

Alice Almeida Gontijo

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis

**A RESTAURAÇÃO DE ACERVOS BIBLIOGRÁFICOS ENTRE
TRIDIMENSIONALIDADE E BIDIMENSIONALIDADES:
O CASO DO BOLETIM *CURIOSITÉS DU JOURNALISME
ET DE L'IMPRIMERIE***

Belo Horizonte

2013

Alice Almeida Gontijo

**A RESTAURAÇÃO DE ACERVOS BIBLIOGRÁFICOS ENTRE
TRIDIMENSIONALIDADE E BIDIMENSIONALIDADES:
O CASO DO BOLETIM *CURIOSITÉS DU JOURNALISME*
*ET DE L'IMPRIMERIE***

Trabalho de Conclusão de Curso 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: Prof^a.Dr^a. Ana Carina Utsch Terra

Belo Horizonte

2013

G641r

Gontijo, Alice Almeida, 1989-.

A restauração de acervos bibliográficos entre tridimensionalidade e bidimensionalidades: o caso do boletim *Curiosités du Journalisme et de l'Imprimerie* / Alice Almeida Gontijo. – 2013.

103 f. : il.

Orientadora : Ana Carina Utsch Terra

Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

1. Restauração – Acervos bibliográficos 2. Encadernação – Encadernação de conservação 3. Unidades bibliográficas – Tipologias de degradação 4. Práticas editoriais 5. Práticas socioprofissionais I. Terra, Ana Carina Utsch, 1977- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes III. Título

CDD : 702.88

CDU : 7.025

À Tia Mila, por ter me alimentado de belezas.

AGRADECIMENTOS

À professora Ana Utsch, pela orientação rigorosa, generosa e interessada; pela confiança, pelas trocas e, acima de tudo, por ter me apresentado o livro enquanto “ser em potência, a que falta a deflagração - explosão por vir, em acontecimento ou já acontecida”.

Ao Museu Vivo Memória Gráfica, pela oportunidade de deflagração do ser-livro nas suas várias instâncias materiais e imateriais. Aos meus colegas-amigos de trabalho do Museu, pela companhia no caminho das descobertas e pela alegria compartilhada em cada explosão.

Ao Cecor, pelo espaço privilegiado para a prática do cuidado com esse ser tão precioso.

À Janes e à Diná, pela atenção e generosidade constantes.

Aos meus amigos, pelo estímulo, pelas risadas, pelos abraços.

Ao Arthur, pelo amor paciente e companheiro.

Aos meus pais, por tudo.

O livro é um ser em potência, a que falta a deflagração. Ele é explosão por vir, em acontecimento ou já acontecida.

(Paulo Pires do Vale, *Tarefas Infinitas*)

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso versa sobre a conservação-restauração de acervos bibliográficos, dando ênfase à encadernação de conservação através do tratamento realizado na obra *Curiosités du journalisme et de l'imprimerie*, edição especial do *Bulletin officiel de l'Union syndicale des maîtres imprimeurs de France* (1938), pertencente ao Museu Vivo Memória Gráfica da UFMG. Os valores históricos, estéticos e funcionais que integram o exemplar são exaltados pela grande variedade de técnicas de impressão e de suportes por ele apresentada: testemunhos ativos dos sistemas de produção e difusão do livro no passado. A identificação desta multiplicidade – atrelada aos valores específicos relativos aos contextos de produção da obra no passado e à realidade de seu uso e recepção no presente – nos levou a refletir sobre a necessidade de se constituir, de forma autônoma e equilibrada, uma nova dinâmica de funcionamento entre as características bidimensionais e tridimensionais da obra. A presente monografia apresenta ainda a inscrição do boletim em um contexto de práticas editoriais e socioprofissionais, assim como a identificação e sistematização de procedimentos de conservação-restauração vinculados às tipologias de degradação de documentos gráficos. Ao evocar o tratamento de diferentes unidades bibliográficas, o trabalho proporcionou a aplicação e divulgação de um volume considerável de conteúdos referentes à conservação-restauração de papel aprendidos durante o curso, e a formalização conceitual de uma categoria de tratamento ainda pouco discutida no âmbito das instituições brasileiras, a “encadernação de conservação”.

Palavras-chave: restauração, encadernação, acervos bibliográficos, encadernação de conservação, práticas editoriais, práticas socioprofissionais, unidades bibliográficas, tipologias de degradação.

ABSTRACT

The present graduation dissertation talks over the conservation-restoration of library collections, emphasizing conservation bookbinding through the treatment of the book *Curiosités du Journalisme et de l' Imprimerie*, volume of the *Bulletin Officiel des Maitres Union Syndicale Imprimeurs de France* (1938) which belongs to the Museu Vivo Memória Gráfica of UFMG. The historical, aesthetic and functional values that integrate the copy are exalted by the great variety of printing techniques and papers presented, which are active testimonies of production and distribution systems of books in the past. The identification of this multiplicity - tied to specific values related to the volume production contexts in the past, and to the reality of its actual use and reception - led us to reflect on the need to constitute, in an autonomous and balanced way, a new dynamic operation between the two-dimensional and three-dimensional nature of the book. This dissertation also presents an inscription of the book in the context of socio-professional and editorial practices, as well as the identification and organization of conservation-restoration procedures linked to typologies of graphical documents degradation. Evoking the treatment of different bibliographic units, this work provided the application and dissemination of a considerable volume of content related to paper conservation- restoration learned during the graduation course, and the formalization of a conceptual category of treatment still little discussed in Brazilian institutions: "conservation bookbinding".

Keywords: restoration, bookbinding, library collections, conservation bookbinding, editorial practices, socio-professional practices, bibliographic units, types of degradation.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – A Linotipo.....	17
FIGURA 2 – A Monotipo.....	18
FIGURA 3 – Páginas iniciais do exemplar.....	24
FIGURA 4 – Índice dos temas presentes nos capítulos do exemplar do <i>Bulletin</i>	25
FIGURA 5 – Brochura encadernada.....	26
FIGURA 6 – A encadernação do <i>Bulletin</i>	28
FIGURA 7 – A costura da encadernação.....	29
FIGURA 8 – Encadernação e primeiros fólhos desprendidos.....	30
FIGURA 9 – Degradações da encadernação.....	31
FIGURA 10 – Degradações observadas nos suportes do texto.....	32
FIGURA 11 – Degradações de algumas peças gráficas da seção do mostruário.....	33
FIGURA 12 – Grecagem e desenho da perfuração gerada.....	36
FIGURA 13 – Costura sobre cordões de sustentação.....	36
FIGURA 14 – Solidez do dorso.....	37
FIGURA 15 – Arredondamento do dorso na prensa de encaixe.....	38
FIGURA 16 – Encaixe das pastas.....	38
FIGURA 17 – Estruturas com lombo verdadeiro e falso dorso.....	40
FIGURA 18 – Limpeza mecânica dos cortes.....	50
FIGURA 19 – Retirada dos materiais de reforço da lombada.....	52
FIGURA 20 – Dissociação dos cadernos para desmonte do volume.....	53
FIGURA 21 – Higienização da extensão dos fólhos.....	53
FIGURA 22 – Planificação.....	54
FIGURA 23 – Tratamentos de suportes.....	55
FIGURA 24 – Aumento da espessura da lombada do miolo promovido pelo tratamento com carcelas.....	57
FIGURA 25 – Esquema de montagem dos <i>onglets</i> da seção de texto.....	58
FIGURA 26 – Costura do <i>onglet</i> ao caderno.....	58
FIGURA 27 – Esquema de montagem dos <i>onglets</i> da seção do mostruário.....	59
FIGURA 28 – Colagem do papel em peça do mostruário para confecção do <i>onglet</i> : tratamento estrutural e de suporte.....	60
Figura 29 – Costura do miolo.....	61
FIGURA 30 – Abertura dos pontos de costura do miolo.....	61

FIGURA 31 – A capa da encadernação de conservação.....	62
FIGURA 32 – Encadernação desmontada: revestimento interno da capa e peça do dorso.....	63
FIGURA 33 – O movimento promovido pela montagem.....	63
FIGURA 34 – A encadernação de conservação finalizada.....	64
FIGURA 35 – A Luva da Encadernação.....	65
FIGURA 36 – Sistema de acondicionamento da antiga encadernação, guardas e fragmentos.....	65

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 O BOLETIM DA UNIÃO SINDICAL DOS MESTRES IMPRESSORES FRANCESES: PRÁTICAS PROFISSIONAIS E INVENTÁRIO MATERIAL	12
2.1 Sindicalismo e imprensa profissional.....	12
2.2 Características materiais e técnicas da edição francesa do século XX.....	15
3 O EXEMPLAR DO MUSEU VIVO MEMÓRIA GRÁFICA	23
3.1 Descrição da obra	23
3.2 Estado de conservação	29
3.3 Contexto institucional	33
4. ENCADERNAÇÃO E CONSERVAÇÃO: ELEMENTOS TÉCNICOS E TEÓRICOS DE UM DIÁLOGO RECENTE.....	35
4.1 Crítica à encadernação tradicional (séc. XIX – XX)	35
4.2 Acervos bibliográficos, encadernação e conservação-restauração	41
4.3 Encadernação de Conservação e Encadernação de Reposição: definição conceitual ou modelo técnico-material?.....	43
5 A INTERVENÇÃO	47
5.1 A funcionalidade das formas: critérios de intervenção.....	47
5.2 Procedimentos	49
5.2.1 Higienização dos cortes	49
5.2.2 Desmonte	50
5.2.2 Tratamentos do suporte	53
5.2.3 Tratamentos estruturais: montagem de onglet.....	57
5.2.4 A Encadernação de Conservação	60
5.2.5 Acondicionamento da Encadernação Original	65
6 CONCLUSÃO	66
REFERÊNCIAS	67
APÊNDICE A- LISTAGEM DAS PEÇAS PERTENCENTES AO MOSTRUÁRIO DO <i>BOLETIM</i>.....	72

APÊNDICE B- DOSSIÊ DE DIAGNÓSTICO, RESTAURAÇÃO E MAPEAMENTO DO <i>BOLETIM</i>.....	93
ANEXO A- ANÁLISES PARA IDENTIFICAÇÃO DE MATERIAIS.....	99

1 INTRODUÇÃO

A estrutura que define o objeto livro como o (re)conhecemos, a encadernação, por essa razão maior, deve pautar as teorias e as práticas desenvolvidas em torno da conservação-restauração de acervos bibliográficos. Para além de reunir e proteger a palavra impressa ou manuscrita, a estrutura tridimensional revela valores e práticas relativos a diferentes contextos sócio-econômico-culturais, constituindo importante testemunho histórico.

Amparado por essa compreensão, o presente trabalho se articula a partir da restauração do exemplar de 1938, *Curiosités du journalisme et de l'imprimerie*, do *Bulletin officiel de l'Union syndicale des maîtres imprimeurs de France*, obra distribuída, originalmente, sob a forma de brochura, e que recebeu, posteriormente, uma encadernação tradicional europeia do século XIX. Seu desenvolvimento foi permeado por discussões teóricas em torno da restauração de obras encadernadas, já iniciadas por outras monografias do percurso de papel do Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG, que tentam identificar os elementos primordiais para a constituição de uma teoria da restauração de acervos bibliográficos. A sua contribuição específica é a tentativa de estabelecimento de uma conceituação da categoria de tratamento designada “encadernação de conservação”.

Dividido em quatro seções, além da introdução e da conclusão, a monografia se inicia pela contextualização da obra no cenário técnico e editorial, contemplando uma breve discussão sobre as práticas editoriais e técnicas de impressão vigentes em seu período de publicação. Em seguida, descreve a obra em estudo e o seu estado de conservação. No capítulo consecutivo, então, relaciona as características técnicas e materiais constitutivos do volume aos danos identificados, abordando a problemática da encadernação europeia do século XIX para a conservação bibliográfica e formalizando o conceito de “encadernação de conservação”. Finalmente, descreve e justifica os procedimentos executados a partir da proposta de confecção de uma estrutura que promova a manutenção do objeto.

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 ao apresentar a “encadernação de conservação” enquanto modalidade de tratamento, e não estrutura técnica específica – desconstruindo o conceito vigente na maioria das instituições nacionais dedicadas à restauração de acervos bibliográficos.

2 O BOLETIM DA UNIÃO SINDICAL DOS MESTRES IMPRESSORES FRANCESES: PRÁTICAS PROFISSIONAIS E INVENTÁRIO MATERIAL

2.1 Sindicalismo e imprensa profissional

A edição do mês de dezembro de 1938 do *Bulletin officiel de l'Union syndicale des maîtres imprimeurs de France*, objeto do presente estudo, ilustra exemplarmente a prática editorial endógena de sindicatos e organizações profissionais, que, no século XIX, inauguraram a construção de discursos afirmadores de identidade corporativa (prática intensificada no século XX).

Após um longo período de coesão profissional, regulado pelas diferentes corporações do ofício do livro constituídas durante o Antigo Regime,¹ a *Lei Chapelier* (de 14 de junho de 1791) – cuja implantação é uma das consequências da Revolução de 1789 que marcam fortemente o sistema de produção do livro no séc. XVIII – impõe a supressão de todo e qualquer tipo de associação profissional operária ou patronal. Em um trabalho pioneiro, *L'École Estienne 1889-1949: La question de l'apprentissage dans les industries du livre*,² dedicado à história do ensino dos ofícios do livro na França, Marie-Cécile Bouju revela que, a despeito desta proibição, impressores, livreiros, editores e intelectuais franceses persistiram nas tentativas de constituição de organizações profissionais no século XIX, tendo efetivado algumas delas.

Em 1839, por exemplo, durante um período de agitação profissional, os mestres impressores fundaram uma organização, que em 1843 foi finalmente consolidada com a constituição da *Chambre syndicale des maîtres imprimeurs de Paris*. Em seguida, foi a vez dos mestres da litografia, que em 1844 fundaram o seu sindicato. E ainda, antes da *Lei Waldeck-Rousseau*, de 1884, que autorizou a volta das associações e dos sindicatos profissionais, o famoso *Cercle de la Librairie* foi fundado, sob a forma de uma associação amical, que se transformaria no poderoso sindicato patronal das indústrias do livro.³

A partir de 1884, outros sindicatos patronais ganharam vida, como é o caso da *Chambre syndicale patronale des relieurs, brocheurs, cartonners, doreurs sur cuir, doreurs*

¹ CHARTIER; MARTIN, *Histoire de l'édition française*, tomo I.

² BOUJU, *L'École Estienne 1889-1949: la question de l'apprentissage dans les industries du livre*.

³ REBÉRIOUX, *Les ouvrier du livre*, p. 92- 104.

sur tranches et marbreurs, fundada em 1889 e responsável, inclusive, pela publicação de uma revista profissional no ano de 1891. O periódico, além de detalhar a história e as diferentes técnicas relativas ao universo da encadernação, atuou diretamente na valorização socioprofissional de um ofício historicamente negligenciado na longa cadeia de produção do livro.⁴

Apesar da constituição da *Chambre syndicale des maîtres imprimeurs de Paris*, em 1843, o desejo do estabelecimento de uma unidade socioprofissional, por parte de patrões e operários, ainda era ameaçado por dois importantes fatores, que marcaram a produção do livro no final do século XIX: de um lado, a preponderância dos discursos parisienses e a consequente falta de representatividade do trabalho realizado na província; de outro, a forte tensão instalada entre as técnicas tradicionais do ofício do livro, herdeiras do Antigo Regime de produção, e a busca incessante pelo aumento de produtividade suposta pelo capitalismo editorial. Como assinala Marie-Cécile Bouju,⁵ essa dupla dificuldade teve a sua resposta parcial com a organização, em 1894, de um congresso nacional de impressores franceses em Lyon, que resultou, um ano depois, na criação da *Union syndicale des maîtres imprimeurs de France* (sindicato responsável pela publicação do nosso *Boletim*). A segunda tensão, relativa à ambiguidade manifestada entre tradição e indústria – fortemente perceptível – se manifestou de inúmeras formas e durante um longo período, estando ainda presente de forma incontestável nos discursos produzidos no século XX.

Com efeito, no início do século XX, as tensões socioprofissionais simbolizavam as transformações técnicas, sociais, políticas e econômicas que marcaram a produção do livro ao longo de todo o século XIX. Diferentes inovações relativas aos processos de produção, difusão e recepção da palavra escrita, marcados pelo projeto de “alfabetização universal” e pelo vertiginoso aumento das tiragens, impuseram a reformulação da organização profissional. Até o momento de transformação drástica das técnicas – caracterizado pela mecanização da composição tipográfica e pelos procedimentos fotomecânicos –, a oficina tipográfica podia assegurar, ao menos parcialmente, o sistema de organização de trabalho herdeiro do Antigo Regime. A sistematização do uso dos novos procedimentos que alimentavam o aumento da produção (requerido pelo capitalismo editorial na segunda metade do séc. XX), impediu a continuidade deste modelo e consolidou uma distinção ainda hoje

⁴ UTSCH, *La reliure en France au XIXème siècle*. Programmes éditoriaux, marchés du livre, histoire des textes.

⁵ BOUJU, *L'École Estienne 1889-1949*, p. 71.

existente entre uma produção industrial para a massa e uma produção especial para colecionadores e bibliófilos. A estas ambivalências somou-se a distinção histórica que pontuava as diferenças entre as reivindicações próprias dos patrões – naturalmente alinhadas ao capitalismo editorial – e aquelas próprias dos operários – fortemente inclinadas à manutenção das modalidades tradicionais de produção do livro. Todas essas tensões dificultavam o estabelecimento de uma única organização representativa capaz de afirmar uma unidade simbólica e socioprofissional do ofício.

É nesse contexto que a imprensa profissional vai atuar como importante veículo de concretização dessa unidade profissional fundada na multiplicidade. As ambivalências, fortemente presentes na imprensa profissional do mundo do livro, se manifestam claramente no *Boletim* pela exaltação da qualidade das técnicas e das novas tecnologias – materializadas pelo longo inventário material que compõe a segunda parte do volume – e também na preponderância de discursos voltados para a “gloriosa” história da tipografia francesa. A publicação, número especial de Natal, intitulado *Curiosités du journalisme et de l'imprimerie*, ostenta esta dubiedade em inúmeros aspectos. Ao mesmo tempo em que apresenta, de forma progressista, os avanços tecnológicos da imprensa francesa, o texto é marcado por uma forte consciência histórica relativa à evolução técnica e lexical da imprensa. Além de apresentar um capítulo consagrado à “imprensa do cotidiano” antes do aparecimento da tipografia (jornalismo oral e manuscrito), a *União sindical* dedica-se a um estudo sobre a constituição das expressões tradicionais que compõem o vocabulário de gírias profissionais próprio do mundo da imprensa. Nesse momento, tradição e modernidade deixam de ostentar aquela distinção (ainda fortemente presente no séc. XIX) e buscam complementar-se.

A publicação – que contou com a colaboração de diferentes profissionais ligados à indústria do livro, assim como de colecionadores e bibliófilos – dedica uma página (impresa em papel metalizado, identificada à lápis como “M2”) aos agradecimentos dirigidos aos colaboradores, que viabilizaram uma edição, híbrida do ponto de vista técnico e material, mas que anuncia claramente a vontade de união e coesão sócio-profissional em nome da glória da Imprensa Francesa:

Com o sentimento de sustentar a causa da Imprensa Francesa, apresentamos, como a cada ano, nosso Álbum de Natal, para o qual todos os colaboradores contribuíram generosamente e aos quais nós agradecemos. Nós esperamos que nosso Álbum, o vigésimo, encontre junto de todos os impressores e bibliófilos a calorosa acolhida reservada aos precedentes; o que seria para nós ao mesmo tempo um encorajamento

e uma recompensa.⁶

A coesão perseguida ganhava, então, realidade material, técnica e visual sob a forma de uma publicação capaz de exaltar as atividades do jornalismo e da impressão através de textos e imagens que dão a ver e a ler a extraordinária riqueza das práticas técnicas, tecnologias e materiais que organizam o cotidiano das redações dos jornais e das oficinas de impressão da França.

A história do sindicalismo dos ofícios tradicionais do livro se organiza em torno da autorrepresentação da singularidade de suas atividades. Patrões e operários demarcam sua especificidade através da exaltação da habilidade técnica, da destreza manual, da sensibilidade estética e do conhecimento sólido da língua. Desta forma, o vínculo de coesão social que estabelece a identidade corporativa é marcado fortemente pela exaltação vaidosa dessas características que se manifestam, de forma contundente, no séc. XX, no interior do *Boletim*.

O aparecimento do *Bulletin officiel de l'Union syndicale des maîtres imprimeurs de France* se dá em meio às tentativas de estabelecimento de coesão socioprofissional dos diferentes ofícios do livro: em 1876 é criado o *Bulletin de l'imprimerie*, que se transforma no final do século XIX, após a união estabelecida entre a capital e a província, em *Bulletin officiel de l'Union syndicale des maîtres imprimeurs de France*, publicado até 1939.

2.2 Características materiais e técnicas da edição francesa do século XX

Para a indústria gráfica, o período compreendido entre 1880 e 1950 foi marcado pela mecanização das operações de fabricação dos impressos e pelo domínio da tipografia como procedimento de composição e impressão. Daniel Renoult, em um belo trabalho dedicado ao triunfo da mecanização dos procedimentos gráficos,⁷ afirma que em uma primeira fase, que vai de 1880 a 1914, o crescimento da imprensa foi acompanhado pelo crescimento da publicidade comercial e, juntos, impulsionaram a industrialização do mundo do impresso. Essa industrialização será caracterizada pela execução de gravações fotomecânicas de imagens (meio-tom, heliogravura, *offset*), pelo aumento da velocidade das prensas – finalmente conduzidas por motores elétricos individuais – e pela impressão em cores.

⁶ *Bulletin*, página não numerada (tradução nossa).

⁷ RENOULT, Les nouvelles possibilités techniques: le triomphe de la mécanique, p.30.

No que diz respeito às técnicas e aos materiais envolvidos na impressão da palavra escrita, a composição manual em tipografia móvel é o método recorrente de composição até a penúltima década do século XIX. Mas a composição manual dos caracteres móveis – modalidade que permite um ritmo de trabalho de 1.500 caracteres por hora – não é adequada ao ritmo de produção imposto pela impressão dos jornais – publicações em pleno desenvolvimento que aumentam seus números de títulos e tiragens. Será esse setor, então, dentro do mundo da imprensa, que financiará fortemente o desenvolvimento da produção industrial de máquinas para composição nesse período.⁸ Em contrapartida, conforme nos indica Claudio Rocha:

A mecanização da produção representou um ganho de produtividade significativo na indústria gráfica e editorial a partir do final do século XIX. O tempo para compor textos corridos em sistemas mecânicos de composição era de seis a dez vezes menor que a composição manual. Diversos fabricantes ofereciam sistemas completos, com equipamentos de composição e fundição de tipos a partir de matrizes especialmente produzidas para esses equipamentos. Os principais fabricantes foram a (...) *Linotype* e a (...) *Monotype*.⁹

Muito embora outros experimentos de composição mecânica estivessem em desenvolvimento desde a década de 1820, a linotipo, invenção de Ottmar Mergenthaler, foi a primeira a obter êxito comercial, tendo sido colocada em funcionamento pela primeira vez em 1886, não por acaso, no jornal *New York Tribune*. A máquina (FIGURA 1), além de agilizar o processo de composição em si, tinha a vantagem de otimizar o processo de impressão como um todo, uma vez que combinava os mecanismos de composição e de fundição em um único objeto, conforme ilustra a descrição de seu funcionamento:

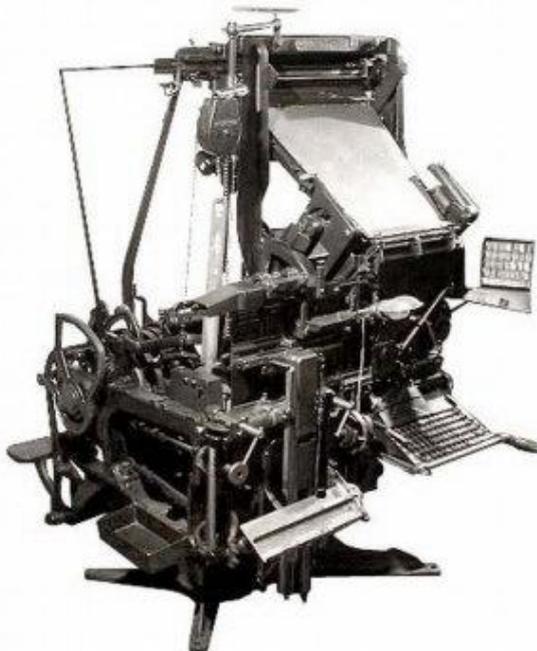
Compõem-se de um teclado análogo ao de uma máquina de escrever, mas que contem 90 teclas, e de um armazém que inclui 90 canais ligados às 90 teclas. Em cada canal encontra-se um certo número de matrizes de cobre correspondentes a letras, algarismos, sinais, etc. Ao sinal enviado pelo teclado, as matrizes descem para se dispor no componedor. Quando a linha está terminada, este componedor vem colocar-se em frente a um cadinho por onde corre chumbo em fusão; este último enche as matrizes e funde a linha, que a seguir arrefece e é transportada para trás da precedente, ao mesmo tempo em que as matrizes já soltas voltam a ocupar, cada uma, o seu canal de origem.¹⁰

⁸ RENOULT, Les nouvelles possibilités techniques: le triomphe de la mécanique.

⁹ ROCHA, *A letra impressa*, p. 55.

¹⁰ RIBEIRO, *Planejamento visual gráfico*, p. 90.

Figura 1 – A Linotipo



Fonte: MILAM, 2011.

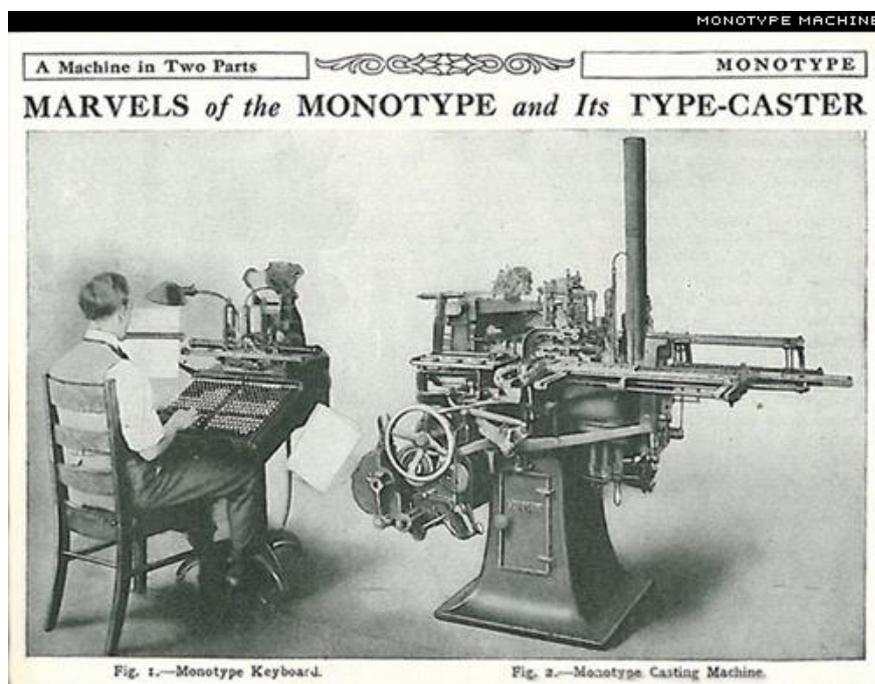
Se as linhas produzidas pela linotipia conferem automaticamente a justificação do texto e não correm o risco de empastelar, ao contrário da composição manual em tipos móveis, não podem ser alteradas facilmente, como é o caso da modalidade de composição antecessora. Por isso, muito embora agilize o processo de impressão, essa nova tecnologia impõe um grande inconveniente: o de impor a reconstituição de uma linha inteira no caso de um único erro, ou mesmo várias linhas (quando um caractere equivocado não pode ser compensado espacialmente na mesma linha).

A monotipia, modalidade técnica utilizada na elaboração da seção de texto do nosso *Boletim*, responderá a esse inconveniente. Ainda no século XIX,¹¹ Tolbert Lanston desenvolve uma máquina (FIGURA 2) que compete com a de Mergenthaler: sua invenção moldava letras individuais, também constituídas de chumbo fundido e as organizava igualmente em linhas. Conhecida como “Monotipo”, a máquina foi, pouco tempo depois de

¹¹ Há a indicação de 4 datas diferentes para a criação da máquina/sistema Monotype nas fontes consultadas: 1877, segundo RIBEIRO, p. 91; 1887, segundo RENOULT, p. 33; 1900, segundo BRINGHURTS, p. 153; e 1897, segundo ROCHA, p. 77.

sua invenção, vendida em todo o mundo, chegando a suplantar, em algumas casas impressoras, a Linotipo.

Figura 2 – A Monotipo



Fonte: BOARDLEY, 2008

Trata-se, de fato, de um conjunto de duas máquinas: uma de composição dos textos e outra de fundição – um terminal e um dispositivo de saída. No terminal, há um grande teclado mecânico que comanda pinos pressionados por ar comprimido, que, por sua vez, perfuram uma fita de papel que conterà os parâmetros da composição. O dispositivo de saída é a fundição, que lê essa fita de papel, jogando ar comprimido através das aberturas, e “produz composições do corpo 4 ao corpo 36, em linhas de até 56 cíceros (aproximadamente 25cm), justificadas, com espaçamento uniforme entre as palavras. A fita perfurada controla o movimento do quadro de matrizes fundindo três caracteres por segundo”¹².

Para a impressão comercial, a Monotipo apresentava vantagens superiores às daquelas da Linotipo. O fato de a composição dos textos (através da marcação das fitas de papel) e a fundição dos tipos ocorrerem separadamente acelerava a produção dos caracteres, pois oferecia a possibilidade de utilizar simultaneamente vários “tecladistas”, já que o ritmo imposto pela fundição (8000 caracteres por hora) era maior do que o de composição (6000 caracteres por hora). E, como colocado anteriormente, sua principal vantagem era a criação e

¹² ROCHA, *A letra impressa*, p. 77.

caracteres individuais, o que, além de facilitar o trabalho de edição, permitindo correções pontuais, possibilitava, associado ao uso de ligas metálicas de melhor qualidade, a produção de caracteres com melhor acabamento e definição (o que aumentará a qualidade de leitura do texto impresso). Além dessas vantagens, o sucesso da monotipia também é resultado da política da *Compagnie française d'importation Monotype*, tanto ou mais eficaz do que aquela da *Société Linotype française*. Exemplo disso é a formação gratuita dos tecladistas assegurada pela *Compagnie*.¹³

Em uma segunda fase, que vai de 1914 a 1950, também segundo a definição presente no trabalho de Renault,¹⁴ a imprensa, apesar de sofrer com as duas guerras mundiais e com a depressão econômica iniciada em 1929, continua em ritmo de modernização e tenta, através do uso dessas novas tecnologias, baixar seus custos de produção, em um contexto geral de ascensão de preços.

Depois da Primeira Guerra, os impressores darão preferência ao uso da monotipia. Isso não quer dizer que todos os impressos franceses passam a ser produzidos por composições mecânicas. A resistência ao seu uso, principalmente por parte de bibliófilos e virtuosos editores, será baseada naquilo que consideram falhas estéticas: as novas máquinas, tanto a linotipo quanto a monotipo, possuíam uma quantidade reduzida de fontes. Na primeira metade do século XX, na busca pelo aprimoramento, e como resposta, a *Monotype*, por exemplo, retorna à tipografia e produz caracteres copiados de obras primas do passado. “Mas, apesar deste retorno à velha tipografia, a composição mecânica, símbolo da oposição entre indústria e arte, precisará de algum tempo para adquirir suas confirmações de respeitabilidade”,¹⁵ o que estimulará a prática, no mundo da bibliofilia, do colecionismo de obras gráficas produzidas em composição manual.

Nesse aspecto, verifica-se ainda que, se para a indústria do impresso todas essas transformações tecnológicas representaram um avanço sem precedentes históricos, para os personagens envolvidos diretamente na concretização da palavra impressa, tais transformações representavam uma ameaça real de desemprego. A resistência dos trabalhadores – tipógrafos, fundidores – à entrada das máquinas de composição mecânica será, entretanto, menos violenta do que o movimento empreendido contra a mecanização da

¹³ RENOULT, Les nouvelles possibilités techniques: le triomphe de la mécanique, p.32.

¹⁴ RENOULT, Les nouvelles possibilités techniques: le triomphe de la mécanique, p.32.

¹⁵ RENOULT, Les nouvelles possibilités techniques: le triomphe de la mécanique, p.33.

impressão em 1830,¹⁶ mas também alimentará discursos afirmadores da qualidade superior da composição manual frente à mecânica. Tais discursos marcam, mais uma vez, as distinções e ambivalências internas ao mundo da edição, tensões muito bem representados no nosso *Boletim*.

Como os jornais – grandes impulsionadores das transformações na impressão da palavra escrita no início do século XX – a indústria da publicidade atuará no desenvolvimento e estabelecimento de novas modalidades de produção da imagem impressa. A proliferação de prospectos, catálogos, embalagens e outras peças gráficas estimularam a industrialização da produção da imagem. Frente à nova demanda de produção, os procedimentos tradicionais de ilustração de impressos (xilogravura, e mesmo a litografia) são muito lentos, e por isso, tornam-se obsoletos para a indústria.

O sucesso comercial da fotografia será observado no mundo da imprensa e do livro através do desenvolvimento da fotogravura.¹⁷ Essa modalidade técnica triunfante – expressa por diferentes formas de gravação e impressão da imagem (fundadas na fotografia) – é, sem dúvida a mais recorrente no nosso objeto de estudo. Originalmente, o termo fotogravura (*photogravure*, como será lido inúmeras vezes nas peças gráficas do *Boletim*) era usado para designar o processo de reprodução de uma imagem por meios fotomecânicos.

As histórias da fotogravura e da fotografia se confundem: ambas foram iniciadas pela descoberta da propriedade fotossensível do betume da Judeia, um hidrocarboneto similar ao asfalto de petróleo, pelo inventor francês Nicéphore Niépce, no início do século XIX:

Niépce cobriu uma placa de cobre com esta substância diluída em óleo de lavanda e, em contato com um desenho em transparência, a expôs ao sol durante 8 horas. A luz que incidia sobre esta placa endurecia o betume da Judéia, tornando essas áreas insolúveis. Após a exposição, a placa era lavada em óleo de lavanda e as áreas não atingidas pela luz eram removidas para posterior gravação com ácido nítrico.¹⁸

Esse será o procedimento básico de produção da heliogravura (gravação através do sol), primeiro processo fotomecânico de reprodução de uma imagem, que será aprimorado no final do século XIX. O momento de desenvolvimento dos processos fotomecânicos na indústria de impressão, na década de 1890, coincidirá com o nascimento da indústria fotográfica nos Estados Unidos e na França e dará origem aos três principais sistemas de

¹⁶ Para um estudo detalhado, ver RENOULT, *Les nouvelles possibilités techniques*, p. 33.

¹⁷ RENOULT, *Les nouvelles possibilités techniques: le triomphe de la mécanique*, p. 35.

¹⁸ FROTA, *Manual de Fotogravura*, p. 3.

reprodução fotomecânica que conhecemos,¹⁹ conforme a classificação estabelecida por Rafael Frota em seu *Manual de Fotogravura*:

Em relevo (fototipografia): Processo no qual a imagem a ser impressa é fixada na superfície da placa através de um fototipo (imagem em transparência) positivo, criando uma imagem em relevo. Esta imagem receberá a tinta que vai se transferir para o papel, atuando como uma espécie de carimbo. Na indústria gráfica, este processo de impressão chama-se tipografia e a matriz em relevo é denominada clichê.

Em côncavo (heliogravura) – Também conhecido como fotogravura em entalhe, é o processo oposto à fotogravura em relevo, pois a imagem positiva é gravada nos sulcos da matriz através de um fototipo negativo. Esses sulcos retém a tinta que irá se transferir para o papel. Seu equivalente industrial chama-se rotogravura.

Em plano (fotolitografia) – Neste processo não existem incisões na matriz. A imagem, formada por um fototipo positivo (fotolito), tem a propriedade de repelir ou não a tinta pelo princípio de incompatibilidade água-gordura. Este método deu origem ao processo de impressão denominado “offset”.²⁰

Todos esses são processos utilizados na produção de diferentes elementos gráficos que compõem o *Boletim*, seja para a produção das imagens das peças do mostruário, seja para a produção das vinhetas distribuídas na seção de texto (produzidas por clichês). Mas, dentre eles, aquele mais recorrente no volume é o da impressão *offset*. O desenvolvimento da fotolitografia (que dará origem ao *offset*) e da rotogravura, se dará a partir da litografia, no momento em que ela não mais responde ao grande volume de impressão imposto pela produção em escala industrial. As duas técnicas seguem o princípio básico da litografia: a repulsão da água pelo óleo, mas não necessitam da pedra litográfica, utilizando apenas matrizes metálicas (feitas de zinco, alumínio, ou misturas).²¹

Para a produção da matriz da fotolitografia, sobrepõe-se à chapa metálica sensibilizada um filme revelado. Essa montagem, exposta à luz, promove o processo de revelação na chapa: as partes escuras do filme criam na chapa áreas de grafismo, isto é, áreas que atraem a tinta (seguindo o princípio da litografia). Em seguida, a chapa, em um processo plano de impressão, entra em contato com o papel, imprimindo a imagem.

A primeira inovação importante da técnica será a introdução de matrizes flexíveis de zinco que serão afixadas em cilindros que rolam sobre o papel, dando origem à rotogravura e invertendo a proposta inicial, na qual sobre a matriz plana rolava o papel afixado em um cilindro. A inovação mais relevante, no entanto, que promoverá a aceleração do ritmo de impressão, será a descoberta do processo indireto de impressão conhecido por *offset* (deslocar,

¹⁹ RENOULT, Les nouvelles possibilités techniques: le triomphe de la mécanique, p. 35.

²⁰ FROTA, *Manual de Fotogravura*, p.3.

deslocado, em uma tradução literal). Acidentalmente, o americano Ira Washington Rubel imprime a imagem gravada na matriz sobre a blanqueta de borracha do cilindro de impressão e, quando insere o papel para impressão, gera uma imagem no reto e no verso do suporte. A imagem do verso, até então impossível, é uma impressão indireta, “deslocada”, resultado da transferência daquela imagem marcada em tinta, por descuido, na blanqueta do cilindro de impressão.

Em 1907, a primeira impressora *offset* rotativa é patenteada na Alemanha, mas seu potencial é reconhecido apenas cinco anos depois nos EUA, e ainda mais tarde no resto da Europa, apesar da grande vantagem que apresentava: a da impressão, com uma única passagem, da frente e do verso.

Todas estas transformações de ordem técnica, aqui apontadas de forma extremamente breve, nos permitem refletir sobre as bruscas modificações operadas no sistema de fabricação do livro, não apenas do ponto de vista de sua produção e difusão, mas também, no âmbito das práticas socioprofissionais, que foram por elas radicalmente colocadas em questão.

²¹ COSTELLA, *Introdução à gravura e à sua história*, p. 105.

3 O EXEMPLAR DO MUSEU VIVO MEMÓRIA GRÁFICA

3.1 Descrição da obra

Intitulado *Curiosités du journalisme et de l'imprimerie*, o volume em estudo é um exemplar do periódico publicado pela *Union syndicale des maîtres imprimeurs de France* - o seu *Bulletin officiel* – cujo percurso editorial compreende o período que vai de 1900 a 1940.²² O periódico compõe a série *Volumes de Noël*, como indicado pelo peritexto editorial²³ localizado no início da obra, sob a forma de um frontispício (FIGURA 3b), no qual estão listados os títulos já publicados e uma vinheta central com a inscrição “*Volumes de Noël déjà publiés*” (Volumes de Natal já publicados).

Também através de outra peça peritextual inicial, que se aproxima da função exercida pelo falso rosto, nos informamos sobre algumas das técnicas, materiais e oficinas envolvidas na produção do boletim (FIGURA 3a). A peça foge ao padrão mais recorrente de falso rosto,²⁴ já que traz informações comumente disponibilizadas na ficha catalográfica²⁵ e no colofão²⁶ (peças peritextuais inexistentes na obra). Muito embora não se trate de uma obra

²² Essa conclusão foi possível pela comparação da ficha catalográfica presente na base *Catalogue fusionné des périodiques de mathématiques*, disponibilizada pelo Institut National des Sciences Mathématiques et de leurs Interactions du Centre National de la Recherche Scientifique e pela Université Joseph Fourier, de Grenoble, assim como do trabalho de Marie-Cécile Bouju, *L'École Estienne 1889-1949: la question de l'apprentissage dans les industries du livre: "Bulletin de l'imprimerie, fundado em 1876, tornou-se em 1900 Bulletin officiel de l'Union syndicale des maîtres imprimeurs de France, 1880-1939."* (p. 23- Tradução nossa)

²³ GENETTE, *Paratextos editoriais*, p. 21: o peritexto editorial é “toda a zona do peritexto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor (...). A palavra zona indica que o traço característico desse aspecto do paratexto é essencialmente espacial e material; trata-se do peritexto mais exterior: a capa, a página de rosto e seus anexos; e da realização material do livro, cuja execução depende do impressor, mas cuja decisão é tomada pelo editor, em eventual conjunto com o autor (...)”.

²⁴ ARAÚJO, *A construção do livro*, p. 400-401: “O falso-rosto apresenta, tradicionalmente, apenas o título da obra, excluindo-se quaisquer outras informações”.

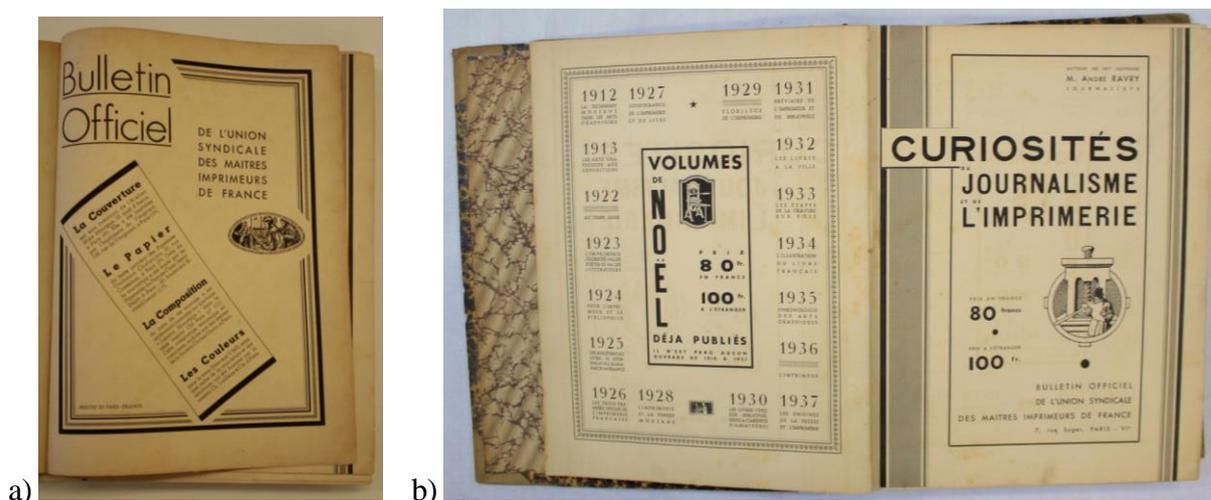
²⁵ ARAÚJO, *A construção do livro*, p. 407-409: “Consigna-se este elemento normalmente no verso da folha de rosto, ainda que esporadicamente compareça em forma de ficha solta ou possa também estampar-se no verso da falsa folha de rosto. Trata-se de um resumo catalogado que permite a identificação bibliográfica da publicação, norteado pela padronização da *International Standard Bibliographic Description* (ISBD), organizada em 1971 (...). Todas essas informações da ficha catalográfica devem enquadrar-se dentro de um retângulo encerrado por fios, o qual não deve ocupar mais do que um quarto, ou no máximo, um terço da mancha”.

Muito embora essa padronização seja posterior à publicação do *Bulletin*, a ficha catalográfica se apresenta dessa maneira, enquanto prática mais ou menos sistemática, desde antes de 1938. Além disso, mesmo depois da normatização, não serão todas as publicações que apresentarão o elemento normalizado.

²⁶ ARAÚJO, *A construção do livro*, p.432- 433: “O colofão, do grego kolophōn, ‘ápice, coroamento, remate’, de onde o significado particular de ‘término, fim, conclusão’, é o último elemento impresso do miolo do livro. (...) o colofão limita-se a referências objetivas (na realidade uma listagem) sobre os responsáveis pela execução da obra (créditos) e sobre os dados técnicos do projeto gráfico, tudo composto num corpo dois pontos menor do que o do texto, figurando de preferência na última página do livro, mas sem o registro do fólio. Em alguns livros

bibliográfica fundada nos modelos gráficos mais comumente utilizados no séc. XX e herdeiros da edição romântica francesa do séc. XIX,²⁷ essa constituição atípica dos diferentes elementos peritextuais do periódico revela a instabilidade classificatória e construtiva das peças liminares tipográficas, icônicas e iconográficas.

Figura 3 – Páginas iniciais do exemplar



Legenda: a) Falso rosto com apresentação das técnicas e materiais utilizados na confecção do volume
b) Frontispício com listagem dos *Volumes de Noël* (à esquerda) e folha de rosto (à direita)

Fonte: Arquivo da autora.

Configurada como um grande mostruário, a obra comporta sessenta e duas²⁸ peças gráficas realizadas através de diferentes técnicas e sobre diferentes tipos de suporte. Grande parte das impressões foi realizada através do sistema de impressão *offset* sobre papel *couché*, mas também há peças gráficas executadas sobre papel vegetal, papéis metalizados (laminados), papel velino e outros suportes de pasta mista, e com o emprego de outras técnicas de impressão, recorrentemente, processos fotomecânicos de reprodução, como a rotografia, a heliografia, etc.,²⁹ descritos no capítulo anterior. Dentre os seus conteúdos, destaca-se o belo dossiê, apresentado pela peça M5,³⁰ que integra texto e imagens, sobre a

consignam-se essas informações no verso da folha de rosto (...).²⁷

²⁷ Para um estudo sobre os modelos gráficos propostos pelo romantismo, ver LE MEN, *La vignette et la lettre*, p. 356-367.

²⁸ Originalmente, o volume possuía sessenta (63) peças gráficas, mas uma delas foi quase inteiramente retirada, restando apenas a margem do papel por onde foi costurada.

²⁹ A maioria dos suportes de impressão e técnicas são apontados na listagem das peças do mostruário no APÊNDICE A.

³⁰ Identificação estabelecida pela foliotação das peças, não numeradas, para o desmonte do volume.

invenção da máquina de papel contínuo.³¹ Esse grande inventário chama a atenção, não somente pela sua diversidade, mas também pela qualidade de execução de cada uma das peças gráficas.

Precedendo o mostruário, o *Boletim* traz uma primeira seção de textos acerca do mundo da impressão e do jornalismo, textos que tratam, sobretudo, da escrita jornalística, da história do jornalismo, dos termos linguísticos próprios do mundo da impressão, dos erros tipográficos e textuais presentes em diferentes edições, do humor jornalístico e das gírias profissionais. (FIGURA 4).

Figura 4 – Índice dos temas presentes nos capítulos do exemplar do *Boletim*

TABLE DES CHAPITRES		169		
I. — SURVIVANCES DU PASSE				
Les inscriptions et les affiches	5	Le canard de bourse	117	
Le journalisme oral	6	Le bobard	117	
Le journalisme manuscrit	9	Le canardier	119	
Les occasionnels	11	Le cancan	120	
Les éditions spéciales	36	IV. — PERLES ET COQUILLES		
Les numéros spéciaux	39	Les fautes rédactionnelles	121	
Les journaux de circonstance	41	Perles	121	
Les almanachs	41	Du petit-nègre au charabia	123	
Les mercurès	45	Fantaisies sténographiques	124	
La transmission des nouvelles	45	Les fautes typographiques	126	
II. — VOYAGE EN ZIG-ZAG			Coquilles	127
Abonnés et lecteurs	47	Bourdons	133	
Quelques journaux curieux ou amusants	53	Doublons	135	
Les journaux à deux fins	53	Mastics	135	
Journal roulants, flottants et volants	55	V. — L'ARGOT TYPOGRAPHIQUE ET JOURNALISTIQUE		
La presse en prison et à l'asile	58	Observation préliminaire	137	
Les enfants journalistes	60	Vocabulaire	138	
Les journaux de guerre	64	Quelques expressions étrangères	161	
Anastasia	77	Quelques mots d'argot inventés par un journaliste	165	
Quelques histoires de roman-feuilleton	86	La faune typographique et journalistique	165	
III. — CANARDS ET CANARDIERS			Les sobriquets des journaux	166
Les différents sens du mot « canard »	93	BIBLIOGRAPHIE	167	
Le canard-fausse-nouvelle	99	TABLE DES CHAPITRES	169	
Le canard d'avril	107	TABLE ANALYTIQUE	170	
Les mystificateurs mystifiés	112	TABLE DU VOCABULAIRE d'ARGOT	174	
Le serpent de mer	115	ERRATA		
<small>Page 25, colonne 2, cinquième ligne en remontant, lire : effusion de sang. — Page 57, colonne 1, troisième ligne, lire : A partir de. — Page 65, colonne 1, quinzième ligne après les astérisques, lire : de calenbourg. — Page 83, colonne 2, douzième ligne en remontant, lire : La Turquie et la Grèce. — Page 87, colonne 1, huitième ligne, lire : à janvier au lieu de à janvier. — Page 103, colonne 1, quinzième ligne, lire : ... où les auzi plongés. — Page 129, colonne 1, douzième ligne en remontant, lire : undecim soillâ. — Page 134, colonne 1, vingtième ligne : mettre un point après ESTO. — Vingt-cinquième ligne : mettre un point après NULLI. — Page 148, colonne 1, vingt-troisième ligne, lire : convient parfaitement.</small>				

Fonte: Arquivo da autora.

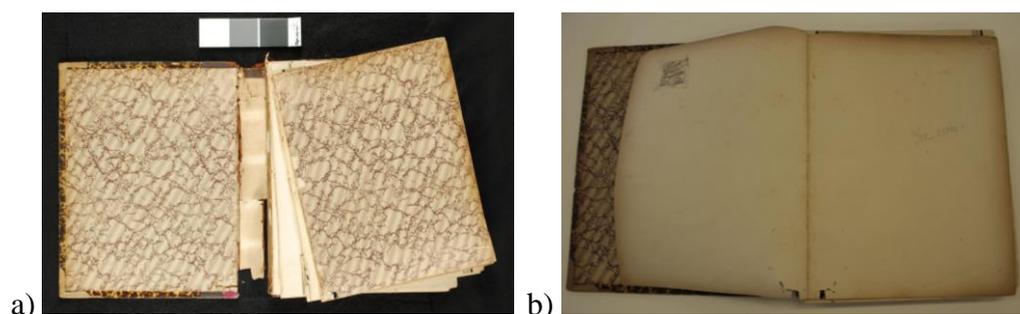
Essa reunião de textos impressos compõe, por si só, também um inventário

³¹ Inventada por Louis Nicolas Robert em trabalho para Didot.

material das técnicas de impressão e das materialidades que vigoraram na França na primeira metade do século XX: são produzidos primordialmente por monotipia, em máquina *Lanston Monotype*, com fontes da série *Imprint Old Face* (nº101)³² e sobre papel de fibra de linho³³ produzido pela *Papeteries Outhenin Chalandre*.³⁴ Existem ainda nessa seção algumas composições produzidas em caracteres móveis dos ateliês da *Societé Clichés-Union*. Em ambos os casos, foi utilizada a tinta preta *Noir Mat V562*, segundo informações apresentadas pela própria publicação.

Originalmente distribuído sob a forma de brochura, o exemplar encontrava-se encadernado sob a forma de uma estrutura tradicional, realizada posteriormente à sua compra. Esta prática, ainda comum no séc. XX, se evidencia pela presença de capa, contracapa, dorso e guardas fantasia “originais” da brochura flexível no interior da obra encadernada, bem como pela presença de guardas fantasia inseridas pelo encadernador (FIGURA 5).

Figura 5 – Brochura encadernada



a) Guardas fantasia da encadernação³⁵
 b) Guardas brancas da encadernação³⁶

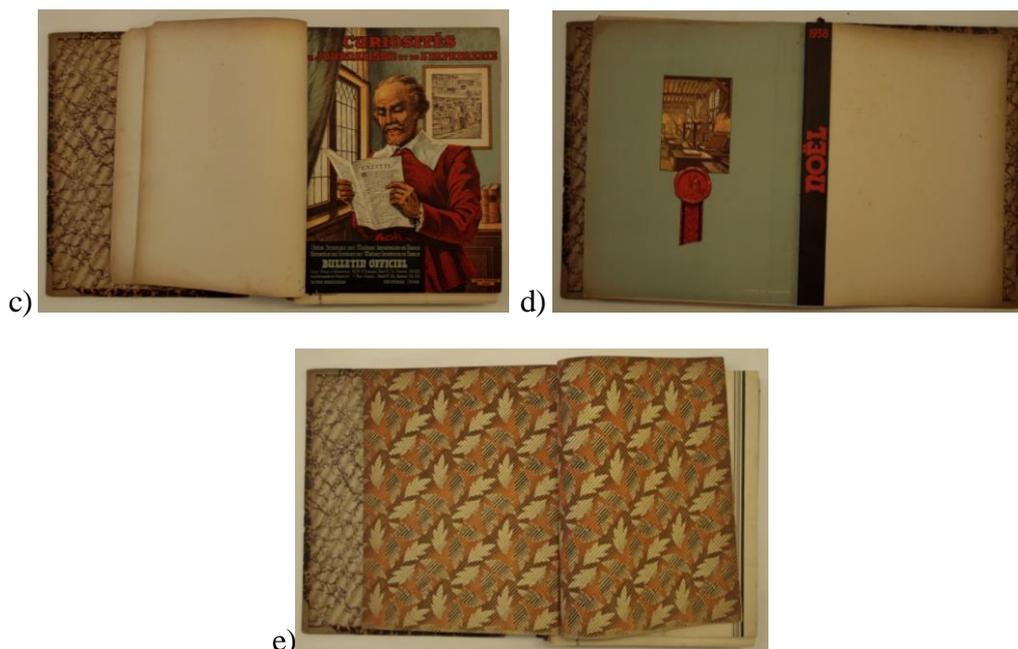
³² Fonte encomendada a Monotype pelos editores londrinos do periódico *The Imprint*. É notável por ser o primeiro tipo de letra desenhado expressamente para a composição mecânica.

³³ Conforme identificado pela análise química no ANEXO A.

³⁴ A empresa Outhenin - Chalandre Son & Co. foi fundada em setembro de 1837 e teve as primeiras fábricas de celulose fixadas em Chevroz (1846), Deluz (1875) e Sappy (1877). A empresa tornou-se uma sociedade anônima em 1922, ano em que produziu 350 mil toneladas de celulose e 650 mil toneladas de papel por mês. Em 1957, a fábrica produziu 140 toneladas de papel por mês e quando fechou suas portas, em 1975, produzia anualmente 3.000 toneladas de papel. Em 1893, empregava 72 homens, 70 mulheres e 55 crianças; em 1960, 100 trabalhadores e, finalmente, em 1975, apenas 53.

³⁵ A fotografia foi realizada antes da restauração no Laboratório de Fotografia do CECOR e tratada, para melhor correspondência ao aspecto original da obra, na disciplina Fotografia Expandida, sob orientação do Professor Alexandre Leão.

³⁶ No fôlio à esquerda, verso da guarda fantasia da encadernação, encontra-se aderida uma etiqueta da livraria que comercializou o exemplar no Brasil, a extinta Livraria Civilização Brasileira (da antiga Editora Civilização Brasileira, atual Editora Record).



- Legenda: c) Guarda branca da encadernação e capa da brochura
 d) Contracapa, dorso da brochura e guarda branca da encadernação
 e) Guardas fantasia da brochura

Fonte: Arquivo da Autora.

As informações relativas à brochura, também obtidas no próprio volume, mostram que as capas foram criadas pelo atelier do artista *Marc Mourgue* e impressas pela *Imprimerie de Vaugirard*. Trata-se de uma impressão *offset* sobre papel de pasta de madeira, proveniente das *Papeteries du Pont-de-Claix*³⁷, cuja ilustração, anunciando o conteúdo que resguarda, nos remete ao mundo da impressão, do jornalismo e do livro. A composição da capa apresenta, em primeiro plano, um elegante leitor (personalizando, talvez, a imagem do editor), que ostenta em suas mãos uma gazeta com as características materiais de produção do livro no Antigo Regime, apresentada assim como uma referência histórica. A personagem encontra-se em um gabinete e tem, atrás de si, na parede, a imagem emoldurada da atividade de venda de livros e impressos, e também uma cômoda sobre a qual estão dispostos volumes encadernados em estrutura tradicional europeia do século XIX-XX. Na contracapa, uma oficina tipográfica é representada, e, abaixo dela, um selo vermelho com a imagem de um moinho, cenário-personagem tradicionalmente utilizado para representar a produção do papel. Há ainda, um dorso preto, que traz, em caracteres vermelhos, o ano de publicação e o nome da série à qual pertence o volume.

³⁷ Papelaria criada em 1821 em cidade de mesmo nome, que atraiu muitos trabalhadores papeleiros na década de 1870.

A encadernação do nosso *Boletim*, por sua vez, foi produzida segundo o modelo da estrutura tradicional europeia do século XIX-XX³⁸ (FIGURA 6). Sua lombada é arredondada; suas pastas, produzidas em cartão, são anexadas ao bloco do texto pela passagem dos cordões de sustentação da costura³⁹ e se encaixam no degrau da área da charneira produzido pelo encaixe em um movimento de “abertura em flor” que molda o dorso; o modelo estético utilizado é uma meia encadernação com cantos em couro chagrín marrom e papel Annonay nos tons ocre, marrom e laranja, encadernação que encontra grande sucesso já no século XIX, momento de aumento da produção editorial. Além disso, o dorso apresenta gravações de filete a frio e douramento que assinala o extenso título e a data de publicação.

Figura 6 – A encadernação do *Boletim*



Fonte: Arquivo da autora.⁴⁰

Finalmente, a costura do miolo (FIGURA 7), foi realizada sobre três cordões de sustentação (de fibra natural e pouco espessos), e apresenta uma particularidade na parte relativa ao mostruário, constituído por fólhos volantes independentes, contrariamente à seção inicial de texto, constituída por cadernos. Com o intuito de criar a união codicológica dos fólhos volantes, união suposta pela encadernação, as peças, que compõem um grande conjunto de *hors-textes*⁴¹, foram agrupadas em diversos conjuntos de números variados de fólhos⁴² e cada conjunto foi unido por um pesponto (chuleio) que abraça o corte esquerdo do bloco.

³⁸ Todas as características técnico-construtivas dessa tipologia de encadernação serão detalhadas no próximo capítulo.

³⁹ Verificar esquema da costura no dossiê de restauração, no APÊNDICE B.

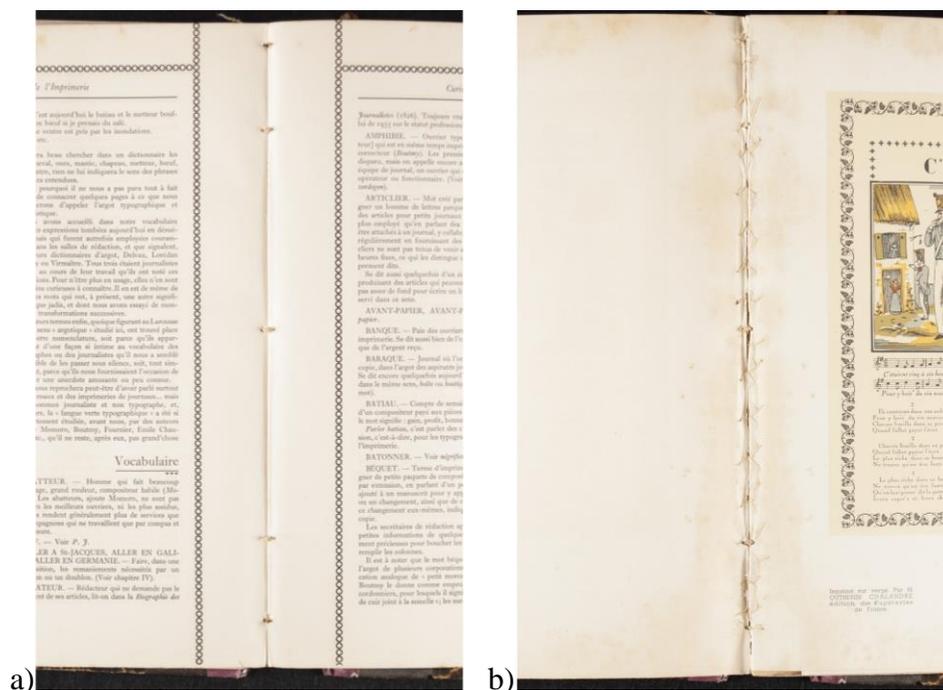
⁴⁰ A fotografia foi realizada antes da restauração no Laboratório de Fotografia do CECOR e tratada, para melhor correspondência ao aspecto original da obra, na disciplina Fotografia Expandida, sob orientação do Professor Alexandre Leão.

⁴¹ “*Hors-texte*” é o “extratexto” e define, geralmente, a gravura que se encontra separada do texto em um livro.

⁴² Essa variação pode ser justificada pelas diferentes gramaturas dos papéis utilizados para a impressão das peças. A organização respeitaria, então, a gramatura/peso total do conjunto e não uma quantidade fixa de peças.

Esse pesponto de borda desempenhava a função de conformar a estrutura de base de cada um dos conjuntos de fólhos volantes a serem vinculados igualmente aos cordões de sustentação utilizados para a costura própria da encadernação. Tal técnica, ainda hoje em vigor nos ateliês franceses de encadernação, é utilizada primordialmente para livros formados por fólhos volantes, para os quais o pesponto assume a função de fundo de caderno. Além disso, os cadernos da seção de texto têm formato in-4° (sendo compostos por 2 bifólios), o que é comum em volumes de grande dimensão, como é o caso.

Figura 7 – A costura da encadernação



Legenda: a) Costura da seção de texto sobre três cordões de sustentação;
 b) Costura das peças da seção do mostuário com pesponto e ligação dos pespontos aos três cordões de sustentação.

Fonte: Arquivo da autora.⁴³

3.2 Estado de conservação

O estado de conservação geral da obra é ruim, uma vez que sua integridade material, apreendida como objeto tridimensional, encontra-se comprometida (FIGURA 8). A

⁴³ As fotografias foram realizadas antes da restauração no Laboratório de Fotografia do CECOR e tratadas, para melhor correspondência ao aspecto original da obra, na disciplina Fotografia Expandida, sob orientação do Professor Alexandre Leão.

encadernação, irremediavelmente degradada, tem suas pastas, seu dorso e seus cordões de sustentação completamente rompidos nas áreas das charneiras, degradação típica da estrutura tradicional do séc. XIX-XX. Da mesma forma, as guardas, a montagem das capas da brochura e os dois primeiros cadernos da seção de texto encontram-se, também, desvinculados do corpo da obra. Essas rupturas estruturais são acompanhadas por fundos de caderno rompidos (como é o caso desses dois primeiros cadernos) ou bastante fragilizados, e pelos rompimentos dos cordões de sustentação nas áreas de charneira e da linha que os abraça (nos primeiros cadernos do miolo).

Incapaz de cumprir com a sua função estrutural de agregação da unidade material do volume, a encadernação degradada torna iminente o desprendimento de outros cadernos, assim como a continuidade da degradação de suas pastas, que, sem o encaixe adequado ao miolo, estão mais expostas aos diferentes agentes de degradação. Ainda mais grave é a ampliação da possibilidade de dissociação da capa da encadernação, em relação ao miolo, e, conseqüentemente, ausência total de proteção do corpo da obra.

Figura 8 – Encadernação e primeiros fólhos desprendidos



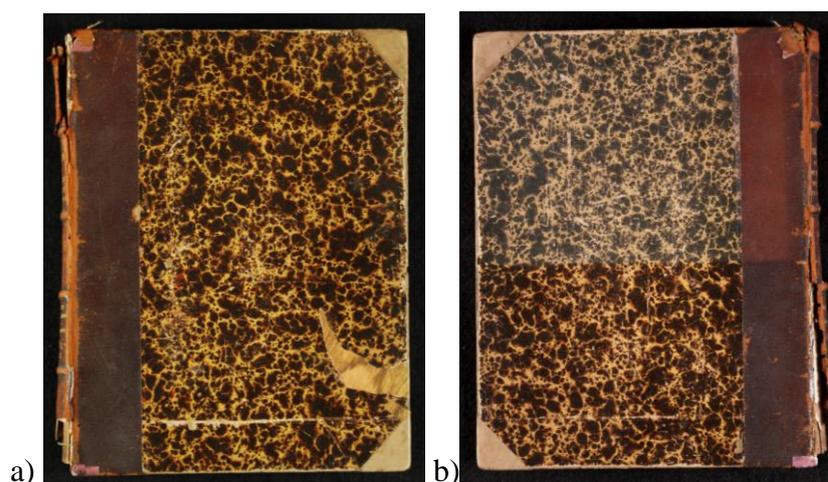
Fonte: Arquivo da autora.⁴⁴

Os cartões das pastas da encadernação apresentam-se íntegros e sólidos, com os ângulos levemente amassados. O papel de revestimento apresenta abrasões em toda a sua extensão, áreas de perda (sobretudo nas áreas dos campos dos cartões) e esmaecimento das cores na porção superior da pasta inferior. Os papéis de revestimento dos cantos (ângulos) estão intensamente acidificados (amarelecidos e quebradiços). O couro da lombada está

⁴⁴ A fotografia foi realizada antes da restauração no Laboratório de Fotografia do CECOR e tratada, para melhor correspondência ao aspecto original da obra, na disciplina Fotografia Expandida, sob orientação do Professor Alexandre Leão.

ressecado e quebradiço, apresentando abrasões generalizadas, rupturas (sobretudo nas áreas das charneiras) e áreas de perda (sobretudo nas coifas) (FIGURA 9) (FIGURA 6). As guardas fantasia estão rompidas nos fundos de caderno e apresentam amarelecimento nas bordas. As guardas brancas que antecedem o miolo, mais especificamente, as capas da brochura, apresentam amarelecimento nas bordas e *foxing*, como já ilustrado anteriormente (FIGURA 5).

Figura 9 – Degradações da encadernação



Legenda: a) Degradações da pasta superior
b) Degradações da pasta inferior

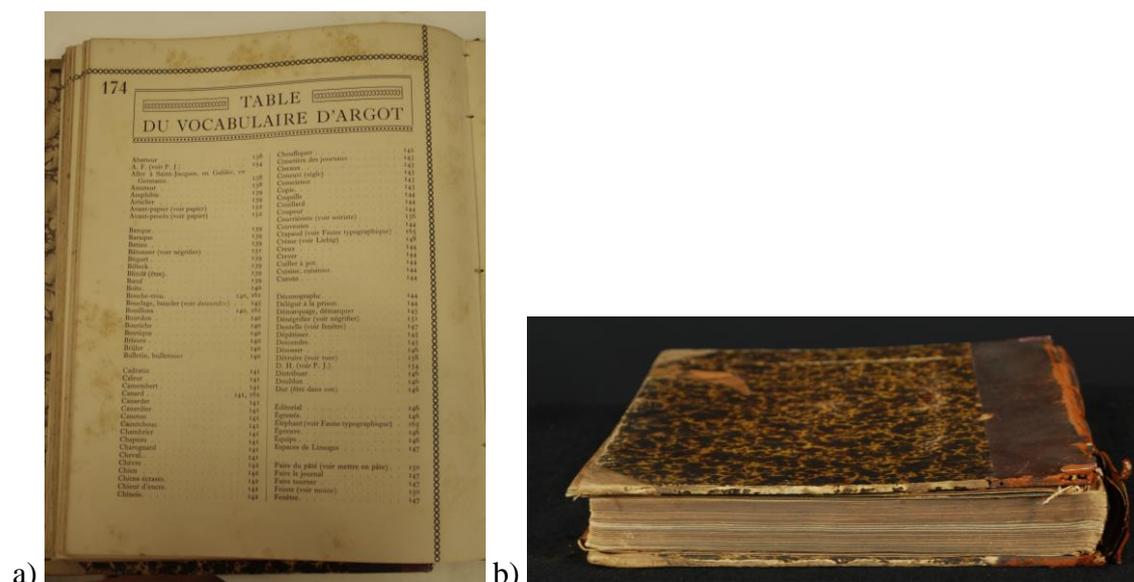
Fonte: Arquivo da autora.⁴⁵

Abrindo o volume, o estado de conservação dos fólios da seção de texto é bom, apesar dos fundos de caderno se encontrarem amassados e fragilizados, tipologias de degradação promovidas pela técnica de “abertura em flor”⁴⁶ da lombada. Além disso, o papel encontra-se amarelecido, manchado, com algumas inscrições a caneta esferográfica (vermelha e azul) e sujidades concentradas nos cortes, mas conserva ótima maleabilidade (não está quebradiço) e garante boa leitura do texto impresso (FIGURA 10).

⁴⁵ As fotografias foram realizadas antes da restauração no Laboratório de Fotografia do CECOR e tratadas, para melhor correspondência ao aspecto original da obra, na disciplina Fotografia Expandida, sob orientação do Professor Alexandre Leão.

⁴⁶ A tipologia de degradação será descrita no próximo capítulo.

Figura 10 – Degradações observadas nos suportes do texto



Legenda: a) Amarelecimento e manchas

b) Escurecimento do corte superior por deposição de sujidades⁴⁷

Fonte: Arquivo da Autora.

O estado de conservação dos fólhos (suportes das impressões) da seção do mostruário, de maneira geral, é regular, sendo as degradações mais recorrentes: pequenos rasgos e perdas em áreas das extremidades dos fólhos (provavelmente devido ao manuseio), amarelecimento, transferência de áreas de impressões para o verso dos seus respectivos fólhos antecessores, manchas amarronzadas e deposição de sujidades nos cortes. Essas degradações não são tão graves, mas as rupturas, perdas e fragilização do suporte, geradas pelo pesponto (chuleio) que liga os fólhos, pioram o estado geral de conservação dessas peças, bem como a “abertura em flor” (que amassa e fragiliza a extremidade esquerda desses fólhos, como faz com os fundos de caderno da seção de texto).

Mais uma vez, é possível constatar como a técnica própria do modelo traz em si os agentes de degradação: o pesponto, ao suportar a tensão da costura sobre os cordões de sustentação, fragiliza a superfície dos papéis, marcando em relevo o caminho por onde passa e promovendo rasgos. Finalmente, algumas peças, como as impressas sobre papel vegetal e papel metalizado, encontram-se em pior estado de conservação (FIGURA 11)⁴⁸.

⁴⁷ A fotografia foi realizada antes da restauração no Laboratório de Fotografia do CECOR e tratada, para melhor correspondência ao aspecto original da obra, na disciplina Fotografia Expandida sob orientação do Professor Alexandre Leão.

⁴⁸ A descrição de cada uma das peças desse mostruário, bem como seu estado de conservação, encontram-se na Listagem das Peças do Mostruário no APÊNDICE A.

Figura 11 – Degradações de algumas peças gráficas da seção do mostruário



- Legenda: a) Peça M1 (Papel vegetal): amarelecimento, manchas amarronzadas, perdas na área da costura
 b) Peça M2 (Papel metalizado): deposição de partículas esbranquiçadas na superfície do papel e perdas
 c) Peça M52 (Papel alumínio): perdas de áreas da impressão
 d) Peça M52 verso (papel de pasta de madeira): transferência de áreas da imagem da peça sucessiva

Fonte: Arquivo da autora.⁴⁹

3.3 Contexto institucional

A obra restaurada neste trabalho de conclusão de curso foi doada ao Museu Vivo

⁴⁹ Digitalização das peças do mostruário realizada em *Scanner Plustek Optic Book A300* disponibilizado pelo CECOR-UFMG.

Memória Gráfica, em 2012, pelo colaborador do Projeto e bibliófilo, Flávio Vignoli.⁵⁰ Tendo como proposta maior a divulgação do universo do livro, o Museu é um projeto de extensão, em atividade desde 2011 (no qual a autora deste TCC atua, desde então), constituído por dois segmentos: o Parque Gráfico e o Laboratório de História do Livro. Esse último, além de produzir e divulgar um inventário material codicológico,⁵¹ promove, no espaço *Gabinete do Livro*, mostras de volumes relevantes para a história da edição.

Nesse contexto, adicionado ao acervo do Museu, o exemplar do *Boletim*, é peça de extrema relevância para a divulgação de um período importante da história do livro impresso. Suas 62 impressões, realizadas através de diferentes técnicas e sobre diferentes tipos de suporte, bem como a sua modalidade de encadernação, funcionam como inventário material das técnicas e das materialidades que vigoraram na primeira metade do século XX. Além disso, a sua seção de texto, ilustra a prática editorial endógena de sindicatos e organizações profissionais que inauguram, já no século XIX, a construção de discursos afirmadores de identidade, que ganham realidade material, técnica e visual sob a forma de revistas e periódicos diversos e exaltam os ofícios do livro, notadamente da impressão.

Para que seja adicionado ao acervo do Museu e, nesse local, possa ser acessado (através de consultas e exposição) – única maneira de promover a manutenção de seu valor histórico –, o volume impõe a recuperação de sua unidade tridimensional. Essa recuperação, por sua vez, compreende, sem menor importância, o tratamento das degradações que colocam em risco a associação das estruturas bidimensionais ao volume. Por isso, o presente trabalho discute a restauração de acervos bibliográficos nas esferas da tridimensionalidade e da bidimensionalidade.

⁵⁰ Designer gráfico e professor de Design da Universidade Fumec, Flávio Vignoli é também proprietário da Tipografia do Zé (oficina de artes gráficas) e editor (ao lado de Ricardo Aleixo) da Coleção Elixir. Desenvolve (com Rafael Neder) o Workshop de Tipografia Experimental na Tipografia Matias, desde 2009. Integra a equipe do Museu Vivo Memória Gráfica como diretor de arte e membro do Conselho Editorial, além de organizar o Ciclo de Mostras Gabinete do Livro. Tem ampla experiência na área de expografia, tendo realizado importantes exposições e mostras: “Mitos: metamorfoses na biblioteca” (Biblioteca Estadual Luiz de Bessa), “300 anos da Guerra dos Emboabas (Palácio das Artes) e “15 anos do BDMG Cultural”.

⁵¹ A proposta do inventário é evidenciar as técnicas e materiais que caracterizam a produção do livro em diferentes períodos históricos. Consiste em conjuntos de “fac-símiles”, cada qual referente à um período histórico. Cada exemplar desse conjunto, por sua vez, tem sua produção estacionada em uma etapa específica de fabricação, dando a ver as particularidades de seus materiais e técnicas. Iniciado pela estrutura tradicional europeia do século XIX, o inventário regressou na história, e foi enriquecido pelos modelos dos séculos XVIII e XVI.

4. ENCADERNAÇÃO E CONSERVAÇÃO: ELEMENTOS TÉCNICOS E TEÓRICOS DE UM DIÁLOGO RECENTE

4.1 Crítica à encadernação tradicional (séc. XIX – XX)

As degradações apresentadas no capítulo anterior são geradas, principalmente, pelas características técnicas da própria estrutura através da qual a obra em estudo se encontra encadernada, sobretudo as degradações mais graves, que colocam em risco a integridade material dos bifólios e, portanto, a unidade tridimensional do livro. De uma maneira geral, a encadernação tradicional não favorece a conservação de unidades bibliográficas, sendo possível observar a recorrência de determinadas tipologias de degradação em obras distribuídas nesse tipo de estrutura. Portanto, para além do manuseio inadequado e da passagem do tempo, as degradações do exemplar, como as de outros tantos livros encadernados sob esta modalidade,⁵² são decorrentes da sua própria tecnologia de produção.

Para avaliar as possibilidades de intervenção, é preciso, pois, compreender a relação estabelecida entre os diferentes elementos materiais e técnicos: conhecer as principais características da encadernação tradicional que configuram fatores intrínsecos de degradação, como são produzidas e como se comportam na dinâmica de uso do objeto.

O primeiro elemento a ser analisado é justamente aquele que funda a unidade codicológica,⁵³ sendo responsável pela transformação dos fólios em livro: a costura. As obras encadernadas em estrutura tradicional do século XIX têm a costura de seus cadernos realizada sobre cordões de sustentação – modalidade recorrente no mundo ocidental desde o século VIII, a partir dos códices carolíngios.⁵⁴ Tais cordões têm não somente a função de suporte para a costura, como também de anexação do miolo às pastas, e localizam-se no interior dos fundos de caderno. Tal localização é possível porque essa encadernação resgata outra técnica,

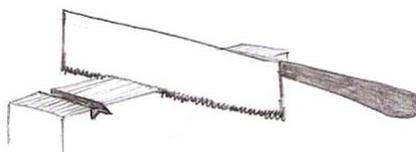
⁵² A encadernação tradicional foi, por algum tempo, utilizada não somente em obras publicadas nos séculos XIX-XX, como também, nesse mesmo período, em (re)encadernações de edições mais antigas, até mesmo (re)encadernações inseridas em contextos de restauração. Exemplos desses usos são apresentados pelo artigo da restauradora da Biblioteca Nacional da França, Josiane Drakidés, *Une reliure de remplacement pour un manuscrit latin du XIe siècle*. Nesse trabalho, a autora identifica, para um mesmo manuscrito medieval, dois momentos de reencadernação em estrutura tradicional e os danos gerados por elas - a primeira, realizada por um encadernador da Biblioteca Real em 1831, foi feita por uma questão de gosto e estabelecimento de uma identidade visual para os exemplares do fundo; a segunda foi realizada pela BnF em ocasião da restauração do manuscrito, no ano de 1949, e teve como inspiração a encadernação do século anterior.

⁵³ UTSCH, *La reliure en France au XIXème siècle*. Programmes éditoriaux, marchés du livre, histoire des textes, p. 106.

⁵⁴ SZIRMAI, *Old Bookbinding techniques and their significance for book restoration*, p. 3.

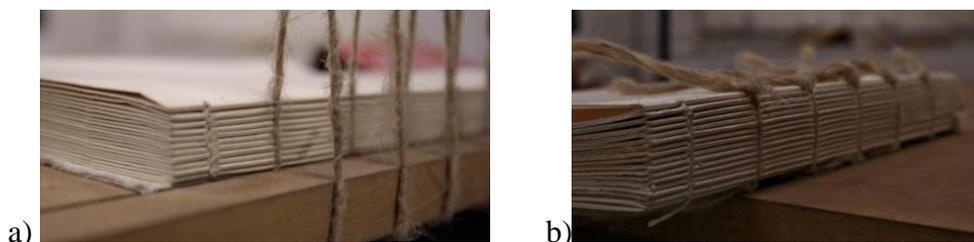
agora do mundo bizantino – presente também no livro renascentista – conhecida como *grecagem*. Os pontos de costura, por onde transita a linha que abraça aqueles cordões de sustentação, são abertos pela técnica de serroteagem, caracterizada pela inclinação do serrote para os dois lados, em movimento de vai-e-vem, o que produz perfurações em formato de “V” (FIGURA 12). Além de guiarem o movimento da agulha no ato do coser, esses sulcos têm profundidade suficiente para o acolhimento total do cordão de sustentação no interior do volume. Por isso, o aspecto do dorso da encadernação tradicional é (logo após a costura, até o momento da anexação do falso dorso, como será apresentado adiante), liso e uniforme, conforme FIGURA 13.

Figura 12 – Grecagem e desenho da perfuração gerada



Fonte: UTSCH, 2012, p.571.

Figura 13 – Costura sobre cordões de sustentação



Legenda: a) Acolhimento dos cordões de sustentação no momento da costura
b) Aparência lisa do dorso após a costura

Fonte: GONTIJO, Alice Almeida. Fotografias de peças do inventário material do *Museu Vivo Memória Gráfica/UFMG*.⁵⁵

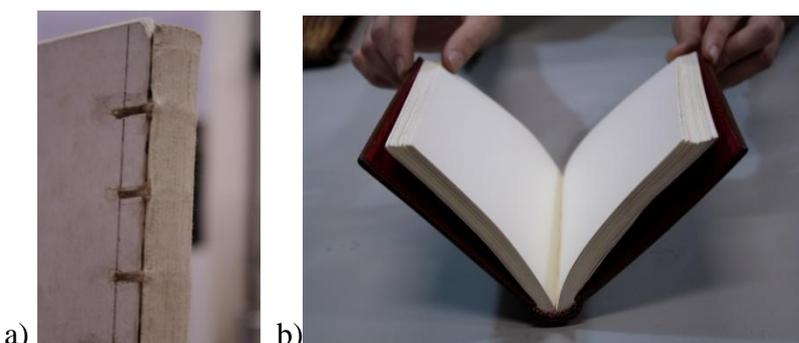
A grande dimensão dos pontos de costura produzidos pela *grecagem*, capaz de acolher os cordões de sustentação, configura um problema por si só: ao retirar material dos fundos de caderno, a técnica fragiliza especialmente as áreas próximas aos pontos de costura.

⁵⁵ Inventário material, codicológico, inscrito nas atividades do Laboratório de História do Livro (segmento do Museu Vivo Memória Gráfica/UFMG) e constituído por objetos capazes de ilustrar as diferentes modalidades técnicas e materiais que dão forma e realidade ao livro impresso em diferentes períodos históricos (séc. XV-XIX).

A associação das grandes perfurações com a pressão exercida pela costura produz, por sua vez, degradações recorrentemente observadas em encadernações tradicionais: o aparecimento de lacunas a partir dos pontos de costura (pela ampliação da dimensão dos mesmos) e, até mesmo, o rompimento parcial ou total dos fundos de caderno.

Para produzir uma lombada uniforme, e ainda, muito sólida, a estrutura tradicional se vale também da sobreposição de camadas de material aderido sobre os fundos de caderno (FIGURA 14). Essa multiplicação dos elementos fixados sobre os fundos de caderno, somada às suas modalidades de costura, arredondamento da lombada e anexação das pastas, gera uma rigidez que impossibilita a abertura total da encadernação (FIGURA 14). Dessa maneira a leitura total da mancha gráfica é dificultada, gerando um conseqüente tensionamento dos elementos envolvidos no movimento de abertura do volume.

Figura 14 – Solidez do dorso



- a) Reforço do dorso
b) Ângulo de abertura do volume reduzido

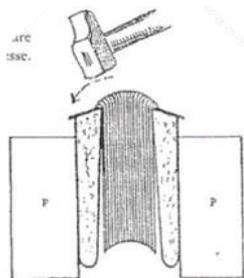
Fonte: GONTIJO, Alice Almeida. Fotografias de peças do inventário material do *Museu Vivo Memória Gráfica/UFMG*.

Ainda na etapa de produção do dorso, é característica dessa estrutura a técnica de arredondamento,⁵⁶ realizada a partir de um movimento violento, contraditoriamente, designado *abertura em flor*. Gerada por golpes de martelo incididos sobre o dorso do corpo da obra, uma vez preso em uma prensa de encaixe (FIGURA 15), o procedimento produz, nos cadernos exteriores, um ângulo de quase 90° capaz de acolher os cartões das pastas, ou seja, um encaixe para as pastas (FIGURA 16). Dessa maneira, além de promover o preenchimento dos espaços existentes entre os fundos de caderno (em um ato de degradação que os

⁵⁶ Segundo SZIRMAI, *Old Bookbinding techniques and their significance for book restoration*, p.6: o dorso arredondado é uma característica do livro europeu a partir do século XV, e marca, não somente o surgimento do livro renascentista, como também o do livro moderno, com implicações importantes na sua dinâmica de funcionamento.

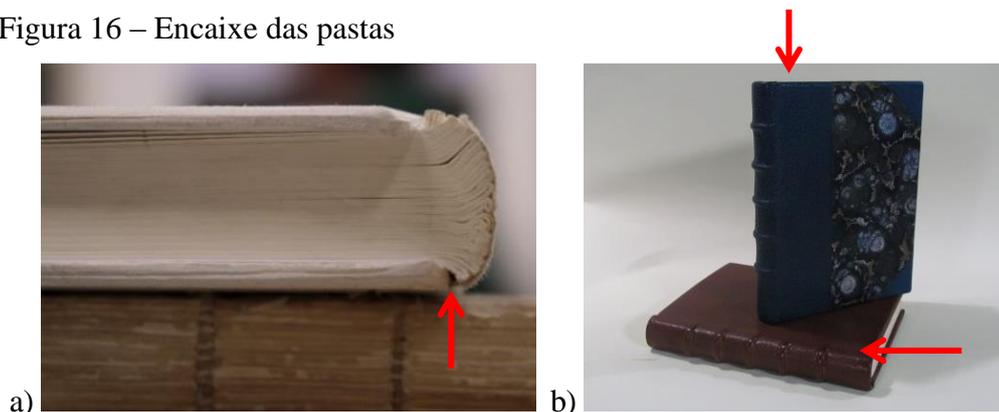
amalgama) – o que amplia ainda mais a aparência de solidez do corpo da obra –, o procedimento modela a área da charneira como uma passagem sem relevos do dorso às pastas (FIGURA 16).

Figura 15 – Arredondamento do dorso na prensa de encaixe



Fonte: DUPON, 1867, p.101 *apud* DEVAUCHELLE, 1995, p. 182

Figura 16 – Encaixe das pastas



Legenda: a) Degrau de encaixe das pastas
b) Aspecto uniforme na área da charneira

Fonte: GONTIJO, Alice Almeida. Fotografias de peças do inventário material do *Museu Vivo Memória Gráfica/UFMG*.

Solidez e regularidade, no entanto, são obtidas à custa da degradação automática dos fundos de caderno, amassados, e muitas vezes rompidos, pela operação de arredondamento. Além disso, uma vez ampliada a largura do dorso, há aumento da pressão exercida pela costura que percorre os fundos de caderno, o que configura risco ainda maior de degradação para os mesmos, sobretudo nas áreas tangentes aos pontos de costura.

Sobre a problemática do arredondamento do dorso, prática recorrente desde o século XV e “radicalizada” pela introdução do uso do martelo e da prensa de encaixe no século XIX, Szirmai comenta, ampliando a discussão através da identificação do seu efeito sobre a superfície da página:

A função de um livro, que consiste na maneira como ele pode ser aberto e suas páginas folheadas sem restrição, depende, em grande medida, da forma

e das características mecânicas da lombada. [...]

Arredondar e reforçar a lombada tornam o movimento do livro um processo muito mais complexo. A acentuada curvatura das folhas mais externas, na charneira, resultado da ação do martelo sobre o dorso, produz uma espécie de alavanca; aparente sobre a secção transversal das folhas. Assim, (...) um movimento de alavanca é necessário para liberar o efeito de bloqueio da charneira – em outras palavras, a parte traseira tem de saltar. Isso requer uma ação de puxar, o que implica uma pressão considerável sobre as folhas, que são dobradas em uma grande área, e movimento entre ela com o perigo de abrasão, etc. (...)⁵⁷

A análise do autor, desde a sua introdução, apresenta uma interpretação do livro enquanto máquina: objeto cuja funcionalidade é, principalmente, resultado dos seus dispositivos técnico-mecânicos.

O desejo de um dorso sólido e uniforme para as encadernações do século XIX-XX também coincide com a utilização de cordões de sustentação menos espessos do que aqueles utilizados até o século XVIII – quando o material fazia saltar a superfície da lombada e constituía os nervos da encadernação – e, por isso, também menos resistentes. O diâmetro reduzido e a baixa resistência do material estão, por sua vez, associados a outra tipologia recorrente de degradação da estrutura tradicional, intensificada em obras pesadas e de grande dimensão: o rompimento das charneiras, com a conseqüente dissociação das pastas. Isso porque pastas e bloco de texto estão, nessa modalidade de encadernação, ligados pelos cordões, e se esses, pela pouca resistência que têm, se rompem, a área limite entre o miolo e as pastas (a charneira) passa a sustentar o peso do corpo da obra.

Intensamente requisitada do ponto de vista funcional, não somente pelo movimento de abertura do volume, mas também pela sua sustentação, a charneira da encadernação tradicional frequentemente se rompe (o material de revestimento nessa área se rasga, assim como as guardas fantasia), o que configura grande risco de dissociação entre pastas e miolo da obra.

Muito embora através das operações descritas anteriormente seja obtido um dorso com superfície extremamente regular, a encadernação tradicional não abandona a visualidade vigente durante grande parte do percurso histórico do livro impresso europeu. Até então, os cordões de sustentação da costura se expressavam visualmente através dos relevos horizontais situados sobre o dorso do livro: os célebres nervos. Como vestígio dessa tradição, o século XIX – que já tinha, como vimos, eliminado a prática da costura sobre nervos salientes – inaugura a modalidade do falso dorso com falsos nervos. O dispositivo é produzido por um

⁵⁷ SZIRMAI, *Old Bookbinding techniques and their significance for book restoration*, p.7.(tradução nossa)

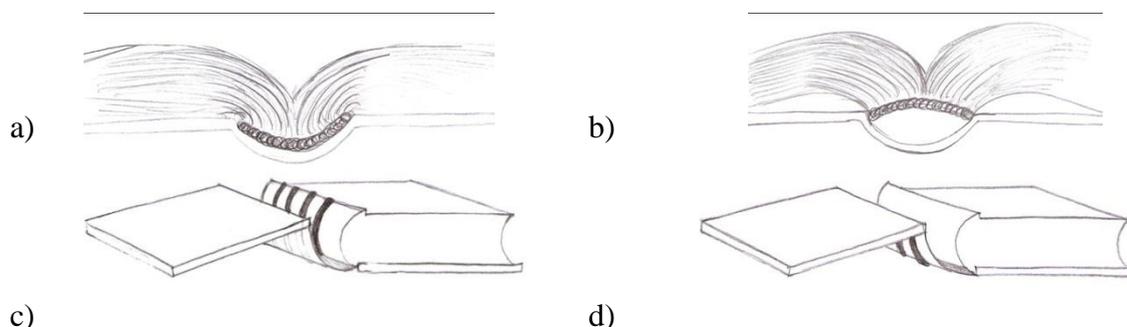
cartão inserido entre o material de revestimento e os fundos de caderno, sem adesão direta a esses últimos, e sobre esse cartão são coladas tiras de couro, seções de cordões, ou outros materiais, simulando o volume dos nervos (FIGURA 17).

Ao contrário do que afirma Roger Devauchelle na célebre obra *La Reliure*⁵⁸, as estruturas que compreendem o falso lombo (também denominado *dorso quebrado* ou *falso dorso*) têm abertura prejudicada, conforme analisa Nathália Serrano:

(...) sem dúvida, a grande inovação técnica da encadernação do séc. XIX se apresenta no aparecimento do falso dorso (*dos brisé*),⁵⁹ cartão estrutural inserido entre o revestimento e os fundos de caderno sem adesão direta ao último. Erroneamente, esse tipo de dorso foi considerado por Devauchelle⁶⁰ 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.⁶¹

Essa resistência à abertura, promovida pelo falso lombo e por outras características já citadas (como a presença dos cordões no interior do corpo da obra, o arredondamento da lombada, etc.), também promove a degradação, pelo manuseio, do livro encadernado em estrutura tradicional do séc. XIX.

Figura 17 – Estruturas com lombo verdadeiro e falso dorso



- Legenda:
- a) Abertura da estrutura com lombo aderido
 - b) Abertura da estrutura com falso dorso
 - c) Localização dos nervos verdadeiros na estrutura de lombo aderido
 - d) Localização dos falsos nervos na estrutura de falso dorso

Fonte: SERRANO, 2012, p. 9.

Todos os dispositivos apresentados anteriormente são característicos da

⁵⁸ DEVAUCHELLE, *La Reliure*, p.181.

⁵⁹ *Dos brisé*: termo da língua francesa utilizado para definir tal técnica em oposição ao lombo aderido.

⁶⁰ DEVAUCHELLE, *La Reliure*, p.181.

⁶¹ SERRANO, *Restauração de uma encadernação francesa do século XIX: teoria e prática*, p. 9.

encadernação tradicional europeia do século XIX, estrutura que se prolonga até o século XX e ainda hoje é utilizada pelos meios tradicionais da encadernação – como indica a própria obra em estudo, publicada em 1938 e certamente encadernada na primeira metade do séc. XX. A estes dispositivos relacionam-se as tipologias de degradação apontadas no capítulo 3. Com a consciência da multiplicidade de fatores de degradação que emergem da relação dada entre os valores simbólicos, as funções materiais desenvolvidas pelos elementos e as finalidades do exemplar do *Boletim*, é que desenvolvemos a proposta de tratamento de conservação-restauração executado.

4.2 Acervos bibliográficos, encadernação e conservação-restauração

Durante muito tempo, a conservação-restauração de acervos bibliográficos negligenciou o caráter tridimensional do objeto livro, privilegiando tratamentos que se prestavam às questões apresentadas, sobretudo, pelo suporte bidimensional do texto, mas não àquelas referentes à encadernação.⁶² Resultado disso foram perdas irreparáveis do patrimônio bibliográfico, pela destituição de características formais de diversos volumes, e, portanto, alienação do valor documental que os mesmos possuíam enquanto testemunhas materiais dos modos de fabricação do livro no passado e das práticas de difusão e recepção do livro em diferentes períodos históricos.

O privilégio concedido ao suporte bidimensional pela conservação-restauração, pode ser um resquício da valorização histórica do texto, em detrimento de sua materialidade, muito embora o tratamento do seu suporte já suponha uma relação diferente com a materialidade.⁶³ Essa valorização nasce de uma oposição histórica, conforme identifica Ana Utsch⁶⁴, entre a pureza das ideias e a sua inevitável corrupção pela/da matéria, estabelecida no universo do livro por disciplinas formalistas (como crítica textual, paleografia, crítica literária, bibliografia analítica) dedicadas às análises textuais e materiais de obras no estabelecimento

⁶² UTSCH, La restauration à la BnF: discours et pratiques

⁶³ UTSCH, *La conservation-restauration de documents graphiques: discours et représentations sous le signe de l'illettrisme*, p. 2-3: Vista como “um obstáculo à ‘verdade’ textual e à autenticidade das obras” (tradução nossa), por aquelas disciplinas que buscavam o estabelecimento do texto em sua condição mais autêntica, identificando e corrigindo “alterações impostas por diferentes processos de inscrição de textos em diferentes tipos de suporte” (tradução nossa), negligenciando toda a materialidade do objeto livro e não somente á sua instancia tridimensional, pela ilusão da essência única da obra.

⁶⁴ UTSCH, *La conservation-restauration de documents graphiques: discours et représentations sous le signe de l'illettrisme*.

dos seus valores simbólicos.

Essa oposição, que afirma ilusoriamente o caráter invariável das obras, soube, com suas diferentes acepções, estabelecer a primazia das concepções unicamente semânticas dos textos – pelas quais os signos, separados de seus corpos, obedecem um funcionamento interno, atemporal e universal.⁶⁵

A ideia da encadernação como estrutura secundária do livro, revela-se também na sua valorização exclusiva enquanto peça de ornamentação, e contribuiu para as perdas do patrimônio bibliográfico, conforme comenta Szirmai no trecho abaixo:

Historiadores de encadernação foram sempre atraídos pela decoração da área externa dos livros, em vez do seu mecanismo interior, a base primária de funcionamento do livro. Nosso conhecimento sobre estruturas de encadernação antigas é bastante escasso, devido à uma falta geral de interesse acadêmico no passado, mas também é consequência da perda maciça de encadernações antigas ao longo dos séculos como um resultado de reencadernações e restaurações, muitas vezes motivadas pela moda e não por necessidade.⁶⁶

Em resumo, a exaltação dos textos como obras por si só, em detrimento dos materiais que os suportam, reúnem, divulgam e conservam, assim como a valorização da encadernação apenas enquanto ornamento, permitiram a substituição de inúmeras estruturas ao longo da história, em diversos contextos, até mesmo o da conservação-restauração, como demonstrado pelo já citado estudo de caso *Une reliure de remplacement pour un manuscrit latin du XIe siècle*.⁶⁷

Compreendemos que, dentro de um quadro de “interação circular dinâmica”.⁶⁸ a forma e os dispositivos do objeto livro revelam tecnologias, operações e valores envolvidos em sua produção, ao mesmo tempo em que configuram e são configurados pelo seu destino, por sua vez regulado pelas expectativas e competências atribuídas ao público visado pelas obras.⁶⁹ Dessa forma, o livro – enquanto materialidade – é um objeto com valor histórico e o estudo dos “dispositivos técnicos, visuais e físicos que organizam a leitura do escrito quando ele se torna um livro”⁷⁰ também é importante para a Conservação-Restauração, no estabelecimento de critérios e proposição de tratamentos.

Os primeiros sinais dessa consciência surgem na segunda metade do século XX, a

⁶⁵ UTSCH, La conservation-restauration de documents graphiques: discours et représentations sous le signe de l'illettrisme, p. 2. (tradução nossa)

⁶⁶ SZIRMAI, *Old Bookbinding techniques and their significance for book restoration*, p. 1.(tradução nossa)

⁶⁷ DRAKIDES, *Une reliure de remplacement pour un manuscrit latin du XIe siècle*.

⁶⁸ Essa expressão se inspira no modelo de “ciclo de vida do livro” elaborado por Robert Darnton e apresentado no texto “O que é a História dos Livros”.

⁶⁹ CHARTIER, *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*, p. 21.

⁷⁰ CHARTIER, *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*, p. 8.

partir dos estudos e trabalhos em História do Livro e Bibliografia Material que, indiretamente, questionam a negligência do caráter tridimensional do livro. Tais disciplinas, ao interpretarem o livro como um conjunto de elementos gráficos e materiais, afirmam a existência intrínseca de valores patrimoniais e históricos que vão além do registro escrito, impondo à Conservação-Restauração a revisão da prática de substituição dos elementos materiais e da realização de novas estruturas que não levam em conta a historicidade das formas.⁷¹

No entanto, ainda hoje, a teoria da Conservação-Restauração não conta com publicações que estabeleçam, de maneira sistematizada, possíveis critérios para tratamentos de acervos bibliográficos, ao contrário das áreas da pintura, escultura, e arquitetura, onde as discussões deontológicas estão formalizadas textualmente e possuem, inclusive, um percurso histórico.

Essa monografia é, nesse cenário, e enquanto trabalho de conclusão de curso, resultado do percurso estabelecido pelas visitas às disciplinas da área de papel durante o Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis e pelas vivências prático-profissionais realizadas ao longo de quase três anos no Laboratório de História do Livro do Museu Vivo Memória Gráfica. É com consciência das funções ativas⁷² exercidas pelas diversas materialidades do livro que o presente trabalho se desenvolve. Diante da escassez de fundamentos próprios do mundo da restauração de acervos bibliográficos, trazemos aqui alguns apontamentos de teóricos da Conservação-Restauração⁷³ e da História do Livro, na elaboração e apresentação dos fundamentos que nos guiam.

4.3 Encadernação de Conservação e Encadernação de Reposição: definição conceitual ou modelo técnico-material?

Compreender a encadernação como parte fundamental do livro, no sentido preciso da palavra, no entanto, nem sempre significará para a Conservação-Restauração a sua manutenção associada ao bloco de texto. Se perdas irreparáveis ao patrimônio bibliográfico aconteceram em função da valorização da palavra escrita, em detrimento das estruturas tridimensionais que a organizam, o contrário não pode acontecer. A Conservação-Restauração não pode promover a manutenção de encadernações originais associadas ao miolo à custa da

⁷¹ MCKENZIE, *Bibliography and the Sociology of Texts*.

⁷² JACOB, *Lieux de savoir 2*. Les mains de l'intellect, p. 24.

⁷³ Sobretudo aqueles presentes no artigo de Paul Philippot, *Restoration from the Perspective of the Humanities*.

integridade material dos suportes bidimensionais. Nesse cenário, como aponta Szirmai:

O dilema é óbvio: o restaurador deve manter as estruturas deficientes, errôneas ou inferiores e restaurá-las de acordo com o estado original, ou ele está autorizado a partir deliberadamente dos erros de seu predecessor, e então corrigi-los e garantir que as estruturas e os materiais ajudem a garantir a preservação do objeto? Ele deve restaurar as estruturas originais, mas defeituosas e inadequadas, ou deve buscar a conservação do bloco para o seu melhor conhecimento?⁷⁴

É necessário, em última análise, compreender o livro como uma máquina, cujas engrenagens devem trabalhar em sintonia para o seu melhor funcionamento, e avaliar, caso a caso, os limites técnico-materiais impostos pelo próprio objeto, bem como as demandas suscitadas por seus valores e funções.

De uma maneira geral, mas, sobretudo no contexto brasileiro, as práticas em conservação-restauração de acervos bibliográficos que supõem a elaboração de uma nova encadernação adotam modelos técnico-materiais⁷⁵ fixos, que, utilizados indiscriminadamente, colocam em risco não somente a encadernação original e todos os seus testemunhos intrínsecos, como também os próprios suportes bidimensionais constituintes das obras.⁷⁶ Observamos que a repetição subserviente das modalidades de encadernação de conservação concebidas por Christopher Clarkson⁷⁷ – fundador do conceito, que se efetiva a partir de uma estrutura flexível de pergaminho muito largamente difundida nos séc. XX e XXI – e por seus seguidores pode colocar em risco o funcionamento da estrutura tridimensional e a consequente degradação do corpo da obra.

Em trabalhos vinculados à Fundação Biblioteca Nacional que apresentam a aplicação do *Modelo Espinosa* na instituição⁷⁸, é possível verificar a adoção de uma modalidade técnica de encadernação de conservação específica pautada pela presença de

⁷⁴ SZIRMAI, *Old Bookbinding techniques and their significance for book restoration*, p. 9. (tradução nossa)

⁷⁵ Exemplos desses modelos são a encadernações de conservação idealizadas por Christopher Clarkson – produto do grande trabalho, liderado por ele, de socorro às obras atingidas pela grande inundação de Florença de 1966, conhecido como Limp Vellum Binding – e aquela desenvolvida por Robert Espinosa como adaptação do primeiro modelo.

⁷⁶ Segundo SERRANO, *Restauração de uma encadernação francesa do século XIX: teoria e prática*, p. 30: a partir de entrevistas realizadas para o seu Trabalho de Conclusão de Curso, no Brasil “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 (...) 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), [promovendo] frequentemente (...) a substituição da encadernação”.

⁷⁷ CLARKSON, *Limp vellum binding and its potential as a conservation type structure for the rebinding of early printed books*. A break with nineteenth and twentieth century rebinding attitudes and practices.

⁷⁸ CHRISTO, *Modelo Espinosa como mais uma opção de encadernação flexível sem adesivo em pergaminho – estrutura adotada em obras raras da Biblioteca Nacional restauradas via Máquina Reintegradora de Papel*, p. 2.

danos graves (decorrentes de ataques de insetos), pela ausência de elementos da encadernação original ou pela presença de encadernação estilisticamente inadequada. Contudo os dados precisos fornecidos pela instituição confirmam um uso sistemático de uma mesma modalidade técnica de encadernação de conservação:

Em termos percentuais, 95% dos livros raros impressos entre os séculos XV e XVIII encaminhados ao Laboratório de Restauração, dão entrada no setor em mau estado de conservação e sem encadernação, ou seja, desprovidos dos elementos originais de encadernação e após a restauração, são reencadernados em pergaminho, seja no modelo “Plena”, seja no modelo “Espinosa” e os 5% restantes representam os livros nos quais é adotado o procedimento de “restauração da encadernação”, quando as capas com as quais os livros dão entrada no Laboratório de Restauração, por alguma razão, são preservadas e estruturalmente se encontram em condições de reaproveitamento.⁷⁹

A princípio, essa preocupação genuína com a conservação de acervos bibliográficos não é vista como fator de degradação. Mas a aplicação de um mesmo e único modelo de encadernação de conservação em um acervo tão heterogêneo, quanto se espera daquele de uma Biblioteca Nacional, implica a conformação de uma nova e homogênea visualidade. O uso indiscriminado de modelos técnico-materiais tem efeito análogo ao da reencadernação em massa, como as promovidas no Antigo Regime para a afirmação da glória de um monarca, que através da prática da reencadernação estabelecem uma nova identidade visual para uma coleção heterogênea: apagam da memória material as formas do passado e reduzem o livro ao seu bloco de texto.

Para além das práticas fundadas na repetição de um único modelo técnico, é possível estudarmos outras possibilidades capazes de levar em conta a materialidade e o local de guarda do documento gráfico. Relatos de práticas de restauração⁸⁰ demonstram que, mesmo em casos de perda total de encadernações, as estruturas deixam para trás testemunhos de sua fabricação, permitindo a elaboração de *encadernações de reposição* que se adequem técnica e estilisticamente ao corpo da obra, conforme reitera o trecho abaixo:

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.⁸¹

⁷⁹ CHRISTO, Metodologias de encadernação de livros raros restaurados por meio de máquina obturadora de papéis na Fundação Biblioteca Nacional, p. 3.

⁸⁰ PINTO, Restauração de uma encadernação do século XVI; SERRANO, *Restauração de uma encadernação francesa do século XIX: teoria e prática*.

⁸¹ SERRANO, *Restauração de uma encadernação francesa do século XIX: teoria e prática*, p. 27.

A prática da BnF, ilustrada pelo já citado trabalho de Josiane Drakidés⁸², indica que a encadernação de reposição, como sugere o nome, é aquela que repõe ao objeto uma configuração estético-estrutural mais próxima da original. Em algumas situações, como a do manuscrito restaurado pela conservadora da BnF, a encadernação de reposição acaba por conservar melhor o volume, uma vez que as características do bloco do texto (tamanho, peso, material dos fólios, etc.) são condizentes com a estrutura. Em alguns casos, esse resgate histórico não coincidirá com a conservação do exemplar, como é o caso da obra em estudo.

Dessa maneira, a encadernação de conservação, pode ser uma encadernação de reposição, mas deve, primordialmente, ser uma estrutura elaborada a partir das demandas técnico-materiais do objeto que por ela será envolvido. Para vários casos, seus elementos coincidirão com alguns daqueles da estrutura primeira/original, em outros, como é o caso de alguns volumes organizados por estruturas tradicionais do século XIX-XX, não.

Para não incorrer em erros semelhantes aos do passado, resultantes da negligência em relação ao conjunto conformador do objeto livro – que resulta na aplicação de tratamentos pouco fundamentados na História do Livro e na Teoria da Restauração – é preciso compreender a encadernação de conservação como conceito e não como modelo técnico-estrutural, aplicável em contextos e coleções díspares. Reiteramos: a encadernação de conservação deve nascer do objeto tratado, respeitando ao máximo as suas características, valores e funções.

Sob esta perspectiva, a encadernação de acervos bibliográficos é investida, finalmente, de sua função de conservação e a sua definição – enquanto objeto único – se dá no interior de uma tensão ainda mais ampla relativa à tomada de decisão tão bem expressa por Szirmai:

Menos problemáticos parecem ser aqueles casos onde a encadernação original foi perdida ou está tão danificada que restabelecer a sua função está além de qualquer possibilidade, ou quando a estrutura da encadernação pode, evidentemente, danificar o conteúdo, de tal forma que a sua remoção é imperativa. Em tais casos, é justificado o estabelecimento de uma encadernação de conservação na restauração, destinada unicamente a permitir seu funcionamento adequado e proteger o bloco de texto. (...) A partir da constatação de que as encadernações de pergaminho, simples e sem decoração, sobreviveram muito melhor à inundação de Florença, em 1966, do que as encadernações muito elaboradas e decoradas, houve a valorização do antigo modelo de encadernação como um tipo potencial para a encadernação de conservação, um conceito exaustivamente pesquisado e significativamente promovido por Clarkson. A partir de então, surgiram várias outras propostas de encadernação de conservação, variando de construções simples a elaboradas encadernações com placas de madeira. Eles são inspirados em modelos históricos, mas incorporam livremente novas visões e experiências, e tentam evitar alguns dos erros trazidos à luz pelo passar do tempo.⁸³

⁸² DRAKIDES, Une reliure de remplacement pour un manuscrit latin du XIe siècle.

⁸³ SZIRMAI, *Old Bookbinding techniques and their significance for book restoration*, p. 10. (tradução nossa)

5 A INTERVENÇÃO

5.1 A funcionalidade das formas: critérios de intervenção

Toda intervenção de conservação-restauração supõe, inicialmente, o estudo do conjunto de elementos materiais e imateriais, técnicos e simbólicos que constituem física e historicamente o bem cultural. Esse estudo preliminar nos permitirá refletir sobre a relação entre as tipologias de fabricação e de degradação que conformam, juntamente com seu percurso de vida, o estado de conservação da obra e, então, estipular os procedimentos de conservação-restauração mais adequados, caso a caso. Esses procedimentos podem, contudo, ser abandonados, substituídos ou adaptados ao longo dos tratamentos, conforme a sua eficácia na resposta às degradações que colocam em risco a obra. Não existe na conservação-restauração, fórmula tão específica e infalível que possa ser aplicada de forma sistemática, da mesma maneira, mesmo em objetos aparentemente idênticos, conforme destacado por Salvador Muñoz Viñas:

Quando se aplica as instruções é quando se descobre que existem detalhes para cuidar, problemas para resolver, inconvenientes para atender. Ou quando se descobre que, na verdade, não há duas obras inteiramente iguais, e que cada uma responde de maneira levemente distinta frente a um mesmo tratamento.⁸⁴

Portando, aquilo que é fundamental na prática da conservação-restauração, ou seja, aquilo que lhe deve ser recorrente, é a análise e tratamento dos danos que trazem a ameaça de um desacordo entre as realidades físicas, os valores e as funções atribuídos a um determinado objeto.

Esses valores e funções, no entanto, são irremediavelmente transformados ao longo do tempo, e qualquer tentativa de recuperá-los em sua origem, será em vão. Por isso, cabe ao conservador-restaurador, no momento de reconhecimento da obra, operar uma tradução⁸⁵ do significado dos elementos que a conformam, em uma atualização consciente desse significado. Essa atualização, por sua vez, conforme assinala Paul Philippot no artigo “Restoration from the Perspective of the Humanities”⁸⁶, evidenciará os valores e funções presentes e/ou potenciais do bem cultural através da ação direta sobre a matéria (estabelecida no momento de sua restauração).

⁸⁴ VIÑAS, *La Restauración del Papel*, p.11-12.

⁸⁵ LEVEAU, *Restoration et traduction: une question de philosophie*.

⁸⁶ PHILIPPOT, *Restoration from the Perspective of the Humanities*.

Contudo, as diferentes teorias da restauração desenvolvidas sob a perspectiva da *teoria crítica* fenomenológica, praticada desde a segunda metade do século XX⁸⁷, negligenciam totalmente os bens culturais que integram os acervos bibliográficos, ao afirmarem, ao mesmo tempo, a preponderância da obra de arte. Esta ausência de discurso teórico-crítico no campo da restauração de acervos bibliográficos é identificada por Ana Utsch em uma abordagem inédita e recente que reivindica a presença das disciplinas formalistas de descrição do livro – tais como a bibliografia, a bibliologia, a codicologia e a história do livro – no interior da conservação-restauração de acervos bibliográficos⁸⁸. Ao verificar a oposição estabelecida entre a materialidade e a textualidade das obras gráficas, a autora coloca em relevo a conflituosa passagem da teoria à prática e recusa os postulados exaltados pelas correntes teóricas herdeiras da história da arte, buscando uma interlocução direta com a história do livro e outras disciplinas mais aptas a compreender a instabilidade dos valores e funções atribuídos aos objetos da cultura escrita.

Funcionando como inventário material das técnicas de impressão e das materialidades que vigoraram na primeira metade do século XX, o nosso *Boletim* carrega, em si, valor histórico – cumprindo com a função documental de uma prática editorial e sociocultural –, o que evidencia os valores de uso do objeto no passado, enquanto fonte de consulta sobre as técnicas próprias ao mundo da impressão. A estas instâncias sobrepõe-se ainda valor estético, manifestado na publicação através das composições (tipo)gráficas, gravuras e imagens vinculadas à cultura gráfico-visual da França do entre guerras. Inscrita no acervo do Museu Vivo Memória Gráfica a sua finalidade, após o tratamento, será a da exposição e consulta nesse local dedicado a divulgação das artes do livro.

Dessa maneira, ao identificar a função de inventário material das técnicas e materiais do passado desempenhada pelo do *Boletim*, agora inserido em um contexto de guarda vinculado a uma projeto museológico e educacional, nos parece fundamental promover a associação entre bidimensionalidade e tridimensionalidade. Para efetivar esta associação, que supõe a relativa autonomia dos fólhos e a constituição de uma unidade codicológica, foi concebida uma encadernação de conservação que, além de vincular solidez e flexibilidade, exalta a funcionalidade de cada um de seus elementos.

⁸⁷ CARDENAS, Restauration épistémologique.

⁸⁸UTSCH, Conservação-Restauração de Acervos Bibliográficos: imaterialidade dos livros ou materialidade dos textos?

Esta racionalização de cada um dos elementos materiais, técnicos e gestuais que integram a encadernação aqui proposta, nos remete à análise reflexiva realizada por Szirmai sobre a prática da encadernação de conservação:

O significado da encadernação de conservação é duplo: primeiro, dá o restaurador a liberdade de fornecer uma estrutura de ligação racional, em vez de ser forçado a reproduzir encadernações com capacidade funcional duvidosa, em segundo lugar, pode estimular o restaurador a explorar novas áreas, para além dos limites estabelecidos pelas tradições de encadernação. Mas essas explorações devem ser guiadas por uma análise profunda e sistemática dos mecanismos e qualidades funcionais de encadernações originais - e aqui, novamente, deve-se lamentar que a investigação sobre antigas técnicas de encadernação tenham recebido, até agora, pouca atenção.⁸⁹

Os desafios, inerentes a esta racionalização das formas e de suas funções, foi materializado sob a forma de uma encadernação capaz de dialogar diretamente com a consistência física e com o estado de conservação dos fólhos que compõem a obra. Nesse sentido, a associação estabelecida entre o bidimensional e o tridimensional foi promovida pela estrutura, que é ao mesmo tempo sólida, robusta e desmontável. Com efeito, como será descrito a seguir, todas as peças que constituem a nossa encadernação podem ser desmontadas facilmente, sem que isso coloque em risco a solidez do robusto volume. Tal ação favorece enormemente os eventuais tratamentos aos quais poderão ser submetidos às diferentes peças gráficas do mostruário, ou mesmo os cadernos, que constituem a obra.

Para um livro-inventário, livro-monumento – da história do livro e da impressão – concebemos uma encadernação que é ao mesmo tempo vitrine, atril, cofre, cujo funcionamento colabora diretamente e conscientemente para a conservação de seu conjunto multiforme.

5.2 Procedimentos

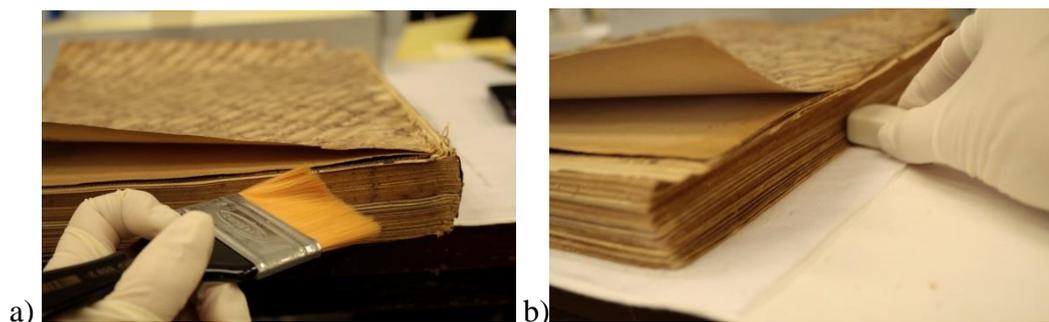
5.2.1 Higienização dos cortes

O primeiro procedimento realizado sobre a obra foi o de higienização dos cortes superior, inferior e lateral. As partículas depositadas no volume escurecem, sobretudo, os cortes superiores dos livros, mais expostos pelo sistema de acondicionamento vertical (em estantes).

⁸⁹ SZIRMAI, *Old Bookbinding techniques and their significance for book restoration*, p. 10-11. (tradução nossa)

Para a higienização dos cortes foi realizada a limpeza mecânica (FIGURA 18) por meio de varredura com trincha e fricção de borracha branca macia (Staedtler®), sendo o corte superior aquele mais tratado, não somente por apresentar o maior grau de sujidades, mas também por ter a superfície mais regular. Como os cortes laterais e inferiores possuíam muitos testemunhos⁹⁰, não foi possível friccioná-los com rigor, mas foram efetuados os mesmos procedimentos de limpeza.

Figura 18 – Limpeza mecânica dos cortes



Legendas: a) Limpeza mecânica com trincha do corte superior
b) Limpeza mecânica com borracha do corte lateral

Fonte: Arquivo da autora.

5.2.2 Desmonte

O desmonte do livro – separação da sua capa do miolo e dos cadernos entre si – é recomendado quando a integridade da unidade codicológica responsável pela constituição da estrutura tridimensional encontra-se ameaçada, ou quando é necessária a realização de procedimentos que pressuponham o tratamento dos fólhos separadamente (como é o caso de reconstituição de suporte na MOP). O procedimento oferece risco de extravio das partes constituintes do livro, e não deve ser realizado quando a(s) tipologia(s) de degradação não lhe justificam: quando, por exemplo, apenas a integridade da capa precisa ser recuperada ou há rasgos e/ou perdas de suporte isoladas (e, portanto, passíveis de tratamento pontual sem desmonte). Uma vez constatada a ameaça iminente à integridade tridimensional da obra, causada pelas características construtivas da própria tipologia de encadernação do volume, foi feita a opção pelo desmonte do *Boletim*.

⁹⁰ Irregularidades vestigiais do processo de agenciamento dos cadernos, caracterizadas pelos desníveis entre os fólhos, identificadas nos cortes (lateral e inferior).

Devido ao risco de extravio, impôs-se a realização do mapeamento dos cadernos e encartes do miolo (presente no Apêndice B - “Dossiê de diagnóstico, restauração e mapeamento do Boletim”), antes do procedimento. O mapeamento é a construção gráfica dos cadernos, sendo referência fundamental para o restaurador durante o processo de intervenção por indicar a ordem dos fólhos, e pode ser feito pelo processo de paginação ou foliotação.⁹¹ O procedimento auxiliou na manutenção da ordem dos fólhos não paginados ou com paginação descontinuada, como é o caso dos fólhos iniciais, do unico encarte da seção de texto, e de todas as peças quem compõe o mostruário do nosso *Boletim*, que foram numerados a lápis.

Segundo Claude Adam, nesse procedimento, “Deve-se tomar cuidado com os erros de impressão da paginação. Esta primeira operação de contagem deve ser controlada pela verificação da sucessão correta dos cadernos”⁹². Essa verificação é denominada colação (*collationnement*, originalmente) e as peculiaridades observadas nesse processo devem ser anotadas e indicadas no mapeamento, como é o caso da presença do hors-texte (sem numeração de página) presente entre as paginas 56 e 57 da seção de texto.

O desmonte foi iniciado, pela retirada das pastas, que já estavam soltas e apenas cobriam o miolo (não havia nenhum tipo de ancoragem). Elas foram acondicionadas durante todo o tratamento, até o momento da sua estabilização e acondicionamento definitivo. Esse procedimento foi realizado antes da limpeza mecânica do volume para facilita-la (as seixas das capas, ou mesmo o fato de estarem soltas, podiam dificultar o acesso aos cortes para a higienização). Da mesma maneira, foram separadas as estruturas (como guardas, capa da brochura e cadernos iniciais) que já estavam desprendidos, e cujos cortes foram higienizados individualmente.

Após a limpeza mecânica do bloco, iniciou-se o desmonte propriamente dito, o desprendimento daquilo que ainda estava unido. Para tanto, foi retirado o papel de reforço da lombada (com bisturi) e, em seguida, removidos os resquícios desse papel, da tela e do adesivo - altamente polimerizado (endurecido e amarelecido)- aderidos à lombada. Para a sua sensibilização foi aplicado adesivo tylose (na concentração de 4%) e, em seguida, foi realizada a sua raspagem com espátula sem corte) (FIGURA 19).

⁹¹ Um mapeamento por paginação apresenta a numeração do verso e do reto de cada fólho da folha dupla, enquanto um mapeamento por foliotação apresenta apenas a numeração de uma das faces de cada fólho da folha dupla (a numeração salta sempre um número), como executado na presente intervenção.

⁹² ADAM, *Restauration des manuscrits et des livres anciens*, p. 19. (tradução nossa)

Figura 19 – Retirada dos materiais de reforço da lombada



- Legendas: a) Retirada do papel de reforço da lombada com bisturi
 b) Retirada do papel de reforço da lombada com bisturi
 c) Aplicação de tylose (4%) na lombada para remoção dos materiais aderidos
 d) Raspagem da lombada para retirada dos materiais sensibilizados pelo adesivo

Fonte: Arquivo da autora.

Após a retirada desse material de reforço da lombada, o desmonte do volume continuou com a dissociação dos cadernos, um a um (FIGURA 20). Primeiro rompeu-se a costura – com o auxílio de um bisturi, foram cortados os segmentos de linha localizados no interior do caderno – e, em seguida, com um gesto preciso – uma das mãos segurando o caderno e executando uma leve pressão em sentido diagonal, e a outra mão segurando o restante do miolo – foi promovida a separação do conjunto de bifólios.

Depois da separação do caderno, o excesso de cola que permanecia aderida ao fundo de caderno, endurecida e amarelada devido à sua polimerização, foi retirado com uma espátula metálica, através de movimentos delicados de dentro para fora. Então, a costura do caderno seguinte foi rompida e o caderno dissociado do miolo, e assim sucessivamente. Durante esse processo, e daí em diante durante toda a intervenção, atentou-se para a manutenção da ordem dos cadernos através da visita ao mapeamento previamente realizado.

Figura 20 – Dissociação dos cadernos para desmonte do volume



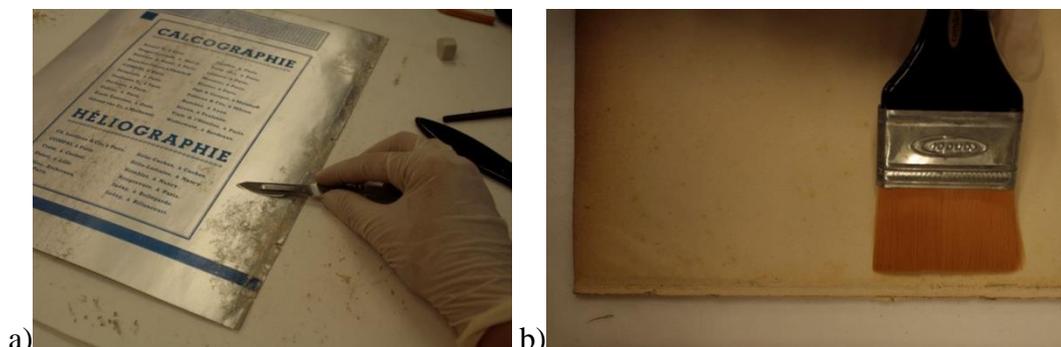
- Legendas: a) Linha de costura no interior do caderno
 b) Rompimento da linha de costura no interior do caderno
 c) Gesto para a separação do caderno do miolo
 d) Retirada dos resquícios de adesivo dos fundos de caderno

Fonte: Arquivo da autora.

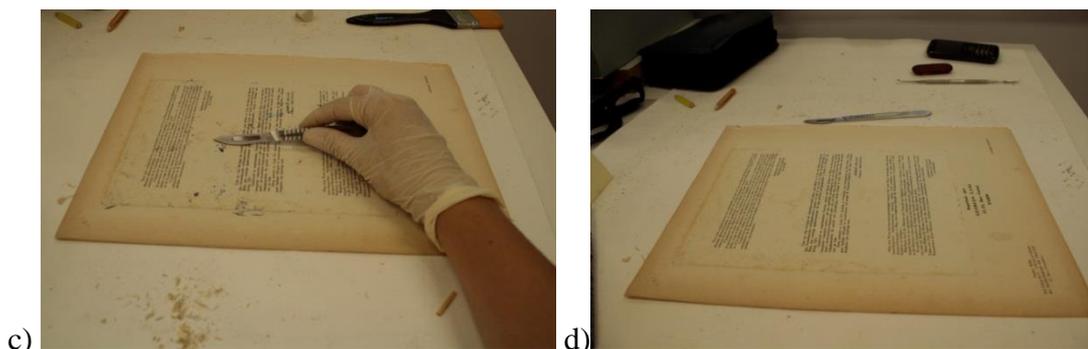
5.2.2 Tratamentos do suporte

Após o desmonte foi possível higienizar toda a extensão dos fólhos (FIGURA 21) retirando as partículas depositadas com trincha macia e os materiais mais fortemente aderidos, com espátula metálica.

Figura 21 – Higienização da extensão dos fólhos



- Legendas: a) Limpeza de partículas depositadas sobre a superfície da peça M02 com bisturi
 b) Limpeza de partículas escurecidas depositadas sobre a superfície do verso da guarda fantasia da brochura

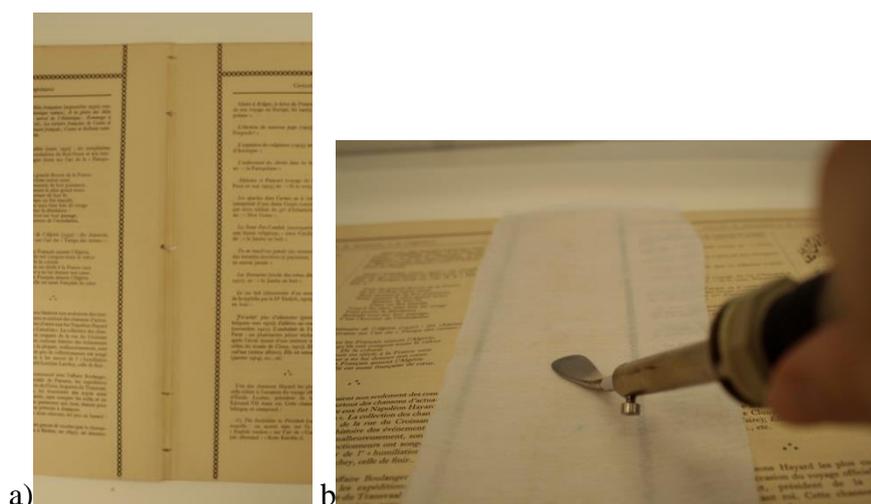


c) Limpeza de partículas transferidas da peça sucessiva para o verso do fólio da peça M51
 d) Resultado da limpeza do verso do fólio da peça M51

Fonte: Arquivo da autora.

Em seguida, foram planificados (FIGURA 22) os fundos de caderno e as extremidades do lado esquerdo dos fólhos das peças gráficas. A planificação era a condição para o tratamento estrutural desses suportes uma vez que aquelas áreas encontravam-se intensamente vincadas e amassadas pela modalidade de arredondamento do dorso aplicada na confecção da encadernação. Para o procedimento foi utilizada espátula térmica, sobre as áreas vincadas, e, em seguida, deposição de peso leve sobre os cadernos (abertos) e sobre as peças do mostruário (durante uma semana, período em que aguardaram pelo tratamento estrutural), intercalados com mata borrão. O processo de planificação evidenciou ainda pequenos resquícios de adesivo, que foram retirados com espátula metálica.

Figura 22 – Planificação



a) Vincos gerados pelo arredondamento da lombada
 b) Planificação do fundo de caderno com espátula térmica

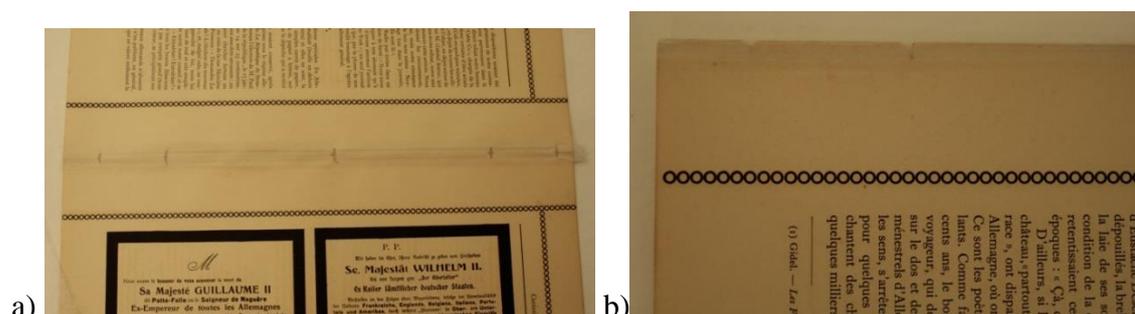


Legendas: c) Planificação da extremidade do lado esquerdo do fólio da seção do mostruário
d) Planificação de cadernos e peças gráficas por peso

Fonte: Arquivo da autora.

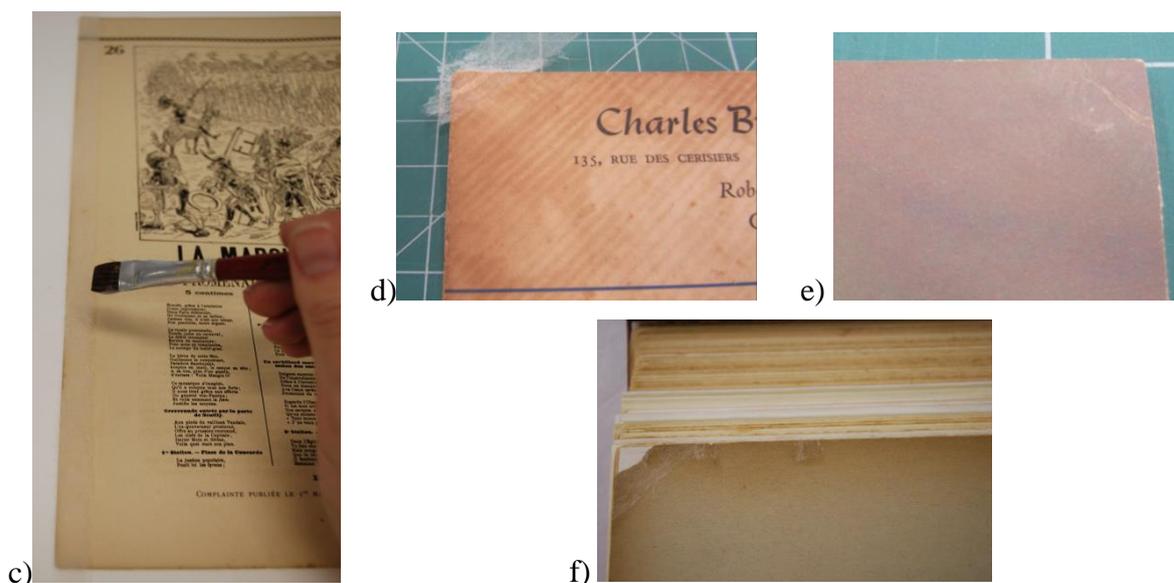
Os tratamentos de suporte foram continuados com procedimentos para a recuperação da integridade dos fólhos ou reforço das áreas fragilizadas. (FIGURA 23). Foram realizados reparos de fundos de caderno rompidos – com carcelas de papel japonês Sekishu de $20,3\text{g/m}^2$ –, reforços em fundos de caderno da seção de texto que não se encontravam rompidos, mas estavam fragilizados (devido à “grecagem” e a “abertura em flor”, conforme descrito nos capítulos anteriores) – com as mesmas carcelas de papel japonês –, reparos de pequenos rasgos presentes nas extremidades de algumas páginas – com reforços de borda ou tratamentos pontuais com pequenas tiras de papel japonês Kamino 6g/m^2 – e reforços, com o mesmo papel japonês, em áreas de perdas de suporte (sobretudo os cantos superiores à direita dos fólhos, por onde se dá o manuseio para a passagem das páginas), onde não foram executados enxertos⁹³ e, por isso, fez-se necessária a estabilização da degradação nas áreas fragilizadas.

Figura 23 – Tratamentos de suportes



Legendas: a) Reforço de fundo de caderno com carcela na área externa
b) Reforço de fundo de caderno com carcela na área externa

⁹³ A opção pela não realização de enxertos em nenhuma área de lacuna foi motivada pela compreensão de que outros tratamentos para os suportes ainda são necessários. Tendo em vista as limitações do tempo e dos recursos disponíveis para a realização de um trabalho de concussão de curso de graduação, a restauração do volume privilegiou o tratamento das degradações que se colocavam, também, como riscos potenciais de degradação do livro.



- Legendas: c) Reforço de borda na seção de texto
 d) Reforço da quina do fólio da seção do mostruário (antes do acabamento)
 e) Reforço da quina do fólio da seção do mostruário (após o acabamento)
 f) Reparo pontual de rasgos

Fonte: Arquivo da autora.

Os comprimentos e larguras das tiras ou carcelas utilizadas para os tratamentos dos suportes foram determinados pela extensão da área da degradação: no caso dos reforços de fundos de caderno, por exemplo, a largura de cada carcela é pouco maior que a da lacuna correspondente ao ponto de costura (gerador da degradação) e, o comprimento, igual à altura do bifólio. No caso dos pequenos rasgos, salvo os casos em que foram realizados reforços de borda (inteiriços), foram aplicadas tiras com áreas pouco maiores que a dos rasgos. Finalmente cabe destacar que as carcelas de fundos de caderno foram aderidas na face externa de cada um dos bifólios e promoveu, em conjunto com o entrefolheamento das peças da seção do mostruário (a ser apresentado), o aumento de cerca de 3cm⁹⁴ na espessura da lombada do miolo (FIGURA 24)⁹⁵.

⁹⁴ Antes do tratamento, o miolo tinha 2,9 cm de espessura na lombada (espessura uniforme para todo o bloco de texto). Após a intervenção, a lombada, também sem a capa, passou a ter 6cm de espessura e o corte lateral direito, 3,5 cm.

⁹⁵ O aumento de volume está relacionado à quantidade de carcelas realizadas, espessura do adesivo utilizado, gramatura do papel da carcela e também, à maneira como as mesmas encontram-se sobrepostas no caderno. No caso de nosso volume, observamos o aumento de cerca de 2cm de espessura na lombada do miolo, resultado da inserção das carcelas nos fundos de cadernos da seção de texto, da colagem dos onglets nas peças do mostruário e pela colagem do entrefolheamento nesses onglets.

Figura 24 – Aumento da espessura da lombada do miolo promovido pelo tratamento com carcelas⁹⁶



Fonte: Arquivo da autora.

Todos esses tratamentos de suporte devolveram resistência mecânica aos suportes bidimensionais, bifólios constituintes da seção de texto ou fólios volantes constituintes da seção do mostuário.

5.2.3 Tratamentos estruturais: montagem de onglet

Recuperada a resistência mecânica dos suportes bidimensionais do livro, era necessário reconstruir a sua reunião tridimensional. Para unir o miolo, mitigando os efeitos negativos da costura⁹⁷ - como a intensa mobilização da superfície dos fólios e dos fundos de caderno promovida pela encadernação tradicional no momento do manuseio - optou-se pela realização de uma “montagem de *onglet*”⁹⁸, que, se configurando como carcelas de prolongamento da superfície do documento, articularam-se organicamente com a encadernação de conservação proposta.

No caso do sistema de *onglet* da seção do texto (FIGURA 25), foram montadas sanfonas duplas, de acordo com o sistema de dobradura ilustrado acima, com a parte externa

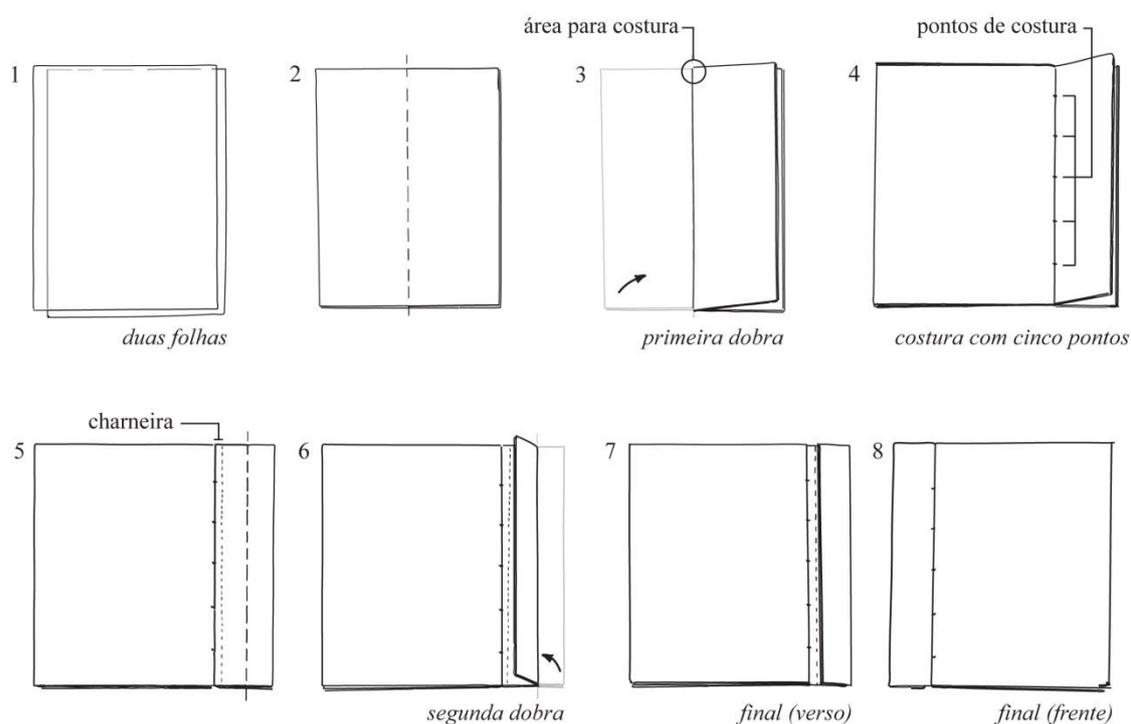
⁹⁶ Nessa imagem observa-se que o aumento da espessura não é promovido pela montagem de onglet, mas sim pela inserção de material nos fundos de caderno, aumento esse que deve ser compensado pela montagem de *onglet*.

⁹⁷ Ainda assim, a costura, por si só, sempre implicará na fragilização dos fundos de caderno pela abertura de orifícios e pela tensão da linha ali acolhida.

⁹⁸ Não há uma tradução para o termo em francês que se refere à montagem realizada a partir da anexação de sanfonas de papel, cada uma a um caderno ou fólio, como um prolongamento do suporte.

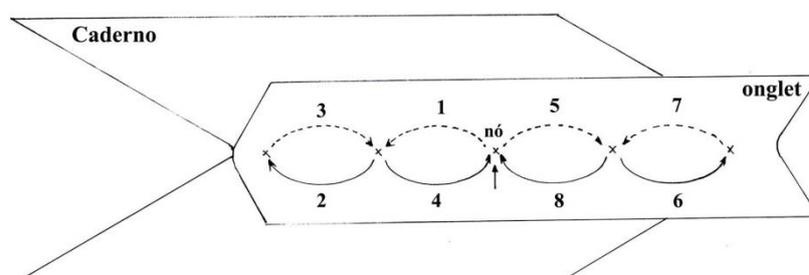
produzida em papel japonês mais resistente e de coloração mais próxima à dos fólhos (do tipo Gampi), e a interna, em papel japonês mais macio e branco. Cada um dos *onglets* duplos foi costurado em um caderno, seguindo o esquema ilustrado abaixo (FIGURA 26), através de cinco novos pontos de costura abertos com agulha. Optou-se por não utilizar os mesmos pontos da costura original, porque apresentavam grande diâmetro (o que poderia deixar frouxa a costura) e eram áreas de fragilização do suporte.

Figura 25 – Esquema de montagem dos *onglets* da seção de texto



Fonte: Ilustrações de Ana Paula Garcia realizadas especialmente para esse trabalho.

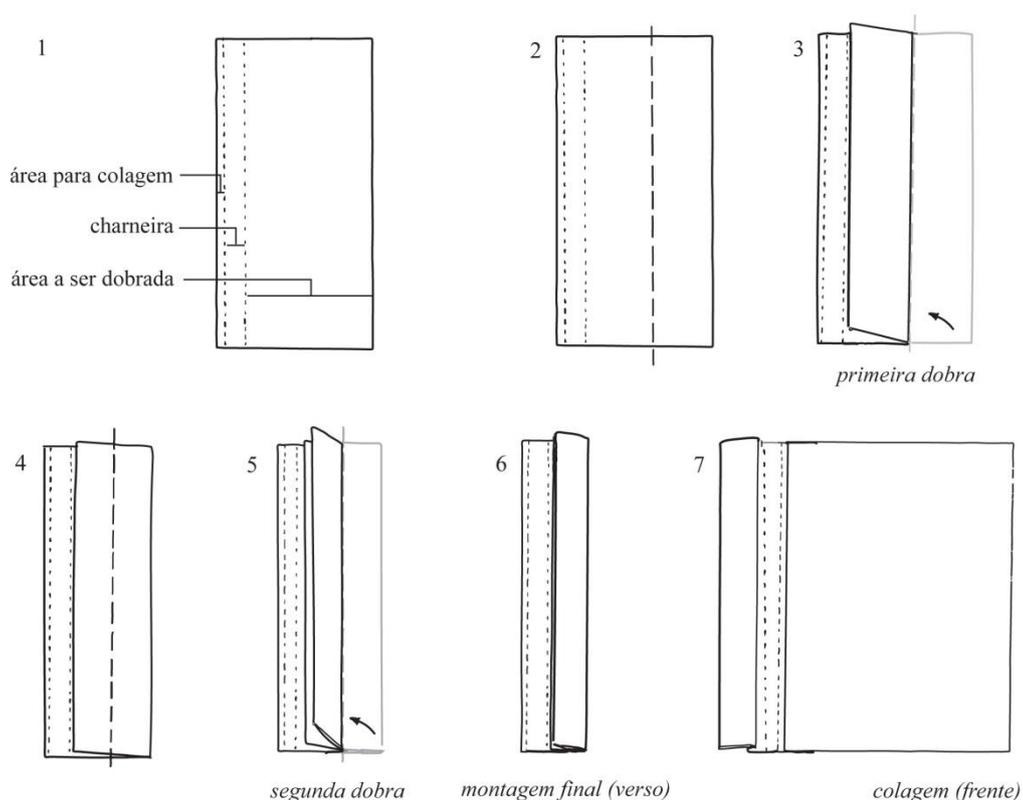
Figura 26 – Costura do *onglet* ao caderno



Fonte: Ilustração de Fábio Martins realizada especialmente para esse trabalho.

No caso do sistema de *onglet* da seção do mostruário (FIGURA 27), foram montadas sanfonas simples, produzidas em papel japonês resistente e de coloração próxima à dos fólhos⁹⁹, de acordo com o sistema de dobradura ilustrado abaixo, que foram anexadas a cada uma das peças através de colagem no verso da extremidade esquerda (FIGURA 28). Dessa maneira, além de metodologia de ancorarem, a colagem do papel das sanfonas configurou também um tratamento de suporte para as áreas seriamente degradadas pela costura em pesponto.

Figura 27 – Esquema de montagem dos *onglets* da seção do mostruário



Fonte: Ilustrações de Ana Paula Garcia realizadas especialmente para esse trabalho.

⁹⁹ As peças têm cores variadas e, por isso, optou-se por uma coloração amarelada, semelhante à dos cadernos da seção de texto e dos fólhos da seção do mostruário não coloridos.

Figura 28 – Colagem do papel em peça do mostruário para confecção do *onglet*: tratamento estrutural e de suporte



Fonte: Arquivo da autora.

Em cada um dos *onglets* da seção do mostruário, foi colado um fólio de papel japonês Gampi (uma qualidade diferente, mas com coloração próxima à do papel dos próprios *onglets*). Esse entrefolheamento permite a visualização parcial dos fólhos, mas isola cada uma das peças de maneira a evitar a migração de elementos de uma para outra (como tintas ou mesmo produtos de degradações). Essa estabilização é promovida, também, pelos envelopes de papel japonês (também do tipo Gampi) destinados ao acondicionamento de cinco peças (as quatro que têm papel vegetal como suporte e a segunda, M2, produzida em papel laminado metálico) em pior estado de conservação.

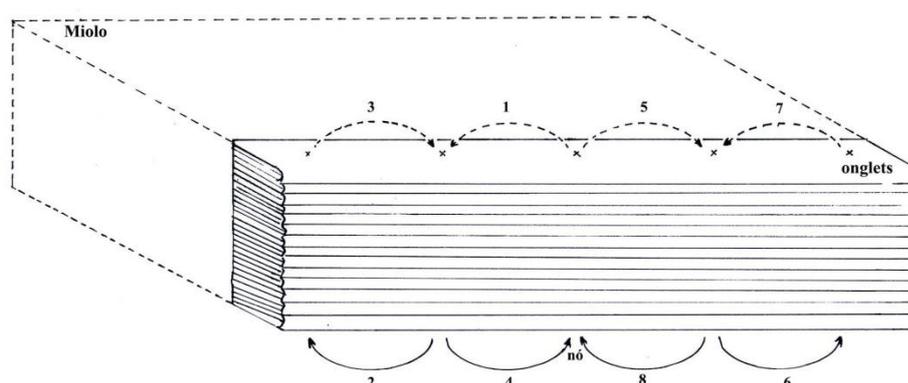
As montagens de *onglet* e os envelopes possibilitam o acesso pontual a cada um dos cadernos da seção de texto e a cada um dos fólhos da seção do mostruário, promovendo a autonomia dos suportes para futuras intervenções de tratamento.

5.2.4 A Encadernação de Conservação

A partir da confecção dos *onglets* o tratamento atingiu o seu momento mais importante: o de (re)união das estruturas constituintes do corpo da obra. Estava estabelecida a impossibilidade de (re)anexação da antiga encadernação, como discutido no capítulo anterior. Além do seu estado material extremamente fragilizado, o dorso da encadernação não acolheria a nova espessura da lombada do miolo (cerca de 3cm maior). Da mesma maneira, não realizaríamos uma encadernação de reposição seguindo os modelos daquela estrutura

cujas características técnicas de construção promoveram grande parte das degradações observadas no volume. A elaboração de uma encadernação de conservação era imposta pela obra, antes mesmo de qualquer outro tratamento descrito, e os *onglets* já faziam parte de sua elaboração, pelos benefícios conferidos por eles aos fólhos no momento do manuseio, e foram unidos seguindo o esquema de costura de superfície ilustrado na FIGURA 29.

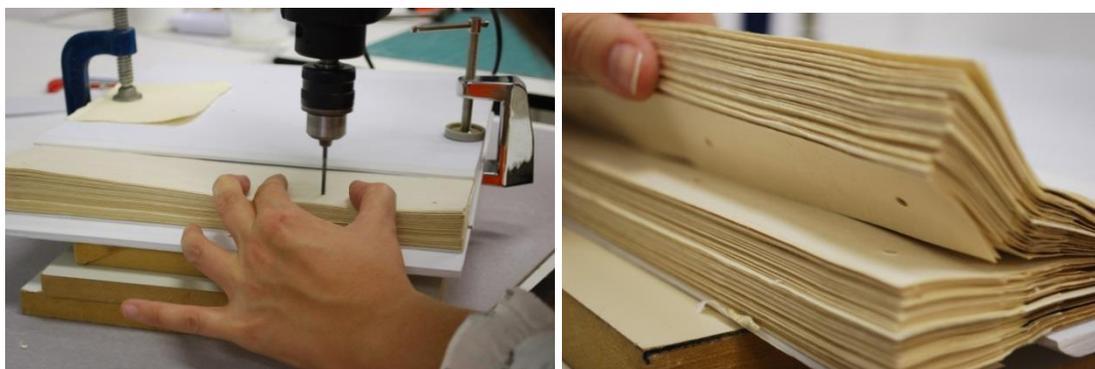
Figura 29 – Costura do miolo.



Fonte: Ilustração de Fábio Martins realizada especialmente para esse trabalho.

Nesse momento, foram costuradas juntamente com o miolo tratado, as guardas da brochura e as guardas da nova encadernação em papel Hanner Müller (todas elas montadas em *onglets*). Para a passagem da agulha e da linha foram produzidas, com furadeira e broca fina (3mm), nas sanfonas de papel, cinco perfurações verticais (perpendiculares aos suportes). É importante ressaltar, a costura foi realizada inteiramente sobre o suporte de constituição dos *onglets*, e em nenhum momento entrou em contato direto com a obra. (FIGURA 30).

Figura 30 – Abertura dos pontos de costura do miolo

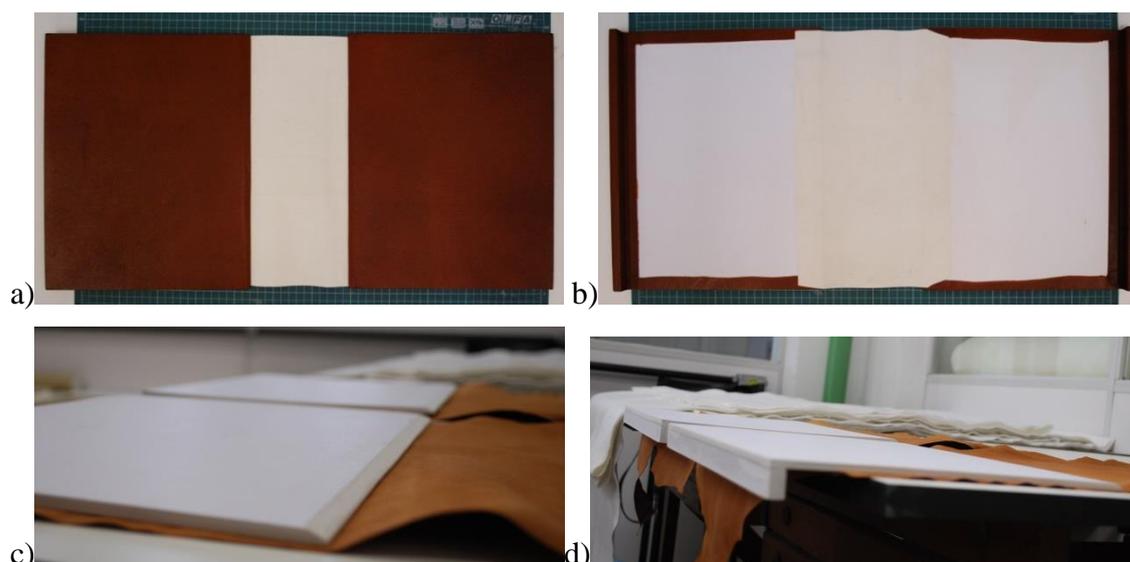


Fonte: Arquivo da autora.

Costurado o miolo, foi produzida a sua cobertura, a capa da encadernação

(FIGURA 31), que consistiu em uma placa de cartão neutro (laminado), de cerca de 8 mm de espessura, com chanfro na área da charneira e rebordo de fechamento no corte da goteira, revestida por chagrin marrom (em referencia ao material de cobertura da encadernação original) e ligada por uma larga tira de couro alumado branco (como referência às encadernações dos séculos XV-XVI que eram costuradas sobre tiras flexíveis do mesmo material). A solidez das pastas promovida pela sua grande espessura - que têm como referencia modalidades de encadernações para grande volumes do período medieval, sobreviventes ao uso e á passagem do tempo - condiz com a robustez do miolo resguardado por ela (e do volume como um todo), além de garantirem o funcionamento da estruturas como suporte para os fólhos no momento do manuseio do volume. A tira que as interliga, por sua vez, além de consolidar a capa, sustentar a lombada do miolo sem ser aderida a ele e promove o isolamento do mesmo do dorso rígido.

Figura 31 – A capa da encadernação de conservação



- Legendas:
- a) Vista frontal da capa
 - b) Vista do interior da capa (sem revestimento)
 - c) Detalhe do chanfro do cartão na área da charneira
 - d) Detalhe do rebordo de fechamento do corte da goteira

Fonte: Arquivo da autora.

Antes do encaixe no dorso, as capas receberam um acabamento interno que compreendeu em um nivelamento da espessura da área não coberta pelo couro com papel Filifold 300g/m², e revestimento com papel Hanner Müller dentro das áreas delimitadas pelas seixas (FIGURA 32).

Figura 32 – Encadernação desmontada: revestimento interno da capa e peça do dorso.



Fonte: Arquivo da autora¹⁰⁰.

O dorso, produzido em cedro pelo colega do Curso de Conservação-Restauração, e marceneiro, Ruy Caldeira, tem seu formato externo arredondado, inspirado no formato tradicional das encadernações da era do livro impresso, e promove um movimento de rolagem conforme se dá a passagem das páginas. O miolo e a cobertura são nele encaixados em uma cava com exatamente as mesmas dimensões do bloco de *onglets* a ser nele encaixado (eliminando a necessidade de qualquer tipo de adesão). Esse bloco penetra 2,5 cm na cava do dorso, deixando uma charneira livre de 8 mm. A estrutura, que acompanha o manuseio do miolo, em associação com a montagem de *onglets* e com a charneira livre de 8 mm, também eleva os fundos de caderno e as extremidades à esquerda das peças do mostruário, facilitando o seu movimento (FIGURA 33) e funcionando como um atril para o bloco do livro.

Figura 33 – O movimento promovido pela montagem (associação entre dorso, *onglet* e charneira)



Fonte: Arquivo da autora.

¹⁰⁰ A fotografia foi realizada antes da restauração no Laboratório de Fotografia do CECOR e tratada, para melhor correspondência ao aspecto original da obra, na disciplina Fotografia Expandida, sob orientação do Professor Alexandre Leão.

A estrutura de conservação (FIGURA 34) foi idealizada para posicionamento horizontal, imposto pelo seu peso¹⁰¹, e, para o seu acondicionamento final, foi planejada uma luva de acrílico transparente (FIGURA 35), que, além de proteger o volume, especialmente o couro de revestimento das pastas, funciona como uma vitrine para a encadernação.

Figura 34- A encadernação de conservação finalizada



- Legenda: a) Corte superior
 b) Corte inferior
 c) Rebordo de fechamento do corte da goteira
 d) Dorso
 e) Pasta superior
 f) Pasta inferior

Fonte: Arquivo da autora.

¹⁰¹ Nota-se, pela comparação dessa modalidade de acondicionamento - recorrente para as grandes estruturas medievais - e de acondicionamento vertical - observada a partir do aumento da produção de volumes mais leves com a introdução do uso no papel como suporte de escrita - que livros de grande volume conservam-se melhor se acondicionados horizontalmente. Essa modalidade de acondicionamento evita a dissociação dos elementos da encadernação, intensamente mobilizadas pelos pesados volumes quando acondicionados verticalmente.

Figura 35- A Luva da Encadernação



Fonte: Arquivo da autora.

5.2.5 Acondicionamento da Encadernação Original

A substituição da encadernação original não pressupõe, de maneira nenhuma, o descarte da encadernação original. Apesar de não funcional, ela faz parte de um período da história da obra e deve ser arquivada, como documento que é. Para esse arquivamento, a ser realizado no Museu Vivo Memória Gráfica (local de guarda do Boletim), foi elaborada uma pasta rígida que comporta as estruturas remanescentes da encadernação tradicional, capa e guardas, e os fragmentos do fólio da peça M59, que foi arrancado do volume. A capa, extremamente fragilizada, recebeu reforços de papel japonês no verso, nas áreas da charneira e do dorso, e a estrutura foi presa a um suporte em “foam board” por cantoneiras de poliéster. (FIGURA 36).

Figura 36 – Sistema de acondicionamento da antiga encadernação, guardas e fragmentos



Fonte: Arquivo da autora¹⁰².

¹⁰² A fotografia foi realizada antes da restauração no Laboratório de Fotografia do CECOR e tratada, para melhor correspondência ao aspecto original da obra, na disciplina Fotografia Expandida, sob orientação do Professor Alexandre Leão.

6 CONCLUSÃO

Acreditamos que a concepção e execução da estrutura de conservação aqui desenvolvida concretizou a formalização do conceito de “encadernação de conservação” e promoveu a análise e sistematização dos efeitos de degradação acarretados pela técnica construtiva da encadernação tradicional europeia do século XIX.

A encadernação tem unidade estética e estrutural inéditas, afirmando-se, dentro do contexto da Conservação-Restauração, enquanto objeto capaz de vincular cada um de seus elementos materiais e estéticos às funções por eles desenvolvidas. Longe de se passar por uma estrutura fortemente inspirada na original, como seria o caso de uma encadernação de reposição, ou por mera reprodução de um modelo técnico de encadernação de conservação, o objeto aqui proposto dialoga organicamente com a obra, que ganha com ele uma nova tridimensionalidade.

A estrutura, projetada a partir das demandas de um volume específico, representou uma intervenção de conservação-restauração, pois possibilitou a ativação da unidade material-codicológica e a manutenção da integridade física dos suportes resguardados por ele. Dessa maneira, este trabalho de conclusão de curso contemplou a restauração de uma obra bibliográfica entre a tridimensionalidade e a bidimensionalidade do objeto-livro.

Além disso, a possibilidade da exposição e consulta do volume sem o risco de danos iminentes, como acontecia antes da intervenção, representa o coroamento e a continuidade do trabalho de resgate e preservação desse que é um inventário material de técnicas, materiais e práticas tradicionais do século XX.

REFERÊNCIAS

ADAM, Claude. *Restauration des manuscrits et des livres anciens*. Puteaux, France: Erec, 1984.

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital; São Paulo: EDUNESP, 2008.

BOARDLEY, John. Sunday type: pointy type. In: _____. *I love typography*. 17 fev. 2008. Disponível em: <<http://ilovetypography.com/2008/02/17/sunday-type-pointy-type/>>. Acesso em: 01 nov. 2013.

BOUJU, Marie-Cécile. *L'École Estienne 1889-1949: la question de l'apprentissage dans les industries du livre*. 1998. 391 f. Tese (Arquivista Paleógrafo). École Nationale de Chartes, Paris, 1998.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia, S. P.: Ateliê Editorial, 2004. (Coleção Artes & Ofícios).

BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico* (versão 3.0). São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CAMBRAS, Josep. *Encadernação: as técnicas e os processos passo a passo para a protecção e o embelezamento dos livros*. Lisboa: Editorial Estampa, 2004. (Coleção Artes e Ofícios).

CARDENAS, Alfredo Vega. Restauration épistémologique. *CeROArt* [En ligne], n. 6, 2011. Disponível em: <<http://ceroart.revues.org/2120>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean. *Histoire de l'édition française*. Paris: Cercle de la librairie/Fayard, 1985. Tomo I, II, III, IV.

_____. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Ed. UnB, 1994.

CHRISTO, Tatiana Ribeiro. Metodologias de encadernação de livros raros restaurados por meio de máquina obturadora de papéis na Fundação Biblioteca Nacional. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA, DOCUMENTAÇÃO E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, XXV, 2013, Florianópolis. *Anais...* Disponível em: <<http://portal.febab.org.br/anais/article/viewFile/1569/1570>>. Acesso em: 01 out. 2013.

CHRISTO, Tatiana Ribeiro. Modelo Espinosa como mais uma opção de encadernação flexível sem adesivo em pergaminho – estrutura adotada em obras raras da Biblioteca Nacional restauradas via Máquina Reintegradora de Papel. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/memo_info/mi_2004/FCRB_MemoriaInformacao_TatianaChristo.pdf>. Acesso em 01 out. 2013. (Palestra proferida na série “Memória e Informação”, organizada anualmente pelo Centro de Memória e Informação da Fundação Casa de Rui Barbosa).

CLARKSON, Christopher. *Limp vellum binding and its potential as a conservation type structure for the rebinding of early printed books*. A break with nineteenth and twentieth

- century rebinding attitudes and practices. Oxford, Christopher Clarkson, 2005. (reimpressão)
- COPEDÉ, Maurizio. *La carta e il suo degrado*. Firenze: Nardini Editore, 1991. (Coleção Arte e Restauro)
- COSTELLA, Antonio F. *Introdução à gravura e à sua história*. Campos do Jordão, S.P.: Mantiqueira, 1984.
- CURIOSITÉS du Journalisme et de l'imprimerie. *Bulletin Officiel de l' Union Syndicale des Maitres Imprimeurs de France*, Paris: Union Syndicale des Maitres Imprimeurs de France, 1938. Volumes de Noël.
- DARNTON, Robert. O que é a História dos Livros? In: _____. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 109-131.
- DEVAUCHELLE, Roger. *La reliure: recherches historiques, techniques et biographiques sur la reliure française*. Paris: Filigranes, 1995.
- DRAKIDES, Josiane. Une reliure de remplacement pour um manuscrit latin du XIe siècle. In: WALRAVE, Odile, QUILLET, Christelle; LUPONE, Luc (Org.). *La restauration à la Bibliothèque nationale de France - manuscrits, monnaies, reliures, photographies, estampes....* Paris: Bibliothèque nationale de France, 2003.
- ERNST & YOUNG. *ROI Report: Papeteries du Pont-de-Claix*. Disponível em: <<http://pfworkexperience.pagesperso-orange.fr/images/20010900RoiReportPapeteriesPontDeClaix.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2013.
- ESPINOSA, Robert. The Components and Fabrication of a Modified Limp Vellum Binding: Alum-tawed Chemise/Vellum Binding. In: ANNUAL SEMINAR ON THE STANDARDS OF EXCELLENCE, 14, 1994, Dallas/Texas. Guild of Book Workers. Disponível em: <http://www.guildofbookworkers.org/events/documents/1994-Espinosa_Robert.pdf>. Acesso em: 04 nov. 2013.
- FEDERICI, Carlo; MORALES, Martín M.; ZANETTI, Melania. *Il restauro del libro tra Roma e Buenos Aires; La restauración del libro entre Roma y Buenos Aires*. Roma: Instituto Ítalo-Latino Americano, 2008. (Cuadernos IILA; Serie Cooperacion).
- FIGUEIREDO JUNIOR, João Cura D'Ars de. Papel. In: _____. *Química aplicada à conservação e restauração de bens culturais: uma introdução*. Belo Horizonte: São Gerônimo, 2012. Cap. 6, p. 124-135.
- FLIEDER, Françoise. Les supports transparents. *Recontres thématiques de l'ARSAG*, Paris, n. 7, p. 70-82, 2007.
- FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 9. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- FRANCE. Ministère de la culture e de la communication. *Inventaire général du patrimoine culturel*. Moulin à farine, puis usine de papeterie Outhenin-Chalandre Fils et Cie, puis Papeteries de France, actuellement centrale hydroélectrique. Disponível em: <http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/mersri_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=IA70000357>. Acesso em: 30 ago. 2013.

- FROTA, Rafael. *Manual de fotogravura*, 1996. Disponível em: <www.milpedras.com/es/descargas/download/41/>. Acesso em: 14 nov. 2013.
- GAUDÊNCIO JUNIOR, Norberto. *A herança escultórica da tipografia*. São Paulo: Edições Rosari, 2004. (Coleção Qual é o seu tipo?).
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia, S.P.: Ateliê Editorial, 2009.
- GRIFFITHS, Antony. *Prints and Printmaking: An Introduction to the History and Techniques*. Londres: The British Museum Press, 2010.
- HOLLÓS, Adriana Lúcia Cox. O processo de reintegração mecânica com reforço. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CONSERVADORES/RESTAURADORES DE BENS CULTURAIS, VIII, 1996, Ouro Preto, Minas Gerais. *Anais...* Rio de Janeiro: ABRACOR, 1996. p. 261-265.
- IDEMDESIGN. *Histórico da impressão offset*. Disponível em: <<http://www.idemdesign.net/pt/artes-graficas/impressao-offset/85-impressao-offset.html>>. Acesso em: 17 nov. 2013.
- IMPRINT. In: WIKIPEDIA. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Imprint_\(typeface\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Imprint_(typeface))>. Acesso em: 30 ago. 2013.
- INSTITUT NATIONAL DES SCIENCES MATHÉMATIQUES ET DE LEURS INTERACTIONS DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE; UNIVERSITE JOSEPH FOURIER DE GRENOBLE. Catalogue fusionné des périodiques de mathématiques. Disponível em: <<http://cfp.mathdoc.fr/periodique.php?id=15716>>. Acesso em 30 ago. 2013.
- JACOB, Christian . Introduction. In: _____ (Org.). *Lieux de savoir 2*. Les mains de l'intellect. Paris: Albin Michel, 2010. p. 11-27.
- LAROQUE, Claude. Transparent papers: a technological outline and conservation review. *Reviews in conservation*, York, n.1, p. 21-31. 2000.
- LE MEN, Ségolène. La vignette et la lettre. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean. *Histoire de l'édition française*. Paris: Fayard/Cercle de la Librairie, 1990. Tomo II, p. 356-367.
- LEVEAU, Pierre. Restauration et traduction: une question de philosophie. *CeROArt* [En ligne], n. 6, 2011. Disponível em: <<http://ceroart.revues.org/2088>>. Acesso em: 23 nov. 2013.
- MARKS, P. J. M. *The British Library Guide to Bookbinding: History and Techniques*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1998.
- MARTIN, Odile; MARTIN, Henri-Jean. Le Monde des éditeurs. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean. *Histoire de l'édition française*. Paris: Fayard - Cercle de la Librairie, 1990. Tomo III, p. 176-240.
- MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliography and the Sociology of Texts*. The Panizzi Lectures 1985. London, The British Library, 1986.

MILAN, Pollianna. Publicados no Brasil. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 23 abr. 2011. Vida e Cidade, História, Tipografia. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vidaecidadania/conteudo.phtml?id=1118834>>. Acesso em: 01 nov. 2013.

MOTTA, Gloria Cristina. Conservação de livros: critérios, problemas de tratamentos e soluções adotadas. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CONSERVADORES/RESTAURADORES DE BENS CULTURAIS, VIII, 1996, Ouro Preto, Minas Gerais. *Anais...* Rio de Janeiro: ABRACOR, 199. p. 255-259.

PHILIPPOT, Paul. Restoration from the Perspective of the Humanities. In: PRICE, Nicholas Stanley (Org.). *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996. p. 216-228.

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

REBÉRIOUX, Madeleine. Les ouvrier du livre. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean. *Histoire de l'édition française*. Paris: Fayard/Cercle de la Librairie, 1990. Tomo III, p. 92-104.

RENOULT, Daniel. Les nouvelles possibilités techniques: le triomphe de la mécanique. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean. *Histoire de l'édition française*. Paris: Fayard - Cercle de la Librairie, 1985. Tomo IV, p. 28-50.

RIBEIRO, Milton. *Planejamento visual gráfico*. Brasília, D.F.: Lge, 2003.

ROCHA, Cláudio. *A letra impressa*. São Paulo: Editora SENAI-SP. 2013.

RUIZ, Elisa. *Manual de codicología*. Salamanca, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988. p. 209-239.

SERRANO, Natália Vieira. *Restauração de uma encadernação francesa do século XIX: teoria e prática*. 2013. 80 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

SZIRMAI, J. A. *Old Bookbinding techniques and their significance for book restoration*, 1991. Disponível em: <http://www.iada-home.org/ta91_077.pdf>. Acesso em: 16 out. 2013.

TSCHICHOLD, Jan. *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estético do livro*. Cotia, S.P: Atiliê Editorial, 2007.

TWYMAN, Michael. *L'imprimerie. Histoire et techniques*. Lyon: ENS Éditions. Institut d'histoire du livre/ Les Amis du Musée de l'imprimerie, 2007. (Coleção Métamorphoses du livre).

UTSCH, Ana. La restauration à la BnF: discours et pratiques. *Actualités de la Conservation*, Paris, n. 30, 2011, 4 p. Disponível em: <http://www.bnf.fr/documents/lettre_cons_30_art4.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2013.

_____. *La reliure en France au XIXème siècle*. Programmes éditoriaux, marchés du livre, histoire des textes. 2012. Tese (Doutorado em História Cultural) - École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2012.

_____. La conservation-restauration de documents graphiques: discours et représentations sous le signe de l'illettrisme. In: JOURNEE D'ETUDE, La conservation-restauration de documents graphiques, Paris, 2013. *Actes...* Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2013a. Disponível em: <http://www.bnf.fr/fr/professionnels/autres_journees_professionnelles/a.journee_conservation_2013.html>. Acesso em: 15 nov. 2013.

_____. Conservação-restauração de acervos bibliográficos: imaterialidade dos livros ou materialidade dos textos?. SEMANA CARIOCA DE CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO, II, Rio de Janeiro, 2013b. (mimeo).

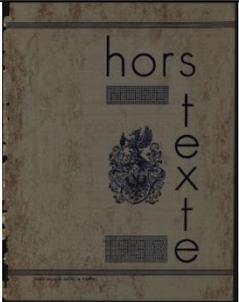
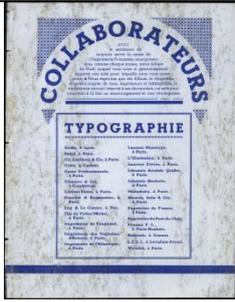
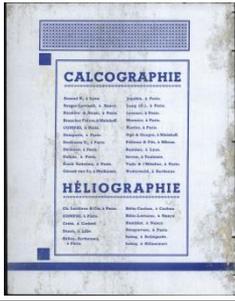
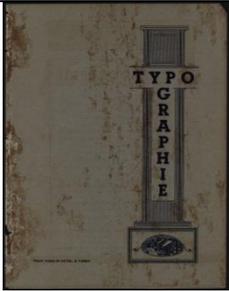
VALE, Paulo Pires do; TAVARES, Gonçalo M. *Tarefas infinitas: onde o livro e a arte se ilimitam*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. (Catálogo da Exposição Tarefas Infinitas).

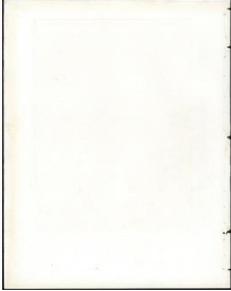
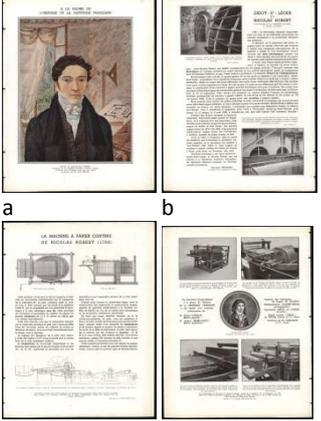
VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madri: Editorial Síntese, 2004.

_____. *La Restauración del Papel*. Madrid: Editorial Tecnos, 2010.

VOLOTAIRE, Marcel. *L'imprimerie et les métiers graphiques*. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1947.

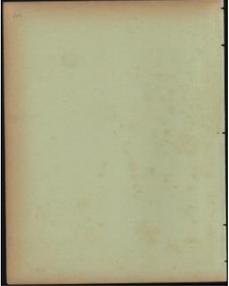
APÊNDICE A – LISTAGEM DAS PEÇAS PERTENCENTES AO MOSTRUÁRIO DO *BULLETIN*

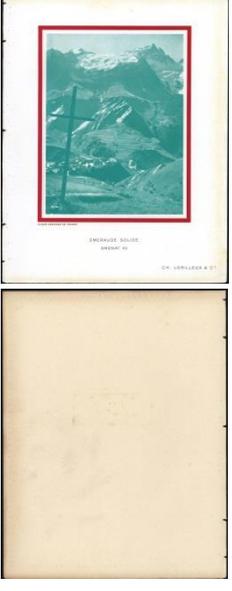
IMAGENS		 	
FOLIOTAÇÃO	M1	M2	M3
SUPORTE	Papel vegetal	Papel laminado metalizado	Papel vegetal
TÉCNICA DE IMPRESSÃO	Sem identificação	Sem identificação	Sem identificação
DESCRIÇÃO	Impressão da palavra “hors-texte”, ornamentos (que formam a data “1938” e a palavra “noël”), linhas e um brasão com ave. Impressão monocromática em azul e predominantemente à direita da página.	Dedicatória e agradecimentos aos impressores e bibliófilos que possibilitaram a publicação do <i>Album de Noël</i> , organizados segundo a técnica de impressão de impressão (“Typographie”, “Calcographie” e “Héliographie”) e delimitados por caixas, ornamentos e linhas. Impressão monocromática em azul, centralizada na página.	Impressão da palavra “TYPOGRAPHIE”, dentro de coluna composta por linhas, e vinheta (representando uma oficina impressora) na base. Impressão monocromática em azul e predominantemente à direita da página.
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Ruim. O papel apresenta amarelecimento generalizado, manchas amarronzadas pontuais (coincidentes com as áreas de deposição de partículas da peça gráfica seguinte) e ângulos das margens quebradiços, mas conserva boa maleabilidade geral e boa leitura da impressão.	Ruim. O papel apresenta partículas de coloração clara depositadas em diversas áreas da superfície, (coincidindo com as manchas amarronzadas do fólio anterior, no reto, e com as do fólio posterior, no verso), mas conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Ruim. O papel apresenta amarelecimento generalizado, manchas amarronzadas pontuais (coincidentes com as áreas de deposição de partículas da peça gráfica seguinte) e ângulos das margens quebradiços, mas conserva boa maleabilidade geral e boa leitura da impressão.
INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NA PEÇA	Papier calque de CATEL & FARCY	“AVEC le sentiment de toujours servir la cause de l’Imprimerie Française nous présentons, comme chaque année, notre Album de Noël, auquel vous avez si généreusement apporté une aide pour laquelle nous vous remercions. Nous espérons que cet Album, le vingtième, trouvera auprès de tous, imprimeurs et bibliophiles, le chaleureux accueil réservé à ses devanciers; ce sera pour nous tout à la fois un encouragement et une recompense. RENBIL”	Papier calque de CATEL & FARCY

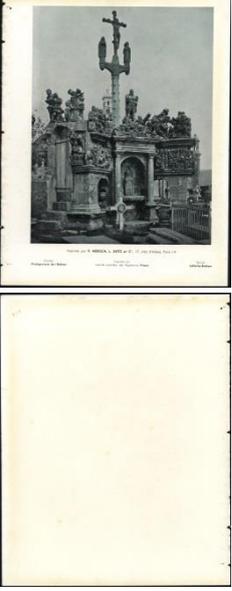
IMAGENS	 	 <p>a</p> <p>b</p> <p>c</p> <p>d</p>	 	
FOLIOTAÇÃO	M4	M5	M6	
SUORTE	Papel <i>couché</i>	Papel <i>couché</i>	Papel <i>couché</i>	
TÉCNICA DE IMPRESSÃO	Quadricromia	Fotogravura	Quadricromia	
DESCRIÇÃO	Reprodução de ilustração em guache do artista Bernard-Aldebert para a obra “Bateau Ivre”, de Rimbaud: cena do fundo do mar, multicolorida, com árvore central e diversas cobras.	<p>a) Retrato de homem jovem em primeiro plano e, em segundo plano, prancheta com desenho arquitetônico e instrumentos para desenho apoiados e janela com cortina.</p> <p>b) Texto intitulado “DIDOT - S¹ - LÉGER ET NICOLAS ROBERT - Inventeurs de la première machine à papier continu” ilustrado por reproduções de fotografias.</p> <p>c) Texto intitulado “LA MACHINE A PAPIER CONTINU DE NICOLAS ROBERT (1799)” ilustrado por desenhos técnicos.</p> <p>d) Quatro reproduções de fotografias da máquina de papel contínuo com legendas e, ao centro, reprodução de gravura do retrato de Louis-Nicolas Robert.</p>	Retrato de passeio: grupo de 3 crianças acompanhadas por uma mulher. Em segundo plano, pequenos chalés, gramado, árvores floridas e galinhas. Cores predominantes: verde, azul, ocre, branco, preto e vermelho. Emoldurado por caixa dourada e <i>passe-partout</i> impresso em cor cinza.	
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Bom. O papel apresenta bordas amareladas, no reto e no verso, intenso amarelecimento e deposição de sujidades nos cortes superior e lateral, e sujidades generalizadas nas superfícies. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. Os fólhos apresentam bordas amareladas e intenso amarelecimento e deposição de sujidades nos cortes superior e lateral. Conservam boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta bordas amareladas, no reto e no verso, intensa deposição de sujidades nos cortes superior e inferior e manchas amarelas generalizadas no verso. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	
INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NA PEÇA	Illustration pour “Bateau Ivre”, de Rimbaud/ Gouache de J. Bernard-Aldebert/ Imprimée par “Audin & C ^{ie} ” Lyon/ Quadrichromie de “Union-Photo”/ Papier de “Alibaux & C ^{ie} ”	<p>a) Portrait de Louis-Nicolas ROBERT, inventeur de la première machine à papier continu. (D’après une aquarelle faite par sa soeur)/(Collection de M.René PUTAIS.)</p> <p>c) Photogravure CLICHÉS-UNION-Paris</p>	<p>b) Autoria do texto: Georges DEGAAS, Professeur de technique du livre. Autoria das fotografias: DARBLAY</p> <p>d) Photos G. et G. Degaast. (Tous droits réservés).</p>	Clichés Chromo-Typo de CORNEVIN & BRETON, Photograpeurs- Paris Quadrichromie d’après um dessin de R. PICHON, Tirée par P. CHANOVE & C ^{ie} , COURBEVOIE, Encre de Ch. LORILLEUX & C ^{ie} Couché supérieur des Papeteries G. LIBERT, PARIS

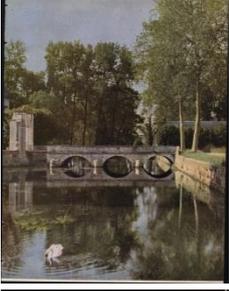
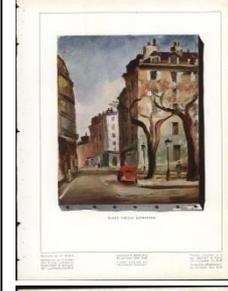
IMAGENS			
FOLIOTAÇÃO	M7	M8	M9
SUPORTE	Sem identificação	Sem identificação	Papel <i>couché</i>
TÉCNICA DE IMPRESSÃO	Sem identificação	Sem identificação	Quadricromia
DESCRIÇÃO	Programa da <i>Soirée de Gala</i> da <i>Académie Nationale de Danse et de Musique</i> . Caixas interpostas que emolduram a composição de letras e vinheta, nas cores marrom e verde.	Modelos de cartões de visita do bar <i>Auberge du Verre d'Argent</i> : composições de letras e vinhetas (mãos que seguram copos/taças), nas cores marrom e azul, emolduradas por caixas com linhas em cor marrom.	Cena de mulher nua em frente a uma penteadeira. Em primeiro plano, dorso da figura central que tem cabelos loiros e pele clara, e está assentada sobre cadeira com assento em forma de "U", revestido por tecido verde florido. Em segundo plano, penteadeira de madeira com espelho. Cores predominantes: ocre, marrom, verde, cinza, rosa e amarelo.
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Bom. O papel apresenta bordas amareladas, no reto e no verso, intensa deposição de sujidades no corte superior e amarelecimento homogêneo e generalizado. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta bordas amareladas, no reto e no verso, intensa deposição de sujidades nos cortes superior, inferior e lateral e amarelecimento homogêneo e generalizado. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta bordas amareladas, no reto, e mancha amarelada, coincidente com a área impressa do fólio sucessivo, no verso. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.
INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NA PEÇA	Pâte R. des Papeteries de Montévrain, BRUNSCHWIK Frères, à Paris/ Composé et imprimé aux Cours professionnels de la Chambre syndicale typographique parisienne	Croquis de J. BASSEVILLE-Paris/ Encres CH. LORILLEUX & C ^{ie}	Tableau WEISMANN/ LA TOILETTE/ QUADRICROMIE LAUREYS FRÈRES- PARIS/ Papier "Perfection A" de la/ Maison EVETTE GERMAIN & C ^{ie} / Egres Lorilleux/ DOUCHET FRÈRES ET BRISMONTIER, IMPRIMEURS

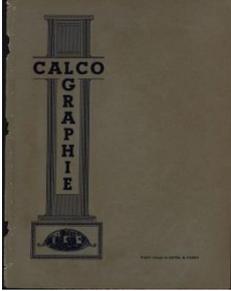
IMAGENS			
FOLIOTAÇÃO	M10	M11	M12
SUPORTE	Papel <i>couché</i>	Papel <i>couché</i>	Papel <i>couché</i>
TÉCNICA DE IMPRESSÃO	Quadricromia	Quadricromia	Sem identificação
DESCRIÇÃO	Paisagem urbana com catedral gótica, casas, feira e transeuntes.	Borboletas de coloração marrom e branco pousadas, cada uma, em um grande girassol.	Cena marina enquadrada por caixa nas cores vermelho, branco e azul, apresentando embarcação a vela com bandeira da França e três personagens. Cores predominantes: azul, verde, branco, marrom, vermelho, azul e bege. Inscrições: "La frégate, 1847" / "La Flore, 1900" / "Gustave Alaux" e "Fevrier 1936".
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Bom. O papel apresenta bordas amareladas, no reto e no verso, pequenas manchas amareladas esparsas no verso e intensa deposição de sujidades nos cortes superior, inferior e lateral. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta bordas amareladas, no reto e no verso, e intensa deposição de sujidades nos cortes superior, inferior e lateral. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta bordas amareladas, no reto e no verso, intensa deposição de sujidades nos cortes superior, inferior e lateral, pequeno orifício na seção inferior à esquerda (próximo ao ponto de costura), manchas azuis coincidentes com a área de impressão no verso e poucas partículas escuras aderidas também no verso. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.
INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NA PEÇA	Imp. ENG-LEC, Vire./ Clichés de la Photogravure LALLEMAND (Rouen)/ Le marché de Vire (peinture de J.-E-Marcel LE CORNEC)/ Encres de la Maison Ch. LORILLEUX	SÉLECTION TRAMÉE QUADRICHROME DIRECTE, D'APRÈS FILM "KODACHROME", POUR PHOTOGRAPHIE PETIT FORMAT 35 ^{m/m} , DE LA SOCIÉTÉ KODAK-PATHÉ, PARIS. / CLICHÉS EXÉCUTÉS PAR LES FILS DE VICTOR MICHEL, PARIS.	Área superior: PAPETERIES NAVARRE/3, RUE BENJAMIN-CONSTANT, PARIS/ COUCHÉ VÉJA, 50x65 DE 25KGS/ CLICHÉS UNION/ GILLOT-ROUSSET-RUCKERT/6 ^{ES} ET 8, RUE DE LA GROTTTE, PARIS- ^{XV} / ENCRE LORILLEUX/16, RUE SUGER/PARIS- ^{VI} Área inferior: AUTORISATION DE REPRODUCTION AIMABLEMENT ACCORDÉE PAR M. GUSTAVE ALAUX, LE MINISTÈRE DE LA MARINE, LES ÉDITIONS LA JEUNESSE, 14, RUE BRUNEL-PARIS- ^{XVI} / IMPRIMERIE DES ORPHELINS-APRENTIS D'AUTEUIL, 40, RUE LA FONTAINE, PARIS- ^{XVI}

IMAGENS	 	 	 
FOLIOTAÇÃO	M13	M14	M15
SUPORTE	Papel "Héliophyle"	Sem identificação	Papel <i>couché</i>
TÉCNICA DE IMPRESSÃO	Quadricromia	Sem identificação	Sem identificação
DESCRIÇÃO	Reprodução da aquarela de Alfred Léger "Vielle Rue a St-Malo". Paisagem urbana: pequena seção de rua com sobrados e chão batido. Cores predominantes: verde, roxo, branco, marrom e azul.	Reprodução da pintura de Paul Charavel "Maternité". Retrato de mulher e duas crianças, uma ao colo e outra à sua direita. Cores predominantes: bege, marrom, branco e rosa. O papel da impressão (24,8X19,8cm) encontra-se colado pela borda esquerda sobre um papel de gramatura alta de coloração esverdeada.	Reprodução de tapeçaria de Charles-Antoine Coypel. A cena apresenta personagens da corte (ao centro) e ornamentos como florões, animais (pavão, bodes e cachorro), livros e laços.
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Regular. O papel apresenta amarelecimento generalizado e homogêneo, intensa deposição de sujidades nos cortes superior e lateral, pequeno orifício na seção inferior à esquerda (próximo ao ponto de costura e coincidente com o orifício da peça anterior), rasgo na borda inferior esquerda, algumas manchas amareladas próximas às bordas no reto, e muitas manchas amareladas coincidentes à área de impressão da obra sucessiva no verso. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	O papel da impressão encontra-se em bom estado de conservação, apresentando sujidades esbranquiçadas aderidas generalizadamente no reto, pequeno rasgo na borda lateral inferior esquerda e algumas manchas de coloração magenta no verso. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão. O papel de suporte da colagem encontra-se em estado regular de conservação, apresentando bordas amareladas, no reto e no verso, intensa deposição de sujidades nos cortes superior e lateral, e manchas amareladas predominantemente na seção direita do verso. Conserva boa maleabilidade.	Bom. O papel apresenta bordas amareladas, no reto e no verso, intensa deposição de sujidades no corte superior e mancha amarelada, coincidente com a área impressa do fólio sucessivo, no verso. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.
INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NA PEÇA	Aquarelle Alfred LÉGER/ VIELLE RUE A ST-MALO/ QUADRICROMIE LAUREYS FRÈRES-PARIS/Papier "Héliophyle" blanc 50X60 de 30 kg. des PAPETERIES LOUIS MULLER&FILS, PARIS/-Encres LEFRANC&Cie	No suporte da colagem, impresso em verde: MATERNITÉ, par PAUL CHARAVEL/ (peinture)/ L'ILLUSTRATION, 13, RUE SAINT-GEORGES, PARIS	No verso: TAPISSERIE DE CHARLES-ANTOINE COYPEL (Mobilier National)/ Extrait de "HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ART"/ Aristide Quillet, Éditeur/ ENCRE DE CH. LORILLEUX & C ^{ie} / 16, Rue Suger, Paris/ PAPIER COUCHÉ DE MARCEL LAROCHE/ 44, Rue des Vinaigriers, Paris.

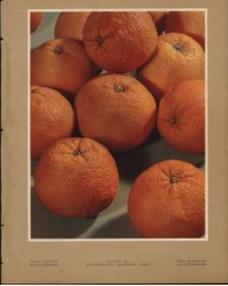
IMAGENS			
FOLIOTAÇÃO	M16	M17	M18
SUPORTE	Papel <i>couché</i>	Papel <i>couché</i>	Sem identificação
TÉCNICA DE IMPRESSÃO	Sem identificação	Sem identificação	Sem identificação
DESCRIÇÃO	Reprodução de gravura extraída do livro “Volta ao mundo em 80 dias” de Julio Verne. Cena de homem com mulher desacordada nos braços sobre fogueira e tumulto ao redor. Cores predominantes: vermelho, azul, lilás, ocre, marrom e bege.	Imagem monocromática, em verde: vista superior de vilarejo, com relevo montanhoso ao redor e cruzeiro em primeiro plano. Margeada por caixa vermelha e branca.	Impressão em relevo, sem cores, com margem cinza e colagem na área central (folha metalizada, dourada, com a palavra “Olré” impressa em baixo relevo).
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Bom. O papel apresenta bordas amarelecidas, no reto e no verso, intensa deposição de sujidades nos cortes superior e lateral e mancha amarelecida, coincidente com a área impressa do fólio sucessivo, no verso. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta bordas amarelecidas, no reto e no verso, intensa deposição de sujidades nos cortes superior, inferior e lateral, sujidades generalizadas e mancha amarelecida, coincidente com a área impressa do fólio sucessivo, no verso. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta bordas amarelecidas, no reto e no verso, intensa deposição de sujidades nos cortes superior e lateral, pontos de <i>foxing</i> no reto, sujidades generalizadas e manchas amareladas generalizadas no verso. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.
INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NA PEÇA	Embaixo à esquerda: GRAVURE EXTRAITE DU TOUR DU MONDE EN/ EM 80 JOURS/ DE JULES VERNE/ LIBRAIRIE HACHETTE Embaixo à direita: IMPRIMÉ PAR L. DE MATTEIS/ 101, AVENUE D'ORLÉANS, PARIS XVI/ PAPIER COUCHÉ DES PAPETERIES DE PONT-DE-LIGNON (H ^{TE} -LOIRE)/ ENCRE	CLICHÉ HORIZONS DE FRANCE/ EMERAUDE SOLIDE/ GRENAT 45/ CH. LORILLEUX & C ^{TE}	No verso: ATELIERS D'IMPRESSIONS ET DE CARTONNAGES D'ART JACQUES MAKOWSKY/ 34, RUE DES PEUPLIERS, PARIS (XIII ^e)/ TÉLÉPHONE: GOB. 83-20 (4 LIGNES GROUPÉES)/ COUVERTURE D'UM ALBUM ÉDITÉ PAR SYNERGIE POUR UM FABRICANT DE TISSUS-REPRODUCTION EM GAUFRAGE DE LA TRAME DES TISSUS PAR LES PROCÉDÉS JACQUES MAKOWSKY/ EXÉCUTION SUR CARTE GRENUE R.S. DES PAPETERIES LOIUS MULLER ET FILS/ 38, RUE FLANDRE, PARIS (XIX ^e)

IMAGENS			
FOLIOTAÇÃO	M19	M20	M21
SUPORTE	Papel <i>couché</i>	Sem identificação	A peça impressa encontrava-se colada sobre um papel de suporte e não se encontra presente no volume.
TÉCNICA DE IMPRESSÃO	Fotogravura	Sem identificação	Sem identificação
DESCRIÇÃO	Imagem em preto e branco de cemitério com túmulos e altar em pedra com imagens esculpidas e crucifixo central.	Reprodução de gravura ilustrativa (matriz em linóleo) de <i>Alice no País das Maravilhas</i> : menina de costas e gato sobre árvore, nas cores preto, branco e marrom.	PAPEL DE SUPORTE PARA COLAGEM DA PEÇA IMPRESSA: papel de alta gramatura, na cor bordô com informações impressas em rosa.
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Bom. O papel apresenta bordas amareladas, no reto e no verso, intensa deposição de sujidades no corte superior, transferência do relevo da impressão anterior na margem direita e manchas amareladas generalizadas no reto e no verso. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado, mais intenso nas margens, no reto e no verso, intensa deposição de sujidades nos corte superior e inferior, transferência da imagem do relevo da peça m18 e pontos amarelo esverdeados generalizados no reto e no verso. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	O papel de suporte encontra-se em bom estado de conservação, apresentando margens esmaecidas e resíduos de cola e papel na área da colagem.
INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NA PEÇA	Clichés Photogravure de l'Édition/ Imprimé par P. MERSCH, L. SEITZ et C ^{ie} , 17, villa d'Alésia, Paris 14 ^e / Imprimé sur couché supérieur des Papeteries Prioux/ Encres Lafleche-Bréham	GRAVURE ORIGINALE ET INÉDITE SUR LINOLÉUM EXÉCUTÉE PAR GÉRARD PLOUVIER D'APRÈS UNE ETUDE D'ARTHUR RACKHAM/ HÉLIO ALFA B.B.C. DES PAPETERIES DE FRANCE/ IMPRIMERIE ALBERT PLOUVIER & FILS A CARVIN (PAS-DE-CALAIS) MAISON FONDÉE PAR TH. PLOUVIER-CARDON EN 1867/ ENCRE MATES DE CH. LORILLEUX & C ^{ie}	Reproduction d'une peinture, "La Belle Jardinière" de 1507 du peintre Raphaël, imprimée par M. Lescuyer à Lyon, sur Presse F.L. type lourd n°3, sur papier et support de la Maison Jules Breton & C ^{ie} , succ. à Paris: papier couché Perfection A, sur Outamaro Bordeaux. Clichés Union. Graveur. Paris. Couleurs Ch. Lorilleux & C ^{ie}

IMAGENS			
FOLIOTAÇÃO	M22	M23	M24
SUPORTE	Papel <i>couché</i>	Papel <i>couché</i>	Papel <i>couché</i>
TÉCNICA DE IMPRESSÃO	Fotogravura	Fotogravura	Sem identificação
DESCRIÇÃO	Cabeça de mulher delineada em dourado, olhos azuis, lábios magenta e colar de miçangas esféricas brancas em fundo marino nos tons azul, verde, branco e bege.	Paisagem campestre com lago, cisne, portal e ponte em pedra e árvores. Cores predominantes: verde, azul, cinza, branco e bege.	Reprodução da pintura <i>Place Vieille Estrapade</i> do artista H. Biais, centralizada em um contorno preto: cena urbana com prédios, carro estacionado, praça e homens. A composição inclui a representação de parte do chassi da pintura representada. Cores predominantes: ocre, marrom, vermelho, verde, branco, azul, cinza e preto.
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Bom. O papel apresenta bordas amarelecida, no reto e no verso, intensa deposição de sujidades nos cortes superior e lateral, pontos de transferências de tinta azul no verso e manchas amareladas generalizadas no reto e no verso. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta bordas amarelecidas, no reto (na borda superior) e no verso, intensa deposição de sujidades no corte superior, mancha amarelada coincidente com a área impressa da peça seguinte e grandes manchas escuras na seção superior direita e central esquerda, no verso. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta bordas amarelecida, no reto e no verso, intensa deposição de sujidades no corte superior, mancha escura no reto coincidente com mancha do verso da peça anterior e amarelecimento generalizado no verso. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.
INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NA PEÇA	IMPRIMÉ PAR ROBAUDY A CANNES (A.-M.)/PAPIER COUCHÉ BLANC MAT DES PAPETERIES DE FRANCE/ ENCRE DE LA MAISON CH. LORILLEUX & C ^{IE} – PARIS/ CLICHÉS DE LA PHOTOGRAVURE A. GUEIROARD ET C ^{IE} – MULHOUSE (H.-R.)	Tirage exécuté en 4 couleurs par la SOCIÉTÉ INDUSTRIELLE D'IMPRIMERIE 10, Rue Vallier – LEVALLOIS-PERRET/ Photographie et clichés typographiques de CORNEVIN-BRETON, Photograpeurs/ Tirage effectué sur "Couché Astra" des PAPETERIES GRILLET & FÉAU, PARIS/ Encres de la Maison HELLER, PARIS	Peinture de H. BIAIS/ Sélection et Clichés des Etablissements BUSSIÈRE & NOUËL/56 ^{bis} , r. des Plantes. Vau. 03-21 / Imprimerie H. WRCKLÉ/ 45, rue Linné. Odé. 16-60/ Tirage exécuté sur "AUTOMATIC FRONTX" / Papier couché n°2 de GRILLET & FÉAU 121, r. Lafayette. Tai. 59-40/ Encres CH. LORILLEUX & C ^{IE} / 16, rue Suger. Dan. 54-22

IMAGENS			
FOLIOTAÇÃO	M25	M26	M27
SUPORTE	Papel vegetal	Papel <i>offset</i>	Papel <i>offset</i>
TÉCNICA DE IMPRESSÃO	Sem identificação	Fotogravura	Sem identificação
DESCRIÇÃO	Impressão de palavras (CALCO GRAPHIE) dentro de coluna composta por linhas e vinheta (representando uma oficina impressora) em azul na base, dispostos predominantemente à esquerda da página.	Reprodução de fotografia: retrato de crianças banhistas. Cores predominantes: azul, verde, ocre e vermelho.	Reprodução da obra "ARABA DU TRAIN DE COMBAT" (assinatura do artista ilegível): Homem vestindo túnica, colete e turbante, conduzindo carroça puxada por animais (semelhantes a burros).
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Regular. O papel apresenta amarelecimento generalizado e homogêneo, intensa deposição de sujidades nos cortes inferior e superior e leve ondulação próxima à área impressa, mas conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado e homogêneo, no reto e no verso, intensa deposição de sujidades nos cortes superior e inferior, e no verso, bordas escurecidas e migração da imagem. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado e homogêneo, no reto e no verso, intensa deposição de sujidades no corte superior e espelhamento da imagem da peça sucessiva no verso. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.
INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NA PEÇA	Papier calque de CATEL & FARCY	No reto: Couleurs Offset des ÉTABLISSEMENTS ÉMILE OGÉ & E. GAUGER – Malakoff (Seine) No verso: Photo Couleurs GORSKY/ Photogravure B. ARNAUD/ Papier Blanc Offset Surfin 67X100 de 50kgs, des Papeteries F.BARJON à Moirans./ Imprimé sur Machine Offset MARINONI	OFFSET EXTRA DES PAPETERIES SCHWINDENHAMMER/ TURCKHEIM (HAUT-RHIN)/ COULEURS OFFSET BRANCHER FRÈRES/ 4° REGIMENT DE TIRAILLEURS TUNISIENS/ ARABA DU TRAIN DE COMBAT/ PUISIEUX, 1915/ IMPRIMÉ SUR OFFSET MARINONI PAR LES IMPRIMERIES BERGER-LEVRAULT/ NANCY-PARIS-STRASBOURG

IMAGENS	 	 	 
FOLIOTAÇÃO	M28	M29	M30
SUPORTE	Papel <i>offset</i>	Papel <i>offset</i>	Sem identificação
TÉCNICA DE IMPRESSÃO	Fotogravura	<i>Offset</i>	Fotolitografia
DESCRIÇÃO	Jardim com gramado, escultura em primeiro plano e palácio ao fundo. Cores predominantes: verde, azul, cinza e ocre.	Reprodução de fotografia de cena rural impressa em giro de 90°: vacas malhadas (branco e marrom) em pasto com árvores ao fundo enquadradas por margens pretas. Reprodução ao centro e <i>frame</i> "original" abaixo da imagem, à esquerda.	Imagem, em formato retangular, de rosas nas cores rosa e amarelo claro sobre fundo cinza, com bordas brancas estreitas, e colada sobre fólio cujo reto tem cor castanho claro.
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado no reto e no verso, intensa deposição de sujidades nos cortes superior e lateral, espelhamento da imagem da peça sucessiva no verso, manchas escurecidas predominantemente nas seções inferiores do reto e do verso e lateral esquerda do verso. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado e homogêneo no reto e no verso, intensa deposição de sujidades nos cortes superior e lateral, e manchas escurecidas nas quatro bordas do fólio (no reto e no verso). Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado e homogêneo, no reto e no verso, intensa deposição de sujidades no corte superior e manchas escurecidas nas quatro bordas do fólio (no reto e no verso). Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.
INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NA PEÇA	Clichés Offset. Les Arts Photographiques appliqués. Sélection directe d'après nature par R. AUCLAIR/ Imprimé par IMPRIMERIE CRÉTÉ, à CORBEIL, em Offset creux 4 couleurs/ ENCREs LEFRANC/ offset grapho-calco 51X66 de 30k. des PAP. L. MULLER et FILS/ 38, Rue de Flandre, PARIS.	Film original 24X36, trame 200/ Quadrichromie Offset "CLICHÉS UNION" d'après film em couleurs Kodachrome, agrandissement 7 fois./ Reports en creux par procédé BEKA et tirage en offset executés par la SOCIÉTÉ INDUSTRIELLE D'IMPRIMERIE/ 10, Rue Vallier-LEVALLOIS-PERRET/ Tirage effectué sur "Offset supérieur "COMPAS S.A."/ Encre de CH. LORILLEUX & Cie	Photo GORSKY/ Encre LEFRANC/ Imprimé par LA PHOTOLITH L. DELAPORTE-PARIS/Papier des Papeteries LA HAYE-DESCARTES

IMAGENS	 	 	 
FOLIOTAÇÃO	M31	M32	M33
SUPORTE	Sem identificação	Sem identificação	Papel <i>offset</i>
TÉCNICA DE IMPRESSÃO	Fotolitografia	Sem identificação	Fototipia
DESCRIÇÃO	Imagem, em formato retangular, de frutas (laranjas?) de coloração alaranjada sobre fundo cinza, com bordas brancas estreitas, e colada sobre fólho cujo reto tem cor castanho claro.	Reprodução da ilustração do artista Map para a obra " <i>El secreto de la calle florida</i> ": carruagens ocupadas por homens e mulheres com roupas de gala que circundam a parte inferior do texto de apresentação da própria imagem. Acima do texto, o perfil de um homem louro com cartola cinza, cigarrilha na boca, terno, gravata listrada e flor vermelha na lapela. Assinatura do artista na parte inferior da face frontal do fólho (reto), à direita.	Reprodução da pintura impressionista "Moulin à Pont-Scorff" de Léon Jenneau: paisagem campestre com várias espécies vegetais, moinho d'água e casa branca. Imagem impressa em giro de 90° e ocupando toda a superfície do fólho (há apenas uma pequena borda branca na seção inferior do fólho, na lateral esquerda da imagem).
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado e homogêneo, no reto e no verso, intensa deposição de sujidades no corte superior, bordas intensamente amarelecidas (sobretudo no verso), manchas pontuais distribuídas por todo o fólho (sobretudo próximo às margens) e espelhamento da imagem da peça sucessiva no verso. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado no reto e no verso, intensa deposição de sujidades nos cortes superior e lateral e bordas intensamente amarelecidas (sobretudo no verso). Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. Devido às cores e à cobertura total do reto do fólho pelas tintas da impressão, não é possível identificar nenhuma degradação nessa área. No verso, o papel apresenta amarelecimento generalizado e margens intensamente amarelecidas e com manchas. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.
INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NA PEÇA	Photo GORSKY/ Encres LEFRANC/Imprimé par LA PHOTOLITH L. DELAPORTE-PARIS/Papier des Papeteries LA HAYE-DESCARTES	Ao centro: Cette planche/ Extraite de l'ouvrage illustre /EL SECRETO DE LA CALLE FLORIDA/ Texte de Henrique Loncán/ Illustrations du regretté artiste Map/ FUT GRAVÉE E IMPRIMÉE PAR/ L'IMPRIMERIE E. DESFOSSÉS/ 13, Quai Voltaire/ Paris Na parte inferior, no reto, à direita: ENCREs LORILLEUX	No verso: CLICHÉS DE LA SOCIÉTÉ TECHNIQUE D'OFFSET/ 35, rue Villiers-de-l'Isle-Adam-PARIS/ <<MOULIN A PONT-SCORFF>> (Bretagne), par Léon JEANNEAU/ réalisé em 6 couleurs par LES IMPRIMERIES M. DÉCHAUX/ ENCREs BRANCHER/ PAPIER SUPER OFFSET DE LA COMPAGNIE NATIONALE DES PAPIERS/ 11, rue Duguay Trouin- PARIS

IMAGENS	 	 	 
FOLIOTAÇÃO	M34	M35	M36
SUPORTE	Papel <i>offset</i>	Papel velino	Papel <i>offset</i>
TÉCNICA DE IMPRESSÃO	Fototopia	Fotogravura	Sem identificação
DESCRIÇÃO	Reprodução de pintura “ <i>Notre-Dame de la Joie</i> ” do artista Raighasse: cena de confraternização em praça pública com tendas/barracas coloridas e catedral ao fundo. Imagem impressa em giro de 90° com assinatura do artista na parte inferior à direita da imagem.	Reprodução de fotografia: retrato de duas mulheres jovens loiras, sorrindo, com lenços amarrados no pescoço e com as costas apoiadas em tronco de árvore. Cores predominantes: vermelho, verde, ocre e branco. Sobre a peça, no reto, foi aplicada uma película adesiva que isola a impressão e confere brilho. Assinatura do fotógrafo na parte inferior à direita da imagem.	Reprodução de gravura de Dürer: Retrato de meio corpo de homem com barba, chapéu e cobertura do colo em pele animal sobre fundo retangular amarelo. Brasões nos cantos superiores e placa com dizeres em latim e caracteres romanos.
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado e homogêneo no reto e no verso, intensa deposição de sujidades nos cortes superior e lateral e bordas intensamente amarelecidas (sobretudo no verso) e com manchas. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel e a película plástica apresentam amarelecimento generalizado e homogêneo. A película começa a se desprender na parte inferior à direita. O papel apresenta intensa deposição de sujidades nos cortes superior, inferior e lateral. No verso, as bordas do papel encontram-se intensamente amarelecidas e com manchas, e há espelhamento de partes da imagem da peça sucessiva. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado no reto e no verso, intensa deposição de sujidades no corte superior e bordas intensamente amarelecidas (ne reto e no verso) e com manchas. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.
INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NA PEÇA	CLICHÉS DE LA SOCIÉTÉ TECHNIQUE D’OFFSET/ <<NOTRE-DAME DE LA JOIE>> à PENMARCH (Finistère), par RAIGHASSE/ IMPRIMERIES M. DÉCHAUX/ 23 à 27, PASSAGE GAMBETTA- PARIS (XXe)/ PAPIER SUPER OFFSET DE LA COMPAGNIE NATIONALE DES PAPIERS/ ENCRE BRANCHER	Encres PHILIPPE HELLER/ 84, rue Robespierre, MONTREUIL/ Velin blanc Offset surfin/ F. BARJON à MOIRANS/ photo GORSKY Frères, PARIS/ 143, Rue d’Alésia, 143 / Imprimé sur les Presses de l’Imprimerie E. Dufour/ 32, rue des Francs, Bourgeois, PARIS/ Sélection, films et reports, procédé C.B. CORNEVIN-BRETON, Photograpeurs, PARIS/ Application pelicule RODOPHANE de la Société RHONE-POULENC/ Procédé film émail G.LEVERNE PARIS/ 43-45, Rue du Faubourg du Temple	GRAVURE SUR PIERRE ET IMPRESSION DE L’ÉCOLE ESTIENNE/ REGISTRE C. OFFSET 20KGS DES PAPETERIES DE FRANCE/ ENCRE DE LA MAISON CH. LORILLEUX & C ^{IE}

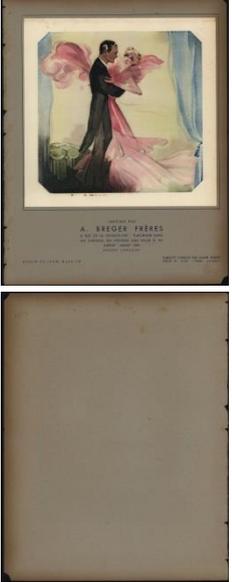
IMAGENS	 	 	 <p>Fólio fechado (reto) Fólio fechado (verso)</p>  <p>Fólio aberto (face interna esquerda) Fólio aberto (face interna direita)</p>
FOLIOTAÇÃO	M37	M38	M39
SUPORTE	Papel <i>offset</i>	Papel vergê	Sem identificação
TÉCNICA DE IMPRESSÃO	<i>Offset</i>	Sem identificação	Sem identificação
DESCRIÇÃO	Reprodução da obra <i>Kayserberg</i> do artista R. M. Munsch: telhados de casas, torre de igreja à direita e montanhas ao fundo. Impressão em giro de 90°. Cores predominantes: marrom avermelhado, verde, azul e branco.	Reprodução da página de um catálogo de vinhos: ilustrações de oficiais fardados na parte superior, pentagrama com notas musicais ao centro, texto e vinheta na parte inferior, e bordas com parreiras, tudo sobre fundo retangular amarelo.	Reprodução de pintura em toda a extensão das duas seções da face interior de um bifólio desdobrável a partir das proximidades da costura: cena de reunião de cavaleiros em uma praça, montados em uma praça; matilha, pessoas e casas.
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado no reto e no verso, intensa deposição de sujidades no corte superior e bordas intensamente amarelecidas (no reto e no verso) e com manchas. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado no reto e no verso, intensa deposição de sujidades nos cortes superior e lateral, bordas intensamente amarelecidas (no reto e no verso) e com manchas, e resquícios de adesivo e papel aderidos na área de costura. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. Devido às cores e à cobertura total do reto do bifólio pelas tintas da impressão, não é possível identificar nenhuma degradação nessa área. No verso do bifólio, o papel apresenta amarelecimento generalizado e bordas intensamente amarelecidas e com manchas. A extremidade por onde se dá a abertura do bifólio encontra-se enrugada. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.
INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NA PEÇA	SÉLECTION, FILMS OFFSET CREUX, REPORTS/ GÉRARD VAN EE FILS/ 3, B4 DE LA PORTE-HAUTE/MULHOUSE (Haut-Rhin)/KAYSERBERG (Haute-Alsace) par R.M. MUNSCH/ TIRAGE OFFSET CREUX DES IMPRIMERIES A.RAMBOZ-LYON/ENCRE BRANCHER FRÈRES/ MALAKOFF (SEINE)/PAPIER OFFSET EXTRA/ DES PAPERIES NAVARRE	Imprimé sur vergé Pur fil OUTHENIN CHALANDRE/ édition des Papeteries de France/ PAGE D'UM CATALOGUE DE VIN/ créé et réalisé par l'Imprimerie G. JEANBIN/ 7, RUE RIQUET-PARIS/ ILLUSTRATION DE H. CADIOU/ Couleurs de LAFLECHE Fils/ Paris/ Clichés traits DEMOULIN	No verso da seção direita do bifólio: IMPRIMÉ PAR GEORGES LANG/ 11-15, RUE CURIAL-PARIS/PROCÉDE R.O.C.

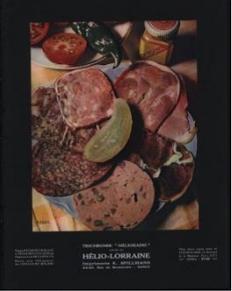
IMAGENS	 	 	 
FOLIOTAÇÃO	M40	M41	M42
SUPORTE	Papel <i>offset</i>	<i>Rotocalco blanc</i>	Sem identificação
TÉCNICA DE IMPRESSÃO	<i>Offset</i>	Fotogravura/fototipia	Fototipia
DESCRIÇÃO	Reprodução de pintura de Louis Périn: casa de campo com gramado à frente, no qual se encontram um homem e um cavalo branco. Impressão em giro de 90°. Cores predominantes: marrom/terracota, verde, bege e branco.	Reprodução de obra (assinatura do artista ilegível): menina de vestido azul com bolinhas brancas, chapéu e flores brancas na mão esquerda, assentada na grama com gato branco ao lado. A imagem é margeada por borda oval ondulada dourada	Reprodução de pintura impressionista (assinatura do artista ilegível) impressa sobre toda a superfície do fólio: edificação de arquitetura árabe, cercada por jardim, lago à frente (no qual há reflexo da paisagem na água) e figura humana à esquerda (do observador).
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado no reto e no verso, intensa deposição de sujidades nos cortes superior e lateral e margens intensamente amareladas (no reto e no verso). Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado no reto e no verso, intensa deposição de sujidades no corte superior, bordas intensamente amareladas (no reto e no verso) e com manchas, e espelhamento de partes da imagem da peça sucessiva. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. Devido às cores (intensas e saturadas) e à cobertura total do reto do bifólio pelas tintas da impressão, não é possível identificar nenhuma degradação nessa área. No verso do bifólio, o papel apresenta amarelecimento generalizado, bordas intensamente amareladas e com manchas, e espelhamento de partes da imagem da peça sucessiva. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.
INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NA PEÇA	No verso: Papier Offset Supérieur/ de la/ C ^{ie} NATIONALE DES PAPIERS/ 11, Rue Duguay-Trouin, Paris (6 ^e)/ Sélection en 4 couleurs et typons/ de la/ MAISON BUSSIÈRE & NOUEL/ 56 bis, Rue des Plantes, Paris (14 ^e)/ Couleurs Offset/ des ETABLISSEMENTS PH. HELLER/ Montreuil (Seine)/Copié et imprimé em Offset creux/ (copie procédé J-M.M.)/ par/ J-M. MONNIER/ imprimeur à façon/ 18, Rue Basfroi, Paris (XI ^e)/ Téléphone: Roquette 42-53	Photogravure Clichés Union/ Imprimerie Nortier/ Rotocalco blanc/ Pap ^{ies} Aussedat	No verso: PAPIER DES PAPETERIES NAVARRE/ CLICHÉS DE CORVNEVIN-BRETON/ 14, RUE STHRAU-PARIS/IMPRIMÉ PAR X. PERROUX ET FILS/MACON-PARIS/ ENCRE DE LA MAISON OGÉ-GAUGER/ MALAKOFF (Seine)

IMAGENS	 	 	 
FOLIOTAÇÃO	M43	M44	M45
SUPORTE	Sem identificação	Papel <i>offset</i>	Papel velino
TÉCNICA DE IMPRESSÃO	<i>Offset</i>	<i>Offset</i>	<i>Offset</i>
DESCRIÇÃO	Reprodução da aquarela <i>Une ferme dans l'Isère</i> , do artista H. Prost: casa de campo com curso d'água adiante. Impressão em giro de 90°. Cores predominantes: verde, azul, ocre e branco.	Reprodução de pintura (assinatura do artista ilegível): vaso com flores amarelas e vermelhas. Cores predominantes: amarelo, vermelho, ocre e cinza.	Reprodução de retrato de rosto feminino (assinatura do artista ilegível). Mulher de cabelos loiros, pele clara, batom vermelho e olhar voltado para a esquerda (do observador), sobre fundo laranja. Cores predominantes: amarelo, vermelho, laranja e cinza.
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado no reto e no verso, intensa deposição de sujidades nos cortes superior, inferior e lateral, margens com manchas (sobretudo no reto), e mancha enegrecida de dedos no verso. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão. Obs: marcas do fio da costura no verso do papel.	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado no reto e no verso, intensa deposição de sujidades no corte superior, e margens amarelecidas e com manchas (sobretudo no verso). Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão. Obs: marcas do fio da costura no reto do papel.	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado no reto e no verso, intensa deposição de sujidades nos cortes superior e inferior, margens intensamente amarelecidas e com manchas (no reto e no verso), e espelhamento de partes da imagem da peça sucessiva. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.
INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NA PEÇA	SÉLECTION FILMS, REPORTS/GERARD VAN EE FILS MULHOUSE/ UNE FERME DAS L'ISÈRE (Aquarelle de H. PROST)/TIRAGE OFFSET CREUX DES IMPRIMERIES A.RAMBOZ-LYON/ ENCRE BRANCHER FRÈRES/ PAPIER DES PAPETERIES AUSSÉDAT	Tirage effectué sur "Super Offset" de la COMPAGNIE NATIONALE DES PAPIERS/Films offset des Ets CORNEVIN-BRETON/ Photograpeurs- 14, Rue Sthrau, PARIS/ Reports en creux procédé BEKA et tirage en offset exécuté par la SOCIÉTÉ INDUSTRIELLE D'IMPRIMERIE/ 10, Rue Valier LEVALLOIS-PERRET/ Encres de la Maison	VELIN EXTRA OFFSET DES PAPETERIES NAVARRE/ Imprimé sur Machine Offset MARINONI par les Imprimeries Artistiques B. SIRVEN/ TOULOUSE-PARIS/ ENCRE LORILLEUX

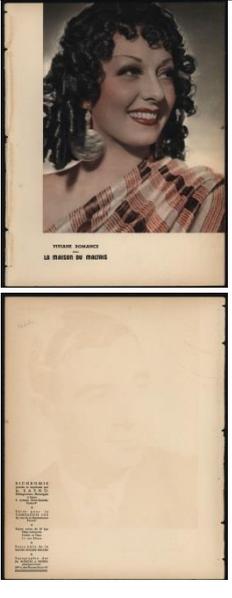
	BRANCHER FRÈRES		
IMAGENS			
FOLIOTAÇÃO	M46	M47	M48
SUPORTE	Papel <i>offset</i>	PAPEL DE SUPORTE (da impressão ausente): Papel <i>couché</i>	Papel vegetal
TÉCNICA DE IMPRESSÃO	<i>Offset</i>	A peça que deveria estar colada sobre este papel de suporte não se encontra presente no volume, conforme indicado pelos resquícios de adesivo.	Sem identificação
DESCRIÇÃO	Retrato feminino impresso sobre toda a superfície do folio (há apenas uma borda branca na parte inferior). Mulher de cabelos castanhos, pele e olhos claros, batom vermelho e taça com líquido alaranjado nas mãos. Cores predominantes: verde, bege, branco, vermelho e marrom.	PAPEL DE SUPORTE PARA COLAGEM DA PEÇA: papel de alta gramatura, na cor bordô, com informações impressas em dourado e marca retangular que parece delimitar a área de colagem da peça gráfica ausente.	Impressão da palavra "HÉLIOGRAPHIE" na direção horizontal, localizada na área superior de um pórtico (composto por linhas), e vinheta (representando uma oficina impressora) na área inferior do mesmo. Impressão monocromática em azul, centralizada na página.
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Bom. Devido às cores (intensas e saturadas) e à cobertura total do reto do fôlio pelas tintas da impressão, não é possível identificar nenhuma degradação nesta face. No verso do fôlio, o papel apresenta amarelecimento generalizado, poucas manchas pontuais nas margens e migração de áreas da imagem impressa no reto. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	O papel de suporte encontra-se em bom estado de conservação, apresentando margens esmaecidas e resíduos de cola e papel na área da colagem (4 cantos).	Regular. O papel apresenta amarelecimento, intensa deposição de sujidades nos cortes inferior e superior, leve ondulação próxima à área impressa e pequenos rasgos na borda inferior. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão. Obs: marcas do fio da costura no verso do papel.
INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NA PEÇA	No verso: IMPRIMÉ SUR MACHINE MARINONI PAR L'IMPRIMERIE VIALE ET L'HOTELLIER/ IMPRIMEURS A FAÇON SUR PAPIER "SUPER OFFSET" DE LA COMPAGNIE NATIONALE DES PAPIERS/ PHOTOGRAVURE CLICHÉS-UNION/ ENCRE BRANCHER FRÈRES/ PHOTO COULEURS SCAIONI	PAPIER COUCHÉ DEUX FACES/ MARCEL LAROCHE/ MOUTHIER-S/-BOËSME (CHARENTE)/ TIRAGE OFFSET WETTERWALD FRÈRES BORDEAUX/ CRÉATION, SÉLECTION, FILMS, RÉPORTS EN CREUX, WETTERWALD FRÈRES	Papier calque de CATEL & FARCY

IMAGENS			
FOLIOTAÇÃO	M49	M50	M51
SUPORTE	"Hélio superior <i>Neige</i> "	"Hélio crème fin"	"Papier hélio"
TÉCNICA DE IMPRESSÃO	Heliografia	Sem identificação	Héliocromia
DESCRIÇÃO	Reprodução de um quadro com moldura amarela, representando um homem de olhos escuros, chapéu e barba. Conjunto (retrato e moldura), sobre fundo preto. Cores predominantes: marrom, bege, preto e amarelo.	Reprodução de fotografia em preto e branco: parque com gramado, arbustos e curso d'água.	Reprodução de retrato de Louis XV, por Jacques-Christophe Le Blon, originalmente gravado e impresso por tricromia manual no século XVIII: homem de cabelos grisalhos, pele clara, manto azul, gola branca com ornamento e broche. Cores predominantes: azul, marrom, ocre, branco, bege. No verso, há a impressão, em três idiomas, de um texto de GEORGES DEGAAST.
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado no reto e no verso, intensa deposição de sujidades nos cortes superior e lateral, e margens intensamente amarelecidas no verso. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado no reto e no verso, intensa deposição de sujidades no corte superior, e margens intensamente amarelecidas, com manchas no verso. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado no reto e no verso, mais intenso na proximidade das bordas e manchas esparsas; intensa deposição de sujidades nos cortes superior e lateral, e fragmentos transferidos das tintas azuis da peça sucessiva no verso. A área de concentração dos fragmentos de tinta é delimitada por uma mancha amarelecida no formato da peça sucessiva. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.
INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NA PEÇA	Tirage effectué sur hélio supérieur "Neige" des Papeteries G. LIBERT, PARIS/ GRAVÉ ET IMPRIMÉ PAR L'HÉLIOGRAVURE AULARD ET C ^{ie} / 35, RUE TOURNEFORT, A PARIS/ Imprimé avec les encres primaires LORILLEUX & C ^{ie} / PARIS	Studio DANIEL/ Encre de CH. LORILLEUX & Cie/ HÉLIO-DANEL-LILLE/ Sur Papier hélio crème fin/ Papeterie LIBERT/ Gravure MALVAUX	No reto: Reproduction em Héliochromie. (Procédé Hélios-Archereau.)/ LOUIS XV, Roi de France/ Portrait gravé et imprimé em trichromie manuelle au XVIIIe Siècle par Jacques-Christophe LE BLON (1667-1741)/ (Collection DUTUIT-Petit Palais, de Paris)/ GEORGES LANG/ Impimeur, PARIS No verso: Papier Hélio/ OUTHENIN-CHALANDRE des PAPETERIES DE FRANCE/ 10, Rue Commines/ Imprimé par GEORGES LANG/ 11-15, Rue Curial PARIS/ ENCRE LÉFRANC

IMAGENS			
FOLIOTAÇÃO	M52	M53	M54
SUORTE	Papel alumínio	Sem identificação	"Papier Héliophyle"
TÉCNICA DE IMPRESSÃO	Sem identificação	Sem identificação	Bicromia
DESCRIÇÃO	Retrato monocromático em azul de mulher com cabeça coberta por manto/capuz, rosto e olhar voltados para a esquerda (do observador). O papel da impressão encontra-se colado pela borda superior sobre um papel de alta gramatura.	Desenho de Jean Mercier para a publicidade concebida por André Robert para o filme "Trois Valses": figuras feminina (com vestido rosa) e masculina (com terno preto), unidas em movimento de dança. Cores predominantes: rosa, preto, azul e verde. O papel da impressão encontra-se colado pela borda superior sobre um papel de alta gramatura.	Reprodução de fotografia de "POLO", mostrando o Lago de Gérardmer: imagem do lago, raios de sol surgindo de trás de uma grande nuvem escura, contornos negros de montanhas ao fundo, um galho de árvore no alto e três pessoas à direita (do observador). Cores predominantes: azul, laranja, preto e branco.
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Papel da impressão: Estado de conservação ruim. Apresenta desprendimentos e perdas da camada pictórica e verso com manchas amareladas generalizadas. O papel de suporte da colagem encontra-se em estado regular de conservação, apresentando margens amareladas (no reto e no verso), intensa deposição de sujidades nos cortes superior e lateral, espelhamento de partes da imagem da peça sucessiva no verso, e perda de maleabilidade (papel quebradiço com canto superior direito quebrado).	Papel da impressão: Bom estado de conservação. Apresenta pequenas manchas escuras alinhadas abaixo da área escura da imagem, poucas manchas escuras pontuais, amarelecimento generalizado (no reto e no verso) e migração das tintas da figura masculina para o verso do fólio de suporte da peça anterior. O papel de suporte da colagem encontra-se em estado regular de conservação, apresentando margens intensamente amareladas (no reto e no verso), intensa deposição de sujidades nos cortes superior, inferior e lateral, e perda de maleabilidade (papel quebradiço com canto superior direito quebrado).	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado no reto e no verso, intensa deposição de sujidades no corte superior, e margens intensamente amareladas, com manchas e pontos escurecidos (no reto e no verso). No verso, há um retângulo claro (sem amarelecimento com manchas pontuais) correspondente à área da impressão da peça sucessiva. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.
INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NA PEÇA	IMRIMÉ PAR A. BREGER FRÈRES/ 5, RUE DE LA GRANGE-ORY-CACHAN (SEINE)/ SUR PAPIER ALUMINIUM MAT DE LA SOCIÉTÉ DES PAPIERS KELLER-DORIAN/ ENCRE LORILLEUX	IMPRIME PAR A. BERGER FRÈRES/ 5, RUE DE LA GRANGE-ORY-CACHAN (SEINE)/ SUR CARTOPALE DES PAPETERIES LOIUS MULLER ET FILS/ SUPORT "ARIANE" GRIS/ENCRES LORILLEUX/ DESSIN DE JEAN MERCIER/ PUBLICITÉ CONÇUE PAR ANDRÉ ROBERT POUR LE FILM "TROIS VALSES"	Papier HÉLIOPHYLE des Papeteries Louis MULLER&Fils/ LAC DE GÉRARDMER/ BICHROMIE "HÉLIORAINE" exécutée par HÉLIO-LORRAINE/ Imprimerie E. SPILLMANN/ 23-25, rue de Bonsecours - NANCY/ Encres pour Héliogravure des COULEURS MILORI

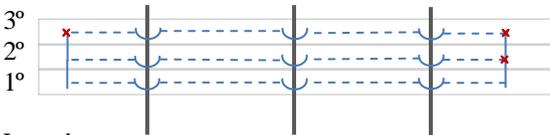
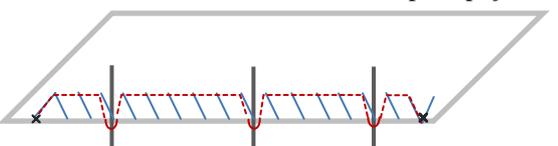
IMAGENS	 	 	 <p data-bbox="1098 432 1177 454">Exterior</p>  <p data-bbox="1098 768 1177 790">Interior</p>
FOLIOTAÇÃO	M55	M56	M57
SUPORTE	"Héliophyle blanc"	"Helio blanc"	"Surglacé"
TÉCNICA DE IMPRESSÃO	Heliografia	Heliografia	Sem identificação
DESCRIÇÃO	Reprodução de fotografia: visão superior de pratos com alimentos: um com salames e pepino (centro), e outro com tomates e pimentão verde (em cima, à esquerda) e pote de "savora". Cores predominantes: rosa, preto, verde, vermelho, amarelo e azul. O papel da impressão encontra-se colado pela borda superior sobre um papel de alta gramatura preto.	Reprodução de pintura impressa sobre toda a superfície do fólio: retrato de garoto loiro, de pele clara, expressão séria e jaqueta azul escuro. Cores predominantes: amarelo, branco, bege, azul e preto.	Reprodução, nas quatro faces de um bifólio, de um extrato do exemplar de número 90, de 18 de Novembro de 1938, da Revista Marie Claire. Na face exterior do primeiro fólio: mulher de vestido cor de rosa e cabelos loiros assentada sobre poltrona verde e apoiada com o braço direito no encosto da mesma. Nos demais: figuras femininas trajando moda de inverno.
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Papel da impressão: Bom estado de conservação. Apresenta amarelecimento generalizado no verso. O papel de suporte da colagem encontra-se em bom estado de conservação, apresentando esmaecimento leve da cor nas margens. Conserva boa maleabilidade.	Bom. O reto no fólio apresenta manchas amarelecidas próximas às bordas e coincidentes com as manchas do verso. O verso do fólio, além das manchas, apresenta amarelecimento generalizado. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado, intensa deposição de sujidades nos cortes superior, inferior e lateral e margens intensamente amarelecidas, com manchas. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.
INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NA PEÇA	Papiers HÉLIOPHYLE BLANC et TEXAS MOUNTS NOIR des papeteries Louis MULLER & Fils/ Encres pour Héliogravure des COULEURS MILORI/ TROCHROMIE "HÉLIORAINE" exécutée par HÉLIO-LORRAINE Imprimerie E. SPILLMANN/ 23-25, Rue de Bonsecours- NANCY/ Photo directé d'après nature du STUDIO RABER, 12, Boulevard de la Madeleine, Paris (IX ^e)/OPÉRA: 97-68	No verso: HÉLIOCHROMIE GRAVÉE ET IMPRIMÉE PAR LES IMPRIMERIES A. HUMBLLOT & C ^{IE} , NANCY/ SUR HÉLIO BLANC DES PAPETERIES NAVARRE/ COULEURS HÉLIOCHROMIE DES ÉTABLISSEMENTS E. OGÉ & E. GAUGER A MALAKOFF (SEINE)	Duas faces do primeiro fólio e face interior do segundo, na parte infeior: E. DESFOSSÉS-NÉOGRVURE, PARIS Face exterior do segundo fólio: IMPRIMÉ SU PAPIER SURGLACÉ SIX DES PAPETERIES DE NANTERRE/ ENCART 4 PAGES, EXTRAIT DE "MARIE-CLAIRE" GRAVÉ ET IMPRIMÉ PAR E. DESFOSSÉS-NÉOGRVURE, PARIS/ IMPRIMÉ AVEC LES ENCREs PRIMAIRES CH. LORILLEUX ET C ^{ie} , PARIS

IMAGENS		Peça ausente	
FOLIOTAÇÃO	M58	M59	M60
SUPORTE	"Hélio Neige"	HÁ APENAS VESTÍGIOS DO FOLIO PRESOS À COSTURA (PEÇA ARRANCADA)	Papel velino
TÉCNICA DE IMPRESSÃO	Tricromia		Sem identificação
DESCRIÇÃO	Impressão ocupando toda a extensão do reto de um fólio: Vaso azul decorado com flores brancas, e contendo flores coloridas, sobre fundo cinza. Cores predominantes: cinza, vermelho, laranja, amarelo, azul e branco.		Imagem de peras, com faca ao lado, sobre um prato branco, sobreposta a uma impressão monocromática com imagem de cerejeiras floridas.
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Devido às cores e cobertura total do reto do bifólio pelas tintas da impressão, não é possível identificar nenhuma degradação nessa área. Há intensa deposição de sujidades no corte superior e, no verso do fólio, o papel apresenta amarelecimento generalizado e espelhamento da partes da imagem da peça M60. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.		Bom. O papel apresenta intensa deposição de sujidades no corte lateral e amarelecimento generalizado. Conserva boa leitura da impressão.
INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NA PEÇA	CET ENCART RÉALISÉ EM TRICHROMIE (PHOTOGRAPHIE DIRECTE D'APRÈS NATURE) A ETÉ GRAVÉ ET IMPRIMÉ PAR E. DESFOSSÉS-NÉOGRAVURE/17, RUE FONDARY, PARIS-TÉL. SÉGUR 49-76, 49-77/ PAPIER HÉLIO NEIGE DE G. LIBERT/ENCRES PRIMEIRES DE MILORI	Papier vélin blanc Hélio O.C. des PAPETERIES DE FRANCE/ REPRODUCTION D'APRÈS NATURE- PROCÉDÉ FIDHÉLIO SADAG/SADAG-BELLEGARDE (Ain)/Autre usine à BILLANCOURT (Seine)/ Encres Héliochromie de CH. LORILLEUX & C ^{ie}	

IMAGENS			
FOLIOTAÇÃO	M61	M62	M63
SUPORTE	"Hélio-chamonix"	"Papier raisin"	"Papier raisin"
TÉCNICA DE IMPRESSÃO	Heliocromia	Bicromia	Bicromia
DESCRIÇÃO	Impressão ocupando quase toda a extensão do reto de um fólio (há apenas uma borda inferior): visão superior de cogumelos, folhas, gravetos e frutos abertos sobre grama. Cores predominantes: ocre, branco, bege, marrom e verde.	Retrato de mulher de pele clara, cabelos curtos pretos encaracolados, com brinco prateado, rosto e olhar voltados para a direita do observador, batom vermelho e ombro esquerdo coberto por tecido com padrão listrado nas cores marrom, preto, branco e vermelho.	Retrato de homem de pele e olhos claros, cabelos curtos pretos, penteados para o lado direito do observador, lábios avermelhados, rosto e olhar voltados para a esquerda do observador, terno marrom, camisa branca e gravata rosa.
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Bom. Devido às cores e à cobertura total do reto do fólio pelas tintas da impressão, não é possível identificar nenhuma degradação nessa área. O papel apresenta amarelecimento generalizado e deposição de sujidades nos cortes superior e inferior e marca da costura dos cadernos no verso. No verso do fólio há manchas escurecidas e espelhamento de partes da imagem da peça seguinte. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado, intensa deposição de sujidades no corte superior, margens intensamente amarelecidas com manchas e marca da costura dos cadernos no reto. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.	Bom. O papel apresenta amarelecimento generalizado, intensa deposição de sujidades no corte superior e margens intensamente amarelecidas com manchas. Conserva boa maleabilidade e boa leitura da impressão.
INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NA PEÇA	PAPIER HÉLIO-CHAMONIX/ Papeteries COMPAS/ 172, Rue de Charone- PARIS/ HÉLIOCHROMIE SADAG/ BOULOGNE- BILLANCOURT/ 68 bis, Quaid du Point-du-Jour et BELLENGARD (Ain)/ Encres HÉLIOCHROMIE LORILLEUX/ 16, Rue Suger- PARIS	No reto: VIVIANE ROMANCE/ dans/ LA MAISON DU MALTAIS No verso: BICRHOMIE/ gravée et imprimée par /la S.A.P.H.O. /Héliogravure- Phototypie à façon/ 8, avenue Sœur- Rosalie, Paris-13 ^e /Edité pour la COMPAGNIE LUX/ 26, rue de la Bienfaisance Paris-8 ^e / Papier raisin de 30kgs Hélio-Lafayette Grillet et Féaun/11, rue Bleue/ Encrés hélio de la Sté. DES ENCRES MILORI/ Typographie des Ets BUSSIÈRE & NOUËL photogreveurs 56 ^{bis} , r. des Plantes, Paris-14 ^e	No reto: RENÉ DARY vedette C.I.C.C No verso: BICRHOMIE gravée et imprimée par la S.A.P.H.O. Héliogravure-Phototypie à façon 8, avenue Sœur-Rosalie, Paris-13 ^e /Edité pour la COMPAGNIE LUX 26, rue de la Bienfaisance Paris-8 ^e / Papier raisin de 30kgs Hélio-Lafayette Grillet et Féaun/11, rue Bleue/ Encrés hélio de la Sté DES ENCRES MILORI/ Typographie des Ets BUSSIÈRE & NOUËL photogreveurs 56 ^{bis} , r. des Plantes, Paris-14 ^e

APÊNDICE B – DOSSIÊ DE DIAGNÓSTICO, RESTAURAÇÃO E MAPEAMENTO DO *BULLETIN*

IDENTIFICAÇÃO	
Obra/Título	Curiosités du journalisme et de l'imprimerie. Bulletin officiel de l'Union syndicale des maîtres imprimeurs de France
Tipologia	Livro impresso e encadernado
Local e Data	Paris, Dezembro de 1938
Autor	M. André Ravry
Editor	Union Syndicale des Maitres Imprimeurs de France
Tema	Jornalismo e Impressão
Origem	Paris, França
Procedência	1) Rio de Janeiro, RJ (Livraria Civilização Brasileira) 2) Belo Horizonte, MG (Colecionador-doador: Flávio Vignoli/ Donatário: Museu Vivo Memória Gráfica-UFMG)
REGISTRO	
Nº de registro da obra junto ao CECOR	13.65F
Data de entrada	14/08/2013
Data de saída	
Data do início do trabalho	19/08/2013
Data da conclusão do trabalho	21/11/2013
Proprietário	Museu Vivo Memória Gráfica/UFMG
Restaurador	Alice Almeida Gontijo
Orientador/Responsável	Ana Utsch
Motivação	Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis)
DESCRIÇÃO	
Técnica	Impresso sobre papel- Encadernação
Estilo	Periódico brochado e posteriormente encadernado em estrutura tradicional europeia do séc. XIX
Dimensões (altura X largura X espessura)	Com encadernação: 32,9cmX26,2cmX4,5cm Sem encadernação: 32cmX24,9cmX2,9cm
Peças paratextuais	-Prefácio: localizado na página 4 e escrito por René Billoux; -Falso rosto: localizado na página 1, traz uma caixa de texto com informações relativas à produção da obra, o que é pouco usual; -Bibliografia: localizada nas páginas 167 e 168; -Índice: localizado na página 169; -Índices remissivos: por assunto, localizado nas páginas 170-173, e por vocábulo, localizado nas páginas 174-176; -Glossário: localizado nas páginas 138-165; -Errata: localizada abaixo do índice na página 169.
Formato	In-4º
Quantidade de cadernos	22
Número de páginas	176 (sem <i>hors-texte</i> e sem seção do mostruário)

Histórico	A obra pertence ao acervo do Museu Vivo Memória Gráfica, tendo sido doada pelo bibliófilo e colaborador do Museu Flávio Vignoli. Foi publicada como brochura na França em 1938, encadernada no mesmo país e vendida no Brasil, no Rio de Janeiro, pela antiga Livraria Civilização Brasileira, conforme indica a etiqueta na guarda da obra.
Descrição	Periódico <i>Bulletin officiel</i> , composto e impresso por monotipo sobre papel de pasta de madeira, originalmente organizado em brochura e, posteriormente, reencadernado em estrutura europeia tradicional. Apresenta mostruário final com 62 peças gráficas (originalmente, 63).
Materiais e Técnicas	
Corpo da obra	
Suporte	Seção do texto: Papel de pasta de madeira proveniente das <i>Papeteries Outhenin Chalandre</i> . Seção do mostruário: Papéis de pasta de madeira (ex: <i>offset, couché</i> , etc)
Impressão	Seção do texto: monotipia em máquina <i>Lanston Monotype</i> com a série <i>Imprint Old Face (n°101)</i> e tinta preta <i>Noir Mat V562</i> . Seção do mostruário: processos fotomecânicos de reprodução (ex: <i>offset</i> , rotografia, flexografia, heliografia, etc)
Costura	<p>Seção do Texto</p> <p>(Obs: esquema da costura dos 3 primeiros cadernos. A estrutura do terceiro caderno se repete nos sucessivos).</p>  <p>Legenda:</p> <ul style="list-style-type: none"> --- Seção da linha no interior do caderno — Seção da linha fora do caderno (abraçando o cordão de sustentação e passando de um ponto de apoio de um caderno inferior a um ponto de apoio de um caderno superior) x Pontos de costura com arremate <p>Seção do Mostruário:</p> <p>Desenho do pesponto (chuleio) para costura das peças e formação de cadernos</p>  <p>Desenho da costura dos cadernos formados pelas peças</p>  <p>Legenda:</p> <ul style="list-style-type: none"> --- seção da linha no interior do caderno (entre os fólhos) — seção da linha fora do caderno (abraçando o cordão de sustentação) x pontos de apoio da costura (saída e entrada da linha se costura para união dos cadernos formados pelas peças).

Os cadernos da seção de texto têm formato in-4° (são compostos por 2 bifólios) e os conjuntos de peças do mostruário criados pelo pesponto (chuleio) são organizados da seguinte maneira:

Conjunto - "caderno"	N° de peças	Sequência	Localização da costura de anexação dos cordões de sustentação
1	9	M1-M9	Entre M4 e M5
2	9	M10-M18	Entre M13 e M14
3	8	M19-M27	Entre M25 e M26
4	10	M28-M37	Entre M31 e M32
5	8	M38-M45	Entre M42 e M43
6	7	M46-M52	Entre M48 e M49
7	6	M53-M58	Entre M55 e M56
8	5	M59-M63	Entre M61 e M62

Obs: A peça M59 apresenta apenas fragmentos de seu suporte (papel) presos à costura.

Cabeceados	Inexistentes
<u>Encadernação</u>	Estrutura tradicional europeia do séc. XIX com revestimento do tipo meia encadernação com cantos em couro <i>chagrin</i> marrom e papel Annonay nos tons ocre, marrom e laranja; gravações a frio e douradas no dorso e guardas fantasia em papel marmorizado nos tons bege e marrom.
<u>Caixa ou luva</u>	Inexistentes
Particularidades	A estrutura original era organizada por uma brochura, cujas capas e lombada continuam no interior na obra. Por isso, a obra têm dois pares de guardas-fantasia: um da encadernação tradicional e outro, da brochura. Há uma etiqueta da revendedora brasileira, Livraria Civilização Brasileira, no verso da guarda fantasia da encadernação e inscrições de códigos (M555, IMPR, c33-2386q.6) a grafite o reto da guarda que antecede a capa da brochura.
Estado de Conservação	
<u>Corpo da obra</u>	
Suporte	Seção do texto: Bom. O papel encontra-se amarelecido, com manchas amarelecidas e amarronzadas, algumas inscrições a caneta esferográfica (vermelha e azul) e sujidades concentradas nos cortes, mas conserva ótima maleabilidade (não está quebradiço). Seção do mostruário: de maneira geral, o estado de conservação é bom. Ver particularidades descritas no Apêndice A (LISTAGEM DAS PEÇAS PERTENCENTES AO MOSTRUÁRIO DO <i>BULLETIN</i>).
Impressão	Seção do texto: ótimo. A impressão encontra-se íntegra, sem falhas ou áreas ilegíveis. Seção do mostruário: de maneira geral, o estado de conservação é ótimo. Ver particularidades descritas no Apêndice A (LISTAGEM DAS PEÇAS PERTENCENTES AO MOSTRUÁRIO DO <i>BULLETIN</i>).
Costura	Ruim. A costura da seção do texto está rompida nos 2 primeiros cadernos (que se encontram soltos e com fundos parcialmente rompidos; os cordões de sustentação estão rompidos e têm suas extensões reduzidas).
<u>Encadernação</u>	Ruim. A encadernação não cumpre a sua função estrutural de cobertura e reunião do volume, apresentando pastas e dorso completamente desprendidos do miolo. Os cartões das pastas apresentam-se íntegros e sólidos, com os ângulos levemente amassados. O papel de revestimento apresenta abrasões em toda a sua extensão, áreas de perda (sobretudo nas áreas dos campos dos cartões) e esmaecimento das cores na porção superior da pasta inferior. Os papéis de revestimento dos cantos (ângulos) estão intensamente acidificados (amarelecidos e quebradiços). O couro da lombada

	está ressecado e quebradiço, apresentando abrasões generalizadas, rupturas (sobretudo nas áreas das charneiras) e áreas de perda (sobretudo nas coifas). As guardas fantasia estão rompidas nos fundos de caderno e apresentam amarelecimento nas bordas. As guardas brancas que antecedem o miolo apresentam amarelecimento nas bordas e <i>foxing</i> .	
Intervenções anteriores	Desconhecidas. Aparentemente a única intervenção realizada na obra foi a encadernação da brochura.	
ANÁLISES	Tipo	Informações/Observações
Exames Globais	Luz reversa	Marca do fabricante do papel da seção de texto: <i>Papeteries Outhenin Chalandre</i>
	Estudo por microscopia de luz polarizada e espectroscopia por infravermelho	Página 07 (seção de texto) Fibra do papel: Linho Carga: Carbonato de cálcio Página M1 (seção do mostruário) Fibra do papel: Linho Carga: Carbonato de cálcio Página M35 (seção do mostruário) Aglutinante (película sobre o fólio): Acetato de celulose
Exames Pontuais	Observação a olho nu e com lupa conta-fios.	Características construtivas e degradações (listadas anteriormente).
PROPOSTA DE TRATAMENTO		
<ul style="list-style-type: none"> -Higienização mecânica dos cortes com borracha e trincha; -Desmonte: retirada da capa e rompimento da costura para dissociação dos cadernos; -Higienização mecânica dos cadernos com trincha macia; -Higienização mecânica com borracha de eventuais manchas passíveis de limpeza; -Higienização mecânica com bisturi de peças gráficas do mostruário; -Planificação dos cadernos com peso e espátula térmica; -Consolidação e reforço dos fundos de caderno com carcelas de papel japonês; -Consolidação de pequenos rasgos; -Anexação dos cadernos, peças gráficas e fólhos de entrefolhamento à <i>montagem de onglet</i>; -Reencadernação. -Confecção de luva para acondicionamento da obra; -Confecção de caixa para acondicionamento da antiga capa. 		
SÍNTESE DA INTERVENÇÃO REALIZADA		
<ul style="list-style-type: none"> -Higienização mecânica dos cortes com borracha e trincha; -Desmonte: retirada da capa, retirada do reforço da lombada e rompimento da costura para dissociação dos cadernos; (Obs: A capa já se encontrava desprendida, e dividida em duas partes. Cada uma de suas metades foi acondicionada em um envelope de papel Filifold 300g/m² e, este, identificado a lápis e acondicionado na mapoteca do CECOR). -Higienização mecânica dos cadernos com trincha macia; -Higienização mecânica com borracha de eventuais manchas passíveis de limpeza; -Higienização mecânica com bisturi de peças gráficas do mostruário; -Planificação dos cadernos com peso e espátula térmica; -Planificação da borda esquerda das peças do mostruário com peso e espátula térmica; -Reparo de fundos de caderno com carcelas de papel japonês; 		

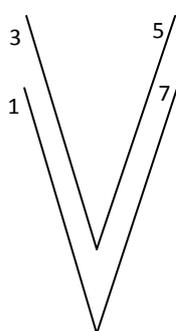
- Reparo de rasgos e reforço de áreas fragilizadas com papel japonês;
- Montagem de *onglet* com papel japonês;
- Entrefolhamento das peças do mostruário com papel japonês;
- Confecção de guardas para a nova encadernação;
- Costura do miolo com linha de linho branca;
- Confecção da capa com cartão e couro;
- Encaixe do miolo no dorso rígido de madeira;
- Anexação da encadernação à luva de acrílico;
- Acondicionamento dos elementos removidos da antiga encadernação em pasta de cartão, tela Frankonia e papel Filifold

Dimensões finais (altura X largura X espessura)

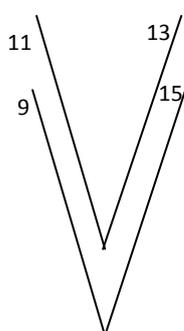
Encadernação sem luva: 34 X 32,5 X 7,5cm

Pasta (acondicionamento): 54,8 X 34,3 X 2,5cm

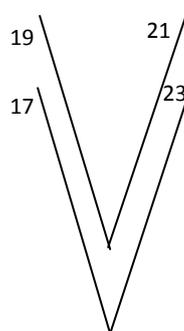
Mapeamento (seção de texto)



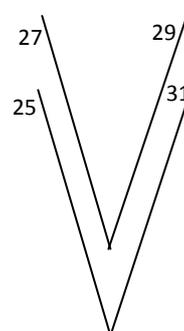
Caderno 1



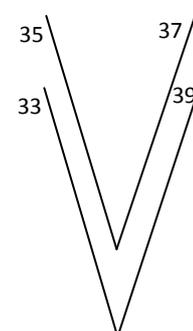
Caderno 2



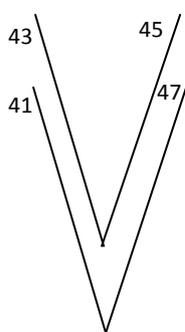
Caderno 3



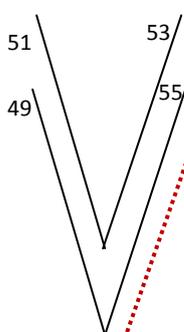
Caderno 4



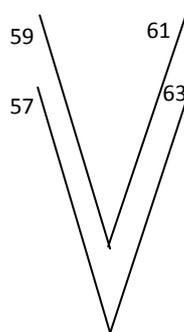
Caderno 5



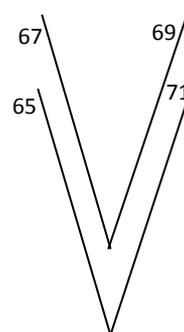
Caderno 6



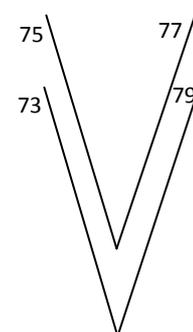
Caderno 7



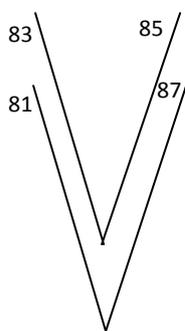
Caderno 8



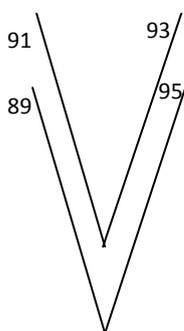
Caderno 9



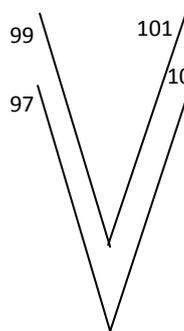
Caderno 10



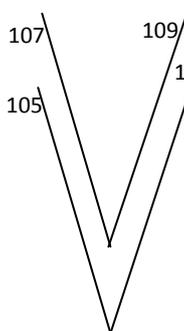
Caderno 11



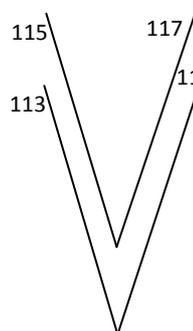
Caderno 12



Caderno 13

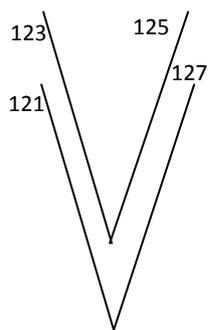


Caderno 14

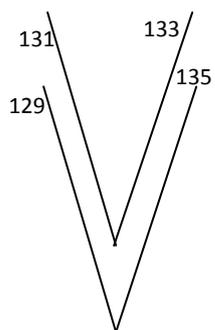


Caderno 15

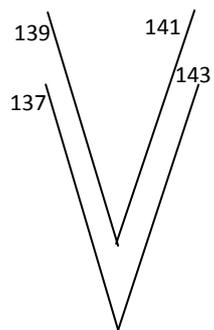
(continua)



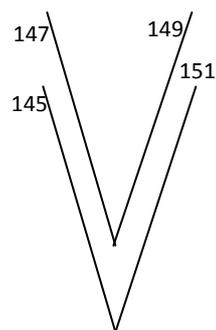
Caderno 16



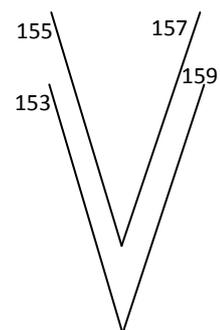
Caderno 17



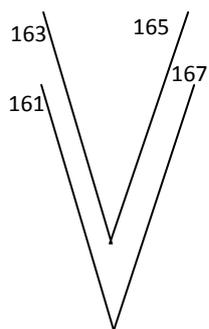
Caderno 18



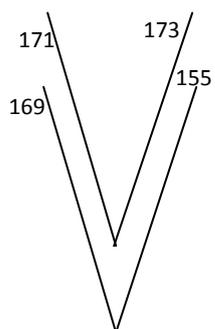
Caderno 19



Caderno 20



Caderno 21



Caderno 22

Legenda:

Hors-texte (entre os cadernos 7 e 8)

ANEXO A – ANÁLISES PARA IDENTIFICAÇÃO DE MATERIAIS



LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação

RELATÓRIO DE ANÁLISES

IDENTIFICAÇÃO

Obra: Bulletin officiel de l'union syndicale des maitres imprimeurs de France " curiosités du journalime et l' imprimerie"

Autor: Sem referência

Data: 1938

Número Cecor: 1365F

Procedência: Museu Vivo Memória Gráfica Centro Cultural UFMG

Local e data da coleta de amostras: Lacicor – 22/10/2013

Responsável pela amostragem: Selma Otília Gonçalves da Rocha

Responsabilidade Técnica:

Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior

Aluna: Alice Almeida Gontijo – Aluna do curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

Número de matrícula: 2009052891

Orientadora: Profa. Ana Utsch

OBJETIVOS

Identificar os materiais constituintes da obra.

METODOLOGIA

Coleta de amostras de pontos específicos da obra para solução de questões referentes à mesma, através de análise de materiais constituintes e identificação de cargas presentes.

MÉTODOS ANALÍTICOS

Os métodos analíticos utilizados foram:

- Estudo por Microscopia de Luz polarizada(PLM)
- Espectroscopia por Infravermelho por transformada de Fourier(FTIR).

RESULTADOS

Tabela 1 - Relação das amostras retiradas e materiais identificados

Amostra	Local de amostragem	Resultado
AM2606T	Amostra retirada da página 07- lateral direita da obra.	Carga: Carbonato de cálcio/ Fibra do papel:Linho
AM2607T	Amostra retirada da página M1- lateral esquerda da obra.	Carga: Carbonato de cálcio/ Fibra do papel:Linho
AM2608T	Amostra retirada da página M35- lateral direita(quina).	Aglutinante:Acetato de celulose



ANEXOS

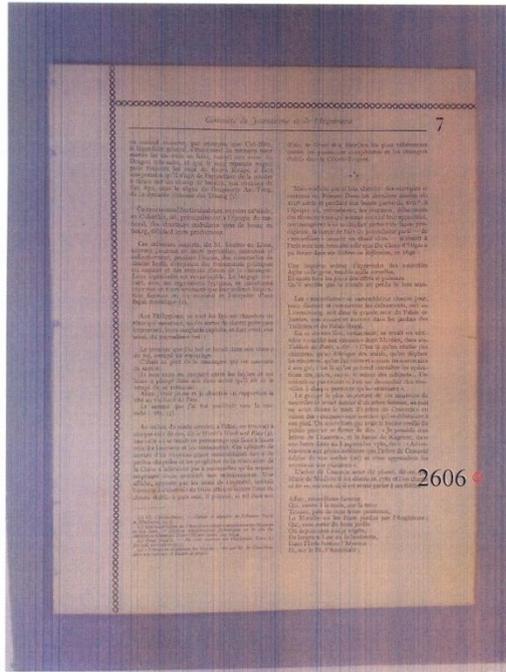


Figura 1 - Obra com indicação dos pontos de retirada das amostras.

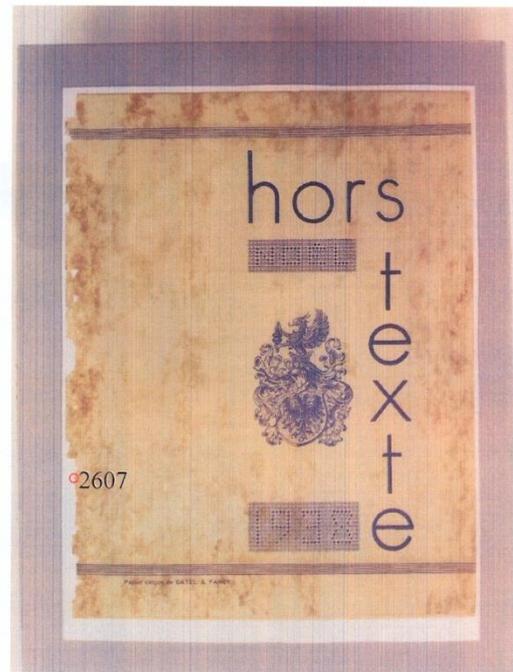


Figura 2 - Obra com indicação dos pontos de retirada das amostras

[Handwritten signature]
 3



Figura 3- Amostra com os pontos de retirada das amostras

 4

File #1 = 11041304	Mode = 2 (Mid-IR)	03/11/13 20:24
Sample Description: Am 2608T TCC Alice Almeida		
Scans = 32	Res = 4 cm-1 46 scans/min	Apod = Cosine

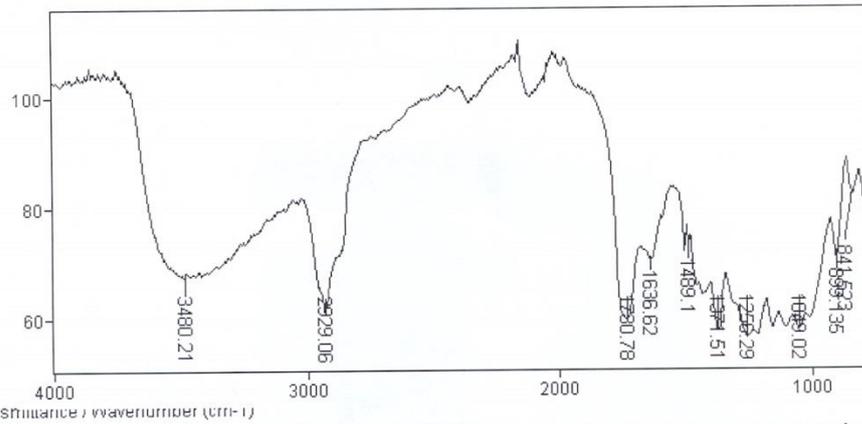
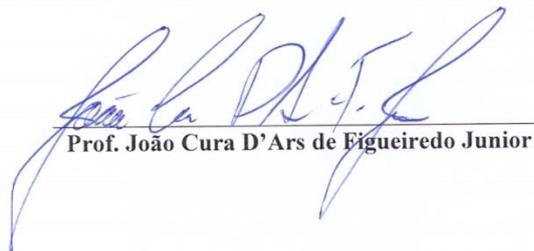


Figura 4 - Espectro de infravermelho da AM 2608T- Amostra da película transparente retirada da página M35- lateral direita(quina).



Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior