



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE BELAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES E PRESERVAÇÃO

CURSO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

BEATRIZ GONDIM DE BARROS

DESAFIOS PARA UMA ENCADERNAÇÃO CONSERVATIVA

RIO DE JANEIRO/RJ

2022

Beatriz Gondim de Barros

DESAFIOS PARA UMA ENCADERNAÇÃO CONSERVATIVA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Conservação e Restauração da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Graduado em Conservação e Restauração.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Paula Corrêa

Rio de Janeiro/RJ

2022

FOLHA DE APROVAÇÃO

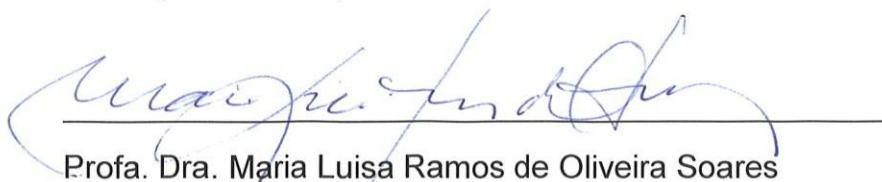
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Conservação e Restauração da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração.

Aprovador por:



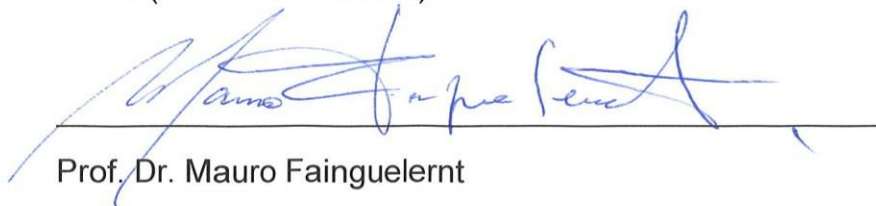
Profa. Dra. Ana Paula Corrêa de Carvalho

UFRJ (Orientadora)



Profa. Dra. Maria Luísa Ramos de Oliveira Soares

UFRJ (Avaliadora interna)



Prof. Dr. Mauro Fainguelernt

UFRJ (Avaliador interno)



Prof. Dr. Edmar Moraes Gonçalves

FCRB (Avaliador Externo)

AGRADECIMENTOS

A lista de agradecimentos me veio de forma clara quando apareceu o momento de redigi-la, visto que a chegada até aqui não ocorreu sem muito apoio.

Esse percurso dentro do universo da conservação não seria possível sem todo o apoio da minha família, que é grande e abrange laços biológicos ou não.

À minha mãe Lia, que enxergou esse caminho pelo patrimônio quando eu não conseguia.

Ao meu pai Alexander pelos debates constantes.

Aos meus irmãos Ana Luiza, Caio e Dora pela dose de ânimo constante.

Ao Filipe, meu namorado, pela tranquilidade em momentos de desespero e pela partilha da vida.

À Cecília, amiga de todos os momentos, de conversas intermináveis, assuntos mil e muitos conselhos.

Às minhas tias Mônica, Ana Maria, Ana Cristina, Mary, Regina e Antonella que sempre me incentivaram a explorar o mundo, e sem se furtarem de responderem as minhas muitas perguntas.

Às minhas avós Altair e Telma, que sempre abriram suas casas e suas vidas para mim, sempre saciando a minha infindável curiosidade.

Ao curso de Conservação e Restauração e seus docentes, que se desdobram em mil e continuam a construir um curso com um futuro lindo.

À professora Ana Paula Côrrea pelas longas conversas.

À Fundação Casa de Rui Barbosa e ao LACRE, espaço que foi a minha casa por muitos anos.

À Edmar e Vivian, pelas discussões frequentes sobre conservação, livros, sem o qual essa monografia não existiria.

As conservadoras-restauradoras Ana Beny e Tatiana Ribeiro Christo por gentilmente me cederem textos que foram essenciais para a construção desse trabalho.

“Os livros não são feitos para se crer neles, mas para serem submetidos a investigação” Umberto Eco

RESUMO

O trabalho tem como objetivo apresentar e discutir a aplicação de encadernações ditas conservativas em obras correntes e raras. Para se compreender o que é essa tipologia de encadernação, são mostradas as origens dos livros, de suas encadernações e dos materiais tradicionalmente associados a elas. Foi através da observação da reação dessas matérias-primas face à um desastre natural de grande porte como a enchente ocorrida em Veneza no ano de 1966. Foi essa tragédia que levou o conservador e encadernador Christopher Clarkson a criar um modelo de encadernação que privilegiaria a conservação do miolo do livro e assim de seu conteúdo. Esse modelo foi baseado naquelas confeccionadas em pergaminho a partir do século XVI com o uso de pouco adesivo. A partir do modelo de Clarkson, apresentado em 1975, outros serão criados visando atender a necessidade de preservação do miolo e trazendo modificações àquela apresentada por Clarkson. Pretende-se então também apresentar tanto a encadernação estabelecida por Clarkson quanto modelos posteriores, com suas inúmeras modificações tanto em relação a estrutura quanto aos materiais utilizados, mas visando sempre a melhor conservação do miolo.

Palavras-chaves: Conservação – Restauração, encadernação, livro, capa

ABSTRACT

This paper focus on presenting and discussing the usage of conservation bindings on books, including both rare and current books. To understand this particular type of binding it is necessary to show the origin of the book, its binding and the materials traditionally used on them. It was through the observation of those materials and how they reacted after being through such a big natural disaster as the Florence flood in 1966. The creation of this model by the conservator Christopher Clarkson was a way to answer the needs created by the flood. The main goal of the binding created by him was to protect the text block, even if the removal of the covers are necessary. He based his binding on those created on parchment during the XVI century and that shows few traces of adhesives on them. Based on Clarkson's 1975 model, other types were created, always with the goal to best preserve the text block but also bringing modifications. Having said that, this work also intends to present both Clarkson's model but also later ones created by other conservators from different parts of the globe.

Keywords – Conservation- Restoration, book binding,

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGRAS

FCRB – Fundação Casa de Rui Barbosa

LACRE – Laboratório de Conservação e Restauração de Documentos Gráficos

BNF – Biblioteca Nacional da França

BNCF - Biblioteca Nacional Central de Florença

LoC – Library of Congress

TCD – Trinity College Dublin

MCRB – Museu Casa de Rui Barbosa

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Instruções de Shuruppak	14
Figura 2	Evangelho de Abba Garima	21
Figura 3	Palimpsesto de Arquimedes	23
Figura 4	Escritos de Nag Hammadi	25
Figura 5	Encadernação flexível em pergaminho	26
Figura 6	Abertura de uma encadernação flexível em pergaminho	27
Figura 7	Folha de rosto de livro do século XVIII	27
Figura 8	Encadernação flexível em pergaminho com encaixe nos nervos	28
Figura 9	Modelo da encadernação flexível em pergaminho	28
Figura 10	Voluntários dando banho em obras atingidas pela enchente	31
Figura 11	Costura sobre nervos	35
Figura 12	Encaixe do cabeceado na capa	35
Figura 13	Cabeceado com uma única linha	36
Figura 14	Cabeceado com duas linhas	36
Figura 15	Modelo da capa	36
Figura 16	Costura da folha de guarda	37
Figura 17	Folha de guarda com encaixe na capa	37
Figura 18	Parte traseira	38
Figura 19	Fecho por encaixe	38
Figura 20	Encadernação completa com laços	38
Figura 21	Modelo de costura na encadernação de Espinosa	40
Figura 22	Primeiro cabeceado com tira de pergaminho	41
Figura 23	Capas individuais para o modelo Espinosa	42
Figura 24	Modelo utilizado pela Biblioteca Nacional da França	45
Figura 25	Costura sobre nervos duplos em couro alumado	45
Figura 26	Encadernação Andalusí	47
Figura 27	Encadernação Andalusí com aba envelope	47

LISTA DE FIGURAS

Figura 28	Costura em elo com tecido	48
Figura 29	Inserção do reforço de lombada	48
Figura 30	Finalização da costura	49
Figura 31	Confecção do cabeceado primário	49
Figura 32	Cabeceado secundário	50
Figura 33	Revestimento da capa com couro	50
Figura 34	Servidor tenta tirar água no porão do MCRB	53
Figura 35	Livros secando no chão do MCRB	53
Figura 36	Livros atingidos em exposição na FCRB	53
Figura 37	Encadernação de Conservação	53
Figura 38	Modelo de encadernação plena em pergaminho	55
Figura 39	Marcas de acidez deixadas por couro atañada	55
Figura 40	Encadernação plena em tecido sem estrutura	56
Figura 41	Livro em dois tempos, com capa plena e com sua capa original	57

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	UMA BREVE HISTÓRIA DO LIVRO	13
	2.1 O livro, seus formatos e materiais	13
	2.2 Uso de Peles	20
	2.3 As Encadernações	24
3	A ENCHENTE DE FLORENÇA E AS SUAS CONSEQUÊNCIAS	30
	3.1 Modelos Primordiais	33
3.1.1	Modelo Clarkson	33
3.1.2	Modelo Espinosa	39
4	MODELOS CONTEMPORÂNEOS	44
	4.1 Biblioteca Nacional Francesa	44
	4.2 Encadernação Andalusí	46
5	ESTUDO DE CASO – BIBLIOTECA RUI BARBOSA DA FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA	52
6	CONCLUSÃO	59
7	REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	61

1 INTRODUÇÃO

Dentre os objetos tratados pela conservação – restauração, os livros apresentam diversas particularidades se comparando-os com pinturas e esculturas, os objetos de estudos dos teóricos da conservação mais comuns. Esses itens são parte daquilo que tradicionalmente se refere como obras de arte, seguindo o pensamento formado no século XVII, onde elas expressariam o ápice do intelecto humano. Aos livros restaria ser suporte para as letras de grandes autores, que constituiriam os livros a serem preservados, enquanto os panfletos de ampla circulação não eram dignos de tanto.

A função mais corriqueira dos livros como já vimos é a de suporte da escrita, mas cada vez mais as capas têm recebido atenção por seu valor estético e histórico, principalmente dentro do ambiente museal, local onde esses itens acabam recebendo o tratamento de itens museológicos, onde o aspecto estético é de grande importância para a construção de um espaço que se propõe a ilustrar seja um período, um indivíduo ou até mesmo uma técnica, conforme a necessidade da instituição.

Discorrendo sobre esse aspecto dos livros, a tese do conservador-restaurador Edmar Gonçalves, “Preservação de patrimônio bibliográfico em Museus-Casas: o Museu Casa de Rui Barbosa”, é uma importante fonte ao abordar o papel que os livros têm como item museográfico dentro do espaço de um museu-casa. O ponto de partida para a tese são os livros dentro do Museu Casa de Rui Barbosa, museu esse constituído dentro do edifício que foi a residência do jurista Rui Barbosa, que lá residiu entre 1894 e 1920, e lá possuía uma notável coleção bibliográfica (GONÇALVES,2021).

As obras lá presentes abrangem um longo período da história, com itens datados a partir do século XV e até as duas primeiras décadas do século XX, elas constituem assim uma grande coleção e bastante representativa principalmente dos séculos XIX e XX. As encadernações como os móveis da casa, também apresentam características bem distintas e ilustrativas desse período, reforçando assim toda a ambientação de como seria a casa nos tempos de Rui Barbosa.

Esse contexto mostra que a abordagem sobre o tratamento dos livros deve ser muito cuidadosa, para equilibrar três instancias, histórica, utilitária e estética (VIÑAS, 2004), além de levar em conta o local aonde eles se encontram, incluindo se aí instituições ou acervos privados, para que se entenda qual o tipo de tratamento dado ela e assim conhecer se ele é um item muito manipulado, ou se ele é exibido em exposições.

A distância entre o objeto e o indivíduo que o usufrui é também outro marco de distinção desses itens, pois com eles só se tem sua experiência completa ao abri-los e folhear cada uma

de suas páginas. Essa interação é um fator essencial ao se pensar os livros, pois ela é um dos principais fatores de degradação dos livros tanto na capa quanto no miolo.

Devido a sensibilidade do miolo, construído tanto em pergaminho quanto papel, a capa tem por função primordial proteger o miolo e com isso o conteúdo da obra em questão. A essa função protetiva foi somado um caráter estético, com o embelezamento progressivo das capas juntamente da conseqüente evolução nas técnicas de encadernação. Com isso temos um item com dupla função, o que traz mais desafios ao trabalho do conservador pois ele ainda tem de levar em consideração a historicidade da capa e do miolo ao considerar qualquer tipo de intervenção.

Com o desenvolvimento da conservação de acervos bibliográficos a preocupação com os livros aumenta exponencialmente, mas ainda sim mantem seu foco no miolo, sobretudo após os estudos realizados por Christopher Clarkson durante os resgates em decorrência da enchente do rio Arno em Florença no ano de 1966. Pois analisando as obras duramente atingidas por água e lama, Clarkson chama a atenção para livros que tinham suas encadernações em pergaminho, com pouquíssimo uso de cola e como esses resistiram bem a severa enchente (WATERS, 2016).

Os estudos dessas encadernações deram origem ao texto “Limp Vellum Binding and its potential as a conservation type structure for the rebinding of early printed books” de autoria de Christopher Clarkson, que inicia uma nova leva de estudos agora voltados para encadernações focadas na melhor conservação do miolo e na mitigação dos danos em casos de emergências.

Partindo desse artigo, esse trabalho pretende apresentar a diversidade de modelos criados com viés conservativo, mostrando esse conjunto de capas que acabou por se tornar um campo em si dentro da área de conservação bibliográfica. Para abordar as dificuldades na aplicação dentro de uma coleção, a problemática é ilustrada através de um estudo de caso, onde temos um modelo conservativo aplicado na Biblioteca Rui Barbosa da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB).

Além do trabalho de Clarkson, que em sua primeira versão data de 1975, outro texto primordial trazido por esse trabalho é aquele de Robert Espinosa que já traz adaptações ao modelo criado por Clarkson para tentar corrigir aquilo que considera como falhas. Dentre os demais apresentados aqui estão os estudos da equipe de conservação da Biblioteca Nacional da França (BNF), Ana Beny junto com Rose Beer todos eles tratando da temática das encadernações conservativas, mas cada qual tendo observado livros com características muito diversas entre si.

Esses artigos, entretanto, não são os únicos sobre o tema, mas a escolha deles se deu por serem as primeiras referências na área como os de Clarkson e Espinosa, por trazer uma abordagem institucional, caso do modelo usado pela BNF e por fim uma que apresenta uma nova percepção acerca da historicidade dos livros e de suas capas, tema trazido por Beny e Beer. É importante dizer que outro artigo referência no tema é aquele escrito por J. A. Szirmai, "Conservation Binding for Medieval Codices", todavia esse aborda o livro medieval com capas em madeira item que se apresenta em número muito menor nas coleções brasileiras do que aqueles com capas em papelão ou papel e por isso não será abordado nesse estudo.

É importante dizer que essa pesquisa foi feita sob a luz das teorias da conservação, tanto a clássica de Violet Le-Duc, Ruskin e Cesare Brandi quanto a contemporânea de Viñas, entendendo assim o livro como um objeto múltiplo em funções e significados, onde o contexto no qual eles se encontram acaba por ditar qual perspectiva prevalecerá. Para além dos teóricos da conservação, esse trabalho teve de olhar para os textos técnicos da conservação, com a descrição de materiais, técnicas e análises sobre o comportamento dos livros. Esses constituem uma fonte primordial de difusão de práticas que muitas vezes acabam sendo repassadas de maneira oral, através da relação de mestre e aprendiz.

2 UMA BREVE HISTÓRIA DO LIVRO

2.1 O livro, seus formatos e materiais

O formato do livro, tal qual o identificamos hoje, é o produto de um longo percurso. Ainda atualmente, ele apresenta uma imensa variedade de configurações, como as virtuais, as auditivas e as artísticas, dentre muitas outras, que atendem a diversas necessidades. Dessa forma, as muitas aparências deste objeto, no decorrer da história, não deveriam impactar tanto o espectador contemporâneo, a ponto de dificilmente reconhecê-lo, mesmo com a atual onipresença dos livros digitais como kindles e ebooks.

Para que possamos compreender por que objetos que não apresentam folhas, ou mesmo capa, podem ser incluídos na categoria de “livro”, é importante refletirmos brevemente sobre quais seriam os seus elementos inextricáveis. Independentemente da obra, o primeiro (e vital) item necessário de um livro é a escrita feita sobre um suporte – o material que receberá a informação. Isto, por si só, já abre uma ampla gama de possibilidades.

Outro item bastante representativo do objeto-livro são as capas, muitas das quais dotadas de grande beleza, mas cuja função primordial é a proteção ao suporte e ao seu conteúdo. Essa dimensão protetiva, entretanto, não necessariamente se apresenta sob a forma de encadernações: frequentemente, vemos caixas ou tecidos envoltos sobre os escritos.

Considerando tudo isso, fica mais simples de identificar, na história do livro, as tábuas de argilas sumérias¹ como seus antecessores mais longínquos. Outros suportes existiram, como cascas de árvore, ossos e até mesmo cascos de tartaruga foram encontrados, mas a presença deles é mais intermitente, seja pela menor documentação ou pela menor durabilidade dos materiais (RAVEN, 2020).

¹ Datadas de cerca de 3200 a.C., são oriundas da região onde se encontram os atuais Iraque e Kuwait.



Figura 1 - Instruções de Shuruppak, texto sumério datado de 3.000 A.C. Fonte: Universidade de Chicago

O formato mais contemporâneo do objeto-livro, com folhas e capa, começa a tomar sua forma na Idade Média, a partir do chamado Códice, ou Codex. Esse material consistia em folhas de pergaminho dobradas ao meio e, posteriormente, costuradas a outras, que, em conjunto, formavam o bloco do texto. As folhas de pergaminho dobradas formavam os dois lados da redação, chamados de fólhos. Essa nomenclatura seria tomada como base durante os séculos seguintes, quando se assistiu ao aparecimento do bifólio.

Para proteção e contenção do pergaminho foram adicionadas placas de madeira, constituindo o que hoje associamos à capa dos livros. Com esse acréscimo, as folhas de pergaminho sofrem severas mudanças em seu tamanho e forma, em função da umidade presente no ambiente, causando sua expansão ou retração devido a sua característica higroscópica. Essa propriedade é responsável pela grande capacidade do material de absorver umidade, assim como a eventual perda de umidade quando em espaços secos por muito tempo, o que causa que se contraia e enrole.

O aparecimento do Códice, porém não vem como uma extinção sumária dos rolos, assim como a opção pelo pergaminho não extinguiu o uso do papiro, que são chamados pelo de Volumes. O Códice em um primeiro momento se encontrava associado a escritos cristãos, como os encontrados no Egito por volta do século II. Os rolos, porém, eram mais frequentes em textos gregos e latinos, com esse novo formato sendo adotado pelos romanos a partir do século III d.C., que lhes concedem o termo Códex e o difundirão pelo restante da Europa. Apesar dessa sequência temporal é importante lembrar que no correr do tempo os suportes e formatos coexistiram, atendendo as necessidades e gostos locais. Atualmente o termo Códice é adotado de maneira mais ampla se refere as obras manuscritas feitas à mão durante a Idade

Média, período entre os séculos V e XV d.C., enquanto as obras anteriores a esse período são tratadas por manuscrito.

A associação dos Códices ao cristianismo se deve em boa parte a expansão dos mosteiros, que começam a se difundir a partir do século III d.C., oriundos do oriente e que se expandem a princípio a partir da Palestina, Síria e Império Bizantino para posteriormente a Europa. A difusão do formato se deve em boa parte por esses espaços se configurarem como os centros difusores de conhecimento, através da confecção de cópias dos textos clássicos por meio dos chamados “monges copistas”.

O “livro monástico”² surge então a partir do Códice e segue como referência para os escritos medievais e posteriormente para a contemporaneidade. Nesses livros o pergaminho terá papel fundamental por ser parte marcante de sua estrutura, tanto para a escrita quanto como revestimento para as capas, já com o papel como material mais comum para o corpo dos livros.

O papel chega a Europa vindo da China através dos árabes que haviam tido contato com eles devido a ocupação chinesa da Ásia Central, em territórios próximos ao oeste chinês como o Cazaquistão, Quirquístão e Uzbequistão, com inclusive a instalação de fábricas de papel a partir do séc. VIII (MARIANO,1995). O contato com os povos vizinhos levaria essa invenção as sociedades islâmicas no correr desse século e que rapidamente se estabeleceria devido a simplicidade e menor custeio de fabricação.

O texto escrito nas culturas islâmicas tem um papel central devido em grande parte as restrições para a representação da figura humana em forma de desenhos ou pinturas, mas em compensação firmou-se uma forte tradição da escrita e da caligrafia, não só para a redação em textos como com fins decorativos. O vasto crescimento dos povos islâmicos se teve conjuntamente com o desenvolvimento de suas grandes bibliotecas que continham obras em pergaminho e papel, com o primeiro sendo utilizado mais comum em escritos religiosos como o Corão devido a sua importância e sacralidade. O papel, entretanto, foi relegado a estudos seculares, com particular foco nas ciências naturais e na matemática.

Rapidamente o material se popularizou entre esses grupos que o carregaram consigo durante as invasões à península Ibérica e assim introduzindo-o na Europa por volta do século XI. Sua penetração nesse novo continente se manterá de forma constante com uma ampla expansão desse material a partir do século XIV de tal maneira que no século seguinte ele já havia suplantado o pergaminho.

² MARIANO, Manuel Sánchez. **Introducción al Libro Manuscrito**. Madrid: Editorial Arco Libros, 1995.

O seu advento acarretou modificações tanto na cadeia produtiva dos livros quanto nas suas características. Essas mudanças profundas ocorrerão de forma lenta e gradual, que em consonância com outras culminarão com uma grande transformação no mercado editorial da época, principalmente com o aparecimento dos Incunábulos. Essa nomenclatura se refere as obras produzidas entre 1450 e 1500, período de aperfeiçoamento da imprensa de tipos móveis, que tem em Guttemberg sua figura mais icônica.

A proeza conseguida por ele não consistiu na criação da prensa, essa já era conhecida desde a fabricação do papel alguns séculos antes, muito menos no uso de matrizes feitas para confecção de cópias, que já eram confeccionadas em madeira, mas sim a adaptação da prensa para receber tipos móveis e a confecção desses com um material resistente o suficiente para aguentar a pressão, mas ainda assim macio para se conseguir construir os tipos (Lecocq- Muller, 1951).

A expansão do consumo de livros também marcará uma ampliação dos textos lidos, indo para além do conteúdo bíblico e com um crescente interesse pelos escritos clássicos, ditos aqueles gregos e romanos, que durante a idade média haviam sido abandonados. Todas essas transformações contribuirão imensamente para o período conhecido amplamente como renascimento, com sua ebulição cultural em que ressignifica o lugar do homem no universo e coloca o como centro do universo em lugar de Deus, como posto pela Igreja até então.

Com o estabelecimento desse maquinário a fabricação e o comércio de livros teve o impulso que necessitava para difundir-se pela Europa para além da realeza que conseguia arcar com os custos de um livro feito em monastério por um monge copista ou até um copista secular, mas o gosto de toda essa época não se modificou (CRUZ,2014). A estética em voga ainda era a dos manuscritos, com suas capitulares iluminadas e ilustrações coloridas, que ainda não eram produzidas pelas tipografias e tinham de ser feitas manualmente por profissionais especializados, juntamente com as encadernações que também eram feitas em separado por outros trabalhadores.

Essas novas tecnologias fizeram o valor para a produção das obras cair vertiginosamente enquanto a manufatura desses aumentou exponencialmente lideradas por tipógrafos que passam a investir em maquinário, mão de obra para o serviço e com isso gerando uma nova economia em torno dos livros.

A difusão das tipografias no século XVI, junto com a técnica leva consigo uma série de novos trabalhos e necessidades que estavam sempre inseridos nas economias e sociedades locais. Ao pararmos para pensar na linha de produção de um livro teremos ao menos três manufaturas diversas, a do papel, a dos impressos e a encadernação, cada qual com diferentes

etapas e profissionais. Nos focando apenas na etapa da impressão podemos contabilizar três profissionais que precisavam trabalhar em conjunto para confecção: o que arranjava os tipos na prensa, aquele que revisava o texto e o impressor.

Esses profissionais faziam circular uma pequena economia em função do maquinário, dos tipos, tintas e papéis utilizados, o que geraria também conflitos entre os tipógrafos em função das marcas características de cada um deles e casos de roubos dessas. Isso acontecia porque afinal cada impressor possuía tipos específicos e marcas d'água próprias, o que com o destaque de um ou outro tipógrafo, poderia virar objeto de desejo dos demais, assim causando muitos casos de roubos entre os próprios profissionais.

Em função da grande demanda sob a qual trabalhavam foram necessárias pequenas modificações na sinalização das obras para que os próprios técnicos conseguissem se organizar e posteriormente juntar o exemplar corretamente. Com essas funções foram sendo introduzidas as assinaturas, os reclames, a folheação e paginação. Isso aconteceu, pois, nesse momento a impressão não se dava mais sequencialmente página a página, mas sim diversas páginas juntas impressas em uma mesma grande folha de papel.

Essas folhas eram dobradas diversas vezes e eventualmente juntadas com outras para formar um caderno. A junção desses cadernos é que dá forma ao livro e para conseguir botá-los em ordem adotou-se o que se chama de assinatura, que nada mais é que uma letra designada a cada caderno seguindo a ordem alfabética e na qual cada folha desse caderno era marcada com a letra do caderno seguida do número da folha.

Dessa forma então os trabalhadores conseguiam então botar os cadernos na ordem correta do texto, auxiliados também pelo reclame, sinalização composta por uma fração da última palavra de uma página na sua seguinte, para que na hora da montagem do livro conseguissem reconhecer facilmente a ordem das folhas. A ordem delas também foi auxiliada pelo uso de numeração, primeiro em cada folha assim originando a folheação e por fim com a paginação, essa última sendo inclusive utilizada até os dias de hoje.

A eventual melhora de técnica da impressão possibilitou aos fabricantes uma maior flexibilidade no formato dos textos, sem que então as obras tivessem de ser compostas por duas colunas, abrindo um grande leque de possibilidades ao autor e ao impressor. Isso acontece principalmente quando finalmente se domina a técnica para imprimir texto e gravura numa mesma máquina, pois até então essas eram impressas a partir de matrizes em madeiras que eram aderidas posteriormente com o texto já pronto.

Essas oportunidades eventualmente vão levar a um maior distanciamento da estética do livro manuscrito, mas ainda com pouca variação em termos de tamanho. Isso acontecia afinal

porque as possibilidades se limitavam ao tamanho da folha e a quantidade de dobras que ela permitia. Esse foi um dos problemas que só a mecanização do papel resolveu, aí então já com o livro moderno, pois com a fabricação do papel em rolo no lugar da folha, se permite cortar elas para a venda no formato que o consumidor preferir.

Nesse mesmo período também como consequência do maior domínio da técnica, começam a aparecer as primeiras identificações da obra, com seu título, autoria e tipógrafo sob a forma da página de rosto que além dessa função carregava um viés publicitário ao trazer consigo marcas distintas do tipógrafo que eram facilmente reconhecidas pelos leitores. Apesar das folhas de rosto se manterem até os dias de hoje, o quesito decorativo e divulgação se mudou para as capas do livro, que passaram a carregar informações e ilustrações.

É interessante perceber que a capa dos livros nessa época não apresentava função informativa, pois ela ficava a cargo do comprador da obra, que a mandava encadernar posteriormente de receber o seu impresso. Essa função também não era realizada por tipógrafos, e sim por encadernadores que trabalhavam em seus próprios ateliês e de acordo com os gostos particulares do freguês.

Além dos livros com seus grandes volumes, outro formato muito comum desde antes da prensa de tipos móveis era o panfleto, que tinham uma circulação mais ampla que os livros. Neles os textos apresentavam uma liberdade muito maior que aqueles dos livros, trazendo muitas vezes conteúdos sensacionalistas ou vulgares. A popularidade deles entre a população era imensa, mas devido ao seu formato simples, com papéis de menor qualidade, sem a presença de capas duras o que aliados a grande manipulação ocasionou na sobrevivência de poucos exemplares.

O processo de fabricação dos livros se manterá de forma artesanal durante os séculos XVII e XVIII, com modificações somente em algumas características tipográficas como por exemplo a adoção da paginação em lugar da folheação, a adoção de páginas de rosto com maiores adereços ou até mesmo formatos diversos de diagramação dos textos que não os de texto dividido por duas colunas. As mudanças nesses períodos se concentraram principalmente na temática dos textos e seu volume, começando com o surgimento de livros com compilações de títulos bibliográficos comumente separados por temas em livros individuais durante o século XVII, o que pode ser visto como um prenúncio da racionalidade pretendida (AGUILAR, 2014).

O século XVIII traz consigo o ápice do racionalismo ilustrado pela “Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers” escrita por Denis Diderot e Jean Le Rond d’Alembert, com sua proposta de catalogar o conhecimento de seu tempo dentro de diferentes campos de conhecimento trabalhando assim em confluência com o estabelecimento

da Academia de maneira a se assimilar com as Universidades atuais. Por volta do fim do século, com os movimentos revolucionários sobretudo na França os jornais e panfletos políticos se disseminaram aumentando imensamente o consumo de material impresso e em detrimento dos livros.

Um item que manteve sua centralidade na confecção dos livros é o que tradicionalmente tratamos como cola, que compreende nesse termo uma gama ampla de adesivos utilizados pelo universo da encadernação. Durante boa parte da história da encadernação os adesivos aplicados provinham de duas origens, vegetal, principalmente sob a forma de amido, e a animal, através das colas proteicas (cola de coelho, cola de peixe) e da gelatina, que nada mais é que a versão mais pura das colas proteicas tradicionais.

Esses materiais apresentam diferentes características tanto em sua confecção quanto em seu envelhecimento. No caso da cola de amido o que se tem como produto final é uma pasta espessa de cor branca, que ao ser espalhada sobre uma superfície se mantém translúcida. Enquanto nas colas proteicas tem-se um líquido altamente viscoso que muitas vezes apresenta uma tonalidade amarronzada, em virtude da presença de impurezas e, portanto, na gelatina tem-se um material transparente, em função da retirada dessas.

O envelhecimento desses adesivos também se dá de forma diferente, com o amido mantendo sua característica translúcida com os anos. Nas colas proteicas o que tem-se é um escurecimento progressivo dela quando utilizadas as colas tradicionais.

Outro fator de diferenciação importante entre elas é a durabilidade de uso delas após seu preparo, com o amido sendo especialmente sensível ao surgimento de fungos e por isso deve ser feito em pequenas quantidades. De maneira oposta, a cola proteica é mais durável para um uso de médio prazo. Por fim o traço comum entre elas é a solubilidade em água, o que torna os dois materiais de fácil uso para o encadernador.

As grandes transformações para o livro e sua confecção surgem somente no século XIX ocasionada por uma corrida por novas máquinas e técnicas que expandissem a produção tanto do papel quanto dos livros, ações consequentemente puxadas por uma demanda sem precedentes. Como primeiro expoente dessa mecanização vindoura houve a prensa confeccionada inteiramente em ferro construída por Lord Stanhope por volta de 1804, que diferente daquela construída por Guttemberg, se baseava não no uso de tipos individuais montados no momento de impressão, mas sim na confecção de placas em metal como matrizes contendo as páginas inteiras já escritas. Esse tipo de reprodução, denominado Estereotipia surgiu nos últimos anos do século XVIII e permitiu a produção de um número muito maior de

cópias até mesmo para edições não planejadas além de não necessitar de uma quantidade de tipos tão grande.

O próximo marco na impressão ainda no século XIX foi o início do uso de cilindros rotativos movidos a vapor, que possibilitaram a impressão de folhas inteiras de papel quase que simultaneamente. Essa agilidade ajudou a impulsionar ainda mais a publicação dos jornais, que se multiplicaram e passaram a adotar diversas edições para um mesmo dia. Outro fator que contribuiu em grande peso para o eventual desenvolvimento da indústria do livro foi a pesquisa de novas matérias-primas para a confecção do papel, eventualmente chegando-se à polpa de madeira em 1840 e continuará a ser utilizado até os dias de hoje. A ampla disponibilidade do material tornou a fabricação de livros, jornais e panfletos ainda mais fácil tornando agora os materiais impressos essenciais e difusos nas sociedades.

Tamanha mudança no setor produtivo do papel levou esse a abandonar suas feições manufatureiras para adquirirem as proporções e características de indústria e com isso reforçando as transformações tecnológicas e sociais desse período. A partir de então a confecção tanto do papel quanto do livro obedecerão a lógica capitalista que se iniciava até mesmo no que se refere às relações de trabalho.

Boa parte dessa estrutura se manterá até o século XX com mudanças somente no que se refere a aprimoramentos nos maquinários e modificações quanto ao tratamento químico dado à polpa de madeira principalmente a partir da segunda metade desse século. Após tudo isso a grande transformação se dará com o advento do livro digital e as plataformas contemporâneas de leitura, como os e-books, celulares e computadores.

2.2 Uso de Peles

O uso das peles com fins de escrita ocorreu em grande parte como uma resposta às necessidades apresentadas no momento, quando o papiro, material de grande circulação até então passa a apresentar um grande encarecimento devido a problemas na produção dessa planta em seu único produtor, o Egito. O pergaminho, material oriundo da pele de animais, tal qual o couro, era de acesso mais fácil em face da escassez do papiro, estando sua maior dificuldade no preparo das peles. Essas, vinham de animais como cabras, porcos e vitelos, cada qual carregando consigo características únicas que os tornam distinguíveis entre si. Ambos os materiais foram utilizados já no século IV a.c. no Egito, Assíria, Pérsia e da atual Turquia, que inclui a cidade de Pérgamo, que originou o termo pergaminho, e era um provável polo de comércio desse material. Grande parte dos chamados “Manuscritos do Mar Morto”, que datam

dos séculos III e IV A.C. foram feitos em pergaminho e contêm escritos religiosos judaicos, com textos em hebraicos e trechos em aramaico e grego (KATZENSTEIN, 1989).

O decorrer do tempo levará o pergaminho a suplantar o papiro como principal suporte da escrita a partir do século VII, com sua produção centrada nos mosteiros que produziam os materiais de melhor qualidade juntamente com a escrita e as iluminuras, com isso centralizando a produção dos Códices. A princípio a produção deles quando ocorria nas cidades apresentava menor qualidade, mas eventualmente seria superior a aqueles produzidos em pequenos mosteiros. Para além da Europa continental outras regiões em que se produziu material de excelente qualidade foi na Irlanda a partir do século V e na Etiópia desde o século IV.



Figura 2 - Evangelho de Abba Garima, datado entre 330 D.C e 650 D.C. Monastério de Abba Garima Etiópia

Interessante atentar que as denominações pergaminho e couro quando se tratando de materiais da antiguidade muitas vezes são tratados de forma intercambiável ou até mesmo tratados como couro cru, pois até então os processos de fabricação de ambos apresentavam pouca ou nenhuma diferença. Apesar da maior disponibilidade desse material, sua confecção estava longe de ser fácil, o que acontecia por diferentes razões. Uma das razões é a dificuldade na manufatura, que é trabalhosa e demorada, além de necessitar de muitos animais para que conseguissem folhas suficientes de pergaminho para uma obra. Essas matérias primas são oriundas da camada denominada derme, a intermediária dentre três, sendo elas epiderme, derme e hipoderme. Em um primeiro momento eram retirados os pelos e a carne do animal de maneira manual, com o uso de facas específicas, posteriormente seguido de banhos denominados “curtimento”.

Através deles as peles ganham resistência a agentes biológicos, deixando assim de ser perecível além se tornarem opacas e flexíveis, o primeiro desses com elementos alcalinos como o alúmen, sulfato de alumínio e potássio. Em função desses processos, o material perde sua

coloração habitual e adquire tons cremes e esbranquiçados comuns aos pergaminhos. As folhas mais brancas e de melhor qualidade eram ainda mais difíceis de encontrar, por terem origem em animais novos e até mesmo fetos (REED,1972).

A partir daí os processos de confecção de couro e pergaminho passam a se distinguir, com o primeiro passando por mais uma série de curtimentos para adquirir sua maleabilidade e resistência, comumente conhecido por “tanagem”. Esse nome se deve ao uso de taninos, produtos tradicionalmente provenientes de plantas, são usados em diversas concentrações que vão aumentando gradualmente nas inúmeras imersões pela qual a pele irá passar até atingir o ponto desejado de espessura e flexibilidade. É nessa etapa que ele adquire os tons castanhos com o qual nos habituamos e poderá sofrer tingimentos diversos.

O resultado obtido com o processamento das peles no caso do pergaminho, são folhas de cor bege ou branca com uma superfície rija, lisa e que deixa visível pequenas marcas em forma de pontos chamados pelos produtores de “flor do couro”. Essa característica permite aos profissionais identificar qual espécie forneceu a pele, com isso suas propriedades e finalidades mais adequadas. Para fins de escrita ela se mostrou interessante por sua superfície plana, clara, relativamente maleável e durável (FILHO,1999).

A qualidade do material utilizado varia imensamente com o correr dos anos, com eles apresentando baixa gramatura e cor branca durante a fase dita “romana” e já no período monástico, que abarca dos séculos VII ao XII, adquirem aspecto mais espesso e amarelado, os de melhor qualidade nessa fase são de cor marfim. A partir do século XIII vê-se uma crescente melhora nas suas características, com seu ápice atingido no século XV com uma brancura até então não atingida aliada uma grande uniformidade (REED,1972).

Os tons claros do pergaminho não significavam uma alvura uniforme em todo o material, que na realidade apresenta grandes diferenças entre as diferentes áreas de pele. As discrepâncias mais marcantes estão entre a parte externa da pele, que apresenta textura mais áspera e cor mais escura, enquanto aquela voltada para o interior do animal tinha nuances mais claras. Para atenuar essas diferenças ao olhar do leitor, as páginas oriundas das mesmas áreas eram costuradas de modo a ficar face a face, para que assim não houvesse um choque com tamanha disparidade de cores. Curiosamente essa prática auxilia o pesquisador contemporâneo ao sinalizar a possível falta de uma folha quando páginas de colorações muito distintas encontram se frente a frente.

Um atributo marcante desse material e que muito influenciará tudo o que viria posteriormente no assunto da escrita é a facilidade com o qual se conseguia apagar uma informação escrita anteriormente sobre o pergaminho. A superfície que ele proporciona não

absorve as tintas, deixando com que elas sequem sob o material, o que poderia ser retirado como uma pequena raspagem do material ali depositado. Em função disso é muito comum a presença de documentos históricos, tanto livros quanto documentos, que tiveram seu conteúdo original “apagado” para dar lugar a outro. Essa prática foi muito comum nas idades antiga e média, em função do alto custo de produção do pergaminho, mas infelizmente acarretou a perda de incontáveis textos de grande importância. Felizmente as técnicas contemporâneas de análise, como o Raio – X, podem mostrar parte daquilo que foi perdido.

Um exemplo notável da aplicação dessa tecnologia para casos de perda de informação é aquele do chamado “Palimpsesto de Arquimedes”, onde palimpsesto é o nome dado ao pergaminho que teve seu texto original apagado, seja pelo uso de ácidos ou por raspagem com facas ou pedras. O que temos nesse caso então é um códice contendo textos com orações cristãs datados do século XIII, entretanto o seu maior valor está naquilo que foi apagado dele. Anterior a esses escritos nele foram redigidos sete tratados de Arquimedes no século X, com alguns deles sendo não só os mais antigos como também os únicos em grego, língua materna de Arquimedes.



Figura 3 - Palimpsesto de Arquimedes Fonte: The Walters Museum

Se pegarmos esse caso como exemplo não é difícil se supor que diversos textos clássicos, como as orações de Cícero ou os anais de Tácito podem ter sido perdidos em função da reutilização de seus pergaminhos. Não à toa, diversos estudos são realizados a fim de tornar legíveis os textos apagados, mas claro sempre se mantendo os escritos posteriores.

Sob eles foram criadas as icônicas obras iluminadas, que detêm um destaque dentre as obras medievais em função de suas ilustrações vibrantes. Os desenhos habitualmente encontrados em tons de vermelho, azul e dourado, podiam ser limitados a pequenas ilustrações, marginalias, capitulares ou até mesmo desenhos que ocupavam folhas inteiras. As marginálias correspondiam á ilustrações realizadas nas margens das páginas, comumente com motivos florais além de animais e seres mitológicos e que poderiam ser encontradas juntamente com capitulares ornamentadas, onde tínhamos as letras iniciais dos textos ricamente ornadas.

Esse aspecto visual marcou muito as obras em pergaminho da idade média e seguiram como padrão estético até mesmo com a presença do papel. O pergaminho também se manteve como material comum nas encadernações e documentos oficiais, onde ainda se mantem como um item que concede luxo e status ao objeto.

2.3 As Encadernações

A proteção concedida aos livros também passou por diversas transformações e influências até chegar ao padrão que conhecemos hoje, tendo em mente que dentro do escopo desse trabalho só conseguiremos abarcar as capas originárias a partir dos Códices, quando já temos o livro em seu formato mais clássico e amplamente conhecido. Com esse formato temos obras em pergaminho, papel e até mesmo papiro, apesar desse último não ser tão frequente, em invólucros diversos, sem muitas vezes obedecer a uma clara progressão material. Somado a esse desafio muitas obras sofreram diversas reencarnações, com isso temos miolos com muito anteriores às suas capas e por isso não podemos usá-las como padrão ao determinar a idade de uma obra.

Dentre os códices considerados os mais antigos, grande parte possui a chamada encadernação Copta, que se refere a uma população do início do cristianismo encontrada no Egito e possuíam uma língua originada do egípcio antigo, mas escrita com caracteres gregos. Os escritos de Nag Hammadi são alguns dos códices com essa estrutura, datados do século IV, foram encontrados no Egito em 1945 e são compostos por folhas de papiro costuradas entre duas tábuas de madeira envoltas por couro e amarradas por uma tira desse, de modo similar ao encontrado nas encadernações islâmicas (ROBINSON, 1990).



Figura 4 - Escritos de Nag Hammadi Fonte: RAVEN, 2020, P.57

A estrutura das encadernações coptas apresenta um padrão bem definido e que se tornaria bastante popular nas encadernações artísticas contemporâneas, com a lombada aparente e a costura em duas cadeias verticais independentes, uma próxima a cabeça e a outra ao pé do códice. A capa consistia em pranchas de madeira costuradas diretamente no miolo de modo a formar um único bloco.

As encadernações muçulmanas trouxeram novas técnicas para a confecção dos livros, embora ainda com uma estrutura muito semelhante à copta, como o uso da douração em ouro como modo de ornamentação das capas além do couro. Através da conquista moura na península ibérica, esse modelo acaba por adentrar na Europa levando juntamente o papel.

A madeira, porém, continuou sendo utilizada como base das capas, mas que passam a ganhar revestimento em metal, com placas em prata, ouro, bronze ou marfim além de adornos com pedras preciosas que passam a dar um caráter de luxo a esses livros. Apesar disso as principais diferenças para as coptas estavam em sua estrutura, com a costura realizada sobre cordões com uma única agulha que percorre os cadernos horizontalmente.

Outro traço marcante nela está em seus cabeceados protuberantes, construídos em duas fileiras que vão além das capas, ainda construídas rente ao miolo, tal qual as coptas. Nos seus revestimentos, apesar da existência das variedades luxuosas como já apresentado, a principal característica está nas cantoneiras em metal com relevo e nos fechos. Quanto aos elementos decorativos, apesar da grande associação com as capas luxuosas também existiram aquelas mais simples feitas com revestimentos em couro e decorações com ferros a frio.

O pergaminho também foi utilizado como material nas capas, apesar de ter em grande parte das vezes sido relegado a obras mais simples e burocráticas, sendo encontrados com maior frequência dentro dos mosteiros, gerando assim o termo “Encadernações monásticas”. Essas

obras abarcam um vasto período, abrangendo do século XV ao século XVIII e apresentam inúmeras distinções entre si.

Dentre elas incluem-se aquelas chamadas de “Limp Vellum Binding”, que podemos traduzir como Encadernação de Pergaminho Flexível, que se caracteriza essencialmente por ter o revestimento com esse material sob uma prancha de papel prensado, o que confere flexibilidade a ela além do pouco uso de cola nas lombadas. Elas serão essenciais para esse estudo devido a influência que terá no desenvolvimento de encadernações com o intuito da conservação já no século XX.

Além das capas em pergaminho elas trazem consigo outro material com forte presença na contemporaneidade quando tratamos de encadernações, o couro alumado, tipo de couro que é banhado em sais de alumínio (alumén) que dá um caráter básico e uma aparência esbranquiçada a peça. Corriqueiramente ele é encontrado em nervos e lombadas de diversas obras desde o século XV construindo as estruturas das obras em conjunto com o pergaminho como cobertura das capas.



Figura 5 - Encadernação flexível em pergaminho datada do século XVIII Fonte: Beatriz Gondim

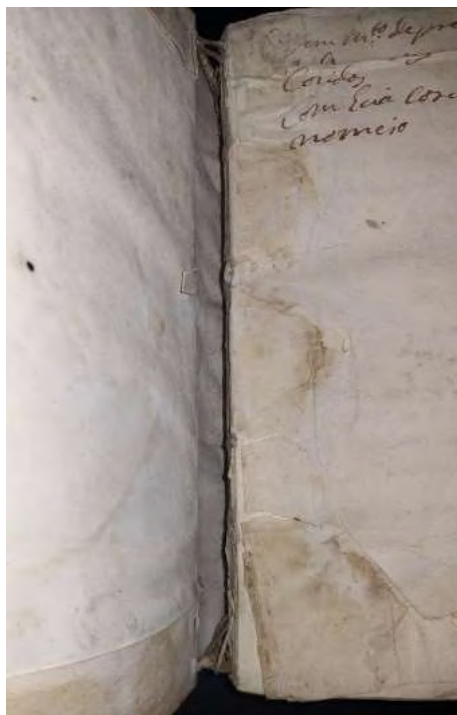


Figura 6 – Abertura de uma encadernação flexível em pergaminho do século XVII Fonte: Beatriz Gondim

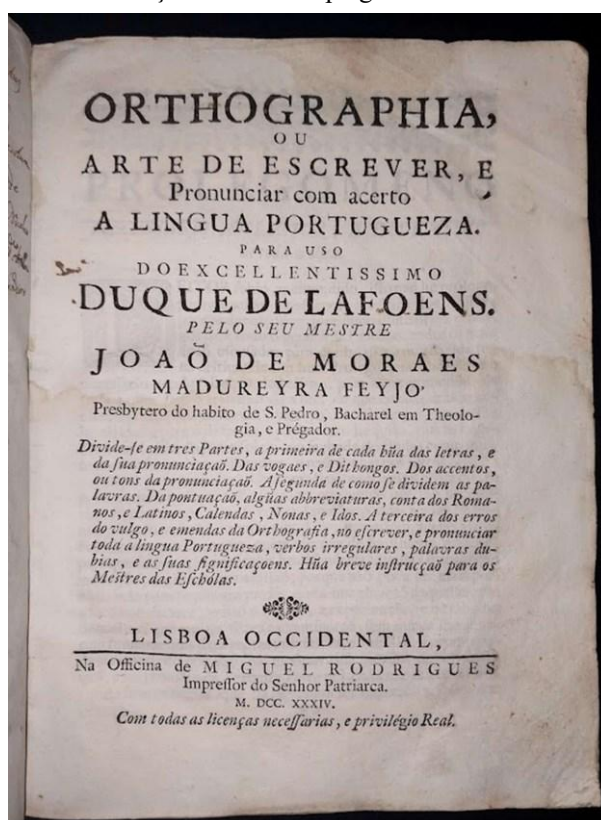


Figura 7 – Folha de rosto de livro do século XVIII com encadernação flexível em pergaminho do mesmo período Fonte: Beatriz Gondim

A forma na qual esses materiais são aplicados e as estruturas não são de alguma forma padronizado entre os diversos monastérios que os produziram, gerando inúmeras possibilidades. Em algumas delas a lombada se encontra exposta, sem o revestimento de couro

nesse espaço, muitas vezes com uma costura longstitch enquanto em outros casos encontramos capas feitas de modo a serem encaixadas posteriormente à costura através de um engenhoso trabalho de dobras e encaixes feitos através dos nervos em couro (SPECIAL COLLECTIONS CONSERVATION UNIT OF THE PRESERVATION DEPARTMENT OF YALE UNIVERSITY LIBRARY, 2012). Essas últimas que servirão como base para os estudos de Christopher Clarkson na década de 1960 e posteriormente se popularizará em instituições do mundo inteiro.

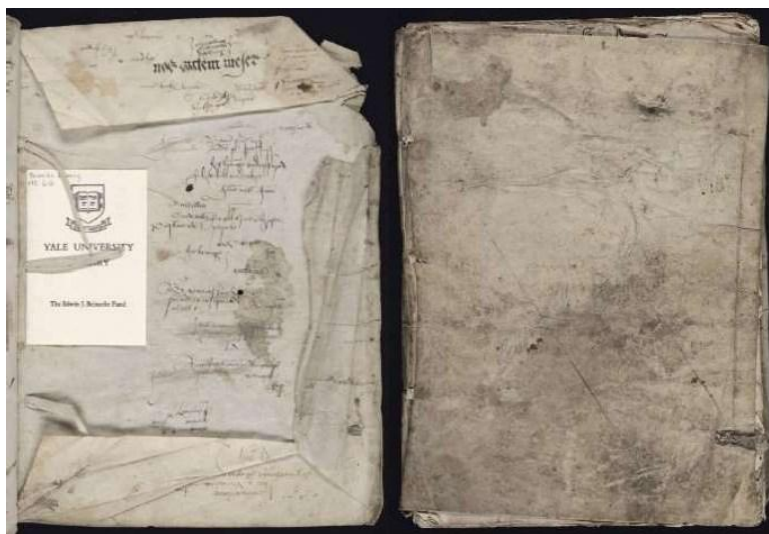


Figura 8 - Encadernação flexível em pergaminho com encaixe nos nervos Fonte: Beineck Library, Yale University

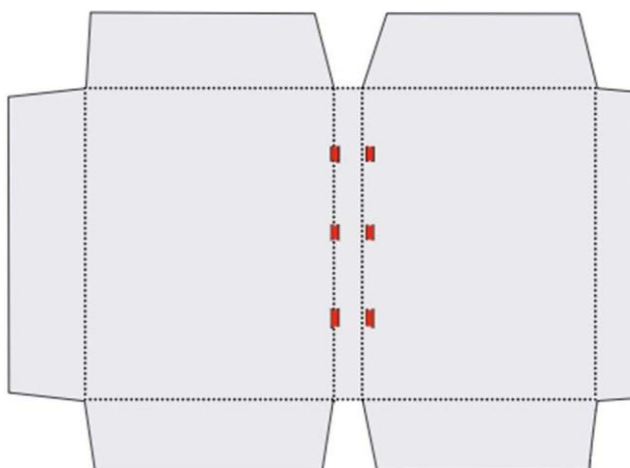


Figura 9 Modelo da encadernação flexível em pergaminho Fonte: Beineck Library, Yale University

Além delas, as capas de pergaminho rígidas ou semirrígidas também são bastante comuns, apresentando novamente uma estrutura diversa das flexíveis e adicionando um número ainda maior de variações a esse universo. No caso das semirrígidas temos o uso de pranchas mais espessas com somente alguns poucos pontos de cola. A estrutura nesse caso também se distingue das demais, com uma costura próxima aquela denominada “a la grega”, em que as cordas usadas ficam rentes ou inseridas no lombo do livro, com isso formando um livro sem

nervos aparentes. Assim como as encadernações flexíveis, as semirrígidas apresentam uma imensa simplicidade em suas capas, contando somente com a douração do título na lombada e sendo presa ao miolo por meio dos cabeceados que são inseridos nela.

A partir do século XVI o couro predominará nas encadernações luxuosas, que farão amplo uso da douração como principal adorno. As decorações passam então a formar padrões intrincados que acabam por identificar o encadernador que o realizou ou o estilo a que pertence. As técnicas com uso de ferros e douração se espalhou por toda a Europa, entretanto cada região e encadernador desenvolveu seus métodos e estéticas favoritos o que nos dias de hoje permite reconhecer seu autor e período.

Até o século XIX pouco mudará na confecção das encadernações, nesse período a grande modificação se encontrará no uso do papel marmorizado em conjunto com o couro, onde esse se limita a lombada e uma pequena parte da capa com o restante em papel. O tecido aos poucos também se tornará corrente, principalmente a partir do século XX, momento em que as brochuras, livros com capa em papel colada diretamente ao lombo do livro, se tornarão muito populares principalmente a partir da segunda metade desse século.

3 A ENCHENTE DE FLORENÇA E AS SUAS CONSEQUÊNCIAS

A data de 4 de novembro marca o incidente que mudaria permanentemente o campo da conservação, com a enchente do Rio Arno que banha a cidade italiana de Florença. Apesar da adoção de um dia como símbolo da tragédia, ela se desenhou a partir do dia anterior, com as chuvas torrenciais desde os últimos dias de outubro e a enchente do Arno se iniciando no dia 3 de novembro e chegando a interromper estradas e ferrovias.

No mencionado dia, a enchente do rio chega enfim à cidade de Florença pela madrugada, fazendo vítimas e com as águas passando a inundar os porões de casas e prédios no centro da cidade. A chuva se estenderá durante toda a madrugada chegando a tomar o primeiro andar de diversos edifícios, incluindo a Biblioteca Nacional Central de Florença (BNCF) e a Basílica de Santa Cruz (Basílica di Santa Croce), ambos fortemente atingidos pelas águas. Em números gerais a estimativa é que tenham sido retirados 600.000 toneladas de lama, esgoto e destroços juntamente com 15.000 carros destruídos, 5.000 famílias desalojadas e 6.000 lojas fechadas

Os resgates iniciais foram feitos dias após a enchente, deixando claro as deficiências na manutenção de uma equipe de defesa civil organizada não só para salvamento da população civil quanto de acervo. O salvamento inicial do patrimônio ocorreu com a presença de voluntários em um movimento que se tornou conhecido na imprensa internacional como “anjos da lama”. Nesses trabalhos nascentes não havia ainda uma coordenação e uma sistematização dos procedimentos que precisariam ser feitos para o futuro restauro das obras atingidas, o que acabou por criar desafios para os conservadores que viriam atuar na cidade.

As dificuldades de coordenação da sociedade para a resposta a desastres de tamanha magnitude claramente se refletiam também no campo da conservação, que não apresentava uma unidade quanto as práticas, não havia troca de informações entre os profissionais e muito menos um protocolo com ações organizadas com foco no resgate de acervo. A reunião de um grande número de profissionais da conservação com formações diversas e diversas origens foi essencial para que enfim começasse um movimento para se pensar e pôr em prática ações coordenadas visando uma ação rápida, com o foco no tratamento de grandes quantidades.

O campo da conservação se transformou muito com o passar dos anos e a enchente contribuiu em muito para essa mudança, tanto no pensamento acerca da área e a formação dos profissionais quanto no desenvolvimento de técnicas para conservação e restauração. Durante essa inundação, no âmbito do patrimônio calculou-se que em torno de 14.000 obras de arte e cerca de 3 ou 4 milhões de livros e manuscritos foram submersos dentro de diversas instituições (CONWAY,2018).

Somente dentro da Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF) foram em torno de 1,300.000 itens que além de terem sofrido com os danos da enchente também passaram pelo derramamento de óleo oriundo do rompimento de canos do sistema de aquecimento central da instituição. No Archivio Centrale dello Stato os estragos não foram menores, com cerca de 60 por cento de seu acervo de em torno de 60 quilômetros de arquivos atingidos além dos 6.000 volumes e 55 manuscritos afetados no Archivio Opera Duomo, isso sem contar os danos em pelo menos 30 acervos eclesiásticos e 9 coleções universitárias (CONWAY, 2018).

Dentro do cenário caótico que se tinha no momento, uma figura se destacou na organização para um eventual resgate e tratamento das obras, o diretor da BNCF Emanuele Casamassima. Ele ao finalmente conseguir acesso à biblioteca, dias depois, compreendeu a extensão do desastre que tinha ocorrido e entrou em contato com instituições estrangeiras pois somente com a equipe disponível na época não seria possível realizar o salvamento de tamanha quantidade de obras.



Figura 10 - Voluntários dando banho em obras atingidas pela enchente Fonte: WATERS, 2016

Ao reconhecer essa necessidade de maior mão de obra especializada, ele recorre a instituições estrangeiras, mais notadamente a British Library que não só enviou conservadores e encadernadores de seus quadros de funcionários como também contactou outros profissionais britânicos que trabalhavam em ateliês particulares. Assim, no final de novembro de 1966 chega a Florença a equipe que ficará mais conhecida dentre todos os profissionais que estiveram presentes nesse primeiro momento, com Peter Walters (LOC), Christopher Clarkson (LOC, Oxford), Roger Powell, Dorothy Cumpsty, Tony Cains (TCD, book of kells) e Don Etherington (CONWAY, 2018).

Todos esses personagens chegam em auxílio a BNCF, respondendo ao apelo de Casamassima, fazendo com que ela se torne o principal objeto de análise quando se trata dos

relatos sobre a enchente e as ações criadas. Em função disso, os procedimentos e objetos estudados aqui se referem a aqueles desenvolvidos durante o período de atuação desses profissionais, e em particular a partir dos estudos feitos por Christopher Clarkson.

É importante avisar que eles não foram os primeiros estrangeiros a chegar em Florença, como já afirma Clarkson, mas cuja metodologia não chegou a se estabelecer para uma parte considerável das coleções. Isso ocorreu primordialmente por duas razões, a barreira linguística e a pouca quantidade de profissionais qualificados no campo da conservação e encadernação, pois a ampla maioria dos voluntários locais não tinha qualquer conhecimento do tema e representavam a maior parcela da mão de obra emergencial (WATERS, 2016).

Para então estabelecer um bom fluxo de trabalho foi necessária uma atenção aos métodos que seriam adotados, de forma que eles fossem compreendidos facilmente por todos os voluntários, dentro de suas habilidades e conhecimentos. Como ponto de partida primordial, temos a criação de fichas de diagnóstico específicas para os livros atingidos com a inclusão de símbolos para facilitar a compreensão por meios além das línguas nacionais (WATERS, 2016).

Outros pontos essenciais para o trabalho foram a montagem de uma infraestrutura básica para a realização dos procedimentos, incluindo áreas bem arejadas e com disponibilidade de água corrente, e o treinamento para voluntários de forma simples, de modo que os ensinamentos pudessem ser repassados conforme a mão de obra fosse se modificando, em função da alta rotatividade de voluntários. Por fim se teriam os livros limpos, desinfestados, planificados, com as folhas numeradas e envelopados prontos para uma eventual reencadernação ou restauro profundo (WATERS, 2016).

Todo esse movimento foi um passo importante para uma mudança profunda no pensamento sobre a conservação de livros, no qual até mesmo o termo “conservação bibliográfica” não existia, pois só se considerava as grandes intervenções, incluindo aí a reencadernação, normalmente realizada por encadernadores renomados. A visão da área como “conservação”, ligada a procedimentos menores e preventivos só aparecerá em 1967, quando Christopher Clarkson cunhará o termo “conservação de livros” (book conservation em inglês) e junto com os demais profissionais que lá estiveram presentes levaram essa nova percepção a diversas instituições pelo mundo e nelas criarão escolas já com um interesse nas ações preventivas e no tratamento de grandes conjuntos (WATERS, 2016).

Vimos isso acontecer com a ida de Peter Waters á Library of Congress em 1971, de onde foi Chefe do Setor de Conservação até sua aposentadoria em 1995, além de o ter projetado inteiramente. Lá ele também treinou a equipe de conservadores e introduziu o que chamava de “conservação em fases” (phased conservation em inglês), o que hoje é conhecido por

conservação preventiva (CONWAY, 2018). Dentro da construção de uma nova abordagem também foram incluídos os curadores da instituição, para começarem a reconhecer a necessidade de cuidados específicos para a conservação além de pensá-la de forma mais ampla, em vez de recorrerem ao Setor de Conservação somente para realizar intervenções em obras individuais.

O resultado dessa experiência não foi somente o resgate de uma gigantesca quantidade de acervo bibliográfico, mas também o desenvolvimento de uma nova forma de se pensar a conservação, dessa vez com o foco nas ações conservativas e preventivas em lugar da restauração única e simplesmente. Esse olhar atento para a prevenção e a diminuição de danos levou a atenção de Christopher Clarkson a se focar em pequenas encadernações de pergaminho que sobreviveram bem a enchente.

Esse fato também não fugiu ao olhar de Peter Waters, que em seu relato atenta para o fato das encadernações do início do século XVI sobreviveram melhor do que as demais por terem sido feitas com amido no lugar das colas proteicas. Outro fator que também pareceu contribuir foi o uso do pergaminho, que inclusive acabou sendo usado para a confecção de novas encadernações que haviam perdido suas capas originais (WATERS, 2016).

Elas acabaram por servir de modelo para as capas produzidas dentro da BNCF, que passaram a ser usadas nas inúmeras obras que se encontraram sem capa. O modelo, baseado naqueles dos séculos XVI e XVII, foi pensado especificamente para as necessidades da instituição naquele momento era de fácil confecção, com uma longa durabilidade e de manuseio simples para o cotidiano

3.1 Modelos Primordiais

3.1.1 Modelo Clarkson

A partir daí Christopher Clarkson passa a estudar essas encadernações como uma possibilidade para casos em que como as obras sobreviventes a essa enchente, estariam sem suas capas originais. Eles dariam origem àquele que é considerado o texto seminal no estudo das encadernações em pergaminho, “Limp Vellum Binding and its Potential as a Conservation Type Structure for the Rebinding of Early Printed Books– A Break with 19th and 20th Century Rebinding Attitudes and Practices”, onde apresenta os estudos que realizou durante o trabalho na enchente.

Essas capas eram compostas por poucos materiais que podem ser reduzidos a pergaminho, couro alumado e linha de algodão, além do pouco ou nenhum uso de cola, com preferência para as colas de amido em detrimento das proteicas como as de coelho. Essa última

notoriamente se caracteriza por escurecer com o tempo, além de ser de remoção difícil, enquanto o amido mantém sua cor além de ser facilmente removido. Nesse primeiro modelo proposto por Clarkson, o revestimento é feito pelo pergaminho com o couro alumado para os nervos além da linha de algodão para a costura e sem o uso de cola, que eventualmente será utilizada em alguns modelos.

A pouca quantidade de materiais reforça a necessidade de que esses sejam de boa qualidade assim como a centralidade que a costura, e com isso a estrutura do livro, para que esse modelo de encadernação atinja seu potencial conservativo. Nelas as costuras são feitas em torno de nervos de couro alumado, simples ou duplos, seguindo o sentido do comprimento dos cadernos. Um item que comumente é relegado a capricho estético, mas nessas encadernações tem grande valor estrutural é o cabeceado, que é feito com core em pergaminho e com linha de algodão, de uma ou mais cores, ajuda dar firmeza ao livro, auxilia no manuseio do mesmo em uma prateleira além de ser mais um elemento de ligação com a capa.

Seguindo a visão proposta por Clarkson a intenção seria de utilizar a menor quantidade de cola possível e com os materiais mais estáveis disponíveis, para isso então seria necessário a construção de uma encadernação com uma costura que possibilite uma boa abertura e estrutura o suficiente para que o livro se mantenha facilmente em pé quando posto na prateleira na posição vertical, aliada a uma encadernação de fácil manuseio e desmontagem no caso de emergências como a própria enchente.

A primeira parte para a construção desse modelo está na costura, realizada sobre nervos de couro alumado e linha de algodão, onde ela ocorre de forma a seguir o comprimento do caderno, entrando por uma perfuração a aproximadamente 1 centímetro da cabeça, os nervos distantes em torno de 2,5 cm entre si e a partir do ponto de entrada. A partir da entrada da linha, a costura é circundando os nervos em 360 graus com a agulha saindo exatamente por de trás do nervo, circulando-o e retornando pelo mesmo buraco em direção ao próximo nervo, por fim saindo e indo em direção ao próximo caderno.

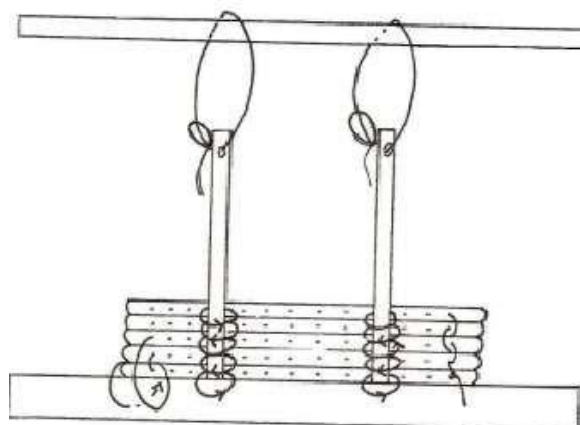


Figura 11 - Costura sobre nervos Fonte: CHRISTO, 2019

O próprio Clarkson abre a possibilidade de se fazer a costura sobre nervos duplos, o que seria mais apropriado para livros de maiores proporções, mas sem, entretanto, discutir esses casos, inclusive remarcando nesse artigo que as encadernações encontradas por ele eram de pequeno formato.

Outro aspecto estrutural de grande importância para a encadernação e que nas capas atuais apresenta caráter estético é o cabeceado. Esse item atualmente é composto por uma tira de tecido contendo um pequeno trecho colorido e o restante em branco, parte essa que é aderida ao lombo do livro, deixando assim as cores aparecerem por entre o corte do livro, e a capa. No caso das encadernações flexíveis, entretanto, ele possui um caráter estrutural, ao dar maior rigidez à costura e assim facilitando com que ele se sustente verticalmente sem apoio.

No caso dessas encadernações o cabeceado é feito a partir de uma tira fina de pergaminho enrolada à que se dá o nome de core, ele por sua vez é encaixado diretamente na capa através de perfurações feitas nelas. Por cima da faixa de pergaminho é trançado com linhas de algodão, que passam por entre os cadernos e por cima do core. O cabeceado pode ganhar cores diversas através do uso de linhas com cores diferentes ou mesmo ter uma cor sólida com somente uma linha.

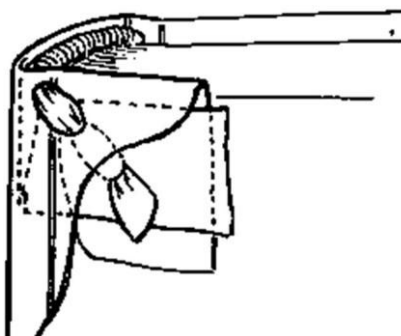


Figura 12 - Encaixe do cabeceado na capa Fonte: CLARKSON, 1975



Figura 13 - Cabeceado com uma única linha Fonte: Beatriz Gondim, 2019



Figura 14 - Cabeceado com duas linhas Fonte: Beatriz Gondim, 2019

Para além da estrutura da encadernação, a outra parte essencial dela é a capa, que nesse caso é feita inteiramente em pergaminho e com pouca ou nenhuma cola, principalmente proteicas. Para esse tipo de encadernação o pergaminho é utilizado seco, portanto bastante rijo e só se permitindo moldar através de marcações firmes com uma espátula de osso. A montagem dela se dá então através de dobras e encaixes, onde se inclui uma forma de aba, tratada por Clarkson como “yapp”, moldada com o próprio pergaminho da capa e que tem como função proteger o miolo da entrada de poeira ou detritos.

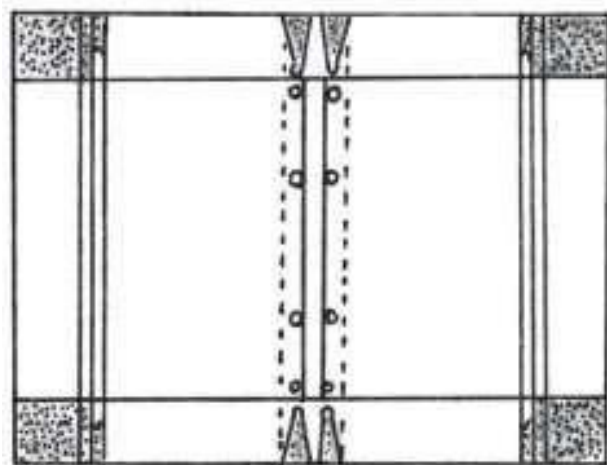


Figura 15 - Modelo da capa Fonte: CHRISTO, 2019

Outro traço marcante nela está na ausência de um papelão como fator de sustentação para a capa, material que contém bastante acidez, que pode vir a migrar para o papel do miolo.

Nesse caso então, a função de criar uma força contrária ao pergaminho e com isso facilitando o fechamento do livro, é dada pela folha de guarda, que é feita em papel neutro espesso. Esse é costurado junto ao miolo do livro e posteriormente encaixado junto à capa.

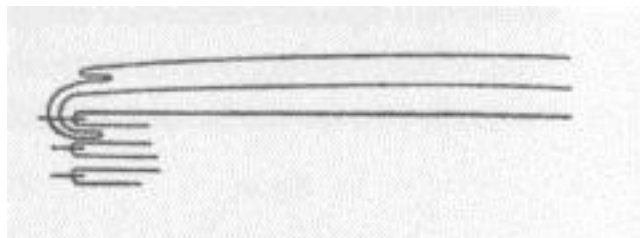


Figura 16 - Costura da folha de guarda Fonte: CLARKSON, 1975



Figura 17 - Folha de guarda com encaixe na capa Fonte: CHRISTO, 2019

Por fim, um item que costuma estar ausente nas encadernações contemporâneas, mas é de fundamental para esse modelo são os fechos, que podem ser tanto por encaixe, onde a partir da capa posterior ficam atados ganchos, em osso ou teflon, que se prendem a alças na capa anterior, outro método apresentado por Clarkson é o fechamento com o uso de tiras de pergaminhos.

Apesar da simplicidade do item ele é de grande valor para essas capas, pois devido à falta de um papelão interno que por seu peso ajude no seu fechamento, os fechos passam a realizar essa função. Isso é fundamental para um livro pois com as capas abertas, elas passam a sustentar o seu próprio peso sem quase qualquer auxílio e com isso surge uma tendência de dobra delas, que sucumbem diante do peso do miolo em comparação a dela própria.

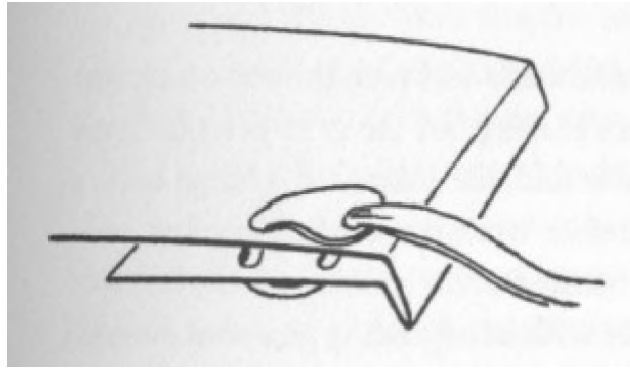


Figura 18 - Parte traseira Fonte: Clarkson, 1975

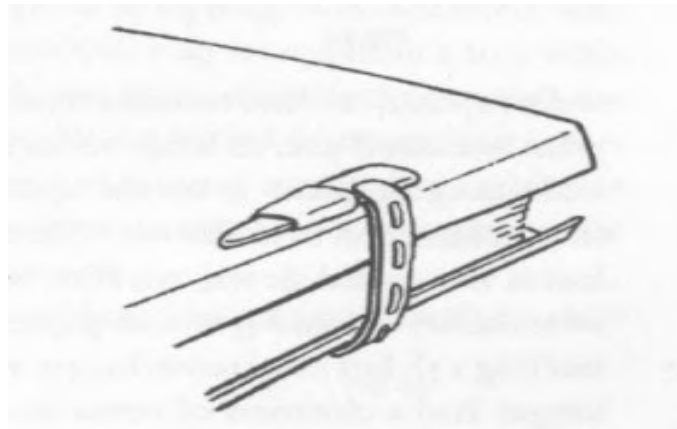


Figura 19 - Fecho por encaixe Fonte: CLARKSON, 1975



Figura 20 - Encadernação completa com laços CHIRSTO, 2019

O que temos, por fim, é uma encadernação extremamente simples tanto na montagem quanto nos materiais, além de apresentar um forte viés conservativo. Esses predicados fizeram com que ela se popularizasse bastante rápido principalmente em instituições e para obras já sem suas capas originais. Essa popularização não demorou muito para levar a novos estudos sobre esse tipo de encadernação e a mover o foco da conservação para o uso de materiais tradicionais, com reações e degradações já bem conhecidas e documentadas.

É interessante perceber que com a divulgação do trabalho de Clarkson abre-se um novo campo dentro dos estudos sobre encadernação. Esses estudos passam então a se voltar para as encadernações construídas especificamente para a preservação, sem haver uma preocupação tão grande com um estilo ou estética como tradicionalmente foi feito até o momento. Cada modelo tem como objetivo trazer soluções para os problemas de conservação que muitas vezes outro não conseguiu solucionar.

3.1.2 Modelo Espinosa

Seguindo esse novo pensamento outra estrutura que alcançou grande destaque foi a desenvolvida por Robert Espinosa, conservador estadunidense que atuou entre 1978 e 1982 na Library of Congress na conservação de obras raras e posteriormente na Harold B. Library. O modelo criado por ele foi publicado em artigo pela primeira vez em 1993 na revista *The Newbookbinder* e assim como o proposto por Clarkson também tem como materiais centrais o couro alumado e o pergaminho, dessa vez com uma participação muito maior do primeiro, diferente do criado por Clarkson.

A criação dela se teve como uma tentativa de solucionar problemas encontrados no modelo criado por Clarkson. Notadamente a principal questão encontrada por Espinosa é com relação a abertura do livro, que não acontece de forma plena no modelo proposto por Clarkson, além da resistência que ela apresenta nas dobras da capa. Outra dificuldade do modelo que também acaba sendo tratada, é a falta de estrutura do miolo, o que Espinosa aborda trazendo um outro estilo de costura, de cabeceados além do uso de adesivos (SPINOZA, 1993).

A dificuldade na mobilidade se daria principalmente em função da capa ser feita em uma peça única de pergaminho, material esse que é bastante rijo e que fica preso ao miolo por meio dos nervos em couro, que são encaixados em três pontos dentro da capa. Por essas características, ao se abrir esses livros a lombada solta do lombo, formando um vão entre eles. Os pontos de conexão entre capa e miolo formam um vinco, no local onde normalmente se encontra a junta entre a capa e a lombada, região que ele denomina “shoulder” ou ombros em português. Nessas encadernações Espinosa observou além da abertura limitada, o desgaste nos nervos devido ao movimento constante da abertura. (SPINOZA, 1993)

Essa abertura diminuída já era percebida por Clarkson, inclusive naqueles livros que serviram de base para o desenvolvimento da sua encadernação flexível em pergaminho. Entretanto ele considerou que essas obras teriam que ser abertas de acordo com essa limitação, com isso sendo recomendado o uso de berços e não dando a ela tamanha importância.

Ao contrário de Clarkson, Espinosa dedica boa parte de seu estudo à solução dessa questão além de trazer métodos bastante diferentes daqueles usados por seu antecessor, com a única semelhança serem as capas em pergaminho, mas novamente, confeccionadas de maneiras diversas. A primeira modificação imposta por Espinosa, a fim de solucionar esse problema foi justamente lidar com o material da capa, que nesse modelo proposto por ele deixa de ser confeccionado em uma única peça de pergaminho, mas sim em três partes separadas, com as capas anterior e posterior em pergaminho e a lombada em couro alumado.

No aspecto estrutural, a costura utilizada por ele é feita sobre nervos simples ou duplos de couro alumado de aproximadamente 4 a 6 milímetros com linha de algodão (figura 17) e costura no estilo link stitch além de mais um par de nervos que nesse caso substituem os pontos de ligação, chamados na literatura do tema de kettle stitch. Já com essas modificações a estrutura dos livros tem um suporte muito maior do que em sua versão anterior, tanto pela presença do couro mais próximo à cabeça e ao pé do livro quanto pela costura, que utiliza mais linha e, portanto, cobre uma superfície maior do lombo. (SPINOZA, 1993)

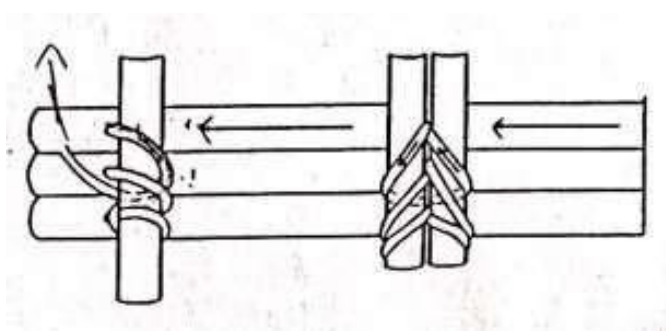


Figura 21 - Modelo de costura na encadernação de Espinosa Fonte: ESPINOSA, 1993

Dentre todas as alterações trazidas por Espinosa uma das mais notáveis é o uso de cola na construção da encadernação. Esse ingrediente que é bastante comum nas encadernações históricas ou correntes foi visto com bastante desconfiança por Clarkson ao desenvolver um modelo de encadernação voltado para a conservação, por poder deixar manchas no papel além de dificultar uma eventual desmontagem em caso de necessidade.

Entretanto Espinosa ressalta que tanto a cola de amido quanto a gelatina são adesivos que não apresentam grandes modificações e serem extremamente reversivos. Em seu artigo, o autor cita a preferência pela gelatina, por uma pequena quantidade conseguir formar uma fina camada com boa aderência. Para que obtenha esse efeito ele recomenda que a gelatina esteja líquida dentro do recipiente e que esfrie no pincel em que será utilizada para que ela não seja absorvida pelo papel. Outro cuidado ressaltado está no alisamento do lombo com uma espátula e em deixá-lo com uma forma retangular, para que ao se espalhar a gelatina ela não penetre por entre os cadernos.

As modificações trazidas por ele se estenderam também aos cabeceados, que fornece ainda mais estrutura para essa encadernação. Na capa criada por Espinosa ele é construído em duas camadas, o que dá a ele bastante volume e destaque. Para a construção dele são dadas duas maneiras de fazer a primeira etapa, em uma delas ele usa um pedaço de pergaminho, com a largura exata do miolo e por volta de dois centímetros de comprimento, como suporte e com uma pequena sobra para além do pé e da cabeça. Essa tira que é costurada ao livro, sobressai entre 2 e 3 milímetros para além dos cortes, é presa por meio de pontos equidistantes rentes a cabeça/pé em que entram as linhas e por entre os cadernos através de pontos na parte inferior da tira (SPINOZA,1993).

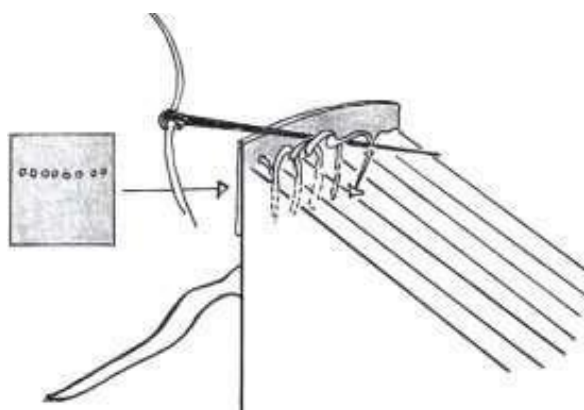


Figura 22 - Primeiro cabeceado com tira de pergaminho Fonte: CHRISTO, 2019

A outra opção dada por Espinosa é construir esse primeiro cabeceado em torno de uma tira fina de pergaminho, chamada no jargão da encadernação de alma, onde a linha de algodão circunda a alma e entra pelo meio dos cadernos. Esse cabeceado segue aquele usado por Clarkson mas no caso deste modelo especificamente, ele é só uma parte de um cabeceado mais robusto.

O segundo cabeceado virá somente depois do “bonnet”, um item essencial para a encadernação flexível de Espinosa. Nesse caso, a costura vem exatamente por cima do bonnet, com esse tendo sido aparado rente ao primeiro cabeceado, com o uso de duas linhas em cores diferentes e duas agulhas. Por fim teremos uma encadernação com um cabeceado bastantes robusto, devido a essas duas camadas de costuras.

O último integrante desse modelo é também um dos mais importantes, o que ele chamou de “bonnet”. É essa peça que cria a lombada do livro, de um material bastante flexível, que dobrará quando o livro for aberto, solucionando a dificuldade de abertura tão questionada por Espinosa.

O bonnet cobre toda a extensão do lombo, com uma ligeira sobre a cabeça e o pé do livro, com por volta de 1,5 centímetros e mais 3 centímetros para cada lateral do lombo, é nesse espaço em que são encaixados os nervos da obra. A peça precisa ser bastante flexível além de necessitar ser debastada nas laterais para facilitar o encaixe posterior nas capas (ESPINOSA, 1993).

Antes de encaixar os nervos são feitas as marcações no verso do couro, nas áreas da dobra do lombo com a capa além dos lugares por onde entrarão os nervos. Com eles já encaixados, é necessário levar o livro a uma prensa com ganchos por onde passam e são presas linhas de seda que pressionam os nervos, reforçando então seu relevo e deixando os bem destacados.

A última parte a ser adicionada são as capas em pergaminho usado seco com dobras muito bem-marcadas, mantendo então a proposta de Clarkson, e são postas na encadernação por meio do encaixe. A diferença delas como se pode imaginar está no fato delas serem compostas por peças individuais, uma para a capa anterior e a outra para a posterior. Devido a essa independência entre elas, o autor se refere a possibilidade do uso de pergaminhos de maior gramatura, pois elas não precisam de tanta flexibilidade nas juntas. A confecção delas também se dá pelo uso de abas e aberturas que se encaixam formando uma capa bastante similar à de Clarkson, com inclusive a aba (yapp, na nomenclatura de Clarkson) que protege o miolo. A junção com o restante do livro se dá por meio de perfurações, por onde entram os nervos (ESPINOSA,1993).

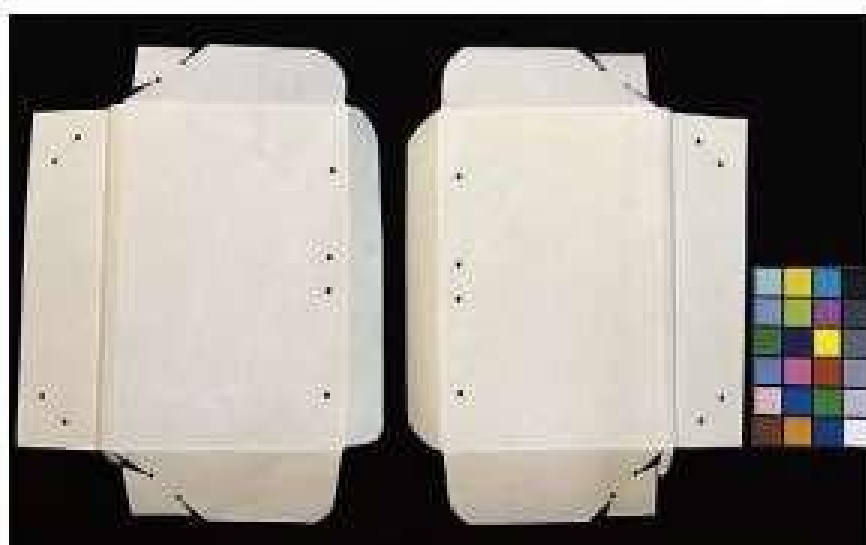


Figura 23 - Capas individuais para o modelo Espinosa. As perfurações ao centro são para receber os nervos. Fonte: CHRISTO, 2019

Assim como no modelo de Clarkson, a folha de guarda também tem grande importância nessa encadernação, pois ela fornece mais uma forma de reforço estrutural à capa de pergaminho

Além dessa função, ele age para o bom fechamento do livro ao criar uma força em direção oposta a aquela da capa. Tal qual no modelo mais antigo a folha de guarda é feita em um papel neutro de maior gramatura, que é costurado ao bloco do livro e encaixado junto à capa.

4 MODELOS CONTEMPORÂNEOS

Os dois modelos apresentados são as grandes referências quando tratamos de encadernações com viés conservativos, ou seja, onde a prioridade era a preservação do livro, nesse caso principalmente o miolo. Como o universo abrangendo as diferentes instituições e coleções ao redor do mundo é imenso, não é difícil de estranhar que outros modelos seguindo essa lógica tenham sido construídos. Além disso os detentores de coleções muitas vezes adaptam os modelos clássicos de acordo com as suas necessidades, levando em consideração a disponibilidade de material e a capacitação técnica dos profissionais.

Os materiais utilizados ainda são em grande parte os mesmos daqueles apresentados por Clarkson e Espinoza, com a presença frequente do couro e do pergaminho. Mesmo quando esses elementos variam, a preferência ainda é dada a componentes naturais e tradicionais da encadernação. Isso ocorre inclusive no que se refere aos adesivos usados, visto que a preferência é dada a cola de amido e a gelatina.

As escolhas por esses materiais se dão em grande parte pelo conhecimento aprofundado deles, das suas deteriorações e com isso sobre sua reversibilidade, característica primordial quando se trata desse grupo de encadernações.

4.1 Biblioteca Nacional Francesa

Seguindo esse pensamento uma instituição que se utiliza de uma adaptação do modelo de Clarkson é a Biblioteca Nacional da França (BnF), boa parte das diretrizes utilizadas pela instituição se encontra na publicação “La Reliure de Conservation”³. No texto também são deixados de lado diversos detalhes da confecção, o que dificulta então utilizá-lo como um manual. Podemos enxergá-lo mais como uma forma de guia para aqueles que buscam uma informação sobre essa encadernação, contendo informações sobre os materiais e construção além de pontos positivos e negativos provenientes do uso dela.

A capa utilizada por eles se caracteriza pelo uso de uma peça única em pergaminho e costura sobre nervos em couro alumado. Diferente daquele apresentado por Clarkson, mas considerado por ele como uma opção, no usado pela biblioteca a costura se dá com o uso de nervos duplos, o que confere maior robustez e estrutura.

Outra adaptação feita nesse modelo é o uso um reforço de papel japonês ao lombo, entretanto o adesivo utilizado pela biblioteca não é informado, com isso fica a suposição de que possivelmente usem a gelatina ou a metilcelulose entretanto não pode se retirar também a

³ Encadernação de Conservação em tradução livre

possibilidade que ele seja preso por meio de costuras (BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, 2003).

O cabeceado utilizado por eles lembra bastante um dos citados por Espinosa como uma opção em sua encadernação, ao menos na primeira etapa. Ele é construído com o uso de um pedaço de couro alumado como base e com a linha passando por cima desse e entrando por meio dos cadernos, o material da linha utilizada não foi especificado, sendo os mais comuns o algodão e o linho.

As folhas de guarda utilizadas são duplas em pergaminho aderidos ao miolo através de uma charneira que é costurada ao conjunto posteriormente. Essas folhas são por fim encaixadas diretamente na encadernação de pergaminho, que tal qual o modelo Clarkson é feita completamente por encaixe.



Figura 24 - Modelo utilizado pela Biblioteca Nacional da França Fonte: BnF, 2003



Figura 25 - Costura sobre nervos duplos em couro alumado Fonte: BnF, 2003

Para além das potencialidades desse modelo, a própria instituição reconhece que ele apresenta limites, impedindo sua aplicação de forma generalizada. Um dos casos no qual o seu

uso não é recomendado pela biblioteca é no de livros de grande formato, devido a falta de estrutura do pergaminho para a sustentação do peso sem o auxílio de algum cartão.

Outro problema levantado relacionado ao material é a grande interação que o pergaminho apresenta com o ambiente, principalmente no que se refere a umidade em função de seu forte caráter higroscópico. Isso significa que ele reage fortemente a presença de umidade no ambiente, tanto expandindo suas dimensões quanto retraindo. A perda de água para o ambiente faz com que o pergaminho se enrole e necessite ser re umidificado para que retorne a sua forma plana (BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, 2003).

A publicação também traz um novo ponto de debate quanto a adoção dessas encadernações quando ela pertence à um conjunto, pois nesse contexto se conheceria a encadernação original da obra. Outro ponto importante é a homogeneidade do conjunto, que seria quebrada ao se inserir uma capa diferente e assim destoante, o que demonstra a importância do caráter estético que esses livros também carregam em si (BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, 2003).

Outro ponto que demonstra como pensamento sobre essa tipologia de encadernação foi se ampliando o que vimos é uma constante adaptação delas para necessidades específicas seja para atender as necessidades da instituição seja do acervo. Um aspecto que passou a ser considerado é a historicidade da obra como um todo, com miolo e encadernação, o que faz com que as alterações das encadernações passem a ser feitas de modo muito mais criterioso, inclusive ao se considerar a adoção de uma encadernação de conservação.

Dentro desse aspecto, novos modelos começaram a ser considerados a partir de pesquisas sobre encadernações históricas, tal como ocorreu com a encadernação plena em pergaminho. O que se vê agora são estudos abarcando diferentes tipos de encadernações e propondo capas conservativas voltadas especificamente para livros de determinado período ou estilo.

4.2 Encadernação Andalusi

Mais recentemente um exemplo dessa nova abordagem pode ser percebido no artigo de Ana Beny e Kristine Rose Beers, “An Inspiration for Conservation: An Historic Andalusi Binding Structure”, onde tratam do uso da encadernação andalusi como uma possibilidade de encadernação de conservação para livros islâmicos. O foco delas se encontra nessas obras por elas possuírem uma estrutura diversa e sofrerem frequentemente as consequências do uso de estruturas ocidentais em re-encadernações.

A escolha por esse modelo como se deu por ele ter origem naqueles livros produzidos na península ibérica durante o período de domínio islâmicos, por encadernadores muçulmanos seguindo tratados também islâmicos. A diferenciação principal entre elas e as demais encadernações islâmicas, com sua capa envelope característica, encontra-se no fato dessas serem confeccionadas juntas ao miolo. É importante ressaltar Beny e Beers chamam a atenção que o modelo andalusi carrega em si influências dos diversos povos que conviviam na península ibérica até o século XVII, o que possivelmente auxiliou nessa modificação.



Figura 26 - Encadernação Andalusí Fonte: BENY E BEERS, 2016



Figura 27 - Encadernação Andalusí com aba envelope Fonte: BENY E BEERS, 2016

Desses escritos o mais antigo é datado de 1062, enquanto o livro com essa encadernação, mais antigo preservado é de 1302. Essa distância entre os primeiros tratados e as encadernações, acreditam as autoras, se dariam em consequência da destruição das grandes bibliotecas islâmicas que têm como marco o incêndio da biblioteca de Córdoba (BENNY E BEERS, 2016).

As diferenças entre esse formato de encadernação e as demais vão para além da presença da aba envelope pois essas abrangem uma estrutura bastante única com uma lombada oca, tal qual o proposto por Espinosa, mas ainda assim muito diferente da proposta por ele. Isso acontece em função de diversos fatores, onde o primeiro deles é em função da encadernação ser costurada junto ao corpo do livro. Essa é estruturada a partir de um tecido natural, tradicionalmente linho ou algodão sem tingimento, e este mesmo aderido por uma folha de papel em todo o seu comprimento, incluindo o espaço para capas, lombadas e aba envelope.

A costura é feita com linha de algodão, em estilo de cadeia na vertical, sem o uso de nervos ou cadaços. Então é feita essa primeira costura incluindo o tecido junto ao primeiro caderno, entretanto ao fim dos últimos cadernos não se costura o restante do tecido junto a ele. Antes disso ser feito é posto um reforço de lombada diretamente no tecido de maneira a ficar rente a lombada e só se termina se a costura, agora incluindo esse reforço que ficará junto a lombada quando a costura for feita nos cadernos finais unindo-os ao restante do tecido (BENNY E BEERS, 2016).



Figura 28 - Costura em elo com tecido Fonte: BENY E BEERS, 2016

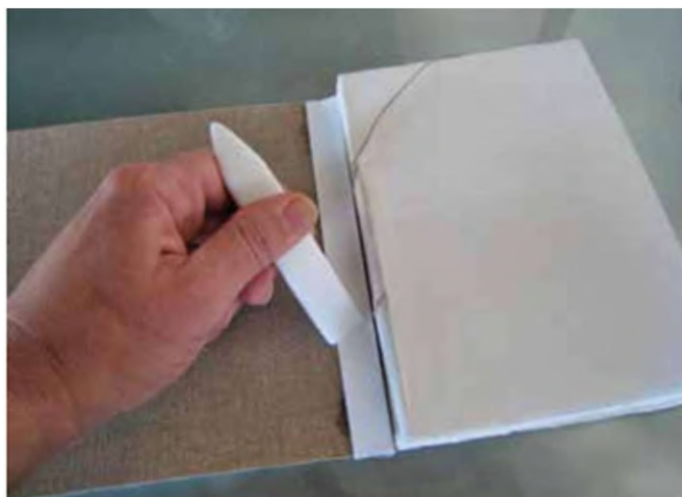


Figura 29 - Inserção do reforço de lombada Fonte: BENY E BEERS, 2016

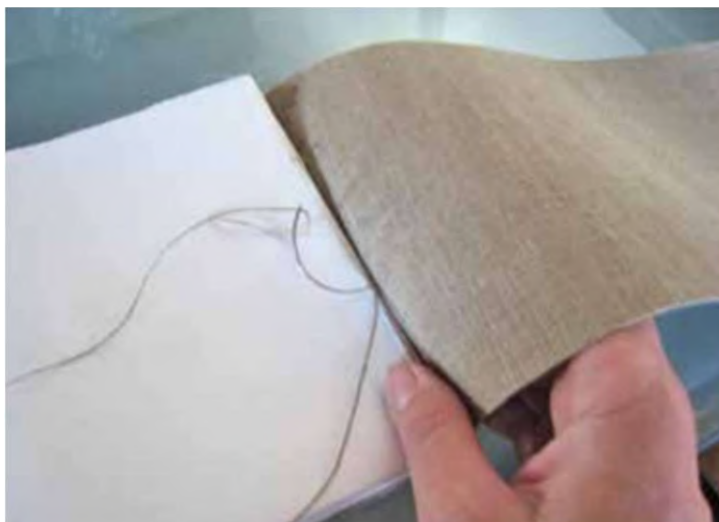


Figura 30 - Finalização da costura Fonte: BENY E BEERS, 2016

É esse reforço que criará a lombada oca característica dessa encadernação, pois ela permitirá a abertura total do livro. Isso acontece porque ao ser aderido o reforço no tecido em vez de diretamente no lombo do livro, ele não encontra qualquer resistência a sua abertura.

O cabeceado é feito com o tecido já envolvendo todo o livro, podendo ser com a mesma linha utilizada na costura ou outra em algodão e com o centro em couro. Esse é o primeiro de um cabeceado duplo, tal qual encontrado no modelo de Espinosa, e que posteriormente recebe uma segunda linha que é costurada em padrão chevron, funcionando tanto como um quesito estético quanto como um reforço estrutural (BENNY E BEERS, 2016).



Figura 31 - Confeção do cabeceado primário Fonte: BENY E BEERS, 2016



Figura 32 - Cabeceado secundário Fonte: BENNY E BEERS, 2016

Somente depois do tecido estar costurado ao corpo do livro e com o cabeceado pronto é que são inseridas as pastas nas capas, lombada e aba-envelope, o que é uma diferença marcante entre os demais modelos. A inserção do papelão das capas se dá pelo lado onde está o papel, com isso não haverá contato entre elas e o corpo do livro. É importante que os papelões tenham um espaço de alguns milímetros para formarem as juntas do livro e assim permitirem o bom fechamento dele. (BENNY E BEERS, 2016)

Após essas etapas é que o revestimento é adicionado ao livro, sendo normalmente em couro. O material utilizado tal qual o tecido usado para fazer a costura, também recebe o encolamento de papel antes de ser aderido aos papelões da capa (BENNY E BEERS, 2016).



Figura 33 - Revestimento da capa com couro Fonte: BENNY E BEERS, 2016

De acordo foi mostrado o modelo Andalusi apresentado por Benny e Beers, contém um grande número de passos e técnicas, o que se torna um dificultador para aquele que quiser

aplicá-la, que necessitará de treinamentos e práticas específicas. Outro ponto que demonstraria certa dificuldade em seu uso dentro de instituições seria o formato de carteira adotado nesse modelo, que corresponde à uma construção profundamente associada aos livros islâmicos, principalmente os do Norte da África e sul da península ibérica.

Diferente das demais encadernações apresentadas, essa se utiliza da cola de forma mais intensa, mas ainda mantendo o uso de adesivos tradicionais da conservação em função de sua fácil reversibilidade e com poucas mudanças em seu aspecto visual mesmo com o envelhecimento.

Em comparação com as demais essa é a encadernação que contém a estrutura mais robusta, por diversas razões como o uso de papelões como suporte para o revestimento e inclusive para as lombadas, o uso de adesivo para adesão das pastas da capa e por fim a costura do cabeceado.

5 ESTUDO DE CASO – BIBLIOTECA RUI BARBOSA DA FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA

Esses modelos podem se apresentar como uma boa solução para o caso de livros que tenham tido suas capas perdidas, entretanto a escolha de qual modelo e quais materiais utilizar deve ser feita somente após uma ampla pesquisa sobre o acervo a ser utilizado e o conjunto a qual pertence. Como vimos antes, cada um dos modelos apresentados aqui contém características que privilegiam livros com determinados formatos e tamanhos, assim devendo ser um primeiro foco no estudo quando se pretende adotar um deles.

Como caso bastante ilustrativo das dificuldades de aplicação de um modelo conservativo dentro de uma coleção, temos o ocorrido na Coleção Rui Barbosa, conjunto formado por 37.000 volumes oriundo, do patrono da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) e que tem sua guarda dentro do Museu Casa de Rui Barbosa (MCRB). Essas obras encontram se expostas ao público juntamente com todo o mobiliário do museu além de itens de Rui Barbosa e sua família.

Tal como o acontecido em Florença a adoção de um modelo conservativo pelo Laboratório de Conservação e Restauração de Documentos Gráficos (LACRE) da FCRB, se teve como resposta a uma inundação, nesse caso a do Museu Casa de Rui Barbosa em 1988, momento que afetou drasticamente diversos volumes acarretando inclusive na perda de diversas encadernações. Esse modelo surgiu então a partir de um projeto do ano de 1989 que visava estabelecer um padrão de encadernação potencialmente benéfico ao seu conteúdo além de se apresentar como uma solução para os livros que haviam perdido suas capas na enchente do ano anterior. A aplicação dessa encadernação, entretanto não ficou limitado aos livros da enchente, com sua adoção também em obras com danos anteriores a enchente como veremos posteriormente.



Figura 34 - Servidor tenta tirar água no porão do MCRB Fonte: Edmar Gonçalves



Figura 35 - Livros secando no chão do MCRB Fonte: Edmar Gonçalves

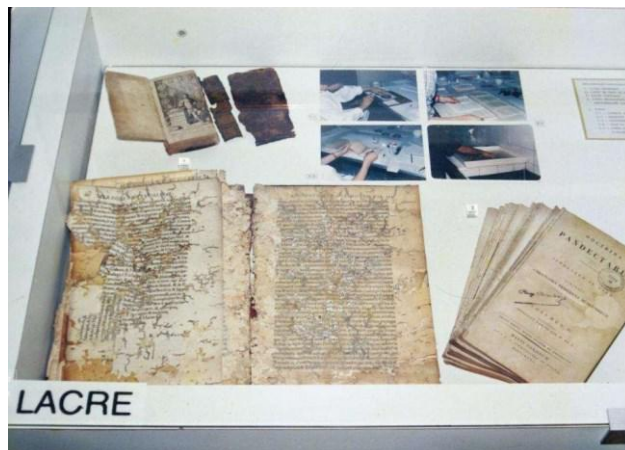


Figura 36 - Livros atingidos em exposição na FCRB Fonte: Edmar Gonçalves

O modelo adotado pela instituição foi chamado de **“Encadernação de Conservação”** e foi baseado no formato proposto por Christopher Clarkson, mas com diversas alterações. Essas modificações ocorreram em grande parte devido à dificuldade na compra dos materiais indicados por ele. No caso da instituição a capa foi confeccionada em linho cru unido ao miolo por meio de nervos em couro de vaca, chamado de couro atanado e costura com linhas de algodão, também utilizado para o cabeceado que foi costurado manualmente.



Figura 37 - Encadernação de Conservação Fonte: Beatriz Gondim

Durante o desenvolvimento dessa encadernação ficou estabelecido como modelo a ser adotado o descrito anteriormente em tecido, porém chegou-se a confeccionar outro similar, mas se utilizando do pergaminho em lugar do tecido. Nesse formato, dentro da Coleção Rui Barbosa, foram encontrados somente dois exemplares seguindo esse padrão, *Chronica do “Serenissimo Principe Dom João”* e o *“Varias Rimas ao Bom Iesu e a Virgem Gloriosa sua May e Santos Particulares”*.



Figura 38 - Modelo de encadernação plena em pergaminho Fonte: Beatriz Gondim, 2019

A importância da escolha dos materiais utilizados ficou bem evidente pois nesse caso esses se mostraram bastante danosos pois apesar da tentativa de minimizar o dano ao miolo, isso não foi o que ocorreu, em função da acidificação do couro utilizado nos nervos que começou a migrar para o papel e posteriormente poderá acarretar na perda do suporte. Isso ocorreu porque ao contrário do couro alumado, especificado por Clarkson, foi utilizado o couro atanado que diferente do primeiro não passa por tratamentos com sais de alumínio, elemento que confere características básicas ao couro. O couro atanado em função dos tratamentos com taninos concede ao couro uma forte acidez, o que para o uso em encadernações traz sérios danos de vido a migração dessa acidez inerente ao material para o papel.



Figura 39 - Marcas de acidez deixadas por couro atanada Fonte: Beatriz Gondim, 2019

Além desse dano outro que afeta essas encadernações é a falta de estrutura provida pela encadernação que não consegue sustentar o próprio peso e potencialmente poderá causar vincos e em último caso rasgos, isso afeta principalmente aquelas obras de grande formato. O último dos problemas levantado pelo estudo foi a dissociação e o possível descarte de capas originais, acarretando perda de grande número de informação.

Interessante esse ponto aparece citado tanto no texto de Clarkson quanto o de Espinosa, no que se refere ao tamanho dos livros indicados para cada um dos modelos por esses criados. Em “Limp vellum binding and its potential as a conservation type structure for the rebinding of early printed books”, Clarkson menciona que as encadernações estudadas por ele eram de pequeno porte, sem então discorrer sobre os efeitos dela em obras de grande formato. Enquanto em “The Limp Vellum Binding: a Modification”, Espinosa modifica a estrutura apresentada por Clarkson, adicionando mais reforços estruturais, como uma nova cadeia para a costura, um segundo cabeceado e a possibilidade do nervo duplo. Essas modificações dão a essa encadernação a capacidade de aguentar um peso muito maior no que se refere ao volume de folhas e por isso sendo recomendadas para livros de grande formato.



Figura 40 - Encadernação plena em tecido sem estrutura Fonte: Beatriz Gondim, 2019

Outra questão que surgiu quando dá aplicação desse modelo de encadernação em livros da Coleção Rui Barbosa foi referente a possibilidade de existência das capas originais. Isso aconteceu, pois, a ideia proposta naquele período seria de inserir uma nova capa que facilitasse a conservação do miolo, em casos não só de perda, mas também de danos à original. É importante entender que no período de aplicação desse modelo, não existia uma oficina de encadernação dentro do escopo do LACRE com o conhecimento técnico para a realização de restauro de encadernações, isso só seria implementado anos depois.

Essa abordagem de novas encadernações acabou por gerar a dissociação de diversas capas, muitas que tinham somente pequenos danos, mas que não puderam ser tratadas na época em função da falta de conhecimento técnico.

As consequências da adoção desse modelo só vieram a ser abordadas com a tese “Preservação de patrimônio bibliográfico em Museus-Casas: o Museu Casa de Rui Barbosa” do conservador-restaurador Edmar Gonçalves, chefe do LACRE, que se debruça sobre os livros da Coleção Rui Barbosa que sofreram qualquer tipo de alteração em suas capas. Esse escopo abrange muito além das obras que ganharam uma “encadernação de conservação”, mas o interessante desse trabalho é analisar as obras de forma individual, considerando se elas pertencem a algum conjunto, se as capas originais foram localizadas e o período a qual pertence o livro.

Um caso interessante é o do livro “Orações de Marco Túlio Cícero” publicado em 1772, do qual encontram-se fichas de diagnósticos datando de 1983, muito antes então da enchente de 1988. Considerando que o projeto de criação desse formato de “encadernação de conservação” só ocorreu em 1989, o que temos é o caso de um livro em que o miolo foi tratado em um período, mas só recebeu essa encaderna anos depois e foi adotada para livros com danos anteriores a enchente. Nas diversas avaliações encontradas sobre a obra, ao menos 9, é constante a indicação da presença de fungos, acidificação e escurecimento do suporte, nos dando um exemplo do estado de conservação dessa biblioteca até então.



Figura 41 – Livro em dois tempos, com capa plena e com sua capa original

Esse último caso demonstra um revés que vai além do dano físico a obra, pois nele temos a perda de parte da historicidade da obra como um conjunto, o que conseguiu-se remediar com a localização e reinserção do revestimento original. Diferente das avarias anteriores essa não se

relaciona com processos de deterioração químicos ou físicos, mas sim com o juízo humano, que considera o que pode ser descartado ou não de um item com valor de uso e histórico. De todas as formas de avaria essa talvez seja a mais difícil de ser abordada pois ao conservador-restaurador muitas vezes cabe o poder de decisão sob tudo aquilo que o profissional julgar como danoso ao objeto histórico, mesmo que esse também seja histórico.

Todas essas questões e por trazer tantas adversidades o uso desse modelo foi deixado de lado no ano de 1991, mesmo período em que começa a se dar uma atenção maior as encadernações ainda que sem a estrutura e a expertise necessárias.

6 CONCLUSÃO

A enchente de Veneza foi um marco para o campo da conservação por uma série de fatores, principalmente no que se refere ao tratamento de grandes coleções e aos cuidados visando a prevenção de desastres e a mitigação dos danos no caso da ocorrência desses. No campo da conversão bibliográfica ela também teve grande importância, principalmente em função do trabalho desenvolvido por Christopher Clarkson a partir das encadernações flexíveis em pergaminho encontradas nas coleções atingidas pela enchente.

A partir dessas Clarkson desenvolve um novo modelo de encadernação em razão de terem apresentado boa resistência aos efeitos da água e da lama, além de puderem ser removidas com extrema facilidade em caso de qualquer dano a elas. Esse novo modelo de encadernação flexível abriu os olhos dos conservadores para o uso dos materiais tradicionais a conservação, os quais têm suas possíveis degradações conhecidas assim como a reversibilidade deles. Junto a isso temos uma encadernação na qual a estrutura do livro é de extrema importância, construída essa a partir da costura em conjunto com o cabeceado.

Com o alcance que seu artigo “Limp vellum binding and its potential as a conservation type structure for the rebinding of early printed books” recebeu e a difusão do modelo proposto por ele é também compreensível as revisões feitas a esse modelo. Essas mudanças se devem em grande parte a necessidades que apareceram em obras fora do padrão estudado inicialmente por Clarkson, isso é, livros de pequeno formato e sem um imenso volume de páginas.

Uma das principais obras revisando o trabalho de Clarkson é o texto de Robert Espinosa, que aborda as dificuldades encontradas na aplicação do modelo em livros grandes. Com o texto “The Limp Vellum Binding: a Modification”, inicia-se uma nova leva de textos discutindo a adaptação da encadernação flexível para as necessidades de diferentes obras e instituições. Os novos modelos surgidos a partir de então demonstram a necessidade de a conservação ser pensada de modo individualizado, levando em consideração a obra a ser tratada, seu uso, a instituição e até o ambiente de guarda.

A cada nova adaptação ao modelo de Clarkson ou até mesmo criação de um novo modelo, tenta-se suprir pontos não abordados pelo texto do autor incluindo questões estruturais como fez em seu artigo, aspectos teóricos como a historicidade das capas, como fez Ana Beny e Kristine Rose Beer. Todos esses textos, entretanto, mantêm como constante a preocupação com os materiais utilizados e a atenção às técnicas que são escolhidas pensando no melhor funcionamento do livro, suas possíveis interações com o ambiente além de serem pensadas em consonância com a história e as características do próprio livro.

Em todos os casos os textos dão especial importância a descrição das técnicas e materiais utilizados para a construção das capas. Esses itens são vitais na construção de uma capa conservativa, pois as técnicas utilizadas são pensadas para fornecer uma boa abertura do livro juntamente com uma boa proteção ao miolo, o que inclui fornecer os meios para que o livro consiga ficar na posição vertical sem auxílio.

Para que isso ocorra é imprescindível o uso de uma costura apropriada ao tamanho da obra além do uso de cabeceados que quando são feitos de maneira manual são costurados junto ao lombo com o uso de linhas de algodão contando com um centro geralmente em couro ou pergaminho, por onde as linhas circundam, e são encaixadas por meio de buracos diretamente nas capas.

O livro possuindo uma boa costura necessita também que a capa funcione como um elemento protetor, formando uma barreira física para possíveis danos como sujidades, fungos, materiais cortantes dentre outros. A forma como essa capa é adicionada ao livro não é única e sua escolha também fica a cargo dos profissionais que trabalham com as coleções, entretanto um ponto em comum entre os modelos é a importância de ser ter um bom manuseio das folhas sem que haja ao mesmo tempo uma força excessiva posta na costura que possa eventualmente causar o rompimento dela, ou seja, quando a linha da costura se parte e com isso desmonta o livro.

Também em função da capa pode ocorrer um rompimento somente da lombada, ou seja, da parte que protege o lombo, que se dá muitas vezes pelo material da lombada ser rígido e estar aderido diretamente ao lombo, que por sua vez ao se movimentar com sua abertura força o material da lombada no mesmo sentido e esse com o tempo começa a apresentar vincos, rachaduras chegando ao ponto do rompimento.

É interessante perceber que esses pontos são frequentes em todos os textos e foram abordados pelos autores de diferentes maneiras e com diferentes soluções, com cada um tendo apresentado pontos não abordados pelos demais além de trazerem novas percepções acerca do objeto livro. Essa amplitude nos estudos nos mostra como as encadernações voltadas para a conservação têm sido objeto de interesse para os profissionais conservadores-restauradores.

Porém, apesar de haver uma variedade de artigos sobre o tema, tal qual tenta se apresentar nesse trabalho, a dificuldade de acesso a eles foi uma constante, pois eles se encontram em sua totalidade publicados em revistas estrangeiras acessadas somente através de pagamento em moeda estrangeira além de estarem publicados em língua inglesa, o que apresenta mais uma barreira ao profissional brasileiro, principalmente ao jovem profissional da área.

7 REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ABRACOR. Terminologia para definir a conservação do patrimônio cultural tangível. In: **Boletim Eletrônico da Abracor**, nº1. jun. 2010.

AGUILAR, Idalia García. La manufactura de un libro antiguo. In: *Secretos del estante: elementos para la descripción bibliográfica del libro antiguo*. México: UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 2011, p. 173-210. Disponível em: https://www.academia.edu/4192764/Secretos_del_estante_elementos_para_la_descripci%C3%B3n_del_libro_antiguo. Acesso em: 12 fev. 2020

ALBRITTON, Erin; AMATO, Christina. What Lies Beneath: Semi-Limp Parchment Bindings in The Academy's Rare Book Collection. In: NEW YORK ACADEMY OF MEDICINE (New York). **What Lies Beneath: Semi-Limp Parchment Bindings in The Academy's Rare Book Collection**. New York, 22 abr. 2015. Disponível em: <https://nyamcenterforhistory.org/tag/semi-limp-binding/>. Acesso em: 5 abr. 2021.

BARRINGER, George M. "Monastic Bindings" of Three Centuries. In: GEORGETOWN UNIVERSITY. Howard W. Gunlocke Rare Book and Special Collections Room. **Howard W. Gunlocke Rare Book and Special Collections Room**. Washington D.C., 30 abr. 2005. Disponível em: <https://library.georgetown.edu/exhibition/monastic-bindings-three-centuries>. Acesso em: 4 nov. 2020.

BENY, Ana; BEERS, Kristine Rose. An Inspiration for Conservation: An Historic Andalusí Binding Structure. **Suave Mechanicals: Essays on the History of Bookbinding**, Ann Arbor, v. 3, 2016

CLARKSON, Christopher. Limp vellum binding and its potential as a conservation type structure for the rebinding of early printed books: A Break with 19th and 20th Century Rebinding Attitudes and Practices. **ICOM Committee for Conservation, 4th Triennial Meeting: 4th Triennial Meeting**, Veneza, 1975.

CRUZ, Isabel Chong-de la. Elementos para entender el libro antiguo. In: *Directrices para la descripción y catalogación del libro antiguo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, p. 17-85. Disponível em: <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/4412>. Acesso em: 12 fev. 2020

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

FILHO, Cândido Couto. **O Couro: História e Processo**. Fortaleza: UFC Edições, 1999. 136 p.

GONÇALVES, Edmar. Acervo bibliográfico do Museu Casa de Rui Barbosa: Resgate da identidade histórica da coleção. *In*: GONÇALVES, Edmar. **Preservação de patrimônio bibliográfico em Museus Casa: O Museu Casa de Rui Barbosa**. Orientador: Carolina Barata. 2020. Tese (Doutoramento em Estudos do Patrimônio) - Universidade Católica Portuguesa, [S. l.], 2020. p. 224.

KATZENSTEIN, Úrsula E. Origem e história dos materiais e formas. *In*: KATZENSTEIN, Úrsula E. **A Origem do Livro: Da Idade da Pedra ao advento da impressão tipográfica no Ocidente**. São Paulo: Hucitec/Pró-Memória Instituto Nacional do Livro, 1986. cap. Os materiais da escrita, p. 129-235.

LA reliure de conservation. [S. l.]: Bibliothèque nationale de France Direction des services et des réseaux - Département de la conservation, Maio 2003. Disponível em: https://www.bnf.fr/sites/default/files/2018-11/Reliure_conservation.pdf. Acesso em: 29 jul. 2021

MARIANO, Manuel Sanchez. **Intriducción al Libro Manuscrito**. Madrid: Editorial Arco Libros, 1995.

O'HARA CONWAY, Martha; CONWAY, Paul. **Flood in Florence, 1966: A Fifty-Year Retrospective**. [S. l.]: Michigan Publishing Services, Junho 2018. 264 p. DOI <http://dx.doi.org/10.3998/mpub.9310956>. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/m/maize/mpub9310956>. Acesso em: 7 abr. 2020.

PUGLIESE, Silvia. Stiff-Board Vellum Binding with Slotted Spine: A Survey of a Historical Bookbinding Structure. **Papier Restaurierung** : Mitteilungen der IADA, [s. l.], v. 2, p. 96-100, 2001. Disponível em: https://www.academia.edu/4556457/Stiff-Board_Vellum_Binding_with_Slotted_Spine._A_Survey_of_a_Historical_Bookbinding_Structure_-_Silvia_Pugliese. Acesso em: 20 ago. 2020.

RAVEN, James (ed.). **The Oxford Illustrated History of the Book**. 1. ed. Oxford: Oxford University Press, 2020. 444 p. ISBN 978-0-19-870298-6.

REED, R. **Ancient Skins Parchments and Leathers**. London: Seminar Press, 1972. 331 p. ISBN 0-12-903550-5

RIBEIRO CHRISTO, Tatiana. **Encadernação flexível em pergaminho em obras raras restauradas na Biblioteca Nacional do Brasil**. Rio de Janeiro: FBN, 2018. 87 p. ISBN 978-85-333-0787-2. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/producao/publicacoes/encadernacao-flexivel-pergaminho-obras-raras-restauradas>. Acesso em: 2 ago. 2021.

ROBINSON, James M. Introduction. *In*: ROBINSON, James M. **The Nag Hammadi Library**. San Francisco: Harper Collins, 1990. p. 1-26. ISBN 0-06-066934-9

SZIRMAI, J.A. Conservation binding for medieval codices. **Care and conservation of manuscripts**, Copenhagen, v. 6, p. 145-162, 2002

SPECIAL COLLECTIONS CONSERVATION UNIT OF THE PRESERVATION
DEPARTMENT OF YALE UNIVERSITY LIBRARY (United States). **Medieval
Manuscripts:** Bookbinding terms, materials, methods and models. [*S. l.: s. n.*], Julho 2013.

Disponível em: <https://travelingscriptorium.com/bindings-materials/medieval-manuscripts-bookbinding-terms-materials-methods-and-models/>. Acesso em: 18 fev. 2022.

TOMALAK, Ann. Byzantine bookbindings. *In*: BRITISH LIBRARY (Reino Unido). **Greek Manuscripts**. [S. l.], 2015. Disponível em: <https://www.bl.uk/greek-manuscripts/articles/byzantine-bookbindings>. Acesso em: 14 nov. 2020.

WATERS, Sheila. Post-Flood Development of Mass Treatments at the National Library of Florence: The Roots of Library Conservation. **The Book and Paper Group Annual**, United States of America, v. 35, p. 109-119, 2016. Disponível em: <https://cool.culturalheritage.org/coolaic/sg/bpg/annual/v35/bpga35-15.pdf>. Acesso em: 16 set. 2021.

WILSON, Nigel. The Archimedes Palimpsest: A Progress Report. **The Journal of the Walters Art Museum**, [s. l.], v. 62, p. 61-68, 2004.

GLOSSÁRIO

Bonnet: tira retangular de couro alumado que é aderida ao lombo do livro por meio de costuras e auxilia na construção de cabeceados firmes.

Longstitch: A costura longstitch é aquela na qual a linha passa por furos distanciados na capa e ficam assim expostos na lombada.

Yapp: Aba criada com o próprio pergaminho da capa de encadernação flexível plena, com o objetivo proteger o miolo.

Shoulder: Ponte de encontro entre capa e miolo no local onde normalmente se encontra a articulação da pasta da capa. Em português se referem a ele comumente somente como vinco.

Link stitch: Costura feita no sentido horizontal, podendo passar por suportes como cadarços, aonde cada caderno se entrelaça ao caderno anterior por uma “alça” no meio da costura além de laço nas cadeias. Em português é comum encontrá-la como costura francesa ou costura cruzada.

Kettle stitch: Pontos dados nas cadeias no pé e na cabeça do livro.