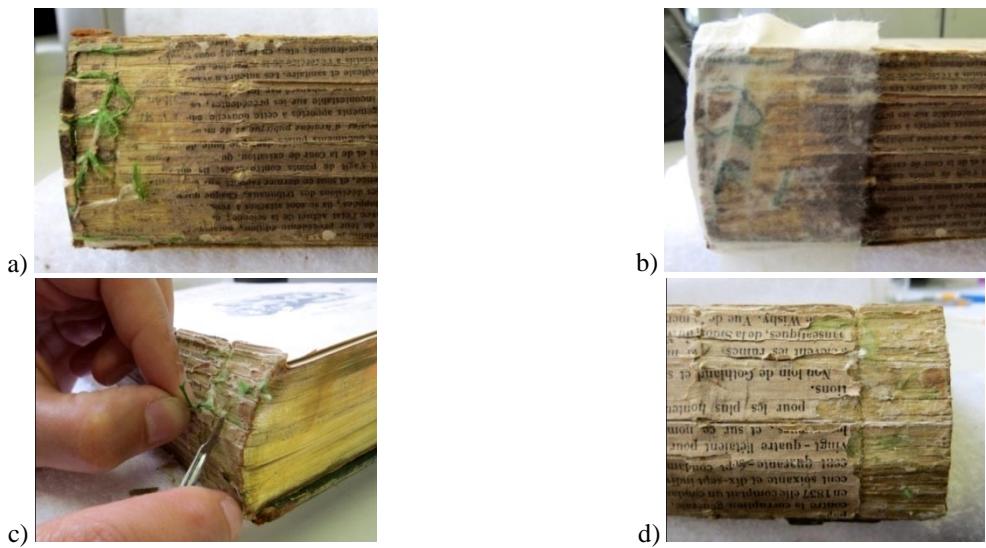


FIGURA 16 – Tratamento dos cabeceados: a) limpeza a seco do dorso na região do cabeceado superior; b) adesão do faceamento para reforço durante limpeza; c) retirada dos fragmentos do cabeceado inferior; d) limpeza a seco da região.

Fonte: Arquivo da autora.

Em seguida, a limpeza de sujidades foi realizada com trincha macia e durante este procedimento foram encontradas sujidades e manchas, removidas ou atenuadas pontualmente com o auxílio de lápis borracha e/ou bisturi.

Prevendo a tensão gerada sobre a costura caso esta fosse completamente aberta, todo o trabalho realizado contou com um suporte de manuseio (*futon*), realizado com o auxílio de uma toalha enrolada, apoiando a obra de acordo com sua abertura. Foram utilizadas, também, duas porções de cartão neutro, nas proporções do cartão das pastas originais, para apoiar a obra e fazer a manutenção do “encaixe”<sup>117</sup>.



FIGURA 17 – Higienização mecânica e *futon* de manuseio.  
Fonte: Arquivo da autora.

A higienização foi acompanhada da colação, para evitar a abertura sucessiva das páginas e a consequente fragilização da obra. Além disso, também foi realizada a remoção a seco do entrefolhamento original, utilizando-se bisturi e pinça de precisão, para retirar quaisquer partes deste que tivessem resistido à remoção.

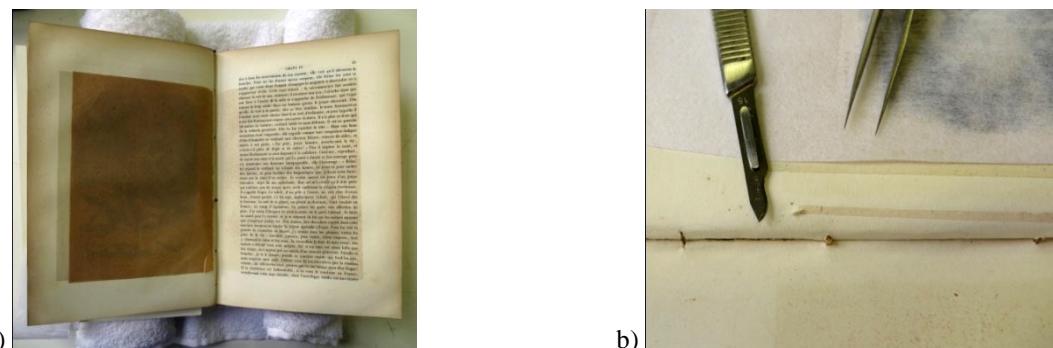
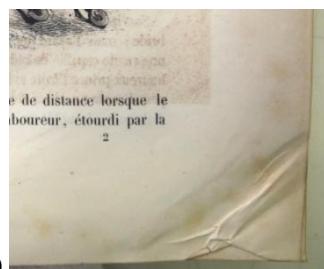


FIGURA 18 – Remoção do entrefolhamento original a seco: a) entrefolhamento original e b) a retirada de partes restantes do entrefolhamento com bisturi e pinça.  
Fonte: Arquivo da autora.

<sup>117</sup> Nesse momento foi percebida a necessidade de se trabalhar com as mãos livres, sem a presença de luvas. Isso ocorreu dada a fragilidade da obra e a importância do toque, para não prejudicar seu estado de conservação. Foi estabelecido um intervalo máximo de meia hora de trabalho, ao qual se sucedia uma pausa para a higienização das mãos com água e sabão.

Durante o processo de higienização mecânica foi realizada ainda a atenuação de amassados e vincos ao longo da obra com o auxílio de água deionizada e espátula de teflon, deixando o conjunto sobre peso entrefolhado por camadas de perlon, adjacentes às folhas originais, e papel mata-borrão, para absorver a umidade excedente. Esse procedimento teve de ser reforçado posteriormente em áreas onde os amassados e vincos se apresentavam mais evidentes. Os vincos, mais evidentes, foram reforçados dos dois lados com papel japonês de 3 gramas (aplicado com tylose a 2%), para garantir que essa porção fragilizada da página não se rompesse posteriormente. O papel japonês utilizado possuía fibras longas e estas foram acondicionadas em posição paralela à do rasgo, para não gerar tensões favorecidas pela umidade, durante a movimentação da área tratada.



a)



b)

FIGURA 19 – Exemplos de a) amassados e b) vincos que tiveram que receber tratamento reforçado.  
Fonte: Arquivo da autora.

Os pequenos rasgos que a obra apresentava foram tratados posicionando corretamente, aderindo e consolidando os campos das delaminações com o mesmo papel japonês e adesivo utilizados no reforço dos vincos, em ambos os lados do rasgo, para manter a união. Dessa forma também foi realizado o tratamento de um rasgo na guarda fantasia superior.

Ainda durante a limpeza foi removido o dispositivo antirroubo da biblioteca, aderido entre as páginas 240 e 241, que estava causado problemas de conservação para a costura e para o cabeceado, pois mantinha entre essas páginas um espaçamento maior do que o criado pela técnica. Durante a remoção percebeu-se que além do problema já citado, o dispositivo ainda delaminou as folhas na porção sobre a qual estava aderido.



FIGURA 20 – Remoção do dispositivo antirroubo: a) antes da remoção; b) e c) durante a remoção.  
Fonte: Arquivo da autora.

O tratamento dos cadernos soltos foi feito com planificação através da adição de umidade indireta e peso sob entrefolhamento de perlon e papel mata-borrão. Após a planificação, a fragilização dos fundos de caderno e da área longitudinal relativa à técnica de “encaixe”, à qual os cadernos foram submetidos, ficou ainda mais visível. Como os cadernos deveriam voltar à posição original imposta pela encadernação, que forma nas extremidades longitudinais do dorso um ângulo de aproximadamente 90°, foi necessário refletir sobre a aplicação de um sistema de carcelas capaz de preencher as áreas faltantes presentes no fundo de caderno, sem colaborar para o aumento excessivo de volume e ainda capaz de gerar a consolidação das zonas mobilizadas pelo “encaixe”. Deste modo, optou-se por aplicar um sistema de duplas carcelas: uma primeira de papel japonês de 26g, de aproximadamente 8 mm de largura, aplicada em toda a extensão dos fundos de cadernos, cumprindo a função de reconstituição do suporte; e uma segunda, de sobreposição, realizada com papel japonês de 3g, de aproximadamente 1,5cm de largura, cumprindo a função de consolidação da área própria ao “encaixe” da obra. É importante ressaltar que a primeira carcela pode ser realizada de forma indireta, o que supunha a aplicação do adesivo (tylose a 4%) sobre o papel japonês antes de posicioná-lo sobre a obra, minimizando as tensões geradas pelo adesivo, e colabora para a manutenção da flexibilidade dos fundos de caderno. Já a segunda carcela em papel 3g foi aplicada diretamente sobre a obra com o mesmo adesivo, solubilizado a 2%. Finalmente, depois da aplicação, o conjunto foi planificado com o auxílio de uma espátula (protegido por um perlon) e submetido a leve pressão, com o intuito de colaborar com o processo de fixação. Depois de secos, os fólios foram dobrados na posição original, com o cuidado de manter o formato gerado pelo refilamento original.

A aplicação das carcelas deve, sempre que possível, obedecer ao seguinte padrão: no caso dos fólios internos e externos do caderno, a carcela deve ser aplicada pelo lado externo, já nos fólios internos, a aplicação da carcela deve ser feita pelo lado interno. Esse padrão diminui a visibilidade da intervenção ao final do processo e contribui para a consolidação do conjunto.



FIGURA 21 – Fixação das carcelas: a) momento da adesão de uma carcela; b) detalhe de uma carcela aderida, ainda com o adesivo úmido.

Fonte: Arquivo da autora.

O procedimento seguinte constituiu na adesão de um novo entrefolhamento, utilizando um papel japonês de 26gramas, com encolagem e pouca textura, o que lhe garantiu maior firmeza e menor risco de intervenção sobre as páginas do livro durante o manuseio. Esse entrefolhamento foi feito com uma medida padrão de 20 x 14,5 cm, um pouco maior que o original de 17,5 x 13,5 cm, após ser constatado que o formato original não cobria totalmente algumas gravuras.

O novo entrefolhamento foi aderido com cola de amido (ph neutro) da marca Lineco, na proporção indicada pelo fabricante – 1:5 (adesivo: água deionizada) – pela extremidade interna, como no original, e o excesso de adesivo retirado com espátula e perlon, conforme explicado anteriormente. A cada entrefolhamento uma nova folha de perlon era colocada entre as páginas, para evitar uma adesão indesejada causada pela migração do adesivo.

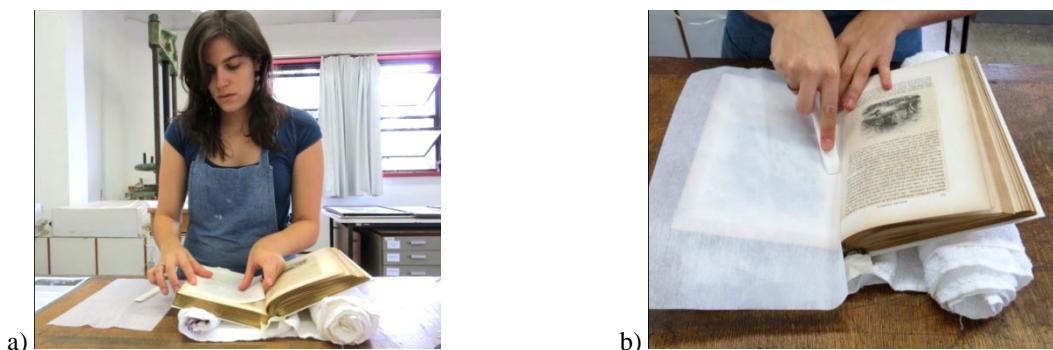


FIGURA 22 – Adesão do novo entrefolhamento: a) posicionamento do novo entrefolhamento sobre a gravura *hors-texte*; b) fixação e remoção do excesso de adesivo.  
Fonte: Arquivo da autora.

As guardas fantasia em papel *chamalote* apresentavam pequenas perdas e rasgos na extremidade correspondente aos cortes laterais. Essa região foi tratada com a aplicação de carcelas em papel japonês de 3g, com aproximadamente 2cm. Como o papel *chamalote* é extremamente sensível à umidade, optou-se por fixar as carcelas com Klucel E solubilizado em álcool absoluto a 15%, o que gerou um excelente resultado. A pequena dimensão das perdas nas extremidades levou a aplicação somente deste procedimento de consolidação, podendo uma intervenção de enxerto, neste caso, contribuir para uma maior degradação futura.

### 5.3.2 Tratamentos da estrutura

O início dos tratamentos estruturais ocorreu com a limpeza do dorso. Prevendo que as gravuras *hors-texte* (fixadas nas extremidades dos cadernos) poderiam se soltar caso o dorso fosse submetido a alguma umidade, a limpeza do dorso foi realizada a seco a partir de sua raspagem com bisturi, tomado-se cuidado para que essa raspagem não danificasse os fundos

dos cadernos já danificados pela técnica da encadernação. O faceamento emergencial no cabeceado superior foi removido durante a limpeza do dorso e um novo foi aderido, com a mesma função, para as operações seguintes.

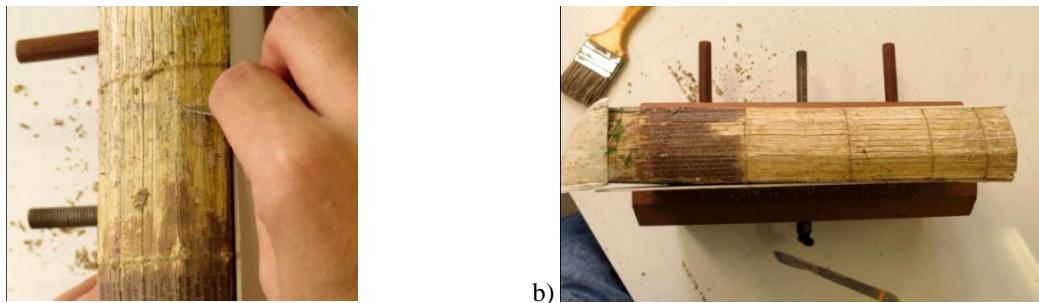


FIGURA 23 – Limpeza a seco do dorso: a) durante a limpeza e b) comparação entre porção direita, já limpa, e esquerda, ainda com o acabamento original.

Fonte: Arquivo da autora.

Com o dorso limpo, foi possível aderir novos suportes de costura (nervos) para a fixação dos cadernos soltos, assim como para a reabilitação da função original deste elemento. Foram utilizados cordões de algodão trabalhados, para que a sua espessura fosse condizente com a do nervo original, e sua adesão foi realizada utilizando adesivo de amido de pH neutro da marca Lineco, na mesma proporção utilizada na adesão do entrefolhamento. Os novos nervos foram encolados, aderidos sobre os suportes originais e planificados com o auxílio de espátula de metal lisa, para que estes não gerassem volume no dorso, o que seria incompatível com a técnica de grecagem apresentada pela encadernação francesa do século XIX.

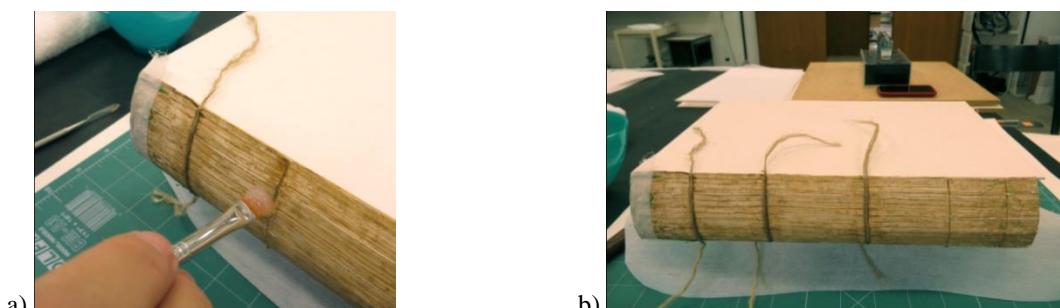


FIGURA 24 – Adesão dos novos nervos: a) aplicação de adesivo no local para adesão do segundo nervo; b) dorso com três nervos já aderidos.

Fonte: Arquivo da autora.

A costura dos cadernos soltos foi realizada com linha de linho da marca *LinRetors Extra*(40 fios), coerente com as características do fio da costura original. Para tanto, os cadernos foram posicionados sobre o bloco, o encaixe das pastas foi levemente marcado com espátula – com o cuidado de não gerar rompimentos na região –, e os fundos de cadernos foram marcados e furados de acordo com a posição dos suportes de costura e dos pontos de apoio originais. Nesse momento foi possível perceber a exatidão dos procedimentos realizados anteriormente nos cadernos soltos já que, conforme o esperado, a marcação

coincidiu com a furação original dos cadernos ainda visível através das carcelas. A costura seguiu o padrão original: entrando pelo pé do primeiro caderno; saindo em cada ponto do nervo, abraçando-o e voltando para dentro do caderno; e subindo ao novo caderno ao fim dos nervos, até passar por todos eles. Por fim, foi dado um nó de arremate unindo a linha deixada no começo da costura e a linha restante ao final.

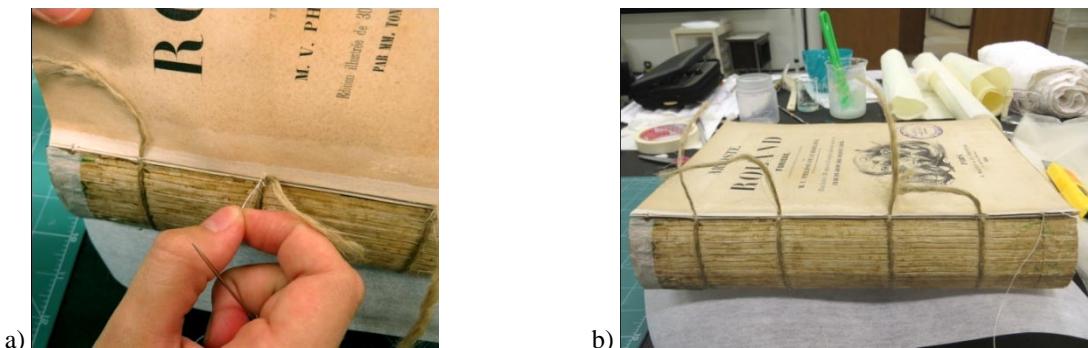


FIGURA 25 – Costura dos cadernos soltos: a) costura passando pelo segundo nervo; b) costura finalizada com arremate.

Fonte: Arquivo da autora.

O dorso foi encolado com o adesivo de amido citado previamente, e com o auxílio dessa umidificação limitada proporcionada pelo adesivo do encolamento foi possível tentar reverter a curvatura perdida do dorso, favorecendo o seu retorno e mantendo a obra sobre pressão nessa posição por 24 horas. Nesse procedimento as partes de cartão neutro, já utilizadas previamente, agiram, como o cartão original da obra, na manutenção do encaixe. Apesar desse procedimento, percebeu-se que, ao longo das etapas seguintes, a curvatura debilitada que o livro apresentava antes do tratamento foi parcialmente retomada.

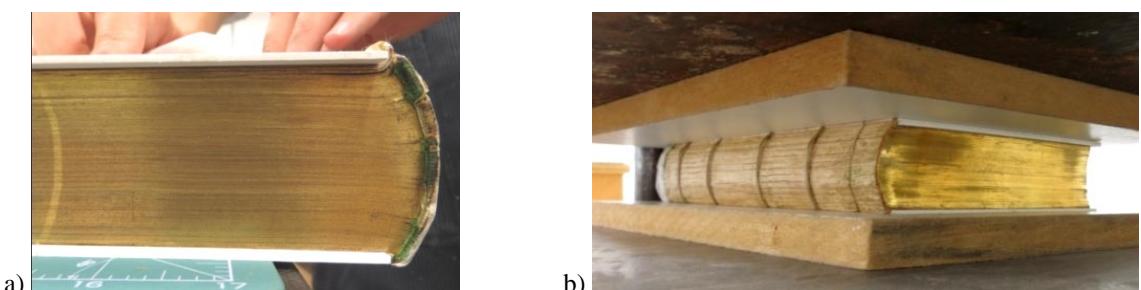


FIGURA 26 – Reestabelecimento da curvatura original: a) curvatura estabelecida; b) aplicação de pressão à obra para manter a curvatura.

Fonte: Arquivo da autora.

O dorso então foi reforçado com duas camadas de papel japonês de 30 gramas, de fibras longas e resistentes, e sobre essas camadas, depois do tratamento dado aos cabeceados (descritos a seguir), foi aplicado um *souflet* realizado com esse mesmo papel japonês, dobrado em três partes iguais, de largura compatível com a largura do dorso. Entre essas dobras foi posicionada uma membrana de poliéster, para evitar que durante a adesão das extremidades ocorresse também a adesão do interior do “canudo”.

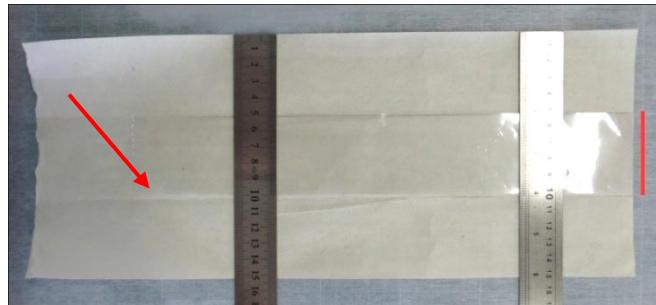


FIGURA 27 – *Souflet* com três vezes a largura do dorso (marcada por uma linha vermelha) e membrana de poliéster (assinalada por uma seta vermelha) posicionada para colagem do “canudo”.

Fonte: Arquivo da autora.

Com relação aos cabeceados, optou-se por manter o superior, ainda original, colando-o com Elasta-N, devido à sua flexibilidade e ao seu poder de adesão, e aderindo um papel japonês de 30 gramas pelo verso, para manter o posicionamento original curvo sem deformações. Esse processo permitiu a movimentação natural do cabeceado rompido durante o manuseio do volume, porém garantindo o retorno destas partes à posição original, quando ele estivesse fechado.

No caso do cabeceado inferior, optou-se por guardar os fragmentos existentes e tecer um novo cabeceado que pudesse cumprir a função estrutural de compensação da espessura das seixas. O novo cabeceado foi tecido usando o mesmo ponto do original, *pékiné*, mas em linha de cor neutra, para evidenciar sua condição de intervenção. A linha utilizada foi a mesma da costura dos cadernos soltos, e para a alma foi utilizada uma tira de couro duplo, material mais flexível, cortado em ângulos retos, como a alma em cartão laminado do cabeceado original. Essa alma em couro foi revestida com papel japonês para favorecer a sua conservação e neutralizar a cor amarronzada.

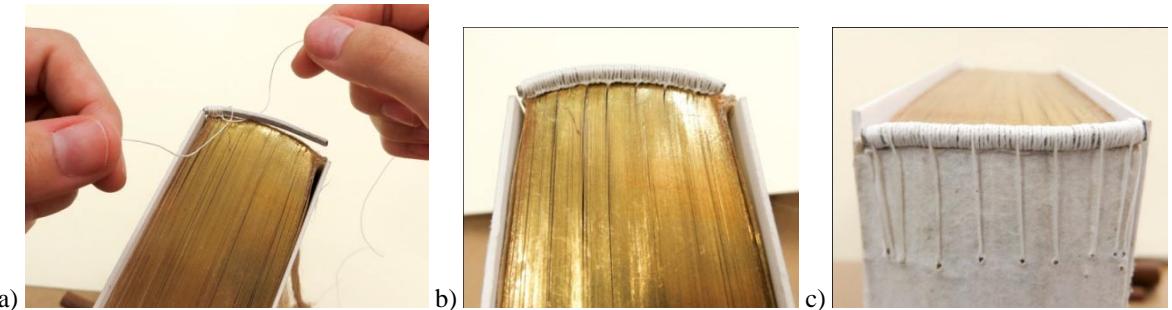


FIGURA 28 – Costura do cabeceado inferior: a) durante a costura; b) cabeceado finalizado visto pelo corte; c) cabeceado finalizado visto pelo dorso.

Fonte: Arquivo da autora.

Para o tratamento das pastas, a primeira etapa foi a preparação da charneira externa, para receber posteriormente o enxerto do dorso e a consequente união entre as pastas e o bloco de texto. O couro foi descolado da pasta na região da charneira com uma espátula de metal fina e plana, respeitando os limites físicos impostos pelo material. Para eliminar

qualquer tipo de volume, os fragmentos do nervo original, ainda nas pastas, foram chanfrados e uma lixa de gramatura fina foi utilizada para homogeneizar a parte do cartão deixada à mostra.

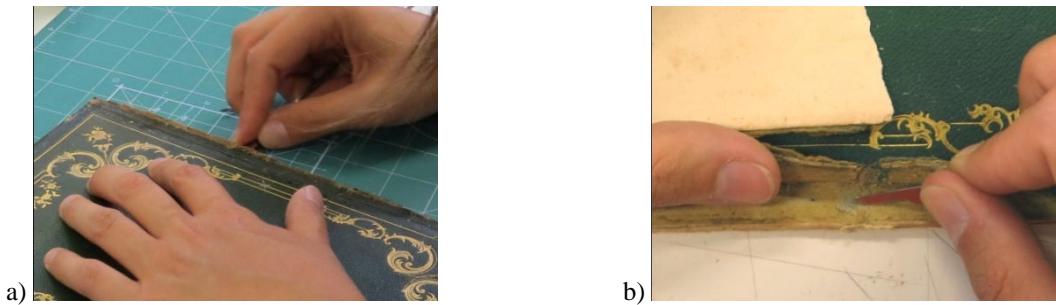


FIGURA 29 – Preparação das charneiras para adesão das pastas ao corpo da obra: a) descolamento do couro das pastas na região da charneira; b) chanfro em um dos fragmentos dos nervos originais.  
Fonte: Arquivo da autora.

Em seguida, o cartão das pastas foi consolidado, principalmente nas áreas fragilizadas de cantos e seixas inferiores, com a aplicação de adesivo Elasta-N, notadamente entre as delaminações do cartão, e com pressão exercida por peso e por alicate de cabeça plana, com o devido cuidado para que essa pressão não deformasse o formato original do cartão.



FIGURA 30 – Tratamento das pastas: a) cartão com delaminações no canto preparadas para receberem o adesivo; b) aplicação de pressão no canto tratado com alicate.  
Fonte: Arquivo da autora.

Com os cantos consolidados, as pastas puderam receber os enxertos necessários, feitos em *chagrin*<sup>118</sup> de cor e grânulos semelhantes aos da pele original. Para sua adesão, o couro da região adjacente à lacuna foi levemente levantando, e o pedaço de couro escolhido para o enxerto, já chanfrado e no tamanho necessário para cobrir a lacuna sem fragilizar o couro original, foi inserido. Esse enxerto foi aderido com o mesmo adesivo de consolidação dos cartões. Outro enxerto foi realizado na região do campo superior de uma das pastas. Nesse caso foi utilizado um *chagrin* de tom amarronzado, ainda com grão semelhante ao original. Essa diferença de cor com relação aos enxertos de canto foi necessária, dada a oxidação do couro original, e sua consequente mudança de coloração na região adjacente à lacuna.

<sup>118</sup> Pele francesa com curtimento vegetal apropriada para restauração. Fornecedor: Relma.

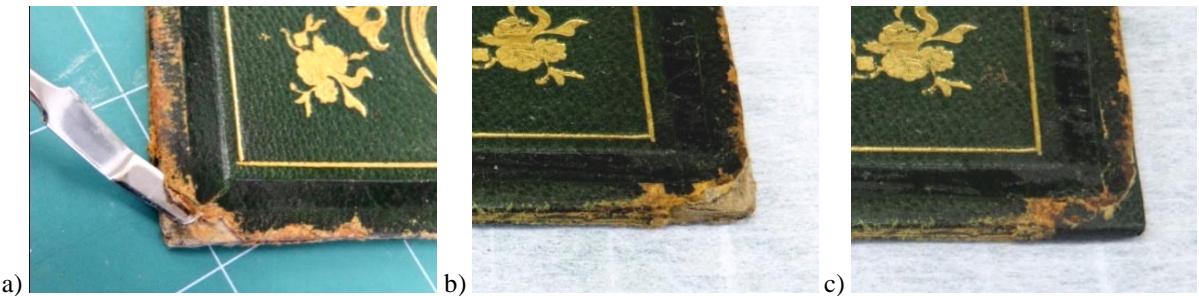


FIGURA 31 – Enxerto de cantos: a) levantamento do couro original adjacente à lacuna; b) canto antes do enxerto; c) canto depois do enxerto.

Fonte: Arquivo da autora.

Como prosseguimento aos tratamentos de estrutura iniciou-se a preparação da base de sustentação para o enxerto da lacuna do dorso. Dada à precariedade da união entre o revestimento original e a pasta superior, assim como a falta de resistência e acabamento apresentadas pela coifa superior, optou-se por uma base de couro que ocupasse toda a extensão do dorso e não apenas a lacuna em sua porção inferior. Para tanto, um *chagrin*<sup>119</sup> de cor amarronzada e grânulos semelhantes aos da pele original foi escolhido, sendo que tal tom amarronzado faz referência à coloração adquirida com o tempo pelo original, através de oxidação. Essa pele foi cortada em tamanho proporcional ao dorso, com uma margem de sobra maior na altura, para o molde das coifas, e uma sobra na largura, para o encaixe nas pastas. Depois de chanfrada, a largura da base foi acertada de acordo com o espaço disponível entre o cartão das pastas e o revestimento previamente levantado, um novo chanfro foi realizado nas extremidades cortadas com o intuito de minimizar o volume gerado pela sobreposição.

Para o falso dorso, uma parte de cartão neutro da altura das pastas e da largura do dorso foi cortada, delaminada e lixada de maneira homogênea para que sua espessura correspondesse a aproximadamente um terço da espessura das pastas originais. Esse falso dorso foi aderido ao couro utilizado para a realização da base de sustentação do enxerto, já chanfrado, com o mesmo adesivo utilizado na consolidação das pastas, e o falso dorso original, que se encontrava fixo na porção superior do dorso, foi removido do revestimento original e guardado entre os fragmentos da obra.

Com o intuito de evitar a exposição das pastas e do revestimento originais a um risco desnecessário, a base de couro foi moldada primeiramente sobre os cartões neutros utilizados como apoio durante todo o tratamento. Os cortes foram protegidos com perlon, os cartões foram fixados na posição correspondente por uma fita de pressão, e o conjunto foi aderido sobre estes, permitindo a moldagem das coifas enquanto o livro era apoiado por uma prensa

<sup>119</sup> *Ibid.*

de mesa. Essa moldagem consiste no acabamento superior e inferior da pele sobre o falso dorso e na fixação do formato da coifa, posicionando uma linha sobre o encontro do falso dorso e das pastas, para formar a “orelha”, e trabalhando o novo couro com espátula para cobrir o cabeceado e dar acabamento. A adesão, temporária, desta base em couro foi feita apenas pelas laterais das pastas, já que o falso dorso e o *souflet* seriam danificados desnecessariamente se aderidos neste momento.

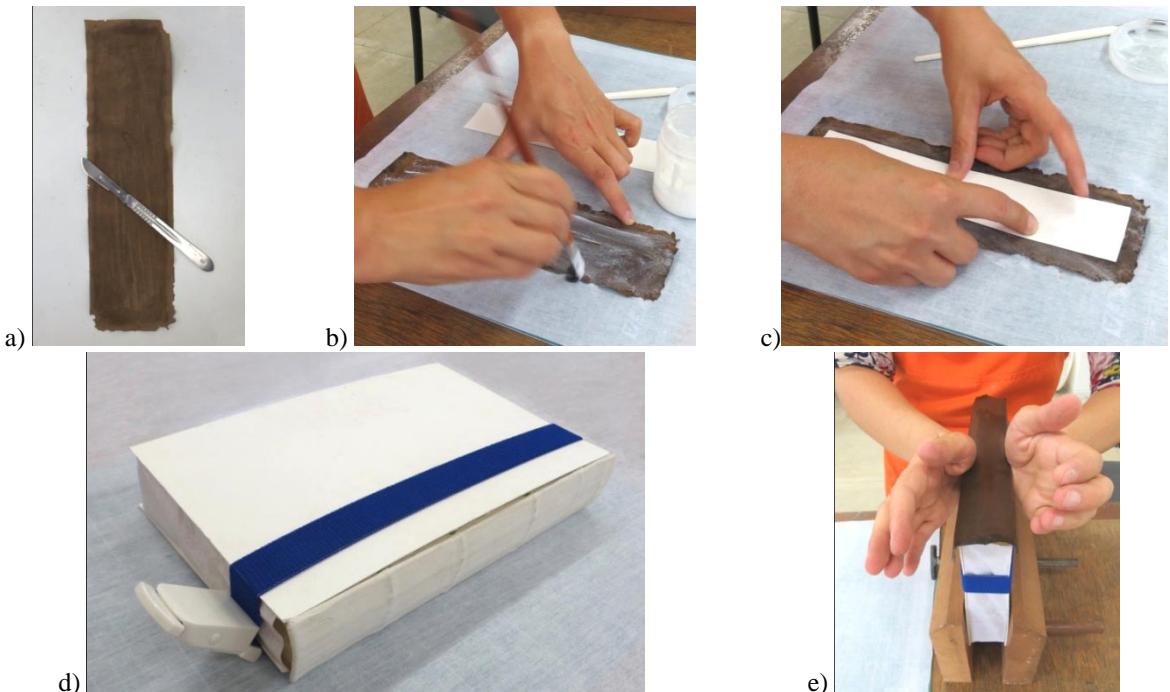


FIGURA 32 – Enxerto do dorso: a) chanfro da pele de enxerto; b) e c) adesão do falso dorso; d) fixação dos cartões em posição com auxilio de fita de pressão; e) adesão do enxerto sobre cartões para moldagem das coifas.

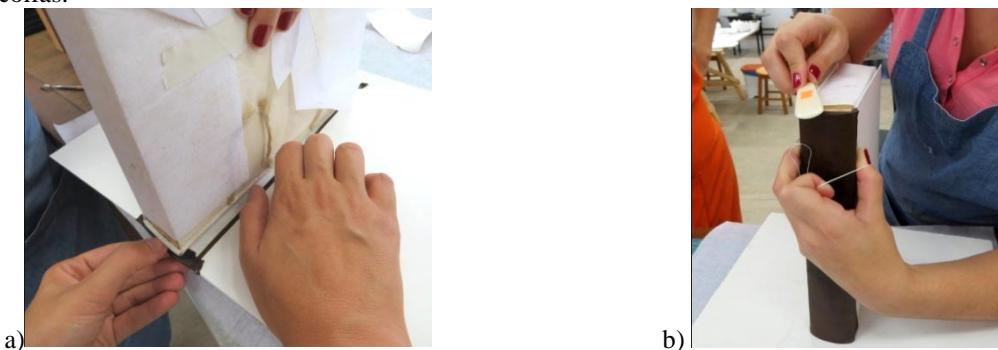


FIGURA 33 – Moldagem das coifas: a) dobra da pele do enxerto sobre o falso dorso; b) marcação da orelha da coifa com linha, e fixação do formato da coifa com espátula.

Fonte: Arquivo da autora.

Depois de moldadas as coifas, o conjunto foi removido dos cartões neutros e preparado para adesão nas pastas originais. O excesso dos cordões de sustentação foi aparado, e, de acordo com o douramento das seixas, a pasta inferior foi posicionada e mantida no lugar com peso. Com o mesmo adesivo utilizado na consolidação das pastas, a base do enxerto do dorso foi aderida entre o revestimento original e o cartão, que sofreram leve pressão, para uma

melhor adesão. Após a adesão de uma das laterais do couro, o falso dorso foi aderido ao *souflet*, fixado no dorso, e, da mesma maneira utilizada para a adesão da primeira, a segunda lateral foi fixada.

Finalmente, para o posicionamento correto do revestimento original do dorso e sua fixação, a parte do novo couro que formou a base de sustentação do enxerto foi chanfrada, nas dimensões exatas, para acolher o fragmento do revestimento do dorso original aderido com adesivo de amido, sem que esta operação formasse um relevo excessivo, que fragilizaria o enxerto. Este procedimento exige uma grande competência técnica relativa ao tratamento do couro, pois a redução da espessura do novo couro teve de ser realizada diretamente sobre a intervenção aderida ao corpo da obra.

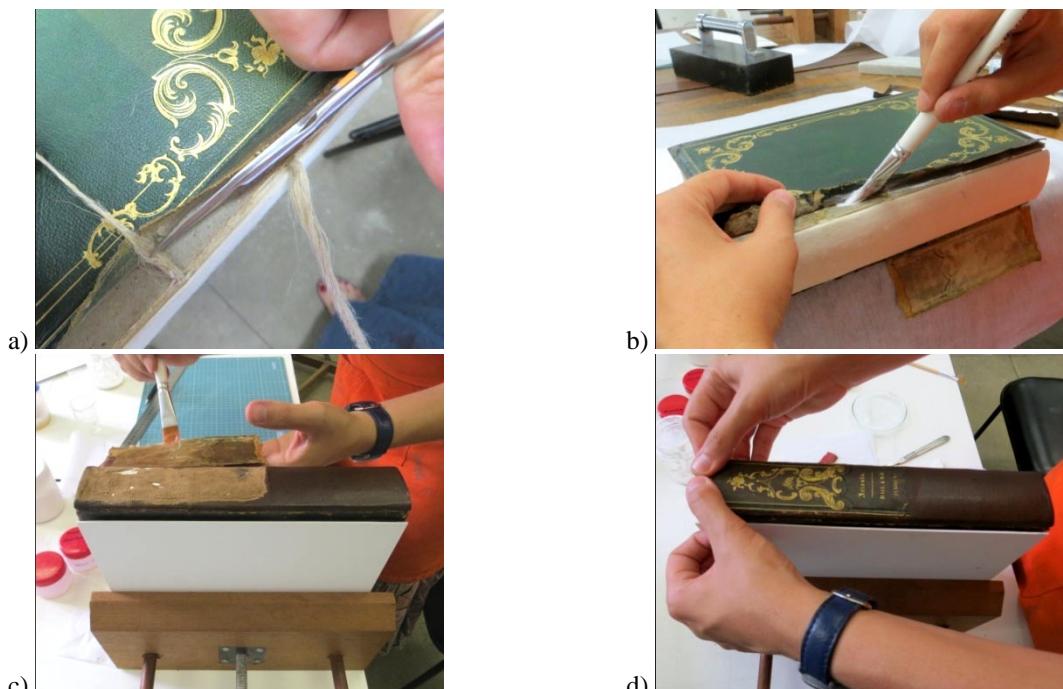


FIGURA 34 – Aplicação do enxerto de dorso: a) remoção do excesso dos cordões de sustentação; b) aplicação de adesivo para fixação de um dos lados do enxerto; c) aplicação de adesivo para fixação do revestimento original sobre enxerto chanfrado; d) revestimento original aderido.

Fonte: Arquivo da autora.

Por fim, depois de fixadas as pastas, foi feita a restauração das charneiras internas (correspondentes às guardas fantasia em papel *chamalote*), aderindo primeiramente as delaminações existentes e cobrindo toda a charneira com uma carcela de papel japonês de 30 gramas, com Klucel E a 15%.

### 5.3.3 Tratamentos da superfície

O tratamento do revestimento começou com uma limpeza do couro, utilizando-se uma esponja marinha embebida em CR-185 Leather Dressing, um tipo de sabão próprio para

couro, desenvolvido pela New York Public Library e testado pelo U. S. Department of Agriculture, fornecido pela Casa do Restaurador. O excesso do produto de limpeza foi retirado com uma esponja marinha levemente umedecida com água desionizada. Esse procedimento diminuiu a reação do couro, já citada, de se tornar pegajoso na presença de calor, mas não o resolveu completamente.

Para as deteriorações vermelhas foi aplicado Klucel E solubilizado em álcool absoluto a 15%, consolidando a pulverulência e conferindo resistência ao couro. Além dessas características, a aplicação de um adesivo de consolidação minimizou o ruído na leitura da obra causado pela diferença de coloração das regiões “epidermadas”. Desta forma, não se fez necessária à realização de uma reintegração cromática utilizando material pictórico.

O revestimento foi finalizado com Cera 213, emulsão incolor com propriedades de hidratação da pele, desenvolvida e comercializada pela Biblioteca Nacional da França. A cera foi aplicada em movimentos circulares e, após sua secagem, em um tempo aproximado de uma hora, foi polida com flanela macia.

#### 5.3.4 Acondicionamento

A obra foi acondicionada em uma caixa tipo Solander<sup>120</sup> feita sobre medida em cartão neutro, revestida de tecido laminado verde, próprio para conservação na porção externa, e papel neutro (filifold 80g) na porção interna. Essa caixa contou com um compartimento especial para guarda dos fragmentos da obra estruturado em ethafoam<sup>121</sup> laminado com papel neutro e essa região permaneceu sem revestimento, deixando o cartão neutro à mostra. Toda a montagem foi realizada com cola PVA de pH neutro da marca Lineco.



FIGURA 35 – Caixa Solander: a) caixa estruturada com revestimento externo aplicado; b) caixa com revestimento interno aplicado e compartimento para fragmentos; c) caixa fechada.

Fonte: Arquivo da autora.

<sup>120</sup> Caixa Solander: caixa em formato de livro, criada pelo botânico Daniel Solander, comumente utilizada em arquivos e bibliotecas especializadas para guarda de livros e documentos avulsos.

<sup>121</sup> Para mais informações sobre o Ethafoam ver: <<http://www.stem-museos.com/productes/resources/pdfs/stem-es-embalaje-y-almacenaje.pdf>>

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os critérios e as práticas convocadas para a realização da restauração aqui apresentada expressam de forma manifesta a importância de se identificar as funções exercidas por cada um dos elementos materiais e técnicos que constituem o livro como objeto, em uma abordagem que reivindica a constituição de uma teoria da restauração de acervos bibliográficos.

Ao optar-se pelos métodos desenvolvidos pela “restauração tradicional”, então investida por uma consciência crítica e científica, acredita-se que o tratamento desenvolvido sobre o exemplar da edição francesa de *Roland Furieux* tenha sido capaz de afirmar os valores simbólicos historicamente atribuídos à materialidade do livro e, com isso, de garantir a manutenção do seu significado de objeto histórico-cultural, defendido por este trabalho, sem, no entanto, negligenciar a preservação do conteúdo.

Tal abordagem, que é desenvolvida pelas discussões contemporâneas relativas à restauração de acervos bibliográficos, espelha-se nas disciplinas históricas fundadas na consciência dos poderes semânticos da materialidade das formas que dão a ver e a ler a matéria escrita.

No que tange à experimentação de técnicas, este trabalho demonstrou a aplicabilidade e as potencialidades destas na salvaguarda dos elementos materiais e construtivos da obra encadernada, considerando a boa interação dos materiais e a manutenção das características originais da obra. Como resultado, obteve-se a reativação harmônica das funções técnicas e da unidade material – impostas pelo objeto-livro –, sem, no entanto, correr-se o risco de realizar um falso histórico, com uma leitura equivocada dos novos elementos anexados. A restauração permitiu ainda a volta do exemplar à sua função de referência bibliográfica e histórica na Biblioteca Universitária, ao reintegrar o acervo em condições materiais que viabilizam sua consulta.



FIGURA 36 – O exemplar do *Roland Furieux* pertencente à Biblioteca Universitária da UFMG: a) antes da restauração; b) depois da restauração.

Fonte: Arquivo da autora.

## REFERÊNCIAS

*ABOUT FLORENCE. As inundações de Florença: Galeria de Fotos.* Disponível em: <<http://www.aboutflorence.com/pt/fotos-enchente-de-florenca.html>> Acesso em: 5 dez. 2012.

**ADHESIVES.** In: *Paper Conservation Catalog*. The American Institute for Conservation. Disponível em: <[http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/pcc/46\\_adhesives.pdf](http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/pcc/46_adhesives.pdf)> Acesso em: 7 dez. 2012.

ALA Physical Quality and Treatment Discussion Group. *Japanese paper hinge repair for loose boards on leather books*. In: *Abbey Newsletter*, volume 19, número 3. 1995. Disponível em: <<http://cool.conservation-us.org/byorg/abbey/an/an19/an19-3/an19-305.html>> Acesso em: 2 dez. 2012.

**AUBRY**, Thierry. *L'utilisation du papier japonais pour le traitement des reliures anciennes, l'exemple du traitement des coiffes*. In: *Actualités de la conservation*, n° 19. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2003 a. Disponível em: <[http://www.bnf.fr/documents/actualites\\_19.pdf](http://www.bnf.fr/documents/actualites_19.pdf)> Acesso em: 3 dez. 2012.

**AUBRY**, Thierry. *Projet de recherche sur la qualité des cuirs: présentation*. In: *Actualités de La conservation*, n° 20. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2003 b. Disponível em: <[http://www.bnf.fr/documents/actualites\\_20.pdf](http://www.bnf.fr/documents/actualites_20.pdf)> Acesso em: 2 dez. 2012.

**AUBRY**, Thierry; **GEFFRAD**, Marie-Christine. *Le traitement de conservation des reliures anciennes en cuir, effectué avec du cuir*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2003. Disponível em: <[http://www.bnf.fr/documents/Restauration\\_cuir.pdf](http://www.bnf.fr/documents/Restauration_cuir.pdf)> Acesso em: 2 dez. 2012.

**BARBIER**, Frédéric. *L'industrialisation des techniques*. In: **CHARTIER**, Roger e **MARTIN**, Henri-Jean (Dir.). *Histoire de l'édition française*, t.3. Paris: Promodis, 1985. p.51-66.

**BARLEE**, Roger. *The Manufacture of Leather – Part 7*. In: The Biannual Newsletter from J. Hewit & Sons Ltd.. Edinburgh: J. Hewit & Sons Ltd. Tanners and leather dressers, 1999. p. 14-18. Disponível em: <<http://www.hewit.com/download/sd7.pdf>> Acesso em: 2 dez. 2012.

**BARTHES**, Roland. *Elementos de Semiologia*. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix Ltda., 1969. Título original: *Éléments de Sémiologie*.

**CATÁLOGO DE PRODUCTOS EN PDF.** Disponível em: <<http://www.stem-museos.com/es/productos/pdfs/>> Acesso em: 29 set. 2012.

**CASA DA XILOGRAVURA.** Disponível em: <<http://www.casadaxilogravura.com.br/xilo.html>> Acesso em: 17 out. 2012.

CHARTIER, Roger e MARTIN, Henri-Jean (Dir.). *Histoire de l'édition française*, t.1. Paris : Promodis, 1983.

CHARTIER, Roger e MARTIN, Henri-Jean (Dir.). *Histoire de l'édition française*, t.2. Paris : Promodis, 1984.

CHARTIER, Roger e MARTIN, Henri-Jean (Dir.). *Histoire de l'édition française*, t.3. Paris : Promodis, 1985.

CLARKSON, Christopher. *Limp vellum binding and its potential as a conservation type structure for the rebinding of early printed books*. Preprints ICOM Comittee for Conservation; 4th Triennal meeting: Veneza, 1975.

CLARKSON, Christopher. *Limp Vellum Binding and its potential as a conservation type structure for the rebinding of early printed books*. Londres: Red Gull Press, Hitchin, Herts, 1982.

CRUBELLIER, Maurice. *L'élargissement du public*. In: CHARTIER, Roger e MARTIN, Henri-Jean (Dir.). *Histoire de l'édition française*, t.3. Paris : Promodis, 1985. p.15-41.

CHRISTO, Tatiana Ribeiro. *Modelo Espinosa como Alternativa de Encadernação Flexível em Pergaminho de Obras Raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, sem data.

CURY, Isabelle. *Cartas patrimoniais*. 3º edição revisada aumentada. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

DELAPLANCHE, Anne-Laure; GÉNIN Jean-Claude; NAULT, Anne-Claire (Conselheiro); QUENSIÈRE, Anne (Conselheiro); DOUCET Sophie (Coordenador); VIALLE Laurence (Coordenador). *Support de Cours: Stage FCS 19 Entretienet petites reparations des collections imprimées*. Paris: Bibliothèque nationale de France, s/d.

DEVAUCHELLE, Roger. *La Reliure – Recherches historiques, techniques et biographiques sur la reliure française*. Paris: Editions Filigranes, 1995. p. 181

DICTIONNAIRE Larousse Online. Disponível em: <<http://www.larousse.fr/>> Acesso em: 20 nov. 2012.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO AURÉLIO. Verbete. Editora Positivo, 2004.

DUPONT, Paul-François. *Une imprimerie em 1867*. Paris: Imprimerie et Librairie Administratives, 1867.

DURAND, Sébastien; GACQUIÈRE, Marc. *Le traitement de conservation des reliures anciennes em cuir effectuè avec du papier japonais*. Paris: Bibliothèque nationale de France. 2003. Disponível em: <[http://www.bnf.fr/documents/papier\\_japon.pdf](http://www.bnf.fr/documents/papier_japon.pdf)> Acesso em: 4 dez. 2012.

ESPINOSA, Robert. *The Limp Vellum Binding: a Modification*. In: *The New Bookbinder* v. 13. Londres: Designer Bookbinders, 1993. p. 27-38

ETHERINGTON, Don. *Split joins on leather bindings*. In: KITE, Marion; THOMPSON, Roy (dir.). *Conservation of Leather and related materials*. Burlington: Butterworth-Heinemann, 2007. p. 234-235.

GOMES, Muriel Ebert. *Conservação e restauração de couro e pergaminho*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

GRANDINETTE, Maria; SILVERMAN, Randy. *Book Repair in the U.S.A.: A library-wide approach to conservation*. In: *La conservation: Une science en evolution, bilans et perspectives, actes des troisièmes journées internationales d'études de l'ARSAG*. Salt Lake City: Willard Marriott Library, 1997. p. 274-280.

HORS-TEXTE. E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=1047&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1047&Itemid=2)> Acesso em: 17 out. 2012.

J. MALLET. Open Library. Disponível em: <[http://openlibrary.org/search?publisher\\_facet=J.%20Mallet](http://openlibrary.org/search?publisher_facet=J.%20Mallet)> Acesso em: 20 out. 2012.

KITE, Marion; THOMPSON, Roy (Dir.). *Conservation of leather and related materials*. Burlington: Butterworth-Heinemann, 2007. p. 225-243.

LEMAIRE, Jacques. *Introduction à la codicologie*. Louvain : Institut d'études médiévales de l'Université catholique de Louvain, 1989.

LOJKINE: Stéphane. *Le Roland furieux de l'Arioste : littérature, illustration, peinture (XVIe-XIXe siècles)*, In Ut pictura 18. Disponível em: <<http://www.univ-montp3.fr/pictura/Arioste/AriosteOrigines.php>> Acesso em: 7 out. 2012.

LYONS, Martin. *Les best-sellers*. In: CHARTIER, Roger e MARTIN, Henri-Jean (dir.). *Histoire de l'édition française*, t.2. Paris, Promodis, 1984. p. 409-448.

MALAVIEILLE, Sophie. *Reliures et cartonnages d'éditeur en France au XIX<sup>e</sup> siècle (1815-1865)*. Paris : Promodis,

MAUPIN, Olivier. *Identifiez et conservez vos papiers anciens: Manuel de reconnaissance du papier et de l'estampe*. Paris : Dessain et Tora, 2008.

MELOT, Michel. *Le texte et l'image*. In: CHARTIER, Roger e MARTIN, Henri-Jean (Dir.). *Histoire de l'édition française*, t.3. Paris: Promodis, 1985. p. 329-356.

MORAES, Rubens Borba de. *O bibliófilo aprendiz*. 4<sup>a</sup> Ed. Brasília, DF: Briquet de Livros. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005. p. 73.

MARTINON-BIHENG. Louise-Mirabelle. *Voyage au pays des relieurs*. Paris: L'Harmatan, 2008, p. 32.

MCKENZIE, D. F. *What's Past is Prologue*. Londres: The Bibliographical Society and History of the Book, The Bibliographical Society Centenary Lecture, Hearthstone Publications, 1993.

PINTO, Janes Mendes. *Restauração de uma encadernação do século XVI*. 2011. 76 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

PRIMANIS, Olivia. *Binding repairs for Special Collections at the Harry Ransom Humanities Research Center*. The Book and Paper Group Annual. Volume 19. Austin: The American Institute for Conservation, 2000. Disponível em <<http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v19/bp19-30.html>> Acesso em: 4 dez. 2012.

*Roland furieux: poème héroïque de l'Arioste, nouvelle traduction par M. le Comte de Tressan*. Paris : Dauthereau, 1828.

ROLAND FURIEUX. Wikipédia, L'encyclopédie libre. Disponível em: <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Orlando\\_furioso](http://fr.wikipedia.org/wiki/Orlando_furioso)> Acesso em: 23 set 2012.

SZIRMAI, J. A. *Old bookbinding techniques and their significance for book restoration*. Uppsala: IADA Congress, 1991.

SZIRMAI, J. A. *The archaeology of medieval bookbinding*. Ann Arbor: Ashgate, 1999.

TALHO DOCE. Enciclopédia de Artes Visuais. Itaú Cultural. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3844](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3844)> Acesso em: 16 jan. 2012.

UTSCH, Ana. *La restauration à la BnF: discours et pratiques*. In: *Actualités de la conservation, n°30*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2011. Disponível em: <[http://www.bnf.fr/documents/actualites\\_30.pdf](http://www.bnf.fr/documents/actualites_30.pdf)> Acesso em: 17 nov. 2012.

UTSCH, Ana. *La restauration à la BnF: les formes d'unsavoir pratique*. In: *Actualités de La conservation, n°32*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2012 a. Disponível em: <[http://www.bnf.fr/documents/actualites\\_32.pdf](http://www.bnf.fr/documents/actualites_32.pdf)> Acesso em: 17 nov. 2012.

UTSCH, Ana. *La reliure en France au XIXe siècle. Programmes éditoriaux, marchés du livre et histoire des texts*. Tese de doutorado sob a orientação de Roger Chartier. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012 b.

UTSCH, Ana. *Historia do Livro e restauração: um inventário de bibliografia material (séc. XV – séc. XIX)*. Projeto de pesquisa – 2013-2015. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes - UFMG, 2012 c. Não publicado.

UTSCH, Ana. *Notre Dame de Paris: encadernação, literatura e arquitetura na França do século XIX*. In: OLIVEIRA, Maria do Céu Diel de (org.). *Linha: escritos sobre a imagem*. Campinas: Império do Livro, 2012 d.

VIARDOT, Jean. *Les nouvelles bibliophilie*s. In: CHARTIER, Roger e MARTIN, Henri-Jean (Dir.). *Histoire de l'édition française*, t.3. Paris: Promodis, 1985. p.383-402.

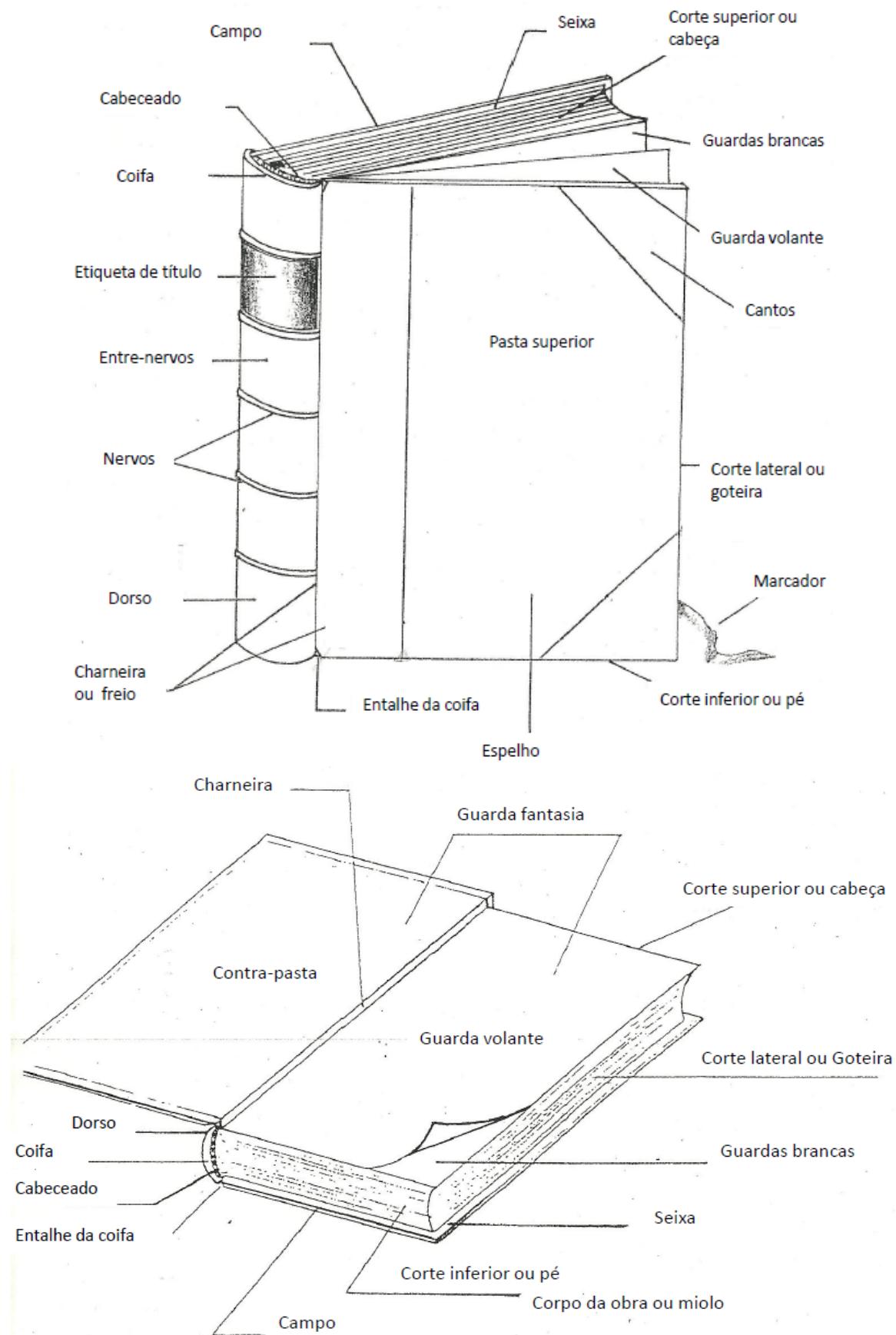
VIÑAS, Salvador Muñoz. *Contemporary theory of conservation*. Burlington: Elsevier, 2005. p. 57. Título original: *Teoría Contemporánea de la Restauración*.

VOCABULAIRE CODICOLOGIQUE Disponível em:  
<<http://vocabulaire.irht.cnrs.fr/pages/vocab2.htm>> Acesso em: 2 out. 2012.

WALRAVE, Odile (org.). *La restauration à la Bibliothèque nationale de France*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2003.

WATERER, John W. *John Waterer's guide to leather conservation and restoration* – Edição resumida: *Guide to the conservation and restoration of objects made wholly or in part of leather*. Museum of Leathercraft. London: Published by G. Bell & Sons Ltd, 1986. p. 16.

## ANEXO I – TERMINOLOGIA



## ANEXO II – FICHA DESCRIPTIVA DE BIBLIOGRAFIA MATERIAL

<b>1 - Notícia Bibliográfica</b>	
Autor	Lodovico Ariosto.
Título	Roland furieux.
Editor	J. Mallet.
Data de edição	1844.
Tradução	M. V. Philipon de la Madelaine.
Instituição/departamento/coleção:	Universidade Federal de Minas Gerais / Biblioteca Universitária / Divisão de Acervos Especiais e Obras Raras.
Data de entrada na coleção	05 de outubro de 1953.
<b>2- Aparato crítico e editorial</b>	
<b>2.1 - Peças autorais</b>	
Notice sur la vie et les écrits de l'Arioste	Página IX.
Avant- Propos de l'Éditeur	Página VII.
<b>2.2 -Peças liminares (tipográficas, icônicas e iconográficas)</b>	
Falso rosto	Página I.
Frontispício	Página IV.
Página de rosto	Página V.
Referência do local de impressão	Página II.
Table(Índice)	Página 615.
Placement des gravures (Índice de gravuras <i>hors-texte</i> )	Página 617.
<b>3- Descrição material</b>	
<b>3.1- Encadernação e/ou brochura</b>	
Dimensões	25,8 x 17,5 x 5 cm.
Material de revestimento	<i>Chagrin</i> verde.
Material das pastas	Cartão laminado.
Tipo de decoração	Pastas com decoração a quente em filetes, motivos fitomórficos e rocalhas formando uma moldura; retângulo a frio enquadrando o conjunto a quente. Dorso com mesmos motivos dispostos de maneira diferente e título da obra precedida pelo sobrenome do autor a quente ao centro.
Dorso ou lombada	Falso dorso
Guardas superiores	
Quantidade	Duas, uma guarda fantasia e uma “branca”.
Material	Guarda fantasia em papel de padrão <i>chamalote</i> , guarda “branca” lisa.
Guardas inferiores	
Quantidade	Uma guarda fantasia e uma “branca”.
Material	Guarda fantasia em papel de padrão <i>chamalote</i> , guarda “branca” papel de pasta mista (trapo e madeira)
Cabeceados	Em estilo <i>pekiné</i> com fios de seda em duas cores, branco e verde, alma de cartão laminado.
<b>3.2- Corpo da obra</b>	
Material	Papel de pasta mista (trapo e madeira).
Unidade material ou	Costura alternada com cordões de sustentação em quatro pontos

codicológica	de costura ao centro, e dois pontos de apoio, um em cada extremidade do dorso.
Quantidade de cadernos	81 cadernos numerados ( <i>b, c; 1 -77</i> ), mais dois bifólios e uma página volante.
Formato bibliográfico	In-quarto.
Número de páginas	617 páginas.
Colação	Dois bifólios contendo o falso de rosto, o frontispício, a página de rosto e o <i>Avant-propos</i> ; dois cadernos em formato in-quarto com assinatura em letras minúsculas <i>b</i> e <i>c</i> no canto inferior direito da primeira página de cada um, contendo <i>Notice</i> ; 77 cadernos em formato in-quarto com assinatura em algarismos arábicos também no canto inferior direito de cada um; e uma folha volante ao final contendo <i>o Placement des Gravures</i> . Paginação no canto superior externo com exceção da primeira página de cada capítulo, algumas peças paratextuais, das gravuras <i>hors-texte</i> e da <i>Table</i> e <i>Placement des Gravures</i> . Sem variação de tipologia tipográfica (Didot).
Tipo de impressão ou inscrição	Impressão tipográfica, gravuras com tipologia variada
Ilustração	Grande número de ilustrações: 300 vinhetas, dentre elas as capitulares historiadas, <i>bandeaux</i> e fundos de lâmpada. 25 gravuras <i>hors-texte</i> , por <i>MM. Tony Johannot, Baron, Française, C. Nanteuil</i> , indicados na página de rosto, além de <i>Porret, Bernard, V Corbay, Brugnot, Desnarets, Harrison, J. Gouland, J. Duantley, W.G. Whitehead, entre outros</i> .

### ANEXO III – DOSSIÊ DE RESTAURAÇÃO

Registro	Cota	Data de entrada	Data do início do trabalho					
170-12	1844 821.131.1 A712o. Fp (BU- Obras Raras)	05/10/1953	15/10/2012					
Orientador	Restaurador	Tipo de Obra						
Profª Ana Utsch	Nathália Vieira Serrano	Livro impresso e encadernado.						
Instituição ou Proprietário	Departamento	Responsável						
Biblioteca Universitária - UFMG	Divisão de Acervos Especiais e Obras Raras	Diná Marques Pereira Araújo						
Autor	Título / Editor							
Ludovico Ariosto	Roland Furieux							
Breve descrição do estado de conservação								
Pastas soltas do corpo da obra, estando o dorso ainda fixo à pasta superior, charneiras rompidas. Porção inferior do doso faltante em estrutura e revestimento. Corpo da obra em bom estado de conservação. Alguns fólios apresentam manchas, pequenos rasgos e amassados; os primeiros fólios estão soltos e com fundos de caderno rompidos. Costura íntegra. Cabeceado superior rompido e inferior faltante. Acabamento do dorso com rompimentos pontuais.								
Local e data da edição ou publicação	Data da encadernação	Dimensões (cm)						
		Altura	Largura	Espessura				
Paris, 1844	Primeira metade do século XIX	25,8	17,5	5				
Colação e Formato Bibliográfico								
In-quarto; 81 cadernos (identificação do caderno no canto inferior direito). Todos os cadernos tem 2 bifólios (formato in-4°), exceto os 2 primeiros que são bifólios únicos. Sem variação de tipos (Didot), vinhetas e pranchas <i>hors-texte</i> .								
Motivação da Restauração								
Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis).								
Projeto de restauração								
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Higienização mecânica;</li> <li>- Tratamento de reconstituição de suporte (cadernos soltos, rasgos);</li> <li>- Substituição do entrefolhamento;</li> <li>- Confecção de um novo cabeceado inferior;</li> <li>- Costura dos cadernos soltos;</li> <li>- Tratamento da pele de revestimento;</li> <li>- Refixação das pastas no corpo da obra;</li> <li>- Enxertos em couro;</li> <li>- Acondicionamento.</li> </ul>								
Modalidade de transferência de suporte								
Não houve digitalização da obra								
Pedido de análises								
Espectrometria de florescência de raios-X.								
Particularidades								
(particularidades do exemplar: ex-libris, ilustração, restaurações anteriores, decoração, etc.)								
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Decoração do revestimento e dos cortes com douramento.</li> <li>- Grande número de ilustrações: 300 vinhetas, dentre elas as capitulares historiadas, e 25 gravuras <i>hors-texte</i>.</li> <li>- Carimbo da Faculdade de filosofia da UFMG na página de rosto.</li> </ul>								

<p>- Inscrição à lápis na guarda branca superior: “O.S. 851.32 A 712 o. Fp”</p> <p>- Inscrição à lápis na primeira página em branco do livro: porção superior parcialmente apagada- “851.32. Ari Rol PIT”; porção inferior- 010; verso da porção superior- “o.s. X”.</p> <p>- Marca do local de impressão na primeira folha impressa com os dizeres: “<i>Paris, Imprimerie de Béthune ET Plon, Rue de Vaugirard, 36</i>”.</p> <p>- Anotação à lápis na página 6 relacionada ao número interno de catalogação da obra e a data do novo registro: “6426991-04 20-11-91 a.c. 450337”</p> <p>- Carimbo de compra do exemplar na guarda branca posterior dizendo que o livro foi comprado na “Livraria Oscar Nicolai” pelo preço de “Cr\$ 3950,00” com a data “1°/10/53” logo abaixo.</p> <p>- Anotação à lápis na guarda fantasia posterior, sendo a segunda linha referente ao valor de venda do exemplar : “9171453 ----- 3.950.-”</p>	
Descrição da Obra	Estado de Conservação
Corpo da Obra	
Suporte do texto	
<p>- Papel de pasta mista, trapo e madeira, com 0,11 mm de espessura nas páginas de texto e 0,15 mm nas páginas das gravuras <i>hors-texte</i>. Irregularidade na qualidade do papel dos 4 primeiros cadernos e dos cadernos a partir do 55 comparado aos cadernos de 1 a 54, consideravelmente mais claros.</p> <p>- Gravuras <i>hors-texte</i> impressas sobre <i>papier de chine</i>, aderidas a papel de maior espessura que a dos fólios, fixo ao corpo da obra pela lateral, sem costura.</p>	Bom estado de conservação. Poucos rasgos, dobras e vincos, principalmente próximos dos cortes.
Tipo de costura	
Costura alternada com cordões de sustentação em quatro pontos de costura ao centro, e dois pontos de apoio, um em cada extremidade do dorso.	Bom estado de conservação. Primeiros cadernos soltos, cordões de sustentação rompidos, acabamento do dorso com rompimentos pontuais.
Cortes	
Refilados e dourados.	Preservados e com desníveis pontuais. Perdas localizadas do douramento (desbotamento) possivelmente geradas pelo manuseio.
Cabeceados	
<i>Pekiné</i> em fio de seda verde e branco sobre alma simples em cartão laminado formando ângulos retos.	Cabeceado superior presente com rupturas e firme apenas nos pontos próximos das pastas. Fios de seda escurecidos dificultando a diferenciação das duas cores. Fixação nos cadernos de forma irregular e presença de seda verde também nesses pontos. Cabeceado inferior solto restando apenas alguns fragmentos.
Guardas superiores	
Guardas brancas de papel semelhante ao dos fólios internos e coloração amarelada e 0,10 mm de espessura e guardas fantasia com padrão	Guardas fantasia com pequeno rasgo na parte inferior da charneira, com manchas amarronzadas provavelmente do adesivo de fixação. Guardas

<i>chamalote</i> que contracoladas às anteriores constituem 0,19 mm de espessura.	brancas com fundos de caderno rompidos.
<b>Guardas Inferiores</b>	
Guardas brancas de papel semelhante ao dos fólios internos e coloração amarelada e 0,10 mm de espessura e guardas fantasia com padrão <i>chamalote</i> que contracoladas às anteriores constituem 0,19 mm de espessura.	Guardas fantasia rompida na charneira, com manchas amarronzadas provavelmente do adesivo de fixação. Guardas brancas íntegras.
<b>Encadernação / Brochura</b>	
<b>Abraçadeiras e Charneiras</b>	
Charneiras internas revestidas pela guarda fantasia.	Charneiras superior íntegra e inferior rompida.
<b>Pastas superiores</b>	
Cartão laminado.	Bom estado de conservação, cantos levemente arredondados e delaminados.
<b>Pastas inferiores</b>	
Cartão laminado.	Bom estado de conservação, cantos levemente arredondados e delaminados.
<b>Dorso e coifas</b>	
Dorso de acabamento liso e formato arredondado. Falso dorso em cartão de baixa espessura. Coifa característica da estrutura do séc. XIX, com ângulo de 90° executado sobre o cabeceado.	Parte interna do dorso em bom estado de conservação com alguns pontos de rompimento do encolamento. Deformação do arredondamento original, falso dorso com porção inferior faltante. Coifa superior desgastada e inferior perdida.
<b>Revestimento</b>	
Chagrin verde.	Boa aparência, firmeza e elasticidade. Cantos com pequenas lacunas e região correspondente às charneiras apresentando desgaste. Dorso escurecido, agora em tom amarronzado, e com parte inferior faltante. Desbotamento pontuais.
<b>Elementos decorativos</b>	
- Pastas: Decoração a quente com filetes, motivos fitomórficos e rocalhas formando uma moldura; retângulo a frio enquadrando o conjunto a quente. - Dorso: mesmos motivos dispostos de maneira diferente; título da obra precedida pelo sobrenome do autor a quente ao centro. - Os campos e as seixas também apresentam ornamentação com filete dourado.	Toda a decoração está em bom estado de conservação com exceção dos pontos de perda de revestimento e cortes inferiores que apresentam desgaste moderado.
<b>Estojo/caixa/luva</b>	
Jaqueta de poliéster com etiqueta de identificação no acervo.	Arranhada e com contenção do volume prejudicada.
<b>Particularidades (corpo da obra, encadernação, objeto...)</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Acabamento do dorso liso com papéis de refugo de impressão.</li> <li>- Irregularidade na qualidade dos papéis utilizados no corpo da obra, estando os primeiros e últimos fólios homogeneamente escurecidos enquanto os centrais apresentam coloração mais clara.</li> </ul>	
<b>Síntese do trabalho efetuado pelo restaurador</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Limpeza mecânica dos fólios com trincha, lápis-borracha e bisturi;</li> <li>- Tratamento dos fundos de cadernos dos fólios soltos;</li> <li>- Planificação de dobras e vincos;</li> <li>- Remendos e reforços nos rasgos e vincos;</li> <li>- Substituição do entrefolhamento das gravuras;</li> <li>- Planificação e costura dos cadernos soltos;</li> </ul>	

<ul style="list-style-type: none"> <li>- Consolidação do cabeceado superior e confecção de novo cabeceado para o corte inferior, acondicionamento dos vestígios do cabeceado inferior;</li> <li>- Tratamento do couro de revestimento;</li> <li>- Enxerto do revestimento com pele;</li> <li>- Refixação das pastas no corpo da obra;</li> <li>- Acondicionamento em caixa com compartimento para os fragmentos removidos da obra.</li> </ul>
Data de finalização do trabalho pelo restaurador
09/01/2013
Produtos e materiais utilizados
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Água deionizada;</li> <li>- Fio de linho nº 40</li> <li>- Colas e adesivos: tylose 4% e 2%; Klucel E 15% em álcool absoluto; cola de amido pH neutro da Lineco; Elasta N Planatol; PVA neutro Lineco.</li> <li>- Papéis: papel japonês (3g, 26g e 30g); cartão neutro <i>passe partout</i> (Crescent) 1,5mm; papel Filifold Documenta 120g e 300g; Ethafoam; tela Frankonia.</li> <li>- Peles: chagrin verde e marrom (Relma).</li> </ul>
Exames técnicos e científicos
Espectrometria de Fluorescência de raios-X dos elementos dourados.
Slides
Arquivo digital anexado em DVD: 130 fotos em formato TIFF.
Referências bibliográficas
AUBRY, Thierry; GEFFRAD, Marie-Christine. <i>Le traitement de conservation des reliures anciennes en cuir, effectué avec du cuir</i> . Paris: Bibliothèque nationale de France, 2003.
DURAND, Sébastien; GACQUIÈRE, Marc. <i>Le traitement de conservation des reliures anciennes em cuir effectué avec Du papier japonais</i> . Paris: Bibliothèque nationale de France. 2003.
KITE, Marion; THOMPSON, Roy. <i>Conservation of Leather na related materials</i> . Burlington: Butterworth-Heinemann, 2007. p. 225-243.
DEVAUCHELLE, Roger. <i>La Reliure – Recherches historiques, techniques et biographiques sur la reliure française</i> . Paris, 1995. Editions Filigranes. p. 181.
PINTO, Janes Mendes. Restauração de uma encadernação do século XVI. 2011. 76 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

## ANEXO IV - ESPECTROS DE FLUORESCÊNCIA DE RAIOS-X

Equipamento de fluorescência de raios-X portátil de análise elementar: TRACER IIIV/Bruker.

Condições de medidas: 240 segundos 40kV e 3,2  $\mu$ A.

Tabela 1 – Resultado dos espectros de fluorescência de raios-X obtidos da análise do livro *Roland Furieux*, da BU-UFMG.

Local da análise	Elementos presentes	Resultados e considerações
Capa do livro (sem douramento)	Al, S, K, Ca, Fe, Ni(T), Cu(T), Zn(T), Pb, Sr(T)	Com a sobreposição dos espectros observa-se que a decoração da capa do livro foi feita com ouro, não parece se tratar de uma liga, a quantidade de ferro no espectro com decoração é menor do que a da capa. (Fig. 1)
Capa do livro (com douramento)	Al, Au, S, K, Ca, Fe, Ni(T), Cu(T), Zn(T), Pb, Sr(T)	
Corte com douramento	Si, Au, S, K(T), Ba(T) ou Ti(T), Ca, Fe, Ni(T), Cu(T), Zn(T), Pb(T), Sr	Com a sobreposição dos espectros observa-se que o douramento do corte do livro foi feito com ouro. Novamente não parece se tratar de uma liga. A presença de silício, alumínio e ferro no espectro do corte com desgaste sugere a presença de bolo armênio na feitura do douramento do corte. (Fig. 2)
Corte com douramento desgastado	Al, Si, Au(T), S, K(T), Ca, Ba(T) ou Ti(T), Fe, Ni(T), Cu(T), Zn(T), Pb(T)	
Páginas	S, Ca, Ba(T) ou Ti(T), Fe(T), Ni(T), Cu(T), Zn(T), Pb(T), Sr	Na sobreposição dos espectros “Corte com douramento desgastado” e “Páginas” observa-se a presença de silício, alumínio apenas nos espectros dos cortes, o que sugere mais uma vez a presença de bolo armênio na feitura do douramento do corte. (Fig. 3 e 4)
Bolo armênio	Al, Si, S, Ca, Ba(T) ou Ti(T), Fe, Cu(T), Zn(T), Pb(T), Sr	Espectro de referência para análise do espectro do corte com douramento desgastado. (Fig. 5)
Folha de ouro	Al, Si, Au, S, Ca, Ba(T) ou Ti(T), Fe, Ni(T), Cu(T), Pb(T), Sr	Espectro de referência para análise do espectro do corte com douramento. (Fig. 6)

(T) - traços (quantidades mínimas, contaminação), o elemento ródio (Rh) presente nos espectros é devido ao equipamento.

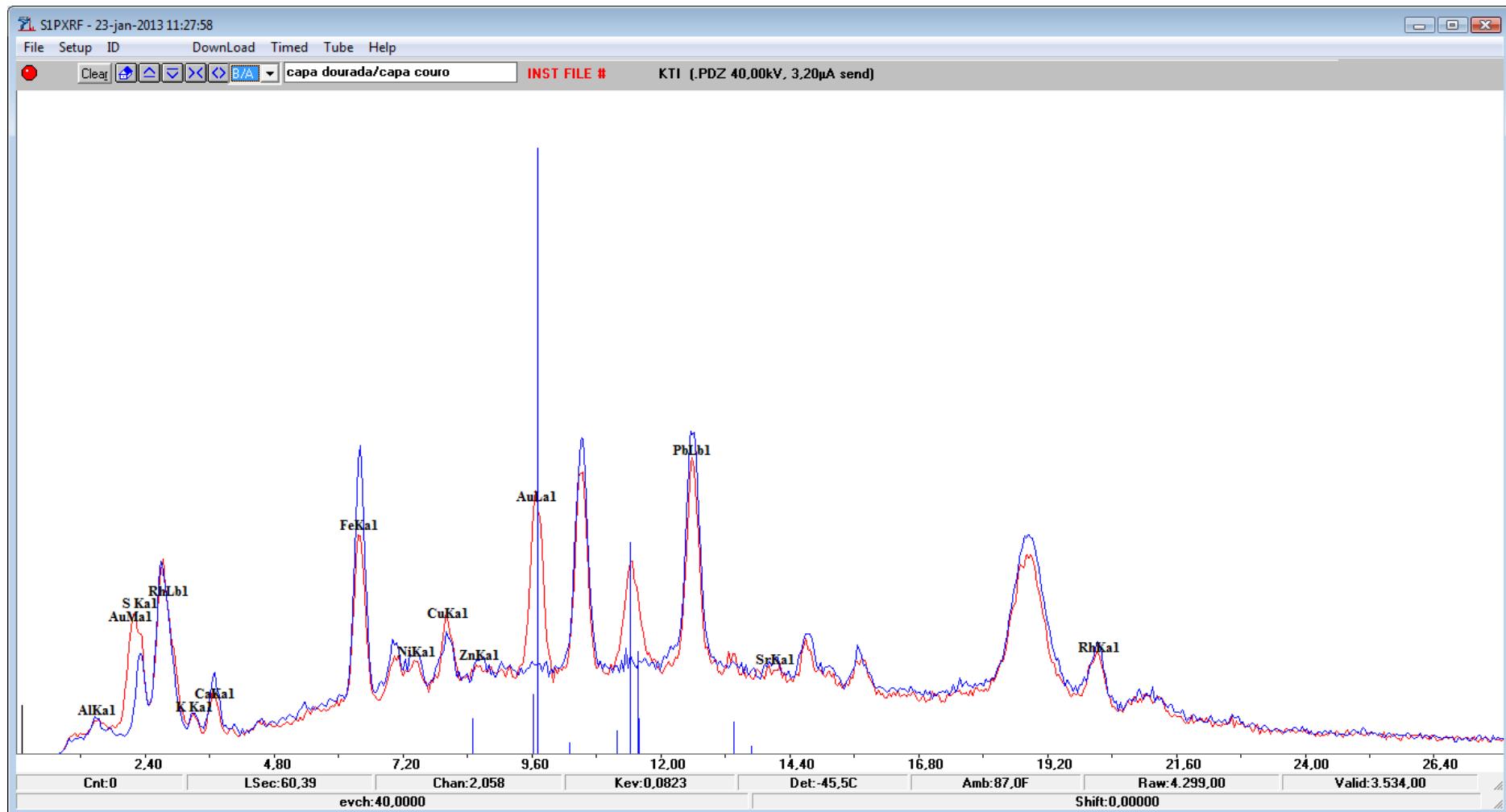


FIGURA 1 – Espectros de fluorescência de raios-X obtidos (a) do revestimento em couro do livro sem douramento (vermelho) e (b) do revestimento em couro do livro com douramento (azul).

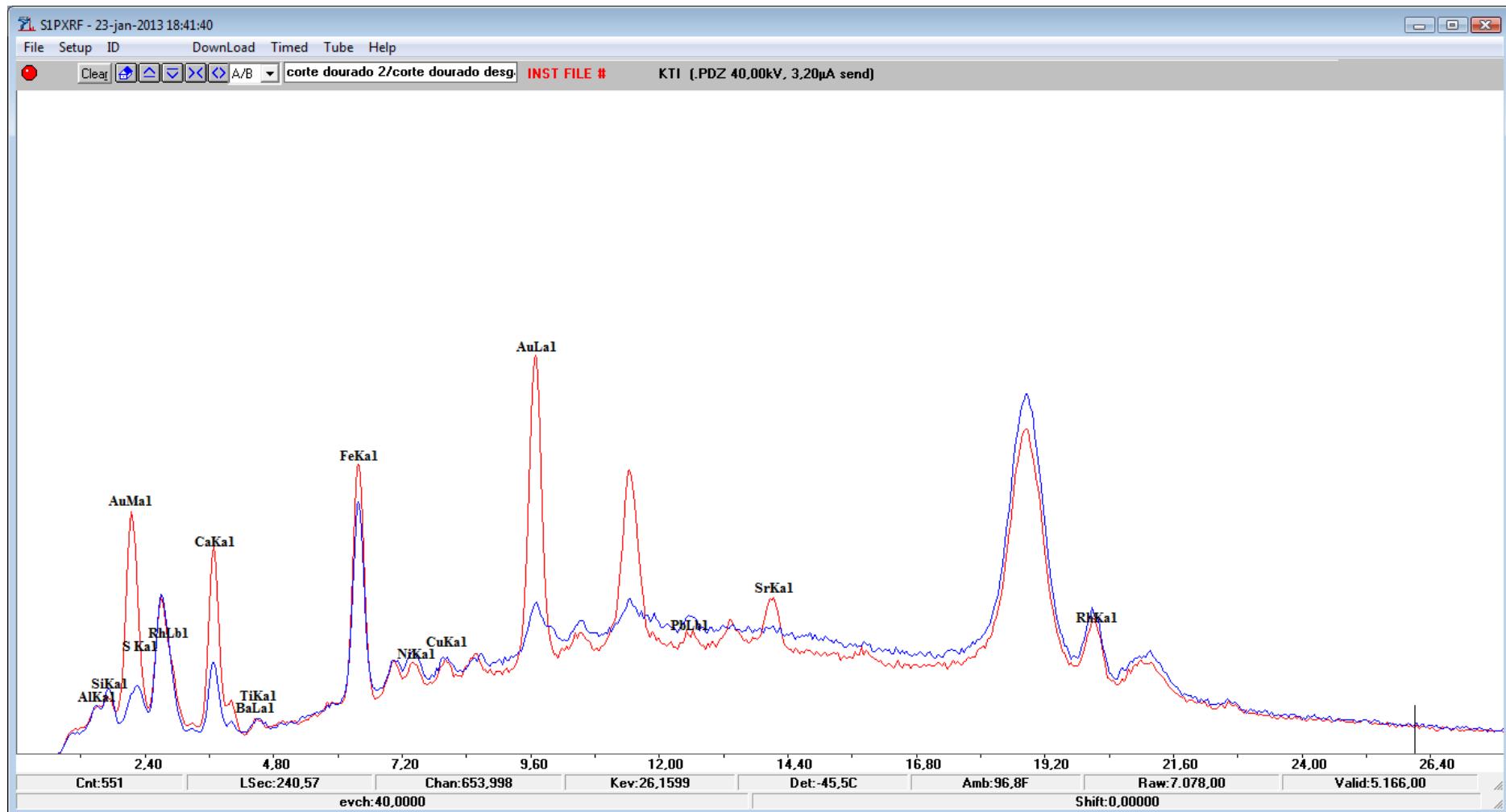


FIGURA 2 – Espectros de fluorescência de raios-X obtidos (a) do corte inferior com douramento próximo ao dorso do livro (vermelho) e (b) do corte com douramento desgastado (azul).

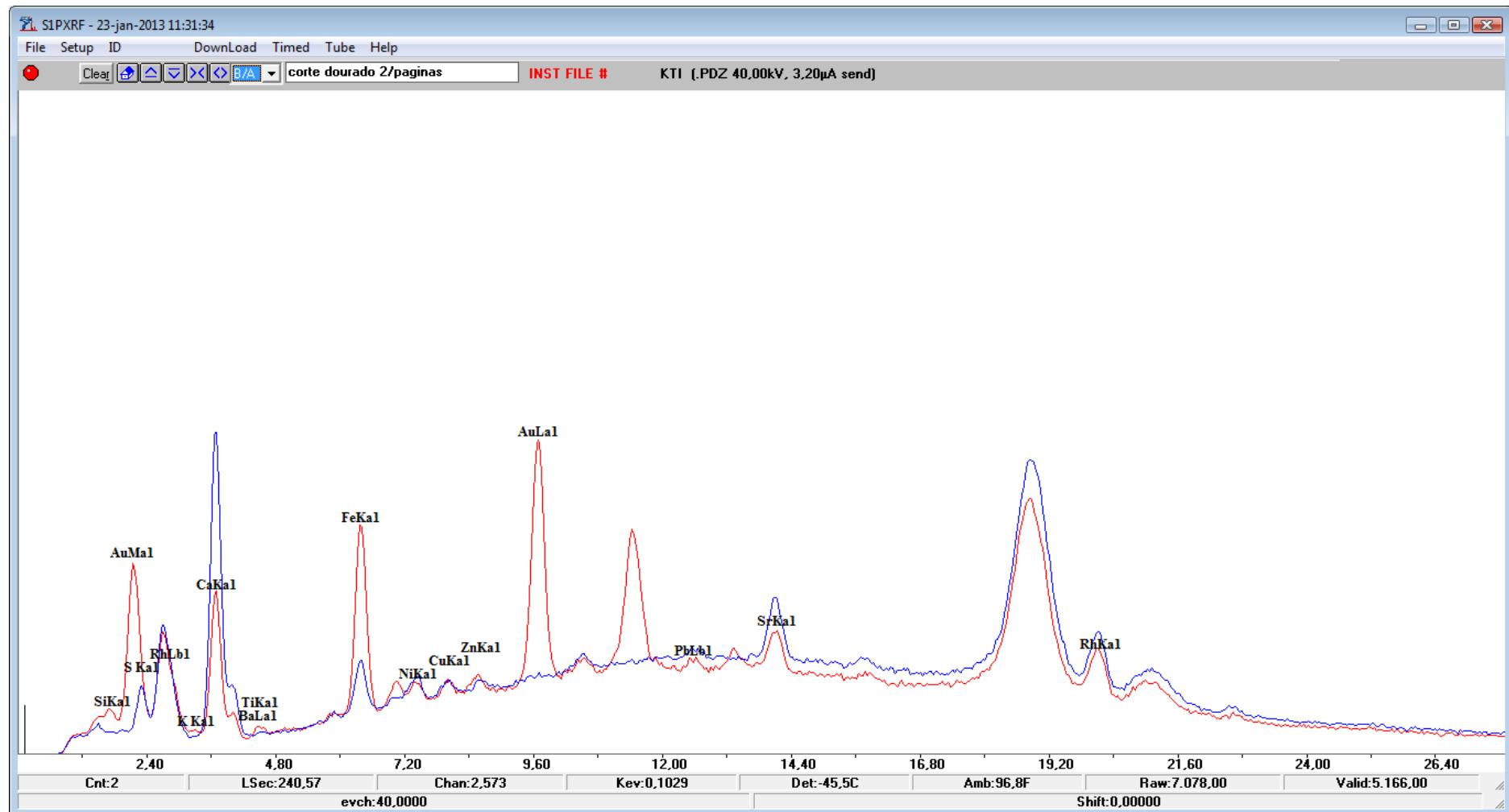


FIGURA 3 – Espectros de fluorescência de raios-X obtidos (a) do corte inferior com douramento próximo ao dorso do livro (vermelho) e (b) de várias páginas do livro sobrepostas (azul).

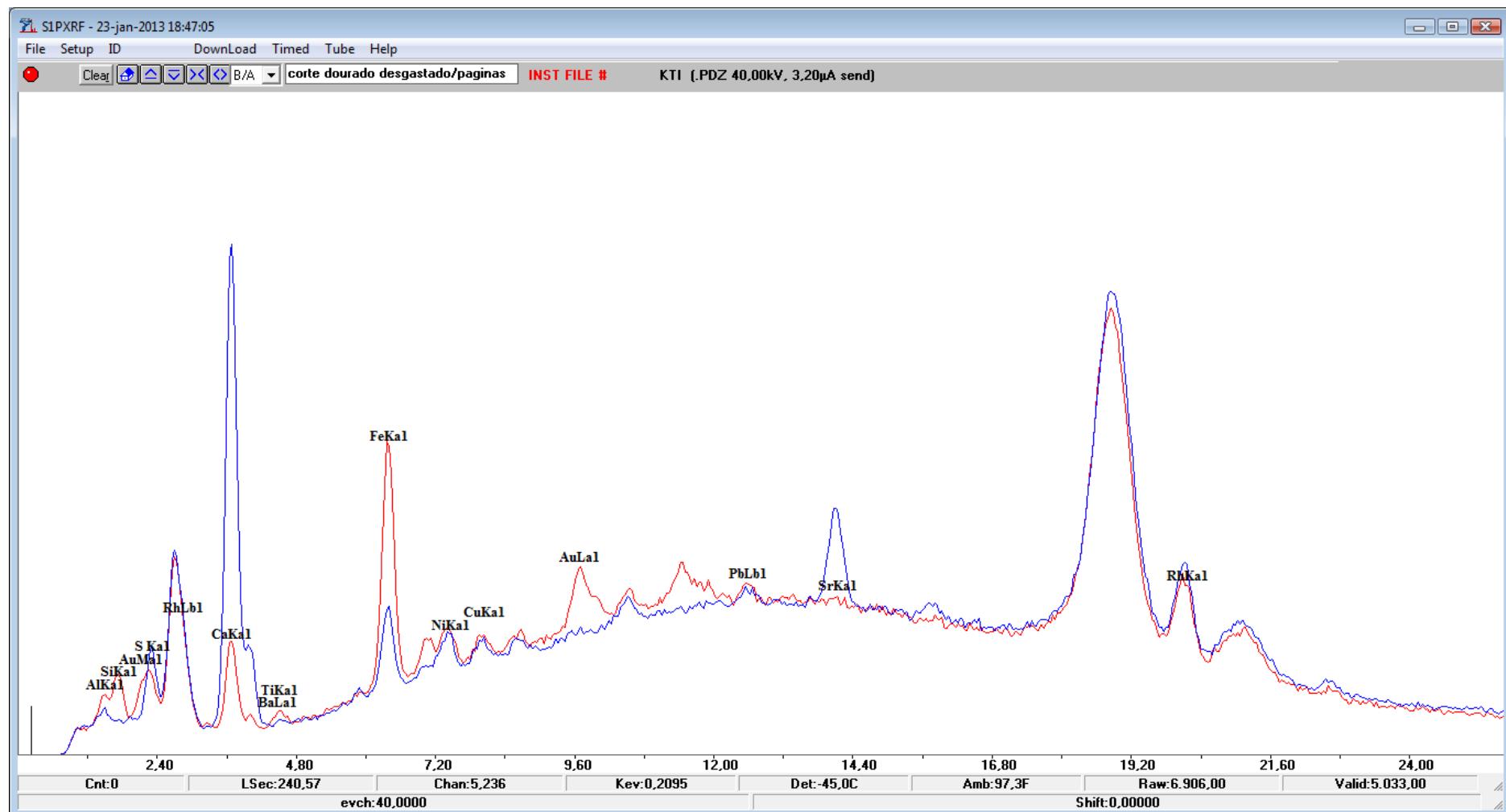


FIGURA 4 – Espectros de fluorescência de raios-X obtidos (a) do corte lateral com douramento desgastado (vermelho) e (b) de várias páginas do livro sobrepostas (azul).

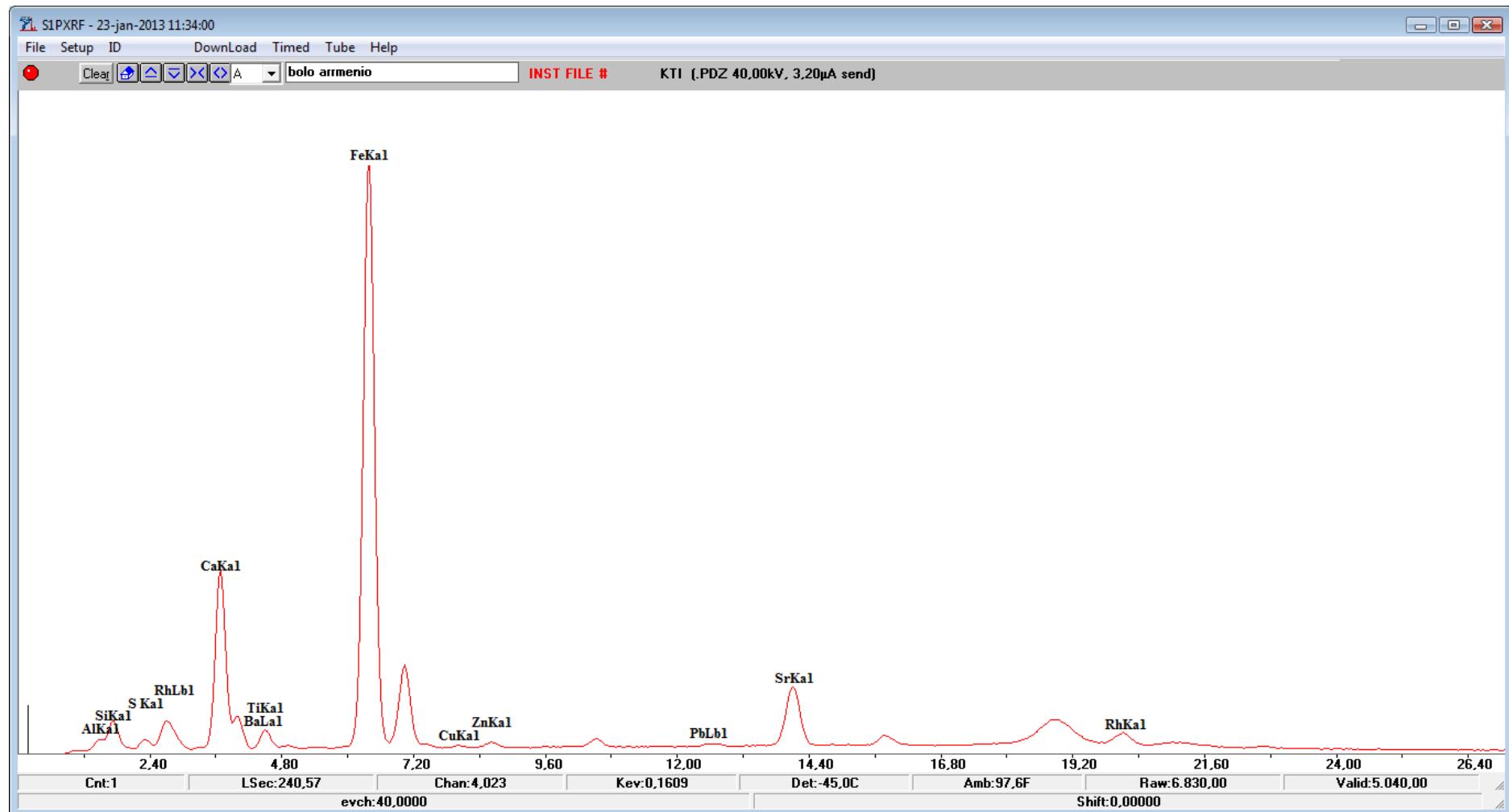


FIGURA 5 – Espectro de fluorescência de raios-X obtido de uma amostra de referência – bolo armênio aplicado sobre placa de madeira com base de gesso e cola de coelho (CECOR).

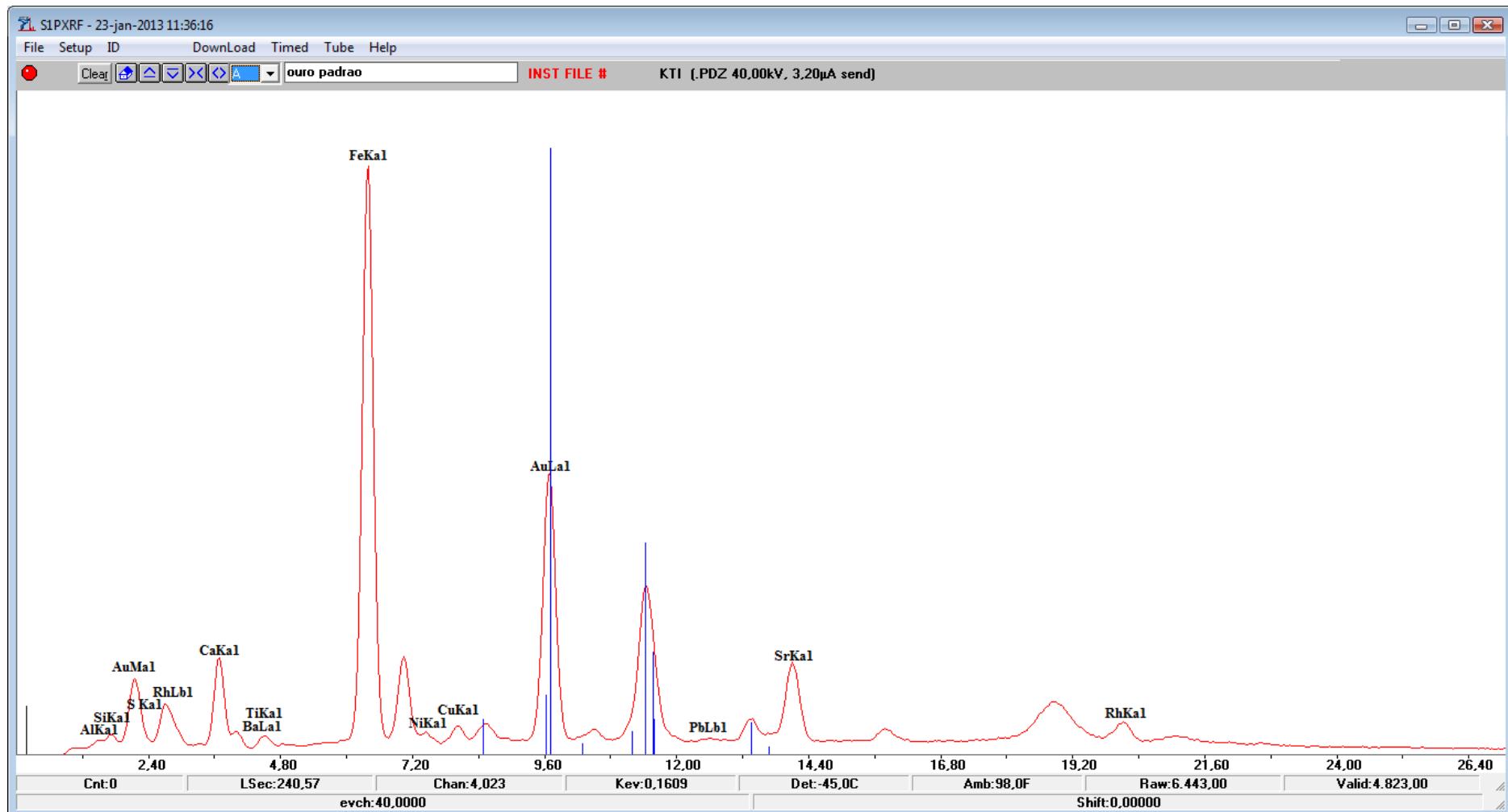
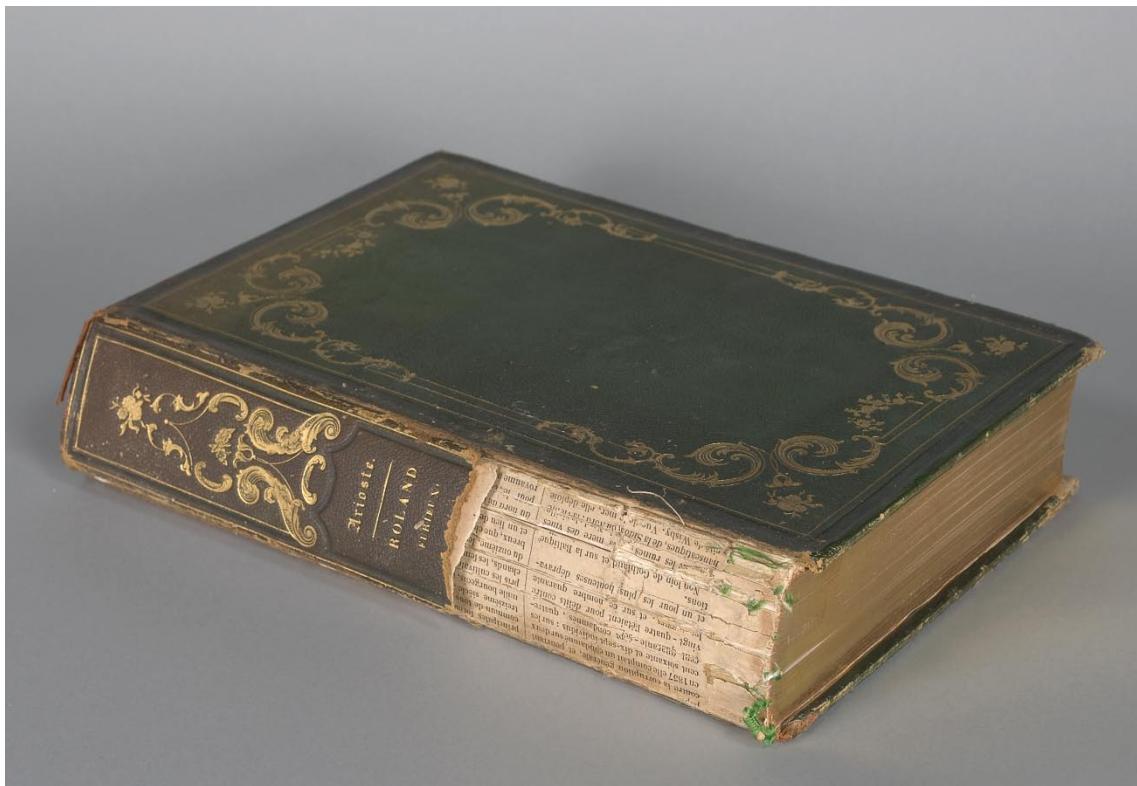


FIGURA 6 – Espectro de fluorescência de raios-X obtido de uma amostra de referência – folha de ouro aplicada sobre bolo armênio preparado sobre placa de madeira com base de gesso e cola de coelho (CECOR).

## ANEXO V – IMAGENS DAS ETAPAS DO “ANTES” E “DEPOIS” DO EXEMPLAR DE *ROLAND FURIEUX*

### A) ANTES



Livro fechado na posição diagonal.



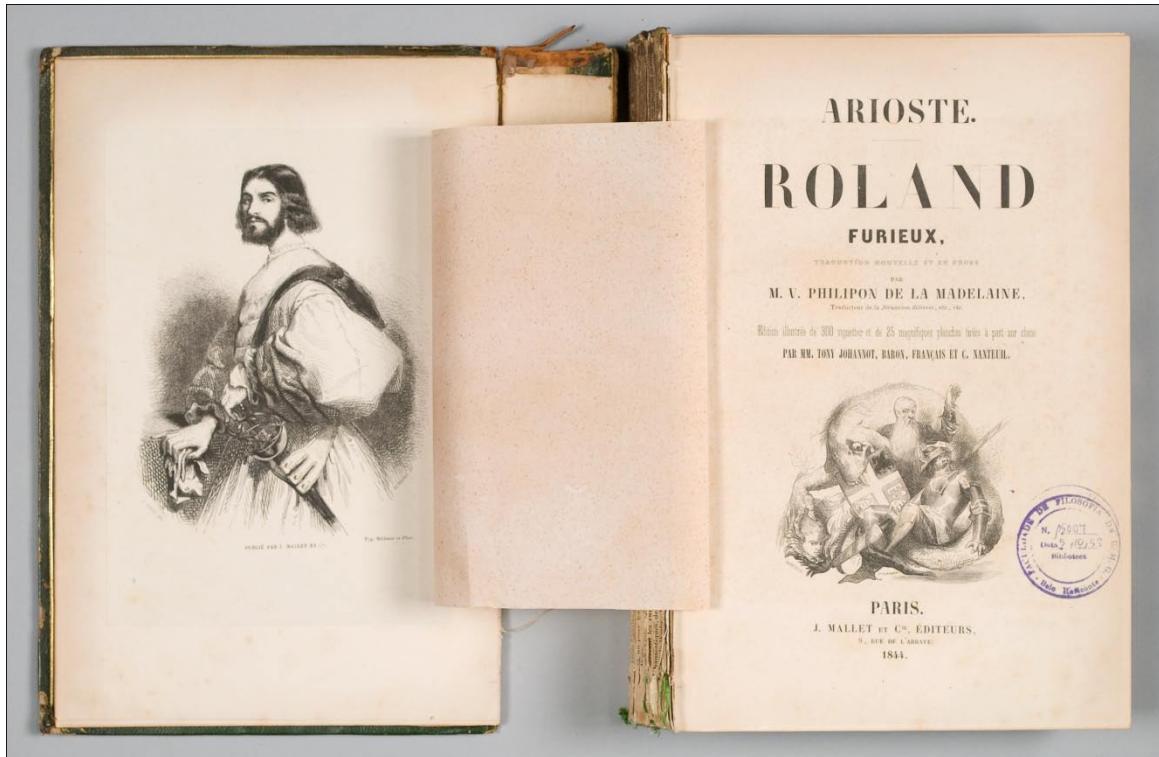
Livro fechado com foco na região do dorso.



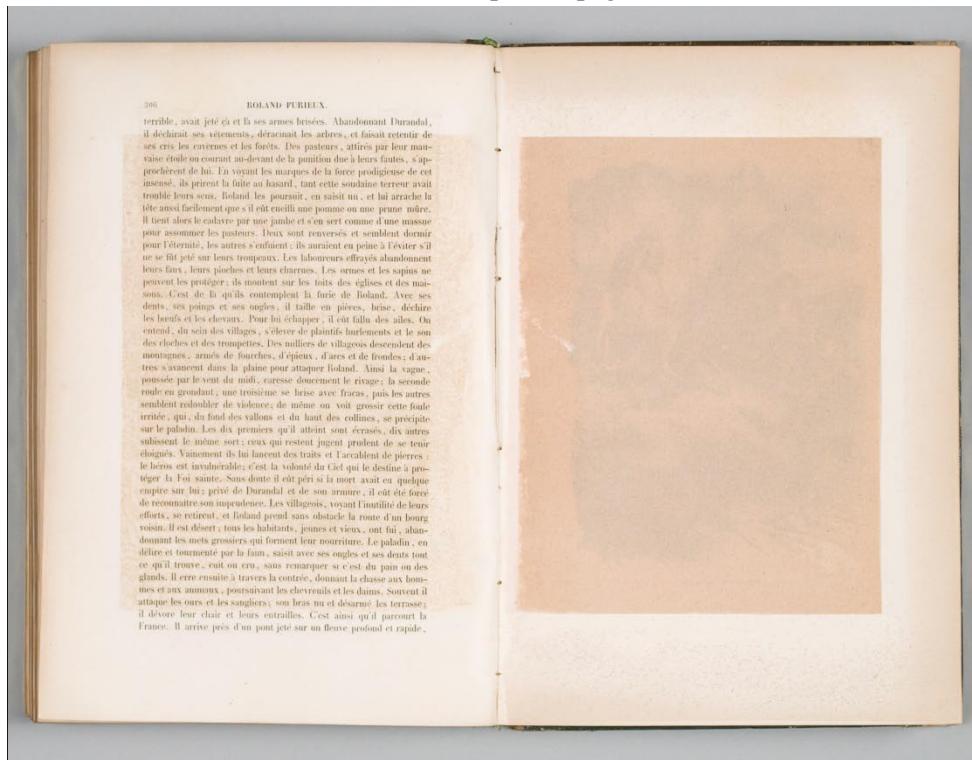
Pastas superior e inferior respectivamente.



Detalhe do cabeceado superior.

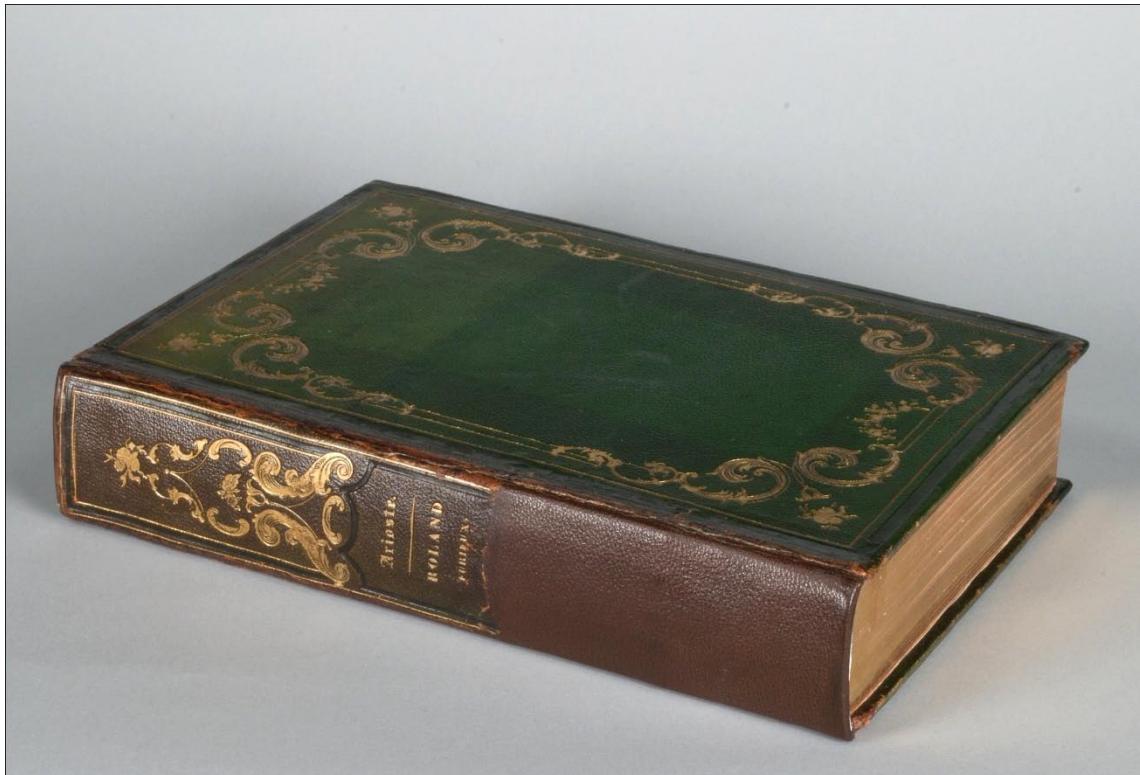


Livro aberto no frontispício e página de rosto.



Livro aberto na página 306 e gravura *hors-texte* número 13.

B) DEPOIS



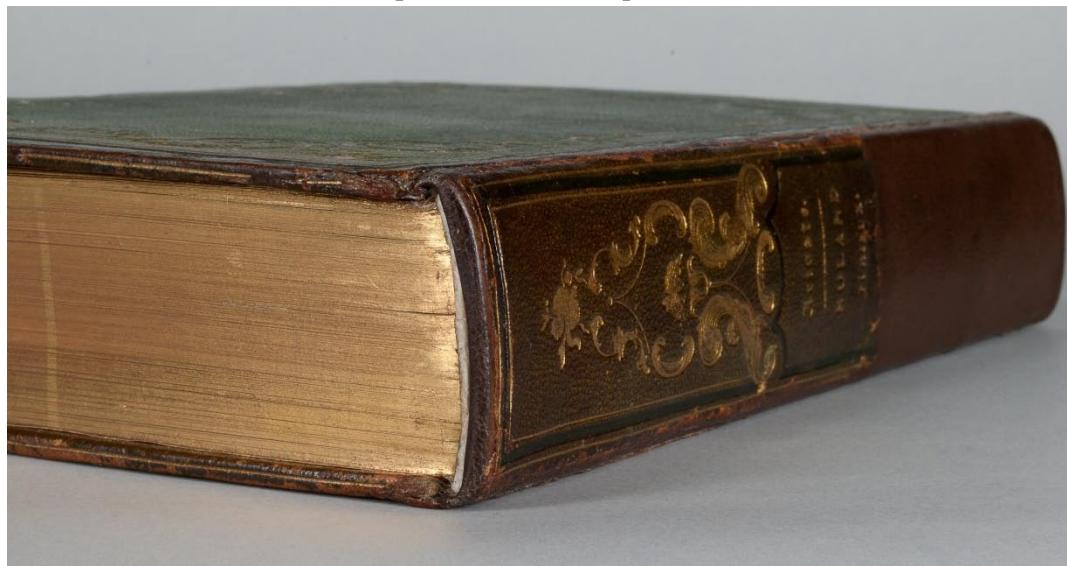
Livro fechado na posição diagonal.



Livro fechado com foco na região do dorso.



Pastas superior e inferior respectivamente.



Detalhe do cabeceado superior.



Livro aberto no frontispício e página de rosto.



Livro aberto na página 306 e gravura *hors-texte* número 13.



Detalhe do cabeceado superior original mantido.



Detalhe do cabeceado inferior tecido na restauração.



Caixa de guarda fechada.



Caixa de guarda aberta.



Caixa de guarda aberta com fragmentos da obra e compartimento especial.



Caixa de guarda aberta com livro.

Esse anexo é o reflexo da disciplina Fotografia Expandida, ministrada pelo Professor Alexandre Leão, que contemplou a Documentação Científica por Imagens da restauração realizada no presente Trabalho de Conclusão de Curso. Todas as imagens foram geradas no estúdio fotográfico do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – CECOR, e tratadas posteriormente a partir da metodologia lecionada na disciplina de Fotografia Expandida.