

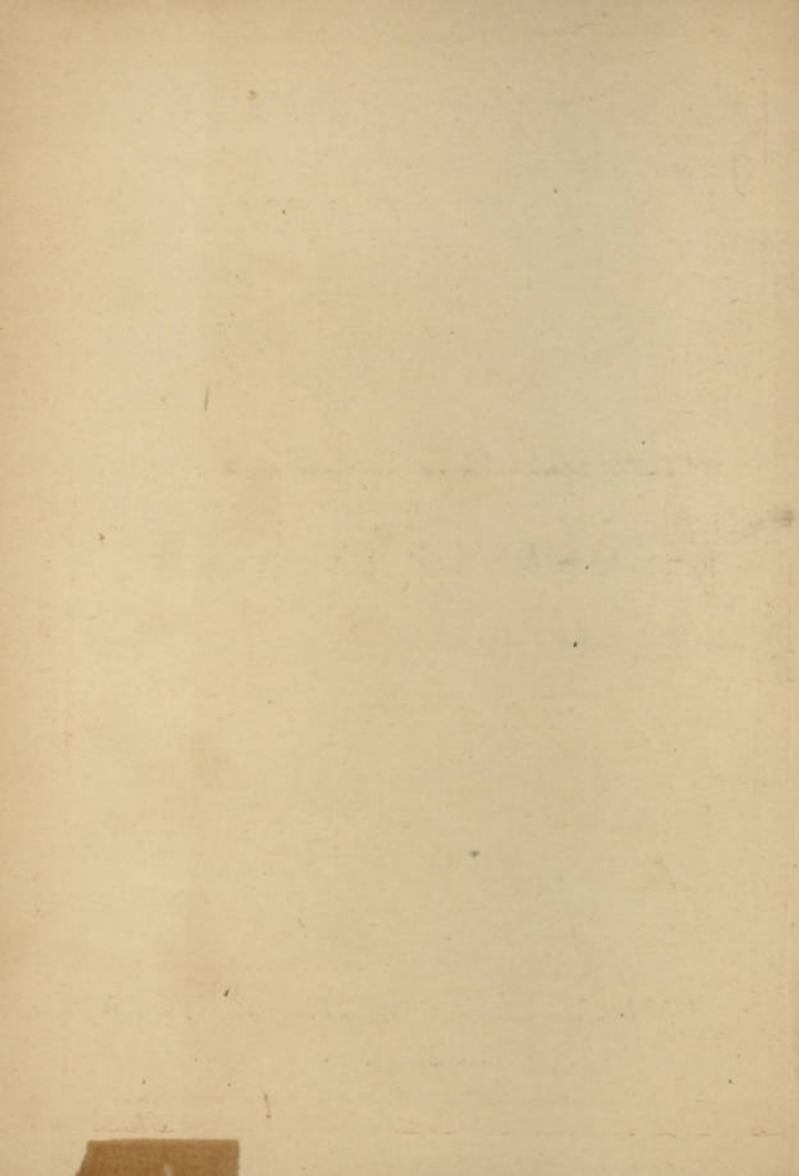
05
3314
MARIA BRAK-LAMY BARJONA DE FREITAS

■
A ARTE DO LIVRO
■

MANUAL DO DOURADOR
E
DECORADOR DE LIVROS



LIVRARIA SÁ DA COSTA — EDITORA
LISBOA



~~B
3314~~

A ARTE DO LIVRO

**MANUAL DO DOURADOR
E
DECORADOR DE LIVROS**

ALGUMAS PUBLICAÇÕES
DA AUTORA:

O Filet (com pseudónimo). Obra ilustrada, 1913.

O Leque, 1932. Fôra do mercado.

Martírio (romance histórico). Cenas da vida conventual do século XVIII, 1935.

Manual do Encadernador. Ilustrado, 1937.

Manual do Dourador e Decorador de Livros. Ilustrado, 1941.

DEP. 116

MARIA BRAK-LAMY BARJONA DE FREITAS



A ARTE DO LIVRO

MANUAL DO DOURADOR

E

DECORADOR DE LIVROS

A decoração, os estilos e os seus ferros. — O dourado nas várias modalidades: a ferros soltos, à mão, à mão livre, a ferros económicos, a pirocalcador. — As decorações do corte: dourado, cinzelado, marmorização, processos antigos e modernos. — Mosaico de várias escolas. — Desenho à pena. — Patines químicas. — Processos medievais e ultra-modernistas. — Raizes. — Aplicações clássicas e fantasistas. — Policromia. — Criações originais.



B. 145353



1941

LIVRARIA SÁ DA COSTA — EDITORA

24, L. do Poço Novo

L I S B O A

686.4 (023)
Fr

BDD
333

*Reservados todos os direitos de tradução,
reprodução ou adaptação.*

*Todos os exemplares são autenticados
com as rubricas da autora e editores.*

COMPOSTO E IMPRESSO NAS GRANDES
OFICINAS GRÁFICAS "MINERVA", DE
GASPAR PINTO DE SOUSA & IRMÃO
VILA NOVA DE FAMALICÃO — 1941

PREFÁCIO

No MANUAL DO ENCADERNADOR, publicado em Maio de 1937, prometi que, a seguir, viria o Manual do Dourador e Decorador de livros.

Tempo depois, houve quem me aconselhasse a não tornar conhecidas fórmulas minhas e processos por mim criados, porque houvera quem públicamente dissesse ter aprendido no estrangeiro o que aprendera em Portugal e comigo. Mas como isso entra na categoria das nuvens negras que aparecem sempre a todos aquêles que querem fazer incidir sôbre a Pátria a luz de qualquer coisa de proveitoso que tenham feito e como, não só do Continente e Ilhas mas até da América e da África reclamavam o cumprimento da promessa que eu fizera, resolvi pôr de parte os meus trabalhos his-

tóricos e literários para realizar o prometido, de mais que tinha de corresponder à aceitação sobremodo lisongeira que teve o MANUAL DO ENCADERNADOR. E, de resto, na linda arte da encadernação, foi a decoração exterior do livro o que mais me apaixonou, ao que mais devotadamente me dediquei, portanto seria um egoísmo furtar ao conhecimento dos meus compatriotas o fruto dos meus estudos, e quasi um crime não mostrar, mais uma vez, ao estrangeiro, que em Portugal também se cria a Arte, sem se estar unicamente na dependência do que nos vem de fora.

O mais curioso é que, não havendo em português um manual do encadernador, assim que foi publicado o meu livro, apareceram duas tentativas, das quais nem vale a pena falar, e, um ano mais tarde, publicava-se no Brasil um Manual do Encadernador arrogando a primasia da publicação, em português! Em carta amável, que conservo, o seu autor, Leopoldo Berger, rectifica o êrro:

«... Sômente depois de impresso o meu opúsculo, tive oportunidade de conhecer o seu «Manual do Encadernador» que me veio dar

prova do engano da minha asseveração. Congratulando-me com V. Ex.^a pela sua reconhecida primasia e assegurando-lhe que rectificarei o equívoco na 2.^a edição, curvo-me prazeirosamente — brasileiro adoptivo que me orgulho de ser, ante a prioridade de uma filha da Mãe Pátria neste interessante género de estudo e arte ...»

Publicados estes dois Manuais — o do encadernador e o que agora apresento — julgo ter prestado algum serviço ao meu país.

Ainda outros trabalhos de arte estão ligados à decoração do livro mas não foi possível incluir todos no presente volume.

* * *

Neste trabalho, consagrado à decoração do livro, desejo marcar quais os trabalhos que na exposição de encadernações artísticas, em 1936, apresentei, em execução inteiramente minha: do n.º 41 ao 47, inclusive, que figuraram sob o nome duma senhora da minha família com adaptação dum outro apelido dos meus antepassados, e do n.º 94 ao 109,

apresentados sem nome de executante, foram encadernados e decorados por mim. Não desejei que então figurassem em meu nome, para deixar em destaque as minhas discípulas.

Resta-me tornar público o meu agradecimento pelas palavras amabilíssimas que me foram dirigidas a propósito do MANUAL DO ENCADERNADOR, e, especialmente o interêsse demonstrado por «Um desconhecido» que pacientemente coligiu várias notas sôbre dourados, enviando-mas sob a modéstia do anonimato, em que apenas o carimbo do correio indicava — Caldas da Saúde — notas que demonstraram o carinho pelo meu trabalho.

Aos profissionais e aos amadores-artistas, peço encarecidamente que estudem com atenção a parte referente aos estilos, para não se repetirem os anacronismos que freqüentemente se vêem e, se encontrarem utilidade neste meu trabalho, recomendo insistentemente: sobriedade na arte, não fazendo trabalhos sem os combinar antecipadamente; tentar melhorar e aperfeiçoar as indicações que aqui dou, criando novas formas, novos processos, sem cair no ridículo do excesso ou do mesquinho.

E, assim, a encadernação em Portugal poderá marcar uma época de renovamento, que me orgulho de ter iniciado.

Casal das Rosas, Janeiro de 1941.

MARIA BRAK-LAMY BARJONA DE FREITAS.

PRIMEIRA PARTE

Notas históricas

Capítulo I

Os estilos

Para escolher os desenhos que devem ornamentar um livro é preciso não esquecer que existem regras especiais, fundadas na história, marcando determinadas épocas, regras a que se chama *estilo*, conjunto de desenhos e formas particulares a cada época. Vários factores influíram na sua concepção, onde o gosto e as civilizações universais marcaram períodos indeléveis.

A transição dum para outro estilo não se fêz bruscamente: há sempre um período de transição em que os conservadores permaneciam fiéis ao estilo que ia decaindo enquanto os modernistas abraçavam o estilo novo. Isto dava lugar umas vezes à fusão dos dois, no período transitório, outras vezes, durante um período que chegava a prolon-

gar-se bastante, a empregarem-se os dois estilos, simultâneamente.

Em encadernação deve-se, como regra geral, empregar os estilos em conformidade com a obra a encadernar, preferindo sempre os definidos e empregando os de transição, ou combinados, apenas quando o assunto do livro o exige.

Além dos estilos clássicos, architectónicos, a encadernação tem estilos que lhe são rigorosamente próprios. As linhas, o carácter dominante de cada estilo, não se podem alterar, modificar ou misturar com um outro, sob pena de cair no ridículo e demonstrar ignorância.

Bisantino (séc. V-XIV)—Na encadernação, a obra de arte, pròpriamente dita, começou na época bizantina, iniciada em tôdas as elegâncias da arte grega, da qual provinha. Ornatos com espirais entrelaçadas, palmetas gregas, parras, cachos de uvas, pássaros.

Como material, marfim esculpido ou esmalte sôbre metais. Nestes, as carnes são geralmente de metal em relêvo, quási sempre dourado, os fatos e ornatos planos, esmaltados a côres vivas: a princípio, no século IX, vermelho, azul turquesa, verde esmeralda, chegando êsses esmaltes ao apogeu nos séculos X e XI em que as carnações tinham a sua tonalidade própria e as côres dos esmaltes variadas: branco, azul turquesa, azul escuro, amarelo, encarnado, púrpura e lilá.

Actualmente recorre-se às imitações que se po-

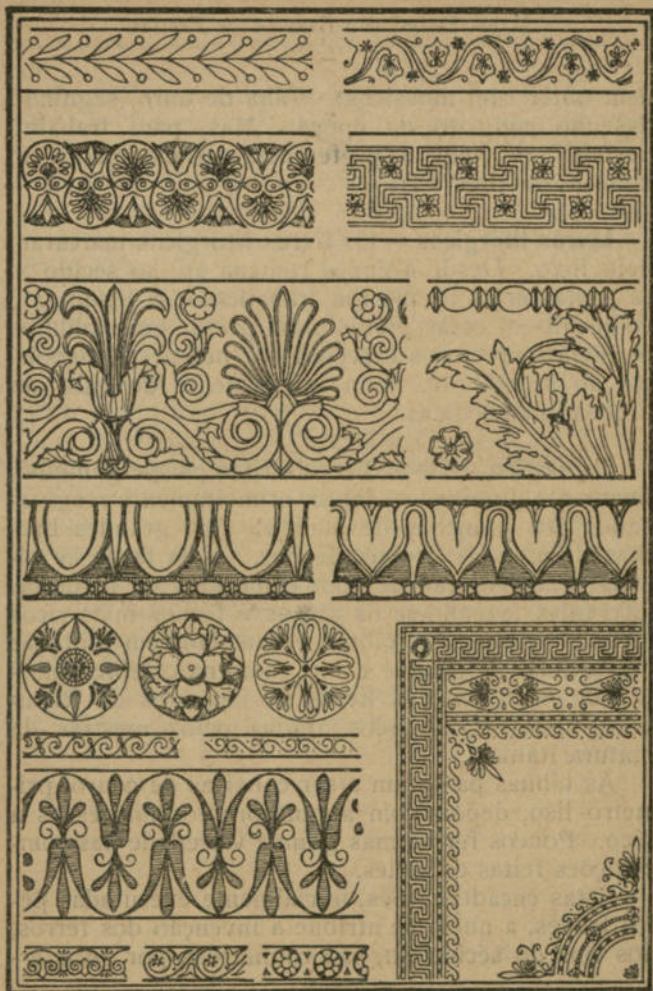


Fig. 1 — Lineamentos do estilo grego

dem obter com mosaicos e fôlha de ouro, seguindo desenho rigoroso da época. Mas, para trabalho perfeito, daremos a preferência ao modelado em latão e esmaltes a frio.

Livros litúrgicos — Os livros litúrgicos marcaram pelo luxo. Desde a época romana até ao século XI as pastas eram de marfim trabalhado; a seguir, até ao século XII essas placas eram presas em molduras de metais preciosos cravejados a pedrarias; depois, até ao século XIV, eram inteiramente de ouro ou prata e pedras finas.

Monástico — Os códices escritos em pergaminho, finamente iluminados, foram primeiramente resguardados por pranchas de madeira com grandes brochas de metal e grossos fechos. Mais tarde as tábuas ornamentaram-se com embutidos de madeiras diferentes fazendo-se os cantos e fechos mais ricos e cinzelando-os. As tábuas foram também pintadas por artistas de grande valor, como na célebre coleção da *Biccherna*, os livros de impostos da República de Sena, pintados alguns pelos mestres da pintura italiana.

As tábuas passaram a ser cobertas de couro, primeiro liso, depois com alguns ornatos impressos a sêco. Poucos ferros mas grande variedade nas composições feitas com êles.

Estas encadernações, inicialmente executadas pelos frades, a quem se atribue a invenção dos ferros, nos fins do século XII, são conhecidas por *encader-*

nações monásticas. Começaram a aparecer no século XIII, desenvolveram-se no século XIV, em que os ornatos eram constituídos por vegetais ou animais, atingiram o apogeu no século XV, em que algumas vezes a impressão a sêco era coberta a pincel com ouro líquido, processo que durou até ao século XVI.

O esquema decorativo era um campo central rectangular com uma, ou mais, molduras divididas. Ferros em série vertical, diagonal, em cruces ou losangos. A superfície às vezes dividida em triângulos, como nas encadernações alemãs e inglesas. Como predomina o pensamento religioso da época, freqüentemente figuravam no centro passagens da vida de Cristo, entre rectângulos com ornatos. Nas molduras os ferros são repetidos e, às vezes, impressos por um rôlo. Algumas vezes, entre os ornatos figuram medalhões ovais, quadrados, rombóides, nos quais estão gravados símbolos religiosos, figuras humanas, animais fantásticos, predominando os dragões.

Os desenhos dos ferros ornamentais são flores estilizadas, onde é freqüente a rosa; animais fabulosos ou reais; fôlhas contorcidas ou hirtas — parra, malva, hera, cardo. No fim do período gótico aparecem também as fitas.

Menos freqüentemente, os ornatos são assimétricos, com as folhagens do estilo circundando um medalhão. Este género é geralmente cinzelado em relêvo.

Outro processo usado para as figuras maiores

era entalhar os desenhos numa placa de madeira: humedecia-se o couro que a seguir se colocava sobre a placa entalhada e metia-se tudo na prensa. Ao secar ficava na pele o desenho em relêvo destacando sobre os fundos prensados.

Os ferros soltos imprimiam os ornatos mais pequenos.

Neste género de encadernação é obrigatória a colocação de cantos de metal, algumas vezes de couro, e fechos em metal e couro. Para maior correcção e beleza, o metal deve ser cinzelado, especialmente se a encadernação fôr luxuosa.

A estas encadernações também se dá o nome de medievais, corais ou góticas. Embora o estilo gótico tivesse três épocas, as encadernações englobam-se tôdas na mesma designação.

Manuelino — O estilo gótico, espalhando-se em tôda a Europa, sofreu ligeiras modificações nos vários países dando assim diferentes modalidades conforme é francês, alemão, inglês, escandinavo, italiano, espanhol ou português.

Em Portugal deu origem ao *Manuelino* — o estilo gótico no qual, sob a influência dos nossos descobrimentos, se intercalaram, além de elementos indianos, a esfera armilar, a cruz de Cristo e ornatos formados por cordas e bóias. As cordas só não bastam para marcar o estilo pois confundem-se com as espiras do estilo gótico propriamente dito.

O estilo *Manuelino* esteve em voga no comêço

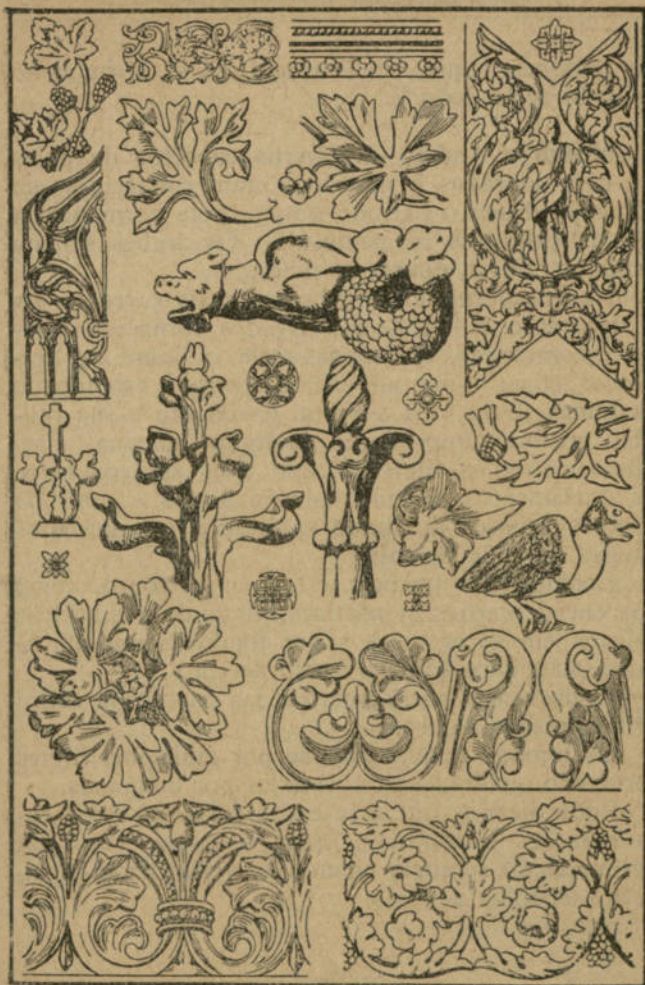


Fig. 2 — Lineamentos do estilo gótico

da renascença que, em Portugal, só se afirmou no reinado de D. João V.

Mouro e Árabe — Os livros cobertos de peles de côr, dourados e mosaicos eram conhecidos em Espanha desde o período gótico, pela permanência dos muçulmanos na península. Os árabes sabiam preparar, tingir, dourar as peles.

Na encadernação, o processo mais corrente era a decoração a filetes entrelaçados formando figuras geométricas, conhecidas com o nome de *arabescos*, constituindo um ornato central e estendendo as linhas sôbre tôda a pasta, porquanto a sua religião proibia a reprodução da figura humana. Frequentemente os filetes a sêco e os espaços entre os cruzamentos ornamentados a ferros e ouro ou com os espaços de fundo salpicados a minúsculos pregos de latão ou cobre.

Costumavam também estampar o couro, como nas encadernações monásticas, pintando a pincel os relevos em côres vivas sôbre fundo escuro ou de ouro, ou a ouro sôbre o fundo de côr.

Já usavam a parte interior das pastas em couro ornamentadas a ouro.

Os lombos caracterizam-se por múltiplos filetes formando quadrados atravessados por diagonais.

Pode dizer-se que êste estilo foi a base das encadernações posteriores. Mas o campo vasto da decoração só se abriu quando se generalizou o emprêgo da fôlha de ouro.

Ataca — Coevo das encadernações monásticas, aparece o trabalho de ataca, ornamento e solidez do livro. Não se pode classificar como estilo propriamente dito, mas é uma decoração das mais interessantes, embora de carácter primitivo. Destinava-se especialmente ao livro manuscrito e era geralmente constituído por tiras de bezerro, presas às encadernações de pergaminho por grossas cordas de tripa, tirinhas de pergaminho torcido, nastro de cô e até simples cordel, formando alguns desenhos singelos. Os cadernos eram cosidos directamente à lombada, com fio igual ao das ornamentações, o qual vinha passar por fora das tiras escuras, no espaço do lombo, terminando por um nó exterior em cada uma das extremidades — cabeça e pé — junto à coifa.

No Arquivo da Universidade de Coimbra, existe um exemplar notável d'êste género de trabalho, então já mais complicado, e que Matias Lima reproduziu na estampa xii do seu monumental estudo *A Encadernação em Portugal*. Eu também o fiz reproduzir, em parte, por uma discípula minha mas numa adaptação em carneira e vitela e, mais completo, num outro exemplar, propriedade da casa Sá da Costa, ambos encadernando *A Encadernação em Portugal*. O meu exemplar, desta mesma obra de Matias Lima, é a reprodução da capa dum antigo livro de registos, da Misericórdia de Santarém. É um trabalho de ataca, em tirinhas de anta sôbre vitela castanha, fundo de carneira natural. Tem pestana, correia e fivela. É um exemplar histórico:

figurou na exposição de encadernações, foi aí datado e assinado por Sua Ex.^a o Chefe do Estado, Senhor General Carmona, no dia da inauguração — 1 de Julho de 1936; datado e assinado pelo autor, em 5 de Julho; datado e assinado por mim, na data do encerramento — 8 de Julho.

É também um trabalho de ataca a ornamentação da capa do *Diário de bordo*, feito por Cristóvão Colombo na sua primeira viagem (1492), e que se conservou na biblioteca do Duque de Alba.

Renascença (Séc. XVI) — No comêço do século xvi iniciou-se um período renovador da arte, que se vinha esboçando desde os fins do século xiv — a *renascença*. Procurou-se reviver os estilos antigos mas dando-lhe elegância, graciosidade, em lugar de grandiosidade: entrelaçados geométricos, fitas, fôlhas estilizadas esvoaçantes, cartuchos, espirais, num conjunto lindíssimo, tirando da linha curva os mais soberbos efeitos. É quando a forma exterior do livro se começa a tornar mais atraente e elegante.

A austeridade da impressão a sêco já não satisfazia: a ligação de Veneza com o Oriente trazia o gôsto pela opulência, pelo brilho dos ouros. A encadernação ressentia-se da influência oriental inspirada pelos modelos que daí vinham.

Começam os primeiros dourados nos livros, muito singelos, quási sempre um simples florão ao centro e, às vezes, em volta, alguns ligeiros orna-

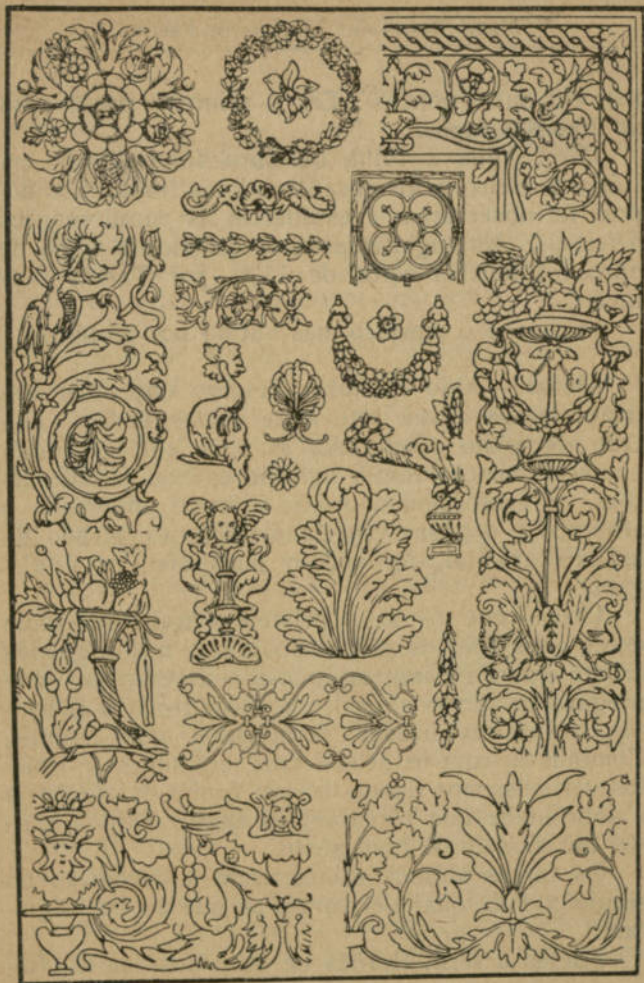


Fig. 3 - Lineamentos do estilo Renascença

tos, em ouro, poucos. Era o primeiro passo para as luxuosas capas.

Parece que a fôlha de ouro foi aplicada em Itália primeiro pelos encadernadores florentinos depois de observarem e estudarem as encadernações orientais. Na Inglaterra diz-se ter sido a fôlha de ouro introduzida cêrca de 1530, por Tomaz Berthelet.

Iniciou-se o mosaico mas obtido por pintura.

Aldino — Aldo Manuzio, célebre impressor italiano, ligava à sua arte a de encadernador. Dotado de gôsto primoroso, as suas edições foram notáveis, como o foram também as suas encadernações. Transformou o ornato oriental adaptando o arabesco e o gôsto veneziano da época, eivado do influxo oriental, tornando-o mais simples e elegante.

Dizem que os seus primeiros trabalhos eram executados com os próprios ornatos que o grande artista usava na impressão das suas edições. Empregava os ferros a sêco e a ouro: ornatos graciosos, fôlhas estilizadas, terminando por espirais. Combinava, com os seus ferros, cercaduras e ornatos variadíssimos dando-lhe um cunho de elegância e sobriedade que tornaram as encadernações *aldinas* um modelo de bom gôsto.

Os ferros aldinos caracterizam a decoração no século XVI da qual derivaram as que se lhe seguiram.

Filetes a sêco, florões de ouro aos cantos, flo-

rão grande ao centro. Bem dispostos e pouco carregados.

Guardas riquíssimas, de marroquim com impressões a ouro.

Grolier — Entre os maiores protectores da arte do livro marcou João Grolier, Visconde d'Aguisy. Filho de italianos, nasceu em Lião, em 1479, e morreu em 1565.

Homem de Estado, foi para Roma como embaixador de França e, artista, adquiriu, desenhou, fêz executar grande quantidade de encadernações para distribuir pelos amigos mais queridos e para enriquecer a sua admirável biblioteca de Paris.

Desenha, organiza, vigia a execução; manda gravar na pasta superior dos seus livros a affectuosa divisa — *Io Grolierii et amicorum*. No lombo ou à margem dos livros mandava pintar o seu brasão. Procura em Itália os seus operários. Em 1525 está em Milão e liga-se em amizade com o rico bibliófilo Maioli que viajava também em procura de bons livros e, como Grolier, desenhava êle próprio as suas capas. E, ambos, com o notável impressor Aldo Manuzio, formaram o trio que deu nova vida à arte do livro.

Fournier designou com uma frase feliz a actividade do notável bibliófilo: «Grolier, com métodos italianos, criou uma arte francesa.»

Em Grolier predomina o desenho de cornijas com figuras geométricas: um entrelaçado de losangos, rectângulos, quadrados e círculos com ornatos

simples e elegantes, que derivam dos aldinós, e pequeninos ornatos, imitação dos frisos tipográficos. Ligeiras e esbeltas curvas formam graciosas combinações traçadas com extraordinária fantasia, refinada elegância, pureza artística até nos mais simples desenhos. Ao centro um losango. Singular harmonia do feliz concurso do desenho e das côres. Alguns dos seus livros, decorados com grandes placas feitas a ornatos pequenos. Estilo soberbo e elegante como a voz forte da Renascença, desenho de majestosa beleza, colorido sóbrio e rico.

Alguns livros com a composição estrutural de entrelaçados, como os mudejar, mas o fundo enriquecido com ferros de outro estilo.

Em 1550 Grolier adoptou complexos filetes curvos, em duplas linhas douradas, lacados em prêto e côr, algumas vezes com o fundo pontilhado de ouro, entrelaçando-se em semi-círculo no centro de cada lado.

Variava bastante os desenhos, mas sôbriamente, incluindo decalques das belas moedas que nesse tempo apareciam em Itália e que, na sua qualidade de numismata, muito apreciava. Empregou os *aldinos* plenos, tracejados (azulados) e vasados e deixou mais de 3.000 volumes cobertos de marroquim do Levante ou vitela castanha.

Se quiséssemos, de maneira geral, caracterizar a obra artística de Grolier, verificávamos que foi quem deu maior expansão à arte do livro, quer na forma quer na variedade. A sua influência sente-se na maioria dos seus continuadores.

Godofredo Tory (1480-1533) — Contemporâneo de Grolier. Artista francês completo: impressor, encadernador, livreiro, pintor, gravador, escritor, reformador da arte tipográfica. Na decoração das suas encadernações colocava a sua divisa — uma ânfora com a bôca partida, que envolvia em elegantes ornatos. É esta característica que nos auxilia a reconhecer as suas encadernações ou a sua maneira.

Henrique II (1547-1559) — O rei de França Henrique II, que reinou de 1547 a 1559, deixou estilo próprio mas pouco marcou na encadernação talvez ofuscado pelo prestígio do Director da biblioteca real — Grolier.

Quási tôdas as encadernações de Henrique II tinham trofeus de guerra e meias luas, símbolo de Diana, deusa da caça, em alusão a Diana de Poitiers, sua favorita.

Corte das fôlhas dourado e cinzelado.

Tomás Maioli — Amigo de Grolier, seguiu o seu género mas é mais grave e minucioso. Um pouco mais pesado, também.

Mistura nas cornijas desenhos e curvas mais complicadas; no centro medalhões ornados de escudos com brasões. Mas algumas encadernações são fracas.

Usava divisa como Grolier — *Tho. Maioli et Amicorum.*

Ornatos com espirais de formas delicadas, fôlhas ligeiras com as quais enriquecia os comparti-

mentos que o entrecruzado das delgadas barras deixava, reservando, geralmente ao meio, um oval para o título da obra ou para a sua divisa. Atribue-se-lhe o uso dos ferros aldinos vasados ou seja apenas o contôrno, o que torna o aspecto muito mais leve.

Esta modificação, parecendo à primeira vista insignificante, dá um aspecto inteiramente diverso da escola aldina. Enchia às vezes o espaço aberto, a côres ou com mosaico, fazendo o mesmo entre os duplos filetes que circundavam os seus elegantes e bem combinados compartimentos.

Encadernava geralmente em pele escura e as folhinhas eram cheias a branco ou côres muito claras.

Nesta altura os lombos faziam-se lisos, sem nome nem ornatos.

Jaques de Thou (1553-1617) — Grolier deixara em França o gôsto pela encadernação. Por ela se interessaram os monarcas, os príncipes, a principal nobreza que à porfia protegiam os artistas, desenvolvendo os primores da encadernação.

Ana de Montmorency, Margarida de Angoulême, o chanceler Seguier, seguiam o impulso de Grolier como fazia Jaques de Thou a quem, quando criança, oferecera algumas encadernações por reconhecimento aos cuidados que o pai lhe dispensara durante uma doença. Procurou seguir-lhe a escola mas modificou-lhe o estilo: forma as barras das pastas por duplos filetes repetidos a distância. Nesse espaço

entrelaçam-se flores e grinaldas, hastes elegantes. Ao centro um losango, sempre de dois filetes, florido de raminhos.

Os seus encadernadores preferidos são Clovis e Nicolau Eve, cujos trabalhos, de elegância parisiense, contrastam com a severidade das capas italianas da mesma época.

Henrique III (1574-1589)—A encadernação d'êste período destaca-se pelo seu aspecto lutuoso. O rei, dolorido com a morte de Maria de Clèves a quem tam apaixonadamente amou sem a poder desposar (talvez por isso...) devido à diferença de religiões, deu aos seus livros um aspecto quási lúgubre mandando pôr-lhes caveiras e outros símbolos de morte e cenas do Calvário.

Ornatos inteiramente soltos, repetidos simètricamente, são os mais freqüentes; algumas encadernações no género de Canevari mas substituindo o camafeu pagão pelo símbolo religioso que aparece em tôdas as suas encadernações.

Espalha-se então o gôsto pelos emblemas religiosos e arcádicos, as iniciais coroadas e, nas encadernações reais, as flores de lis.

Foi um estilo de transição que se prolongou ainda pelos reinados de Henrique IV e Luiz XIII.

Henrique IV — O seu gôsto pelas encadernações foi-lhe talvez comunicado por Jaques de Thou que o rei nomeou para director da sua biblioteca.

As suas encadernações tem ao centro das pas-

tas as armas reais em fundo liso ou salpicado de flores de lis.

Margarida de Valois (rainha Margot — 1572) — Ainda hoje os amadores apreciam no seu justo valor o desenho criado por Margarida de Valois para os seus livros: capa inteiramente coberta de pequenas e finas grinaldas ovais tendo cada uma, ao centro, um raminho de flores predominando as margaridas. Na grinalda do centro, a facha do seu brasão, com as três flores de lis da França.

O que se torna sobretudo notável nesta encadernação é o bom gosto e a elegância.

Canevari (1559-1625) — Encadernador da época de Grolier. Médico rico, gostando muito das boas encadernações que êle mesmo executava. Atribue-se um pouco à avareza as razões que o levaram a dedicar-se à encadernação, trabalho caro. Mas seja qual fôr o motivo Demetrio Canevari é digno da maior admiração pelo engrandecimento que deu à arte do livro.

Burilador muito hábil. Gravava ao centro, na pele, explêndidos camafeus que ficaram como indicação típica das suas encadernações: oval, pôsto ao alto, ao meio da pasta, raras vezes ao baixo, obtido em baixo relêvo na pele, geralmente impresso em ouro ou prata e muitas vezes pintado a côres. Representava Apolo na sua biga, carro romano puxado a dois cavalos, um prêto outro branco, tentando alcançar o Pegaso. Numa das suas encadernações,

que se conserva em Nova York, Apolo é dourado, a biga pintada, a penha sôbre a qual está o Pegaso, em prata. Em volta do oval uma inscrição em grego.

Os desenhos, especialmente nas curvas, assemelham-se aos de Grolier. A decoração é sóbria, muito simples, feita em filete duplo, muitas vezes em mosaico, e os ornatos com poucos ferros, aldinos plenos, pesados. Na parte superior da pasta o título da obra geralmente encerrado numa etiqueta formada por um ou dois filetes.

O corte sempre dourado, às vezes cinzelado.

Fanfarras — Clovis Eve e Nicolau Eve, encadernadores do rei, trabalharam sob a direcção técnica de De Thou. Foram os principais encadernadores de Margarida de Valois. O seu estilo é conhecido modernamente — de 1800 para cá — por *Fanfarras*.

Demasiadamente recamado: flores, fôlhas, raminhos delicados, espiras, ornatos vários onde predomina a linha curva, recobrem as capas dos seus livros, graciosas mas excessivamente cheias onde as pastas ficam afogadas pelos desenhos. A preocupação neste estilo era encher e ornamentar mas sem mau gôsto nem monotonia.

Le Gascon — Não se conhece o nome do artista que se acobertava no pseudónimo, tornado célebre, *Le Gascon*.

Operário distintíssimo, deixou um estilo seu.

Cêrca de 1620 começaram a ser notados os

seus ferros em que o traço, em vez de ser uma linha seguida, era constituído por minúsculos pontinhos seguindo-se uns aos outros, o que dava às encadernações o aspecto de trabalhos em filigrana. Eram conhecidas por *encadernações mil pontôs*.

Deixou trabalhos importantes em França e na Itália.

Usava poucos ferros mas combinando-os de forma a obter desenhos complicadíssimos, de grande harmonia.

Algumas das suas encadernações têm nos cantos cabeças de perfil, executadas igualmente a pontinhos, onde se pretende ver o retrato do artista.

Parece que Le Gascon se inspirou nas rosáceas góticas das catedrais: o entrelaçado das suas curvas finíssimas semelha muitas vezes as ferragens douradas que nessa época ornavam as janelas interiores das igrejas. Com as duas curvas repetidas em vários tamanhos, com as linhas da sua roda lavrada, obtinha as suas lindas pastas recamadas às vezes um pouco em demasia.

Teve muitos imitadores havendo bastante quem procurasse fazer com os mesmos ferros composições um pouco diferentes.

Foi em 1640 a sua melhor época.

Chega hoje a parecer impossível que um simples pontilhado, que a arte caprichava em ondular, desse um efeito freqüentemente lindíssimo.

Luiz XIII (1610-1643) — As encadernações d'este monarca francês têm as armas de França e Navarra

e as pastas são salpicadas de LL coroados alternando com flores de lis; outras com dois AA — Ana de Áustria. Nos cantos ornatos pontilhados em que primou Gascon.

O seu encadernador foi Macé Ruette.

Leques — Nos meados do século xvii appareceu um novo género de ferros e as rodas com desenhos semelhando rendas. Com a roda formava-se cercadura, ao centro punha-se um grande florão e a cada canto do rectângulo deixado pela *renda*, um quarto dêsse florão que semelhava um leque. Uma combinação de pequenos ornatos alongava o florão central e completava os ornatos dos cantos.

Lombo sem nervos, ornamentado ao alto com a renda mais estreita ou simples filetes a enquadra-lo e ao meio ferros soltos.

O aspecto formado pelo leque combinado com outros ferros, se não dava uma arte de técnica difícil, era sempre dum efeito lindíssimo e aparatoso.

Este estilo presta-se ainda hoje para certos géneros de encadernação fazendo-o rigoroso, quando necessário, ou combinado quando se destina à forma moderna.

Luiz XIV — Tôda a sumptuosidade da época era reservada para as guardas, quando se tratava dos livros do rei. O exterior geralmente muito singelo: moldura dupla formada por flores de lis; uma flôr de lis a cada canto do rectângulo central; ao meio as armas reais.

Era tam simples a encadernação nessa época faustosa que lhe davam o nome de *jansenista* mas a verdadeira encadernação jansenista era em marroquim preto, ou castanho muito escuro tendo apenas um filete em volta das pastas. Era o protesto contra as encadernações que estavam sendo excessivamente carregadas de ornatos.

Procurava-se a elegância austera, o bom gosto pela simplicidade.

D. João V — Não queremos deixar de falar no estilo D. João V, embora actuando especialmente no mobiliário, ornamentação architectónica e ourivesaria. No livro pouco se fêz sentir: um ou outro cinzelado; alguns ferros a ouro, marcando especialmente o elegantíssimo escudo.

Este estilo é uma combinação do *baroco* (italiano) e *rocaille* (francês) ao qual se juntaram algumas ligeiras características regionais. Destacou-se especialmente nos bem ornamentados escudos nacionais, motivo central quasi obrigatório na decoração da época. Espadanas, festões de flores, plumas de avestruz, conchas, búbios, crianças, figuras mitológicas, em gracioso conjunto.

Pompadour (1721-1764) — A gentil marquesa de Pompadour deu grande impulso às artes, dirigindo-as, incitando-as, protegendo-as.

Os encadernadores decoravam não só os livros como também vários objectos — cofres, estojos, ca-deiras, bainhas de sabres, etc. No tempo da Pom-

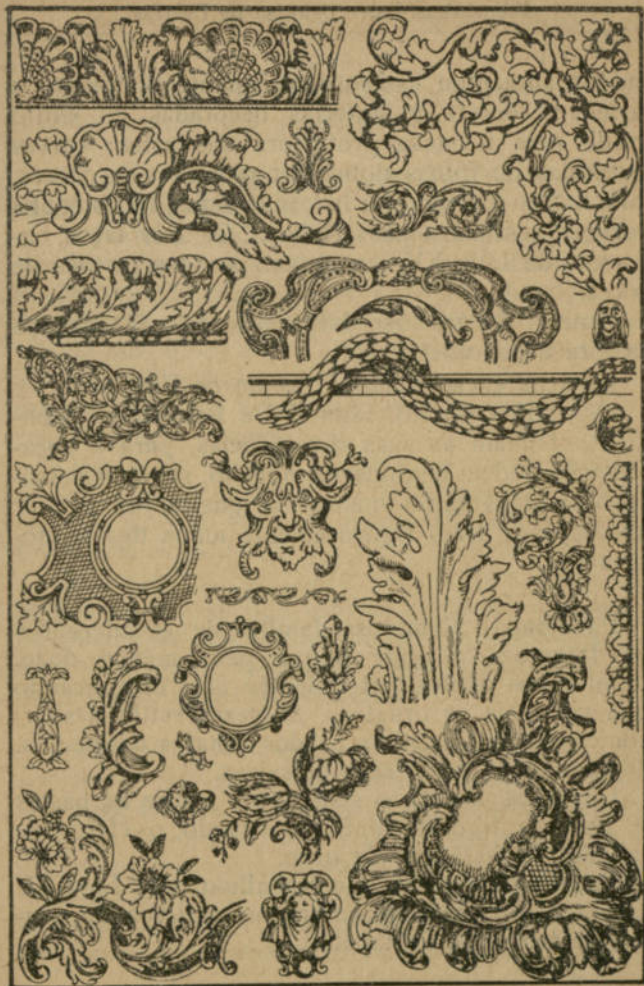


Fig. 4 — Lineamentos do estilo barroco

padour aumentou extraordinariamente o número e variedade dessas galanterias decoradas no estilo criado pela formosa protectora das artes: curvas revestidas de fôlhas dobradas, raminhos de flores, amorzinhos correndo ou lançando setas, redes subtis floridas, cesfinhos, passarinhos. Os três laços ondeadados, de Luiz XV, sustentam pesados festões de flores.

A-pesar-de gracioso êste estilo não fêz grande carreira na encadernação.

Os seus encadernadores foram os Padeloup.

Os estilos rocócó, Luiz XV e Pompadour, conquanto tenham as suas divergências, para a encadernação podem englobar-se num só, sendo necessária bastante atenção quando se queira ornamentar uma capa de livro rigorosamente numa destas modalidades.

Padeloup — Numerosa família de encadernadores franceses de que houve pelo menos doze. Adaptam os estilos antecedentes mas complicando cada vez mais os ornatos. Às vezes estilo desarmónico por má combinação dos ornatos adoptados. Distinguem-se pelos seus mosaicos.

Um dêles iniciou o sistema de cobrir as pastas de vistosas figuras simétricas dando o efeito de trabalhosas ferragens de ouro.

Padeloup, *o novo*, que trabalhou para Luiz XV e para a Pompadour, empregou motivos de rendas, de tecidos e de tapêtes.

Nas encadernações Padeloup o corte tem o mesmo desenho das guardas.

Derome — Os melhores decoradores da encadernação, no seu tempo.

Há catorze encadernadores nesta família mas o que se tornou mais célebre foi Jacob Derome, conhecido por Derome *o novo* (1761). Abandonou os desenhos pesados, complicados; inspirou-se no estilo da sua época e procurou motivos nas rendas de Veneza e Flandres. Grava os seus ferros com desenhos delicados onde aparecem freqüentemente a rosa, o cravo, a romã.

Ornamenta assim as pastas em volta, deixando o centro inteiramente liso. O seu gosto artístico marca a época. As suas rendas são muito elegantes e bem acabadas.

As encadernações dêste artista têm como distintivo um passarinho com as asitas abertas, pôsto no lombo ou aos cantos das pastas. Poderia chamar-se-lhe uma assinatura alada, que ficava bem entre a delicadeza das rendas.

Luiz XVI — No tempo de Luiz XVI juntaram-se aos ferros do estilo Pompadour e Luiz XV, cestos de rosas, festões, grinaldas de aspecto festivo. Em volta da pasta um filete duplo e qualquer roda de ornato no género e, a partir daí, para o lado de dentro, ramificações irregulares, com os ferros bem ligados, formando como um bordado que se alongava mais aos cantos e ao centro de cada lado.

O centro liso, a não ser que tivesse algum brasão.

Império — Ao aparecer o século XIX iniciou-se em França o *estilo Império*, baseado nas antiguidades greco-romanas.

Napoleão quis mostrar que, na qualidade de soberano, também tinha o seu estilo. Era a severidade absoluta, o pesado estilo architectónico dos romanos ao qual juntou motivos pessoais: trofeus de armas, fachos, a sua águia dominadora com os raios entre as garras — a força; coroas de louro — a glória; a abelha — o trabalho. Como acessórios esfinges, palmetas gregas, festões, hastes de carvalho, vasos antigos, golfinhos.

Se o livro se destinava ao Imperador tinha nas pastas o N coroado ou, no centro, a águia; o lombo salpicado de abelhas.

Geralmente os ferros combinavam-se em barra à volta da pasta formando moldura circundada por um filete liso ou muito singelo, enquanto a moldura era bastante rica. Guardas e corte marmoreados.

O estilo Império fêz sucesso até 1820, depois foi substituído mas de todos os estilos, até hoje, é, especialmente no livro, o mais imponente, austero e bem marcado, reconhecendo-se sem dificuldade.

Catedral — Pouco depois de 1820 apareceram as encadernações que se chamavam de *catedral*. Apre-



Fig. 5 — Lineamentos do estilo Império

sentavam nas pastas uma composição architectónica — a fachada duma igreja ogival, janelas, balausteadas em ouro e mosaico. É uma mistura do neo-gótico com outros estilos.

Este trabalho marcou o começo do mercantilismo na encadernação: era geralmente feito à máquina.

Muito apreciado no tempo do romantismo, o seu predomínio foi efémero — durou até 1840. Depois começou a ornamentação a simples filetes paralelos formando barras direitas ou entrelaçando-se, de muito bom gosto mas grande dificuldade na execução.

Século XIX: Capas de madeira — A novidade do século XIX foram as capas de madeira entalhada, esculpida, recortada. A inovação foi da casa Gruel, de Paris. Essa moda teve vida efémera, como era natural: as capas de madeira dos tempos idos tinham sido postas de parte pelo pêso e maior facilidade de provocar os bichos nos livros; não seria aceitável voltar a adoptá-las.

Simier repõe em moda as capas de sêda ondada e as pinturas no corte.

Courteval obtém o imprevisito das raizes; usa o espargido nas suas variantes.

Na segunda metade do século a decoração era feita só no lombo.

Depois de 1870 usou-se muito nas encadernações italianas um género que apparecera fugitiva-

mente no século xvii: pergaminho com dourados ricos e algumas vezes com mosaico.

Simbólica — Foi a novidade marcante na segunda metade do século xix; não as simples alusões como a cruz num livro de missa e outras idênticas mas capas que por si só marcavam a índole do livro. Os símbolos surgiam entre as linhas dos ornatos, respeitando a simetria. Depois caiu-se no excesso.

Marius Michel, filho, adoptou uma bonita decoração que agradou muito: ao meio da pasta uma placa de metal cinzelado em relêvo, com figuras alusivas ao assunto do livro. O ornato em volta não tinha ouro: algumas vezes grinaldas de flores e fôlhas em mosaico, dispostas com elegância quer fôsse simétricas ou caprichosas.

Pirogravura — Nos fins do século a decoração pirogravada fêz grande sucesso mas, como tôdas as outras, chegou ao exagêro. Simples, ou misturada com ouro ou mosaico ligeiro, é bonita, especialmente quando sóbria.

O colorido mais distinto na pirogravura é feito com a mesma côr da capa mas em tom mais escuro.

Esta decoração tem grandes recursos e actualmente imita-se por meio ao alcance de todos, mas requiere perícia e muito bom gôsto.

Arte moderna — Durante bastante tempo a decoração do livro estacionou: copiavam-se os mode-

los antigos e nada mais, até que veio a *arte-nova* dando inteira liberdade ao gôsto artístico com absoluta independência de todos os estilos passados.

Formas suaves, originais, fantásticas, um pouco estranhas mas geralmente agradáveis, ondulações graciosas, curvas esbeltas e a estilização das flores e folhagem para melhor adaptação à harmonia e equilíbrio ornamental, maior requinte na estética.

Emprega-se o couro modelado em relêvo, o mosaico discreto circundado por traços a sêco, leves toques de ouro.

A *arte-nova*, na encadernação, sofreu certas modalidades nos diferentes países mas procurando-se geralmente alegoria ao estilo do livro, embora estilizada: na Itália procurou-se a simplicidade nas linhas, elegância delicada no desenho; em França o desenho é mais rico e vistoso.

Os melhores artistas recorreram às linhas clássicas para as suas composições mas enriquecendo-as com motivos aparatosos e ornatos florais do novo estilo. Mas alguns procuravam unicamente a originalidade chegando a cair no excesso e, às vezes, no ridículo.

Em tôdas as épocas os estilos da encadernação foram criados na França e na Itália: nas outras nações copiava-se o que daí vinha, com insignificantes alterações que não modificavam as grandes linhas do estilo. Todavia houve algumas inovações que ficaram marcando sem contudo constituírem prôpriamente um estilo.

Assim, em Inglaterra, Samuel Mearne, um dos melhores encadernadores ingleses do século xvii, criou um estilo seu.¹⁾ As flores e curvas da sua decoração imitam um tipo de bordado irlandês, às vezes com o fundo em ouro.

Mas o desenho é pesado, género baroco.

Roger Payne simplificou a decoração inglesa do livro tornando-a fina e elegante.

Foi quem iniciou em Inglaterra a encadernação alegórica.

As encadernações para o rei Carlos II, de Inglaterra, tinham as iniciais coroadas entre ramos de palmas. Depois veio a forma rectangular: rectângulo ao centro e flores nos ângulos externos; pele vermelha, centro pequeno, preto e grandes molduras de flores.

Nos séculos xvii e xviii, na Alemanha setentrional, aparece a encadernação de pergaminho com ferros a ouro e a sêco e coloridos. O mesmo tipo na Holanda.

Chegado o período da arte moderna, desenvolveu-se em Inglaterra o gosto na decoração a ponto de suplantar a elegância da arte francesa. Original no desenho, delicada nos seus lineamentos, muito bem acabada a-pesar-das dificuldades de execução.

Na Alemanha prefere-se a imponência da linha recta, na qual se baseiam os desenhos.

Em época mais recente, Weisse procurou introduzir um tipo de ornamentação especial, decorando as pastas com desenhos rectangulares e circulares, com ornatos de ferros plenos, quadrados, triangu-

lares, ovais, combinados artisticamente, por forma simétrica.

Actualmente, se a encadernação, como técnica, é perfeita, o seu lado artístico não tem progredido: as várias nações equivalem-se; no trabalho a Inglaterra está marcando, seguida muito de perto pela Alemanha; a Bélgica procura manter a nomeada que tiveram as encadernações flamengas. Na Itália continua a haver magníficos encadernadores-decoradores, cultos e artistas; na França há bastantes cultores da encadernação artística, mas em géneros dispersos.

Os esforços que, nos países cultos, surgem a favor da arte do livro, não criam propriamente um estilo: são esplêndidas encadernações isoladas que, em conjunto, melhoram a arte do livro, mas não lhe dão carácter especial.

Portugal, onde houve — e há, bons encadernadores e bons douradores mas onde têm sempre escasseado os bons decoradores de livros, seguiu também, mais ou menos, a escola das encadernações francesas e italianas, como as outras nações fizeram. Os nossos estilos principais — Manuelino e D. João V — pouco se fixaram na encadernação, especialmente o primeiro, e o segundo, se se manifestou um pouco, foi devido às suas grandes afinidades com o *baroco* e o *rocaille*. Trabalharam-se as raízes com delicadeza e caíu-se no marasmo, como aconteceu aos outros.

Mas o sópro vivificador do renascimento nacional insúflou novos alentos, fêz passar um frémito

de renovo, deu-nos confiança em nós próprios, acordou-nos a alma criadora, que adormecera.

Entregue a um sonho de arte, sentindo o prazer intenso de criar a beleza por minhas mãos, tive o ensejo de fazer também qualquer coisa pela encadernação:

Estudando os estilos nas várias épocas da encadernação, notava que, na decoração do livro, na sua cobertura, era sempre o convencionalismo do ferro, a algema da timbragem, a exuberância do ouro, tolerável somente — e nem sempre... quando os séculos o envolvem nessa tonalidade docemente esfumada e melancólica dada pelo tempo às cousas preciosas. Podia-se fazer mais, sem constranger o artista encerrando-o nesse círculo... de ferro e ouro.

O ouro, sempre o ouro! O invólucro do livro era modesto? Pouco ouro. Queria-se mais luxuoso? Carregava-se o ouro. Porque não escolher antes a riqueza na arte? Então quebrei o convencionalismo: Passo os dourados a ferros, do primeiro plano que ocupavam, para o plano secundário de moldura à arte manual com todo o imprevisto do seu personalismo. Isto é: a fantasia criava o quadro, a mão livre executava; o ouro, fixado pelos ferros, constituía a moldura do quadro.

Remodelei processos, formas e hábitos inveterados. Tive o orgulho de conseguir, a satisfação intensa de ver a consagração unânime do meu trabalho, desde o artífice da especialidade ao bibliófilo exigente e ao artista sonhador. Não me detive

nos clássicos mosaicos, porque o seu lugar primordial pode, até certo ponto, ser preenchido pelos coloridos que deixam ao couro tôda a sua beleza, sem lhe esconderem o valor do grão, como acontece com as tintas opacas. Trabalhei as patines químicas, que no estrangeiro tanto interessam, saindo do âmbito dos três produtos empregados pelos profissionais. Fugi mesmo às caprichosas raízes e manejei as patines como se fôsem o carvão e o esfuminho, dando-lhes, em realce, uma nota de côr, um episódio marcante, um clarão de luz.

Liberta de estilos e escolas, dêixo livre a imaginação, criando, ou adaptando a um tipo moderno, alguns pormenores antigos, como a pregaria moçarabe mas deixando o couro solto; as pedrarias, os esmaltes bisantinos trabalhados agora a frio sôbre o metal dourado; o velho trabalho de ataca ao qual modifico a disposição; medalhões em metal, como fêz Marius Michel, em França, mas nos relevos planificados, modernos; os couros cinzelados por incisão, planos, em meio relêvo, em grande relêvo.

Algumas criações: os característicos e portugueses azulejos, obtidos com esmalte a frio, sôbre couro; o mosaico onde as várias peles são obtidas por imitação; as pinturas fixas, a lápis coloridos; couros modelados em grandes relevos; a reprodução das capas de brochura com o traço negro obtido a ácido e a vibração das côres da litografia, geralmente em tintas transparentes; o desenho rigoroso a claro-escuro, feito a ácido, trabalho muito sóbrio, bastante difícil e muito apreciado.

Nas fantasias pròpriamente ditas, alguns trabalhos que o público mais distinguiu:

Os insectos, de Fabre — uma libelinha em mosaico, asas de madrepérola, sôbre fundo cinzento muito claro esfumado a verde e alguns juncos esboçados; *Miniaturistas portugueses*, de Júlio Brandão, fundo em amarelo desvanecido, levemente sombreado; a dois terços de altura uma barra em castanho escuro com a reprodução pequenina de três miniaturas célebres, pintura sôbre esmalte; junto ao pé da pasta, pendendo dum trancelim, um medalhão em ouro com a miniatura, em esmalte a frio, de Marcos Portugal. *O Mistério da Estrada de Cintra*, por Ramalho e Eça, couro sombreado; ao longe, no alto, o Castelo dos Mouros; no primeiro plano, um pedaço do *Diário de Notícias*, rasgado. *Martírio*, Maria Barjona de Freitas, reprodução do escudo dominicano, em esmalte a frio sôbre couro castanho muito escuro.

Obedeci a duas divisões: o livro de estante e o livro preferido, que se tem sôbre a mesa, sempre à mão, e no qual a capa deve ser um objecto de arte.

Se me alonguei um pouco sôbre êste ponto, é por se tratar duma renovação na arte do livro pela qual a autora destas linhas se tem esforçado quanto tem podido, tendo a honra de dar ao país o primeiro tratado que sôbre encadernação e decoração do livro se escreveu em portugûes.

Crio a beleza por prazer espiritual próprio e para cumprir o meu dever de elemento anónimo da sociedade portuguesa. O facto é tudo, quem o realizou não importa.

Capítulo II

Resumo dos estilos

Concretizando as características de cada estilo da encadernação, dou um resumo para mais rápida consulta:

Bisantino — Esmalte sobre metal, quasi sempre dourado, caras em relêvo, roupagens e ornatos planos. Côres dos esmaltes: até ao século ix, esmeralda, turqueza e vermelho, carnes em metal; século x, por diante — branco, azul escuro, turqueza, amarelo, encarnado, púrpura e lilá, carnes no tom natural.

Monástico — Couro natural, impressões a sêco; ferros em disposição vertical, diagonal, cruces ou losangos; rosetas pesadas, símbolos religiosos, figuras humanas, animais fantásticos especialmente dragões; ferros com flores estilizadas predominando a rosa, folhagem — parra, malva, hera, cardo. Cantos de metal, algumas vezes de couro, brochas, fechos de metal e couro.

Na terceira parte vêm modelos de ferros dêste género.



Fig. 6 — Encadernação monástica, em estilo gótico, impressões a seco (Museu de Dusseldorf)

Manuelino — O estilo gótico ao qual se juntou a esfera armilar, a Cruz de Cristo e ornatos formados por cordas simples ou atadas em nós, bóias e elementos indianos.

Mouro e árabe — Filetes entrelaçados formando figuras geométricas. Nos intervalos dos arabescos ornatos a ouro ou salpicadas a preguinhos de latão ou cobre. Lombos com múltiplos filetes formando quadrados, atravessados por diagonais.

Renascença — Desenhos pesados, linhas curvas, fôlhas estilizadas esvoaçantes, espirais. Início dos



Fig. 7 — Ferros do estilo aldino

dourados a ferros, que eram muito singelos: um florão ao centro, dourados muito ligeiros em volta.

Estão englobados nesta época os estilos aldino, Grolier, Canevari, Maioli.



Fig. 8—Encadernação tipo aldino, da casa Giannini, de Florença

Aldino — Fôlhas estilizadas terminando por espirais. Filetes a sêco, florões de ouro aos cantos, florão grande ao centro. Ornatos pouco carregados.

Grolier — Desenhos muito variados. Distingue-se especialmente pela divisa. Linhas geométricas entrelaçando-se, barras coloridas, estreitas, cruzando-se entre filetes de ouro. Ornatos simples; grande elegância. Reünidos por curvas esbeltas, os ferros alditinos plenos, vasados e tracejados (azulados).

Tory — Entre elegantes ornatos, uma ânfora com a bôca partida, marcante desta encadernação.

Henrique II — Trofeus de guerra e meias luas. Corte das fôlhas dourado e cinzelado.

Maioli — Divisa própria. Espirais delicadas, fôlhas ligeiras cheias a branco ou côres muito claras. Ferros alditinos, vasados.

De Thou — Ao centro da pasta, um losango de dois filetes, florido de raminhos. Barras de filetes duplos onde se entrelaçam flores e hastes elegantes.

Henrique III — Aspecto lutuoso: cenas do Calvário, caveiras, ornatos soltos simétricos, flores de lis.

Henrique IV — Ao centro das pastas as armas reais em fundo liso ou salpicado de flores de lis.



Fig. 9 — Encadernação Grolier



Fig. 10 — Eucadernação Tomás Maioli



Fig. 11 — Encadernação Canevari.
Encontra-se no Museu British

Margarida — Grinaldas ovais tendo ao centro de cada uma um raminho de margaridas ou prímulas. Na grinalda do centro, três flores de lis.

Canevari — Ao centro da pasta um camafeu oval representando Apolo na biga, tentando alcançar o Pegaso, como característica fundamental. Ferros alditinos plenos; no alto um rectângulo com o título da obra. Filetes duplos; alguns mosaicos. Corte dourado e, às vezes, cinzelado.



Fig. 12 — Ferros das encadernações Fanfarras

Fanfarras — Muito recamado de flores, fôlhas, espiras, ornatos quási unicamente em linhas curvas, cobrindo inteiramente a capa. Muito recamado.

Le Gascon — Desenhos em linhas pontilhadas. Ornatos muito complicados mas poucos ferros, repetidos em vários tamanhos.

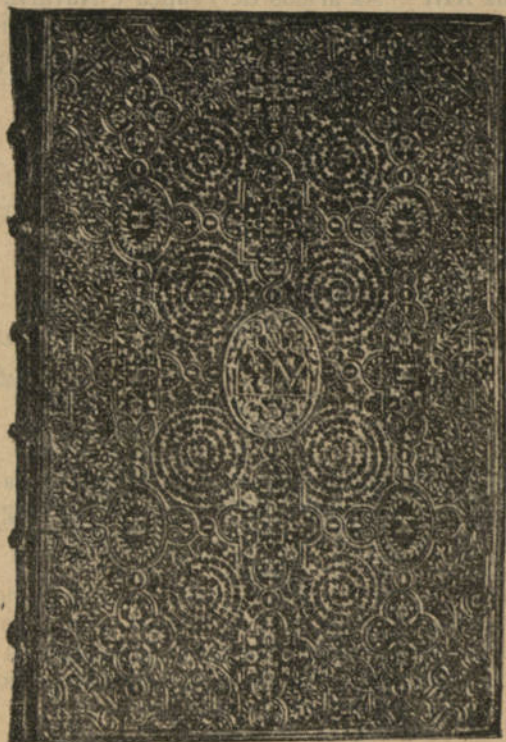


Fig. 13 — Encadernação *Fanfarras*, existente na Biblioteca Nacional de Paris

Luiz XIII — As armas de França e Navarra; pas-tas salpicadas de LL coroados, alternando com flores de lis. Nos cantos, ornatos pontilhados, género *Le Gascon*.



Fig. 14 — Ferros *le Gascon*, da encadernação *mil pontos*

Samuel Mearne — Desenho imitando bordado irlandês, às vezes fundo em ouro. Desenho género barroco.

Leque — Combinação de ornatos semelhante leques. Ao centro florão de leques alongado com ornatos pequenos; moldura rendilhada, leques abertos aos cantos. Lombada sem nervos enquadrada por filetes e no centro ferros soltos.

Luiz XIV — Dupla moldura de flores de lis; uma flor de lis a cada canto do rectângulo central; no centro as armas reais.

D. João V — Espadanas, festões de flores, plumas de avestruz, conchas, búbios, crianças, figuras mitológicas. Escudo nacional, muito ornamentado e elegante, como característica do estilo.



Fig. 15 — Ferros para executar a encadernação de *leque*

Pompadour — Curvas revestidas de fôlhas dobradas, raminhos de flores, amores correndo ou lançando setas, redes floridas, pássaros, cestinhos; laços ondeando sustentando pesados festões de flores.

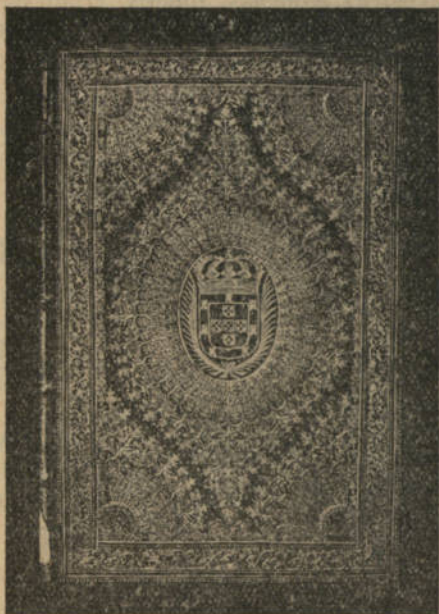


Fig. 16 — Encadernação de leque, do *Regimento das Contas do Reyno* (Lisboa, 1708) que se encontra na Biblioteca da Universidade de Coimbra. Fundo vermelho. Reproduzida por Matias Lima em *A Encadernação em Portugal*.

Padeloup — Mosaico. Imitação de ferragens, executadas em ouro. Desenhos de rendas, tecidos e tapetes. O corte com o desenho igual às guardas.

Derome — Ornatos copiados das rendas de Veneza e Flandres. Centro da pasta inteiramente liso ou brasonado. Graciosos ornatos em volta. Ferros



Fig. 17 — Ferros em estilo Pompadour e rocóco



Fig. 18 — Encadernação estilo *Pompadour*



Fig. 20 — Encadernação armoriada, estilo Derome,
executada por Joubert

delicados onde são freqüentes a rosa, o cravo, a romã. Distintivo: um passarinho com as asitas abertas, característica de Derome *o novo*.

Da numerosa família de encadernadores Derome, foi êste quem marcou estilo.



Fig. 19 — Ferros de algumas encadernações Padeloup e das encadernações Derome

Luiz XVI — É o estilo Luiz XV e o Pompadour com a junção de festões e grinaldas. Em volta da pasta, filete duplo e qualquer roda de ornato no género; para o lado de dentro ramificações irregulares. Centro liso ou com brasão.

Império — Trofeus de armas, fachos, coroas de louro, abelhas e, sobretudo, a águia com os raios



Fig. 21 — Ferros estilo Império



Fig. 22 — Encadernação Império

entre as garras. Como acessórios: esfinges, palmetas gregas, festões, hastes de carvalho, vasos anti-gos, golfinhos. Guardas e corte marmoreados.

Nos livros do Imperador o N coroado ou a águia; a lombada salpicada de abelhas.



Fig. 23 — Encadernação Cathedral

Catedral — Na pasta uma composição arquitetónica, semelhando geralmente um pórtico de igreja.

Século XIX — Capas de madeira entalhada, recortada; pinturas no corte; raízes, espargido. Na

segunda metade do século, a decoração unicamente na lombada.

Simbólica — Na segunda metade do século XIX, símbolos representativos do assunto do livro, entre linhas de ornato. Marius Michel aplica ao centro das pastas uma placa de metal, cinzelado em relevo, com figuras alusivas; em volta grinaldas de flores e fôlhas em mosaico.

Pirogravura — Fim do século XIX: ornatos pirogravados misturados a ouro ou mosaico ligeiro.

Arte Moderna — Inteira independência de todos os estilos anteriores. Flores e fôlhas estilizadas, linhas fantasistas. Mosaico, pouco carregado, circundado a sêco; leves toques de ouro; aglomerados geométricos desordenados. Couro modelado em relevo.

SEGUNDA PARTE

O dourado à mão

Capítulo I

Preliminares

Em linguagem de oficina, que o uso mais ou menos consagrou, chama-se *dourar o livro* ornamentá-lo com impressões a ouro. Essa decoração é mais ou menos complicada conforme o estilo e o grau de elegância que desejamos, podendo até ser reduzida apenas ao nome do autor e título do livro, colocados na lombada.

Para dourar é necessário mão firme, paciência, bom gosto, apuro no trabalho, atenção constante e — sobretudo — muita prática. São de grande vantagem conhecimentos de desenho.

Três factores constituem a grande base da decoração — o ouro, os ferros quentes e o mordente.

Vários utensílios secundários são necessários ao trabalho e aos quais nos referiremos.

Em conformidade com o critério seguido na primeira parte desta obra, não nos ocupamos das máquinas, funcionando cada uma conforme os vários autores, tendo lugar apenas em grandes oficinas e servindo geralmente para o trabalho ligeiro das encadernações comerciais, feitas em série.

Observação importante — Sendo êste livro a segunda parte do *Manual do Encadernador*, do qual faz parte integrante, não repetiremos o que aí dissemos: seria roubar espaço ao desenvolvimento da matéria a que esta parte se destina — a decoração do livro.

Assim, tendo aí tratado, de págs. 279 a 290, do assunto douradura, o executante deverá ler atentamente êsse capítulo antes de empreender o trabalho de dourado, porquanto me limito aqui a ampliar indicações que tive de resumir o máximo.

MATERIAL

Por uma questão de método, os utensílios de dourador devem estar agrupados e separados de quanto se refere à encadernação pròpriamente dita.

É conveniente um armariozinho para os ferros ou uma série de gavetinhas onde se acomodem, livres de poeiras e embates que podem amolgar os desenhos, separados uns dos outros em cavidades ou divididos por bocados de baetilha ou flanela.

Mesa ampla, onde o dourador trabalhe, colocada em frente duma janela para o executante se sentar face para a luz, evitando assim as sombras que se projectam lateralmente, o que não impede os nossos melhores douradores de trabalharem em casas sem luz...

Os vidros da janela fechados para que uma súbita corrente de ar não faça voar o ouro, inutilizando-o.

Que a mesa de trabalho seja espaçosa bastante para o dourador se poder rodear, sem estôrvo, dos utensílios que lhe são necessários, dispostos em boa ordem e com o fogãozinho, ou lâmpada, destinado a aquecer os ferros, ao alcance fácil do braço mas não tam perto do trabalho que possa constituir perigo de desastre.

O ouro — Além do ouro em livrinhos existe actualmente a fôlha de ouro fino, em rolos. Já traz o respectivo mordente. Pode desenrolar-se no coxim e cortar os bocados no tamanho desejado ou cortar-se directamente no ponto a empregar.

Há ainda, para obras de menos valor, uns livros de ouro aparentemente colado a uma fôlha de papel. O ouro dêstes livros encontra-se com ou sem mordente. Geralmente usa-se nos dourados à máquina. Empregando-o no dourado à mão, os ferros devem ir um pouco mais quentes.

Os ferros — Os ferros, ou punções, são de bronze ou latão, para o ouro e de aço para as

impressões a sêco. São constituídos por uma haste com um decímetro de comprimento, terminando, dum lado, em bico, que se enfia no cabo de madeira que tem ao lado um parafuso que o aperta, do outro lado tem, gravado em relêvo, o desenho a imprimir. Devem ser bem gravados, o desenho muito nítido.

Também há ferros fixos no mesmo cabo.

Os punções com filetes duplos, têm geralmente as pontas do desenho em meia esquadria para formarem com perfeição os cantos.

As *rodas* são pequenos discos na espessura dos quais estão em relêvo vários desenhos, filetes ou ornatos. O disco é furado ao centro.

Nos ferros mais antigos, cada roda constitue uma só peça com o seu cabo; nos modernos existem uns cabos com uma haste de metal terminando numa espécie de tenaz, cujas pontas estão ligadas por um eixo no qual gira o disco. A êste cabo universal podem adaptar-se os discos de qualquer espessura.

Algumas rodas tem uma interrupção onde o ornato está cortado em meia esquadria, para execução dos cantos. Estas são maiores do que as de desenho contínuo.

Esta interrupção do disco tem também outro fim: é o ponto de referência para começar a impressão no local exacto em que a pretendemos, sem sobreposições, faltas nem erros.

As rodas têm um cabo longo para apoiar no ombro, tornando mais firme a impressão.

Os ferros para ângulos formam no lado externo como um pequenino esquadro. Aplicam-se geralmente aos cantos das pastas e, algumas vezes, nos quatro cantos das casas dos lombos, quando a ornamentação o pede.

Há ainda os florões, que se empregam a gôsto na composição dos ornatos.

Independentes dêstes ferros, existem as séries de filetes curvos: três colecções em diferentes grossuras, curvas diversas e tamanhos decrescentes, destinadas ao trabalho do desenho à mão livre, feito a traço de ouro. E ainda as três séries de filetes direitos.

Os filetes para as peles finas e lisas — carneiro, couro da Rússia, etc. — devem ser finos; para as peles lavradas empregam-se os filetes de grossura mediana; os grossos são especialmente destinados às peles de grão volumoso — marroquim e outras.

Quanto às colecções de tipo para os dísticos, é tam grande a variedade de formatos e géneros que a sua escolha fica ao gôsto e recursos do executante, todavia aconselho que, para os lombos, se empregue sempre o tipo clássico deixando os de fantasia para as pastas e isso mesmo só quando a decoração seja no género moderno.

São precisos também *espaços* e *quadratinos*. Os *espaços*, tirinhas muito finas de metal, um pouco mais baixas do que os caracteres, colocam-se entre estes, para os espaçar, o que torna mais nítida a impressão mas nem sempre se põem porque frequentemente o local para a impressão é muito re-

duzido. Entre o A e o T nunca se põe *espaço*. Os quadratins são uns espaços muito mais grossos, para separar as palavras.

É conveniente uma pinça, para manejar os caracteres.

É necessário um componedor para cada formato de tipo. O componedor universal serve para todos os tamanhos.

Os ferros devem andar sempre muito limpos, pois o mais pequeno bocadinho de óxido impediria um bom dourado, mas não empregar nunca a lixa, por mais fina que seja. Antes de servirem devem ser esfregados sôbre um bocado de vitela, o lado acamurçado para cima, bem esticado sôbre uma tábua, ou com uma boneca de flanela coberta por um bocado de pano que não deixe fios. Sendo preciso tirar alguma ponta de óxido, polvilhar o bocado de couro onde se limpam, com um pouco de *tripoli de Veneza*. Sempre que acabam de servir limpá-los esfregando com um bocado de flanela e não os guardar muito quentes.

Mordente — O mordente é uma substância que se torna adesiva pela acção do calor que o endurece e solidifica fazendo com que o ouro que se lhe pôs em cima e sôbre o qual se aplica o ferro quente, fique tenazmente aderido à matéria de fundo — couro, papel, tela, seda, veludo, etc.

O mordente varia conforme o fundo onde vai actuar. Da fôrça e qualidade do mordente em con-

junção com o justo calor do ferro depende, em grande parte, o bom resultado do trabalho.

O mordente pode ser pastoso, líquido ou pulverulento:

O *pastoso* emprega-se pouco e só em trabalhos ordinários. Encontra-se à venda com o nome de *pomada para dourar*.

Prepara-se do seguinte modo:

Mistura-se um pouco de gordura com clara de ovo batida, um pouco de sal fino e qualquer essência perfumada para disfarçar o cheiro desagradabilíssimo que o tempo dá a êste preparado, que deve ficar na consistência dum creme delgado.

O mordente líquido é o mais corrente e mais freqüentemente usado para todo o género de peles, especialmente as que não mancham com facilidade. Emprega-se mais ou menos diluído, conforme o material onde se aplica: forte, para as peles escuras e carneiras; mais diluído para as peles claras ou de côres delicadas; ainda mais diluído para a tela. Há quem use para as carneiras só a clara pura e sem bater.

Pode obter-se um bom mordente líquido com qualquer das seguintes receitas:

— Numa tigela põe-se uma clara de ovo, fresco; deita-se-lhe um têrço a um décimo do seu volume, de bom vinagre branco. Bate-se com um garfo, ou um batedor de claras, até transformar o líquido em espuma; deixa-se em repouso, até voltar ao estado líquido; passa-se por uma flanela branca e

mete-se numa garrafa, juntando-lhe uma pitada de sal e uns grãozinhos de cânfora.

— Juntar numa tigela: 1 copo de clara de ovo, meio copo de vinagre branco; 1 quarto de copo de água; meia colher de açúcar; 1 quarto de colher de sal. Bater 5 minutos, deixar repousar, passar por um pano, juntar um bocadinho de cânfora. Não se deteriora tanto, com o tempo.

— 150 gramas de albumina em pó; 1 litro de água. Quando a albumina está dissolvida, juntar um pouco de vinagre e um bocadinho de cânfora.

— Bate-se uma clara em castelo: uma clara de ovo fresco que se bate com um garfo num recipiente muito limpo e sêco até que a espuma que se forma se conserve alta, não mudando as formas que se lhe derem. Junta-se um pouco de vinagre, deixa-se repousar 24 horas e escorre-se o líquido que se formou, juntando a êsse líquido cêrca de 1 litro de água.

— Meio litro de claras de ovos, uma colher de chá de sal-gema, 1 copo de vinagre. Mete-se, sem bater, dentro duma garrafa que se rolha bem, colocando-a em lugar temperado porque as temperaturas excessivas prejudicam a mistura. Deixa-se em repouso, pelo menos dois dias, durante os quais se formará a ligação e clarificação. Decanta-se com cuidado e conserva-se bem fechado.

— Querendo conservar claras por muito tempo, junta-se a cada uma 3 gramas de amoníaco. Mette-se numa garrafa que se agita fortemente. Repousa três dias. Decanta-se para outra garrafa. Quando se quiere empregar, prepara-se como se fôsse a clara fresca.

Alguns profissionais juntam ao mordente uns pingos de glicerina — 3 ou 4 em cada clara — para lhe conservarem mais tempo a humidade necessária em certos trabalhos longos.

Existem à venda vários mordentes já preparados. São caros e não são melhores.

Mordente em pó — Indispensável para a sêda, veludo e alguns tecidos que a humidade prejudica, assim como para certas peles. Existe em duas qualidades: a *clara de ovo sêca* e a *albumina francesa* ou *poudre Lepage*, em branco e amarelo. Empregando a amarela os ferros devem estar menos quentes e andarmos mais depressa.

Um bom mordente em pó, que nós podemos preparar, é o seguinte:

— Uma parte de goma guta, duas partes de sandaraca, duas partes de goma copal. Em almofariz de pedra trituram-se bem estes ingredientes até ficarem em pó, que é passado por peneira fina.

Há quem empregue simplesmente a sandaraca moída; em certos casos dá resultado satisfatório.

Resta falar nos pequenos acessórios que o dourador de livros necessita:

PRENSA DE MÃO — Pode utilizar uma da encadernação.

COXIM — Deve medir 20×30 centímetros. A almofada é cheia com estôpa ou crina. Há uns coxins tendo por baixo uma pequenina gaveta onde se guardam as bolas de algodão com que se limpa o ouro, e onde se vão guardando os restos do precioso metal. A pele do coxim deve ser freqüentemente esfregada com pedra pomes, em pó, para tirar a gordura que aí se acumula.

FACA DE DOURADOR — É necessário andar sempre bem afiada, para o que se passa sobre papel esmeril, finíssimo, como se faz para a chifra. Cuidado esfregar por igual, para a faca não perder a linha recta da sua lâmina. Há quem use a faca de dois gumes: não é necessário e pode ser perigoso.

BONECA PARA O ÓLEO — É conveniente andar numa caixa de louça, para não se sujar nem ir sujar. Junto dela deve andar um pincel macio com que se unta, quando precisa de óleo. Não deve ter muito — apenas húmida. Há quem use a caixa de fôlha em vez de louça. Não é recomendável, porque a fôlha oxida com facilidade e, desde que qualquer ponta de óxido de ferro, por insignificante que seja, toque no couro, ennegrece-o.

ESPONJA — Para experimentar e moderar o calor dos ferros. Deve manter-se em qualquer recipiente: tigela, saboneteira, mesmo um prato. Ensopada em água e bem espremida.

UMA TIGELA, com água muito limpa e uma esponja branca finíssima, para lavar os livros decorados.

BRUNIDOR DE AGATA — Espalmado, para brunir.

BRUNIDOR DE AGATA — Arredondado e curvo, conhecido por *dente de lobo*. Para brunir ornatos e espaços pequenos. Como a agata é cara, pode, em caso de necessidade, dispensar-se êste.

BRUNIDOR DE AÇO — Para pulir os lombos.

ALGODÃO HIDRÓFILO.

BORRACHA ESCURA, de boa qualidade.

RÉGUA E ESQUADRO, incombustíveis.

COMPASSOS — Servem os da encadernação.

PINCÉIS MACIOS — Em vários tamanhos.

TIRAS DE PAPEL — Para transportar o ouro, já cortado, do coxim para o sítio a dourar. Devem ter 15 centímetros de comprimento e várias larguras, de 2 a 4 centímetros. Talham-se em papel de desenho ou mesmo em mata-borrão, fino. Destinam-se aos principiantes, enquanto não se familiarizam com o uso do ouro.

RASPADORES — Como usam os marceneiros mas em diversos feitios, para o corte dos livros.

BÓLO-ARMÊNIO — Para o dourado do corte.

FOGÃO: eléctrico, de gás ou alcool. Para aquecer os ferros.

CALÇOS — Para colocar as pastas a dourar. São uns blocos de madeira, em forma de paralelogramo, entre os quais se põe o livro, a goteira sôbre a mesa, as pastas formando plano horizontal, estendidas e bem apoiadas, uma sôbre cada calço. É conveniente haver diferentes tamanhos. Podem dispensar-se mas auxiliam.

TINTA TIPOGRÁFICA — De qualquer côr.

PLACA DE ZINCO — Muito plana.

RÓLO DE BORRACHA — Os de colar fotografias servem.

Há também uma espécie de grampo, que se prende à mesa e segura o livro, para se dourar a lombada. É muito cómodo e dá muito bom trabalho porque tem movimento, podendo colocar-se o livro na inclinação que se quiser. Auxilia muito mas não é indispensável.

Há quem empregue também um objecto muito rudimentar, obra caseira, mas bastante útil: um tubo de cana, muito grossa, cortado depois do nó e, na outra ponta, antes do nó, ficando assim um tubo só com uma abertura. A uma pequena distância desta, faz-se, por fora, em tôda a volta, uma calhazinha. Arranja-se um bocadinho de sêda, um pouco rala (o crepe da China, muito barato, geralmente serve) para tapar essa abertura — a bôca do tubo — amarrando-a com um fio na calha, como o

papel que nas farmácias se põe na bôca dos frascos. Presta bons serviços para aplicar o mordente em pó, desde que a superfície a dourar seja relativamente grande.

Temos o nosso material de dourador de livros completo: vamos trabalhar.

Capítulo II

Como se aprende a dourar

O desejo do principiante seria pegar num livro e ir dourá-lo, pela curiosidade de ver o efeito e pelo justo orgulho de contemplar obra sua. Se não consegue dominar a impaciência, por muito hábil que seja acontece-lhe o seguinte: desperdiça o ouro, que é caro; estraga o livro, tendo de o cobrir outra vez, e, de tudo o pior, desanima, julga que não conseguirá nunca fazer o trabalho e, se é tímido, pessimista ou volúvel, pode até abandonar, de vez, desalentado, o que tanto o entusiasmava. Ora tudo isto se evita, praticando primeiro. É o que vamos fazer.

Começa por dispor sôbre a mesa o seu material mas não põe fogão, ouro, nem mordente — por enquanto não lhe fazem falta.

Com uma espátula, ou uma faca, estende sôbre a placa de zinco uma camada de tinta tipográfica, nos movimentos de quem barra de manteiga uma fatia de pão. Pouca tinta.

Empunha o cabo do seu rôlo de borracha e passa-o repetidas vezes, em várias direcções, para

igualar muito bem a tinta, em camada delgada, muito plana. Quando tem a convicção de o ter conseguido, limpa o rôlo, iguala melhor a tinta, limpa outra vez o rôlo, volta a passar sôbre a placa de tinta, muito levemente, para o revestir duma camada bem fina e igual. O rôlo, assim preparado, passa-se pelo desenho dos ferros, levemente, mas por igual, para os atintar, repetindo a operação sempre que é necessário.

O aprendiz terá sôbre a mesa, bem direitas, algumas fôlhas de papel quadriculado.

Vai começar os seus exercícios pela impressão de ferros soltos. Primeiro os mais pequenos.

Passa sôbre o desenho do ferro, o rôlo da tinta. Segura o cabo do ferro com a mão direita, tôda, e, mantendo-o bem vertical, apoia-o sôbre o papel, nos sítios que prèviamente destinou. Vai verificando o trabalho e corrigindo os defeitos, apoiando mais, menos, inclinando para êste ou aquêle lado, vendo se o ferro fica direito, tanto no sentido horizontal como vertical.

Conseguindo trabalho perfeito, faz o mesmo, mas em papel sem linhas, no qual marca a lápis, com um ponto, os sítios onde deve aplicar os ferros. Repete o mesmo exercício com os florões. Depois trabalha com as rodas. Segura no cabo, perto da haste de ferro, com a mesma posição de mão com que pega no cabo do seu guarda-chuva, aberto; apoia a extremidade do cabo junto ao ombro; segura com a mão esquerda uma régua, põe junto dela a roda que a mão direita mantém

apoiada, sempre junto à régua, enquanto o ombro vai empurrando. Saiu-se bem do exercício?

Quando vê que não é preciso repetir mais, acerta o desenho para compor uma pasta. Sirva-se primeiro do papel quadriculado.

Faremos, por exemplo, uma pasta enquadrada por um filete, mais dentro uma *renda*, os ornatos que os profissionais designam com o nome francês — *dentelle*; deixamos um espaço que será salpicado com um ornato pequeno; repetimos a renda e o filete. Deixamos um pequeno rectângulo central onde se poria o título da obra, o brasão do proprietário do livro, ou qualquer coisa idêntica. Serve-nos de guia o quadriculado do papel, mas temos de proceder como se não existisse, visto na execução o não termos.

Assentamos a régua, colocamos o ponto de referência da roda — a interrupção do disco — exactamente no ponto onde o filete deve começar e avançamos com a roda até ao ponto onde deve terminar a linha. No receio de que possa ir além, põe-se um papel, um pouco cheio, nesse sítio. Fazemos, por esta forma, todo o enquadramento com o filete.

Marcamos a distância a que pretendemos fazer a *renda*. Se a roda é contínua, talhamos dois cartõezinhos, em meia esquadria, para colocar nos ângulos; se tem ponto de referência, e o desenho cortado em diagonal, começa-se colocando o ponto de referência exactamente no ângulo e avançamos a

roda. Pôr o cartãozinho no canto oposto, pois muito seria que a roda fôsse terminar exactamente aí.

Mas vamos que a circunferência não fôsse bastante para a linha necessária: voltavamos a roda e assentavamos rigorosamente a outra extremidade da fenda junto do ponto onde ficáramos. A junção seria perfeita.

Repetimos renda e filete mais dentro, a formar o rectângulo central. Depois, contando os quadrados, fazemos o salpicado com o ornato pequeno. Mas pode dar-se o caso que, em certos pontos, precisamos imprimir apenas metade do ornato pois, se o não pomos, sente-se a falta e se o assentamos todo, vai misturar-se com os lavrados da *renda*. Para o evitar formamos reserva sôbre a *renda* com uma tira de papel almaço e imprimimos o ornato sem mais preocupações.

O trabalho não ficou irrepreensível? Pois recommencaremos o exercício até que fique impecável, e só então iremos fazer o estudo sôbre um bocado de cartão, como se fôsse a pasta do livro.

Agora temos de tirar as medidas e fazer as marcações a compasso e esquadro, marcando a ligeiros pontos de lápis.

E fazer assim vários exercícios até absoluta segurança da técnica.

Para as experiências da lombada, arranjamos um bocado de madeira, como um livro, com um lado boleado como um lombo e colamos sôbre êle bocados de papel para as nossas experiências.

Quando, na execução, o livro tem nervos, estes

auxiliam, porque servem de guia; em frente duma lombada lisa a responsabilidade é maior, pois há geralmente tendência a inclinar para um dos lados, defeito que é preciso corrigir quando se pratica.

Empregamos os ferros curvos, próprios para os lombos, e estudamos a maneira de os assentar para que fiquem bem direitos.

Nunca pôr o livro torto, ou de esguelha, porque não se conseguia que os filetes ficassem horizontais. Assenta-se o livro com a goteira sôbre a mesa, portanto o lombo para cima, o pé voltado para o executante, ou então perfeitamente horizontal, cabeça para a esquerda, conforme o sistema preferido. Habituar desde princípio a uma posição e não a alterar nunca, para evitar os enganos freqüentes nos amadores e que, às vezes, até os profissionais têm, e se tornam particularmente perigosos na impressão dos dísticos.

Fazer no bocado de madeira, das experiências, qualquer marcação a indicar um lado para a cabeça, a fim de tomarmos o hábito, desde os primeiros ensaios, de colocar o livro sempre na posição devida.

O movimento rigoroso é assentar o meio do ferro no meio da lombada imprimindo-lhe movimento para a esquerda e depois para a direita, mas o principiante, se o vai fazer, ao voltar com o ferro só por muito acaso deixa a impressão certa sôbre a primeira. É portanto melhor assentar uma ponta do ferro a um lado do lombo e ir descre-

vendo a curvatura, de forma a que a pressão seja igual.

Fazer exercícios repetidos, com vários ferros, em diferentes disposições mas, o mais difícil, é conseguir os filetes horizontais, visto não se poder empregar a régua.

Os ferros, depois de servirem na impressão a tinta, são limpos com petróleo ou aguarrás, primeiro com um bocado de algodão, depois com uma flanela. Repetir a limpeza até que nos fundos dos ornatos não haja resto nenhum de tinta.

Quando obtivermos a perfeição nos nossos exercícios a tinta, começamos a trabalhar sobre restos de couro, colados no lombo do livro de madeira e colados em cartões. Mas ainda não se emprega o ouro: fazer as impressões a sêco, isto é: directamente sobre o couro. Vai estudando, simultâneamente, as graduações de calor dos ferros, para o que encontra indicações sob a epígrafe a seguir. E só depois de conhecer bem essas graduações e de serem feitas as impressões a sêco, começará as experiências a ouro, em bocados de diversos cabedais colados a cartão. Precisa mão firme e certa fôrça. Nos primeiros dias, o uso da roda pode provocar dores no ombro: a continuação do exercício faz com que desapareçam.

Nos seus estudos com o ouro vai também estudando a aplicação dos mordentes.

Se nesta altura precisar um dístico num livro, já o poderá tentar, não directamente mas dourando um rótulo que, se o inutilizar não se perde muito

e, se ficar bom, applica-o na lombada do livro. É muito mais fácil do que dourar directamente mas é menos perfeito.

Durante os exercícios, não devemos pensar que são cousas inúteis e portanto não faz mal se ficarem menos perfectas: devemos actuar com o cuidado meticoloso que empregariamos numa obra de luxo, de contrário de pouco serviriam pois não se chegava a alcançar perfeição.

Se proceder como indiquei, o principiante vai dourar o seu primeiro livro com muito mais confiança, já com uns conhecimentos de técnica garantindo-lhe um trabalho razoável, e com muito mais facilidade porque está familiarizado com os vários movimentos a fazer e já conhece razoavelmente o calor a dar aos seus ferros.

O CALOR DOS FERROS

O calor em que os ferros devem estar varia muito, segundo as circunstâncias, mas só a prática dá segurança e ainda a experiência directa em bocados da mesma pele.

As indicações gerais são as seguintes:

Impressão a sêco — Calor fraco para a percalina fina; mediano, se o tecido é denso; forte se o lavrado é muito saliente.

Mais fraco para as côres escuras, mais intenso para as côres claras.

Para as carneiras e para o veludo, calor entre fraco e mediano.

Calor mediano para o marroquim, *chagrin* e couro da Rússia; mais acentuado para a vitela.

Quanto mais húmida estiver a pele mais fraco é o calor do ferro.

Impressão a ouro — Sôbre tela, percalina, com mordente líquido, calor mediano; forte se o mordente é em pó.

Carneira lisa, geralmente trabalhada com mordente líquido, requiere calor fraco, especialmente se a pele estiver ainda húmida e o mordente pouco sêco; mediano ou forte se o mordente estiver bastante sêco.

Couro da Rússia, marroquim, *chagrin*, devem ser dourados com o calor mediano, quando se empregou mordente líquido, mais forte se o mordente fôr em pó.

Vitela, sêda e veludo, sempre com calor forte.

Ter em vista que é sempre difícil atenuar o efeito da queimadura do ferro demasiadamente quente e, seja como fôr, o trabalho já não pode aparecer perfeito. Se a queimadura da pele não foi muito profunda, raspa-se levemente, com o canivete, todo o ouro queimado, limpa-se e dá-se uma camada abundante de mordente. Espera-se que seque completamente, põe-se outra vez ouro e torna-se a fazer a impressão, tendo cuidado que o ferro não esteja muito quente. O resultado não é sempre inteiramente satisfatório mas, se estamos

a dourar um livro, já é grande sorte quando se salva o trabalho e não se tem de o ferrar novamente.

Ver na pág. 287 do *Manual do Encadernador*, a maneira de reconhecer o calor dos ferros.

Estes conselhos gerais são dados como necessidade para o principiante, porque, na técnica, estas regras podem variar.

O pingo de água que se deixa cair sobre o ferro, ao lado do gravado, para verificar o calor, com a continuação do tempo forma uma 'crosta, a qual esconde o verdadeiro calor do ferro, o que pode ocasionar graves desastres no trabalho. É preciso, de tempos a tempos, raspar, cautelosamente, para não fazer riscos.

Quando se põe o ferro a aquecer, não se coloca o gravado directamente sobre a chama: faz-se com que esta incida na haste do punção, perto do gravado.

O USO DO MORDENTE EM PÓ

O dourado a mordente em pó é menos brilhante e durador e estraga mais os ferros do que o mordente líquido mas, nos tecidos delicados e côres claras é o único podendo empregar-se sem prejudicar o fundo.

O ouro geralmente não se assenta sobre o mordente em pó: espalha-se êste com um bocadinho de algodão, que se passa pelo sítio a dourar, ou

então polvilha-se com um tubo — o tubo de cana, a que me referi, ou um tubo de cartão — no movimento de quem deita pimenta.

Para aplicar o ouro, passa-se a boneca do óleo pelo lavrado do ferro, assenta-se uma ponta dêste sôbre o bocadinho do ouro, já cortado no coxim — o ouro prende-se-lhe rapidamente — conchega-se melhor ao ferro com uma bola de algodão, que tem ainda a vantagem de voltar o ouro para dentro em tórno do desenho do ferro, e aplica-se assim no sítio onde deve ficar impresso.

É mais rápido o trabalho com o mordente líquido mas, como já tive ensejo de dizer, nem sempre é possível empregá-lo.

Não esquecer que os ferros devem estar mais quentes, quando se trabalha com o mordente em pó.

A FOLHA DE OURO E O SEU TRANSPORTE

Devido ao apuro a que chegou a laminação, a fôlha de ouro é por tal forma tênue, que se torna difícil o seu transporte, começando logo pela colocação no coxim. Há vários processos de o fazer:

Põe-se a um lado do coxim o livrinho do ouro que se abre no sítio da fôlha a tirar. Com a faca batemos a plano sôbre o coxim, a pouca distância dum canto do livro. O ar produzido fará levantar uma ponta da fôlha de ouro, que se dobrará sôbre si mesma. Com muito cuidado, passamos a faca

debaixo dessa dobra, atravessando até ao outro lado do quadrado, fig. 24.

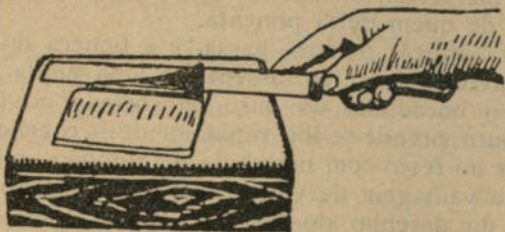


Fig. 24 — A faca passa debaixo da fôlha de ouro

Ergue-se um pouco a faca — a fôlha de ouro vai sôbre ela, fig. 25 — e vai estendê-la sôbre o co-

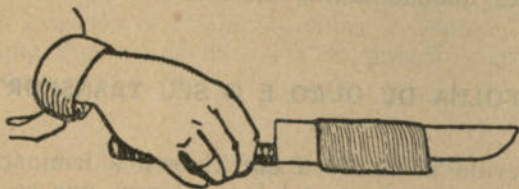


Fig. 25 — A faca ergue a fôlha de ouro

xim, fora do livro. Aparece um pouco enrugada: um leve sôpro, ao meio, faz com que se estenda, lisa, sôbre o coxim. Esta operação é tam difícil ao principiante quanto fácil e rápida depois de haver prática.

Outra forma rápida de tirar a fôlha de ouro: aberto o livrinho, apoia-se a um canto do ouro a polpa do polegar esquerdo, no outro canto o indicador direito; ergue-se, um pouco bambaleante, coloca-se a parte livre sôbre o coxim, e vai-se dei-

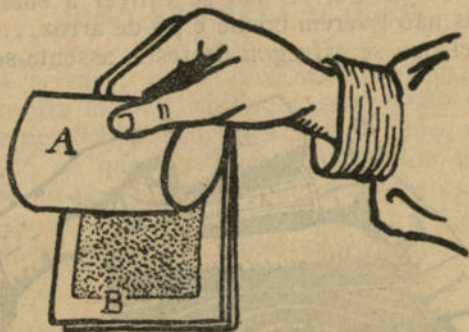


Fig. 26 — Como se pega no livro de ouro. A, fôlha de papel voltada; B, fôlha de ouro

xando cair lentamente. Não respirar com fôrça, durante esta operação, porque o ouro voaria.

Para quem começa, a maneira mais fácil de tirar a fôlha de ouro do livro e colocá-la no coxim, é como as figs. 26 e 27 indicam. Os movimentos a fazer vêm descritos na pág. 284 do *Manual do Encadernador*.

Para transportar a fôlha de ouro, do coxim para o sítio a dourar, pode fazer-se com a pró-

pria faca, ou então como ensinei no *Manual do Encadernador*, pág. 286.

Para assentar o ouro com as tiras de papel, seguram-se com o polegar e médio, das duas mãos, as pontas da tirinha, esfregando na testa, junto ao comêço do cabelo, se não se estiver a suar ou as senhoras não tiverem creme e pó de arroz... A face do papel que se esfregou na testa, assenta-se sôbre

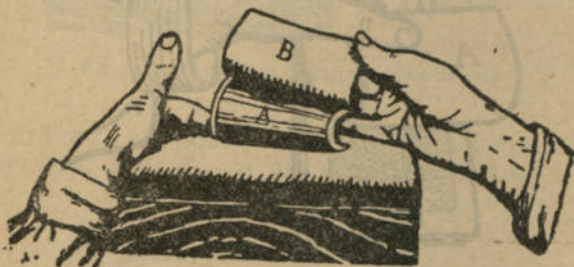


Fig. 27 — Como se apoia o livro para estender a fôlha de ouro. A, fôlha de ouro; B, fôlha de papel, voltada

a tira de ouro, a transportar, a qual já estará cortada, deixando a um lado — o de cima, um fiosinho do ouro a aparecer. Mantem-se a tirinha de papel firme e esticada e, os dois indicadores, passam sôbre ela, sem tocar a beira de ouro, para que êste fique bem aderente. Levanta-se a tira, sempre com as duas mãos, e assenta-se no local onde o ouro deve ficar, servindo de guia o bocadinho de ouro que sai para fora.

Se o ouro ficar um pouco levantado, nalguns pontos, comprime-se com uma bola de algodão.

De tôdas as maneiras de transportar o ouro, esta, com as tiras de papel, é a mais fácil.

COMO SE CORTA O OURO

Para cortar o ouro, já assente no coxim, servimo-nos da faca de dourador assentando o gume bem perpendicular sôbre a fôlha de ouro, no sítio por onde se quer cortar; o indicador esquerdo apoia-se na ponta da faca, sôbre as costas, a mão direita puxa o cabo, num movimento de vai-vém, como quem serra, mas muito suavemente.

Capítulo III

Como se doura um livro

O nóvel dourador fecha as vidraças da janela, dispõe sôbre a mesa todos os apetrechos do dourador, escolhe os ferros de que se vai servir, e senta-se à mesa do trabalho, frente à janela.

Diante de si tem um livro — o primeiro que vai dourar. Mas, a-pesar da sua prática, sente-se um pouco comovido e um tanto embaraçado, sem saber como deve começar.

Não empreender de início trabalho complicado, que, ficando imperfeito, daria o resultado contrário ao que se pretende.

A ordem do trabalho, ao dourar um livro, é: começar pela lombada; a seguir, as seixas; depois, a espessura dos cartões; terminar pelas pastas.

O principiante tem certa vantagem em alterar o hábito e começar pelas pastas. Em todo o caso vou guiá-lo pela regra da marcha do trabalho.

Primeiro que tudo executar num papel do tamanho da pasta, o desenho que pretende fazer, para lhe servir de guia e evitar erros irremediáveis.

As linhas rectas marcam-se a lápis e régua, to-

mando as medidas a compasso; depois marcam-se ou traçam-se os ornatos.

Pode executar-se o desenho imprimindo no papel os próprios ferros de que nos vamos servir, empregando tinta de impressão, e limpando-os depois com esmero. Este processo tem a grande vantagem de termos o efeito exacto, podendo modificar qualquer cousa que não agrade, o que não poderíamos fazer na capa. É conveniente guardar estes desenhos para outros livros que se queiram ornamentar no mesmo estilo, ou para as collecções que estão ainda em publicação.

Se o debutante quiere fazer um desenho mais complicado, no seu livro, é preferível dourar primeiro tôdas as linhas rectas, limpar o livro e executar depois os ornatos.

Se o livro é de carneira, como geralmente é bastante porosa, dá-se-lhe uma passagem com massa bastante diluída — duas partes de água e uma de massa vulgar da encadernação — empregando uma esponja fina. É preferível usar para êste fim a goma de carolo ou amido.

Quando a aguada de goma seca, com um pincel macio ou uma esponja, dá-se na lombada uma camada abundante (mas não tanto que escorra para as pastas) de mordente líquido. Em estando sêco, nova camada, mais leve. Evitar tocar com os dedos sôbre o mordente. Emquanto a segunda camada seca, pomos os ferros a aquecer e colocamos uma fôlha de ouro sôbre o coxim.

Cortamos tirinhas de ouro, um pouco mais lar-

gas do que os ferros que vamos empregar e applicamos essas tirinhas na lombada, que deve estar quasi sêca, e sôbre a qual passamos a boneca do óleo nos sítios onde temos de pôr o ouro. As tirinhas transportam-se sôbre a faca, ou presas aos dois indicadores, ou então seguras com as tirinhas de papel que temos para êsse fim.

Mete-se o livro na prensa; experimentam-se os ferros. A segunda camada de mordente deve estar ligeiramente húmida; o ferro pouco quente. Estando quente em demasia, esfriá-lo na esponja húmida destinada a êsse fim.

Aplicar o ferro com firmeza e decisão que as hesitações podem dar resultado ainda pior porque se o ferro se conserva sôbre o ouro mais tempo do que o necessário, o dourado fica defeituoso. Mas não trabalhar com precipitação.

A mão esquerda segura a cabeça do livro, o polegar encaminha a direcção do filete ou ornato.

Impresso o ferro, limpa-se o ouro com algodão, para verificar o resultado obtido. Não é só o justo interêsse: o aspecto do dourado indica se trabalhamos bem ou precisamos corrigir qualquer defeito.

Empregando pouca clara, o resultado é mesquinho, o ouro resiste muito menos, tem menos brilho e é impossível lavar o bocado decorado sem estragar ouro e trabalho.

Se o mordente está pouco sêco, o desenho não aparece nítido, o ouro pegado nos espaços a ficar limpos. Para que o desenho apareça nítido e

perfeito, humedece-se um paninho fino e lava-se o espaço dourado, sem esfregar muito.

O ferro demasiadamente quente dá o mesmo resultado e o desenho aparece negro. Limpa-se da mesma forma mas, como neste caso o dourado é pouco sólido, ao lavar pode desaparecer.

Se o ferro está pouco quente, ao tirar com o algodão a fôlha de ouro com que se dourou, o desenho desaparece todo ou em parte. Em qualquer dos casos o remédio é aplicar outra vez o mordente, deixar secar, pôr a fôlha de ouro e tornar a fazer a impressão com o ferro no calor exacto, tendo cuidado que a segunda impressão seja exactamente nos sítios onde se fêz a primeira. Quando se começa, é freqüente ter de repetir esta operação.

Completamos os dourados da lombada.

Vamos agora compor o título:

Quando seja possível é conveniente abreviar os títulos, mas discretamente, não vão ficar incompreensíveis ou confundindo-se com outros. Se o título da obra é singelo, inscreve-se na íntegra.

Separar o nome do autor do título do livro, pondo cada um deles em casas diferentes. É mais bonito, mais ornamental, e lê-se melhor.

Se a lombada tem só um espaço reservado ao título — o rótulo — põe-se primeiro o nome do autor, depois uma linha, que não chega às pontas do rótulo, e, a seguir, o título do livro, geralmente em tipo maior. Nos livros de orações e nas revistas não se põe nome de autor.

Se o lombo não tem relevos, é mais elegante

pôr o rótulo no alto, a dois ou três centímetros de distância da cabeça, fazendo um filete de ouro na junção do rótulo com a lombada.

Se a lombada é lisa, podemos semelhar um rótulo com filetes.

Se a pele tem grão, é de bom gosto não pôr rótulo de côr diferente, pulindo com o ferro de engomar o espaço onde vão figurar os letreiros, que, assim, fica liso, brilhante, e um pouco mais escuro.

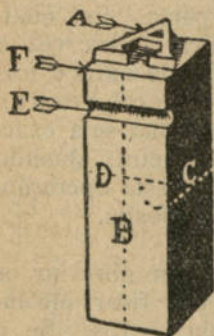


Fig. 28 — Letra para impressão: A, a letra; B, a parte a entrar no componedor; E, cavidade marcando a parte inferior das letras.

As palavras a imprimir são compostas ao contrário, isto é: da direita para a esquerda.

Usando o componedor universal, põe-se o parafuso para a direita e vão-se colocando os caracteres na cavidade a êsse fim destinada, fazendo-os apoiar bem no fundo do componedor.

É necessário que fiquem todos à mesma altura, verificando a planificação pela superfície metálica onde assenta a letra F da fig. 28. Na parte cheia que entra no componedor, C da mesma figura, existe uma cavidade (E) no lado inferior da letra o que permite o alinhamento e posição correcta sem estar a verificar letra a letra.

Põe-se um, ou dois, quadratins, cuja altura não ultrapassa F, no princípio e fim da linha de com-

posição para que a palavra, ou palavras, fiquem bem ao meio do componedor. As palavras da mesma linha, separam-se por um quadratim; entre as letras, se fôr possível, mete-se um espaço fino.

Composto o dístico, verifica-se, letra a letra, se as palavras estão certas, se falta alguma letra ou ficou ao contrário. Faz-se alguma correccão necessária, apoia-se o polegar da mão esquerda, a que segura o componedor, sôbre as letras, no meio do dístico, apertando o parafuso com a mão direita. Só depois do parafuso bem apertado se levanta o dedo, do dístico.

Podem compor-se, em conjunto, duas ou três linhas: as destinadas a cada casa, mas o principiante não deve imprimir mais do que uma linha de cada vez.

Já estão douradas as casas do lombo: imprime-se agora o dístico, bem ao meio, o que será talvez difícil para quem começa mas pode facilitar o trabalho assim: imprime o componedor, a sêco, frio ou morno, sôbre um bocado de papel que a seguir corta junto à parte superior dos caracteres que aí ficaram marcados, e corta um pouco mais abaixo das letras, formando uma tirinha. Com uma tesoura dá um golpe mesmo rente da primeira letra da palavra, corte que acompanha apenas a altura dos caracteres; dá outro golpe, um pouco em diagonal, que se vem juntar ao primeiro, formando assim um ângulo agudo que serve de referência. Essa tira de papel é colocada na casa onde vamos

pôr o dístico respectivo; acerta-se o ponto de referência de maneira que o dístico venha a ficar bem ao meio; faz-se um sinalzinho na lombada, que nos indica onde devemos assentar a nossa composição. Entretanto aquecemos o componedor com o dístico. Há uns componedores eléctricos, ligando directamente à corrente mas só os considero de utilidade quando se tem de imprimir várias vezes de seguida o mesmo dístico.

Se o mordente secou muito, põe-se, a pincel, uma camadinha leve onde se vai pôr o título, tendo cuidado não chegar ao que já está dourado.

Nunca assentar o componedor sem verificar se as letras estão na posição devida, em relação ao texto do livro, não vão ficar... de cabeça para baixo.

Verificar se o calor do ferro está na conta que se deseja.

A impressão deve ser feita com pressão igual tendo cuidado que a primeira e última letra não fiquem mais leves mas não indo cair no excesso contrário, fazendo com que essas letras fiquem mais gravadas. Os florões, devem, pelo contrário, ser mais apoiados ao centro e mais levemente nas pontas.

As letras pequenas ou delgadas devem imprimir-se com mais rapidez, porque arrefecem mais depressa; se o tipo é forte, o calor deve ser maior e imprimir mais lentamente e com mais fôrça mas tendo sempre em vista que mais vale repetir uma

impressão do que ter de forrar novamente o livro... queimado.

Impressos os dísticos, findo o dourado da lombada, humedece-se um bocadinho de pano fino, envolve-se com êle o indicador da mão direita, e esfrega-se levemente tôda a lombada, para limpar o mordente e tornar o dourado mais nítido. Limpase, a seguir, com um pano enchuto.

Antes de continuar o trabalho, arrumar o tipo que serviu: limpar com a flanela, afrouxar o parafuso, tirar uma a uma as letras e colocá-las nas divisões respectivas, se o tipo está em caixas, ou junto das outras, no lugar que lhes compete, se estiverem arrumadas por qualquer outra forma. Assim, estarão a postos, sem termos de procurar, quando precisarmos delas. A ordem no trabalho é uma extraordinária economia de tempo e garantia de serenidade, tam necessária ao dourador.

As seixas — Vamos dourar a seixa, luxo a que os livros cobertos de carneira não estão muito habituados... mas a maneira de dourar é pouco mais ou menos a mesma para tôdas as peles: mordentes e calor é que variam.

Na carneira, dá-se primeiro a aguada de goma, a pincel, na seixa do livro. Engoma-se com o ferro de pulir, morno, insistindo especialmente nos cantos.

Dão-se as duas camadas de mordente e o óleo, com os preceitos do costume.

Cortam-se tirinhas de ouro, um pouco mais largas do que a roda que vamos empregar e cuja lar-



gura será em conformidade com a sumptuosidade da encadernação, a não ser que se prefira trabalhar a pequeninos ornatos soltos, o que é mais distinto, e vai-se forrando com elas tôda a seixa, numa das pastas, o ouro rente com a beira da pasta, as diferenças para o lado de dentro.

Abre-se o livro, a pasta bem assente, a plano. A orla da seixa fica para a esquerda. A mão esquerda espalmada sôbre o meio da pasta, segurando-a firme.

⇒ A roda, no calor devido, é apoiada junto à orla e avança com precaução, para não se desviar.

⇒ As mãos do executante ficam assim cruzadas. Começa-se a impressão junto do encaixe, imprime-se o lado da cabeça e o do pé, depois o lado da goteira. Se os cantos são redondos, dá-se uma pequena volta à roda; se o canto é em ângulo recto, aproveita-se o ponto de referência da roda ou corta-se uma tira de papel, em meia esquadria, assenta-se no canto, como já expliquei, e imprime-se a roda até ao fim. Para o lado da goteira, acerta-se o ponto de referência da roda à meia esquadria já feita e, na outra ponta, faz-se a reserva com a tira de papel.

Há outra forma de fazer os cantos: coloca-se o ouro, corta-se, na tira de papel, a meia esquadria, marca-se essa meia esquadria no ouro, tirando o excedente. Faz-se a impressão, e, a marcação que ficou nesse pequenino espaço não se percebe debaixo da impressão a ouro que se fará a completar o ângulo.

Se a roda tem um desenho que não haja perigo de desencontro, acerta-se a um canto, caminha-se até certa altura, levanta-se a roda, volta-se, acerta-se a meia esquadria do outro lado da referência no outro ângulo e avança-se até encontrar o bocado que primeiro fizemos.

Se empregamos ornatos pequenos, soltos, começa-se pondo um a cada canto, em diagonal; dum e outro lado dêstes, repetem-se os ornatos, ainda inclinados mas tomando a direcção do centro da capa; os restantes ferros são colocados equidistantes, de modo que fique a parte superior do ornato para o lado de fora.

Se as guardas são simples, o desenho da seixa termina em linha recta, junto do encaixe do livro; se tem charneiras, o dourado tem que seguir também sôbre estas. Neste caso tem de se completar o rectângulo e acertar os quatro cantos.

Dar novo calor à roda a cada bocado que se imprime.

A espessura do cartão — Neste primeiro livro não douramos a espessura do cartão porque não se deve emprender êste trabalho sem se estar bem seguro no manejo da roda, sem ter perícia e firmeza bastantes para a encaminhar. É mesmo geralmente êsse trabalho só se faz nas obras de grande luxo.

O dourado nos cartões, pode ser feito só nas pastas, a partir do encaixe, ou também sôbre a coifa. Neste último caso fica um pequeno inter-

valo — o espaço onde se encontram as cavidades do comêço da coifa, onde o ornato é interrompido. Emprega-se geralmente um filete lavrado, uma série de pontos, ou qualquer ornato, muito delicado e estreitinho, não vá ultrapassar a espessura do cartão.

Quando o livro se destina a ser dourado na espessura dos cartões, empasta-se escolhendo cartão mais cheio do que de costume, para êsse formato.

Para executar êste dourado, põe-se o livro na prensa, colocado ao alto, dá-se o mordente com cautela, para não escorrer, depois, como de costume, o óleo, o ouro e o ferro, geralmente a roda. Avançar cautelosamente para que a roda siga exactamente no meio da espessura do cartão. Faz-se o mesmo no outro lado, termina-se pelo lado da goteira.

É de lindíssimo efeito a espessura do cartão inteiramente dourada, em liso, isto é — sem ornato algum. Põe-se o mordente, o óleo, o ouro e, com um ferro liso, quente — o de brunir, serve, vai-se assentando a pouco e pouco para fazer a aderência da fôlha de ouro. Só depois de dourar a cabeça e o lado da goteira se doura o pé.

As pastas — Resta-nos ornamentar as pastas em conformidade com o desenho que fizemos e temos à vista. Essa ornamentação pode ser só na pasta de cima, ser igual nas duas pastas, ou diferente, desde que a pasta de cima seja mais ornamentada e não haja anacronismos nos estilos.

Sôbre o calço de madeira — A da fig. 29, colocamos o livro com a pasta a decorar — B — bem assente sôbre o calço, o encaixe do livro rente ao esquinado — G. Dispondo de dois calços iguais, coloca-se outro, do outro lado do livro estendendo

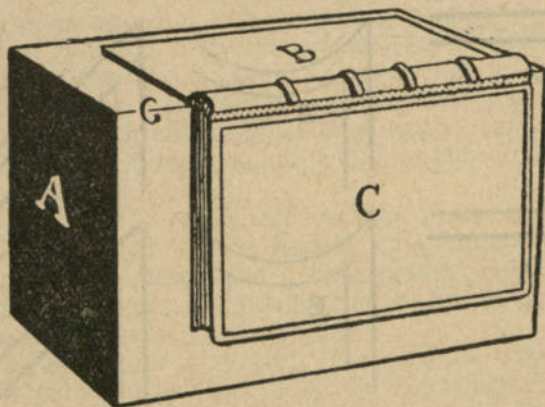


Fig. 29 — O calço com o livro para dourar

sôbre êle a pasta — C — ficando o corpo do livro encerrado entre os dois calços. E, já sabemos: mordente, óleo, ouro, como de costume. Se é carneira, não esquecer a aguada de goma. Não chegar nenhum dêstes líquidos ao que já está dourado.

Certamente traçamos em volta um filete. A não ser que o rigor de estilo o venha impedir, o filete

em volta é quási obrigatório. Seja qual fôr a decoração, dá bom acabamento, apuro ao conjunto. Mas o apuro que procuramos, fica inteiramente prejudicado se os ângulos não forem irrepreensíveis, como se vê em A, B e C da fig. 30.

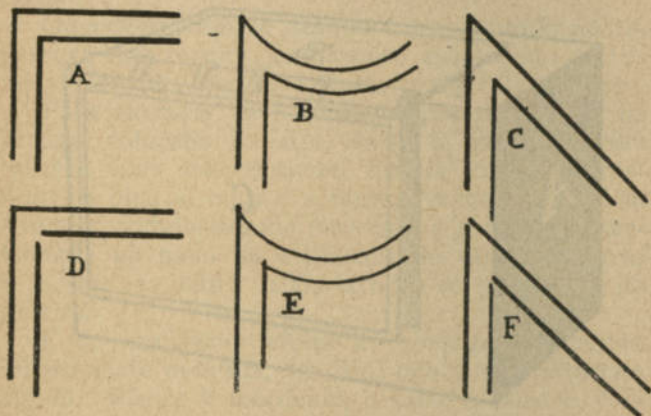


Fig. 30 — Filetes formando ângulo: A, B, C, perfeitos;
D, E, F, imperfeitos

Sendo filete simples, não temos preocupações com a meia esquadria, mas é preciso cuidar o ponto de junção. Se ficou como em D, o filete externo, vertical, ultrapassou um pontinho o sítio onde devia ficar e, no interior, ficaram ambos escassos. Em E, formam cruz; em F, não ligaram. Mas não se aflija o executante que, por tam pouco, não inuti-

liza o seu trabalho: depois lhe ensinarei a maneira de remediar o mal.

O filete pôsto bastante à beira — dois ou três milímetros — fica mais bonito. Põe-se a tirinha de ouro para o filete, aquece-se o ferro, faz-se a impressão. Se o filete é duplo, com um fio mais grosso, outro mais fino, o mais grosso deve ficar para o lado de fora. Os cantos, se se quiserem em meia esquadria, seguir as indicações já dadas.

Se o filete é simples e os cantos das pastas são redondos, o filete acompanha a curva; sendo em ângulo recto, podem seguir a linha exterior ou serem curvos.

Para fazer o canto arredondado, procuramos na série de ferros curvos aquêle cuja curvatura se adapte à que desejamos e de grossura igual à do filete empregado. Cuidado com a junção pois é necessário que se não perceba.

Se o canto é a direito, levar a roda com cuidado para que o filete coincida exactamente, mas se, a-pesar-de todos os cuidados, os cantos ficaram sobrepostos, ou com falhas, temos dois remédios: se os cantos ficaram afastados, como em D e F da fig. 30, escolhemos um punção com um ornato pequenino, dá-se-lhe um ligeiríssimo calor, imprime-se levemente no vértice do ângulo. Com um paninho húmido, a ponta dum canivete, ou uma borracha, tira-se o ouro que ficar no sítio dessa impressão, põe-se um pouco de mordente em pó, oleia-se o ferro, vai-se buscar, com êle, um bocadinho de ouro já cortado no coxim e assenta-se exac-

tamente onde se fêz a primeira impressão. Fazem-se os quatro cantos iguais. Mas sendo em ponto onde isso prejudique o desenho ou o estilo, pois nem só aos cantos das pastas há filetes em ângulo, o remédio é pôr um pouquinho de mordente em pó, ir buscar um bocadinho de ouro, como já ensinei, e completar o que faltou. Havendo as séries de punções com filetes direitos, escolhemos um, da mesma grossura e no tamanho que mais se aproxime do bocadinho que nos falta, e completamos a falha com êsse ferro.

Se o mal foi uma sobreposição, como em E, com um paninho húmido ou a borracha, tira-se o excedente. Se ficou marcada a impressão do ferro, desfaz-se esfregando com a dobradeira interpondo um papel assetinado. Mas remédios, só em último caso — praticar, para obter ângulos perfeitos.

Se ao filete segue uma renda, traz economia de material e tempo pôr o ouro para os dois ornatos e executá-los de seguida mas o principiante faz primeiro o filete, limpa, e, seguidamente, faz o outro ornato. Já lhe basta as dificuldades da sua inexperiência para as ir ainda agravar com outras complicações. Deve simplificar quanto possível o método de trabalho, para lhe garantir a perfeição.

Um bom sistema para dourar as pastas com perfeição, nitidez e bom acabamento, especialmente se o desenho fôr um tanto complicado, é o seguinte: estabelecido o desenho num papel, como já indiquei, executa-se a sêco sôbre a pele, tendo o cui-

dado de carregar pouco os ferros, para não ficar muito gravado. Aplica-se a seguir o mordente, coloca-se a fôlha de ouro sôbre os lavrados que imprimimos, que aparecem nitidamente, e repete-se o trabalho, desta vez sôbre o ouro, tendo cuidado não haver desvios nos ferros. O dourado fica assim perfeítissimo. Filetes e bordaduras, marcam-se rigorosamente a compasso mas não se gravam previamente.

Pode empregar-se êste sistema em tôdas as peles excepto no pergaminho.

Temos o nosso livro dourado. Resta passar a pano húmido, e ao de leve, tôdas as partes que douramos.

DOURADO EM MARROQUIM

Para dourar o marroquim ou *chagrin*, o processo é o mesmo, apenas se suprime a aguada de massa substituindo-a por uma ligeira passagem de vinagre ao qual se mistura alguma água.

As diferenças principais consistem no calor dos ferros cuja indicação dei em parágrafo especial do capítulo anterior.

DOURADO NA MEIA AMADORA

Na encadernação em meia amadora, é costume fazer um filete na junção da pele com o papel.

Marca-se a compasso, na cabeça e pé, o sítio onde se deve fazer a impressão, assenta-se uma régua e passa-se um traço com a dobradeira. Esse traço serve de guia para a impressão da roda.

Repete-se o mesmo ornato ao longo dos cantos, pelo mesmo processo.

Também se pode fazer as marcações, assentar a régua, bem segura com a mão esquerda, e fazer-se avançar a roda junto da régua, à direita desta. Este processo é mais seguro.

Querendo o livro mais luxuoso, além do simples filete imprime-se uma roda com ornatos.

O papel deve ser pôsto depois da impressão a ouro.

DOURADO EM PERCALINA

Quando a percalina aceita o mordente líquido, basta passar uma camada mas, em vez do pincel, empregar uma esponja pequena, bem limpa, compacta e pouco impregnada de mordente, passando-a com atenção para evitar que escorra ou faça espuma.

Os filetes a empregar devem ser finos ou, quando muito, medianos. Grossos, em ouro, seria de mau gosto.

Se, depois de dourado o filete ou ornato, aparece nítido, brilhante, superfície bem igual, a impressão foi bem feita e o calor certo; se está fraco, desvanecido, o ferro estava frio; se o ouro não adheriu bem e o ferro queimou a superfície pulida da

percalina e saíu a cola, o calor foi excessivo; se o ouro aparece salpicado de pequeníssimos furos, acinzentado, alastrando para os lados, o calor foi um pouco forte demais.

Se a impressão foi má, por pouco calor, põe-se mordente em pó, ouro e passa-se, no mesmo sítio, o ferro mais quente; se teve calor demasiado, põe-se o mordente e o ouro e repete-se a impressão a calor moderado. O alastrado, seja qual fôr a causa, tira-se esfregando com a borracha.

A percalina, depois de dourada, não se lava, como se faz às peles: pule-se o dourado, esfregando com um pano.

DOURADO EM PAPEL

O papel doura-se como a percalina mas, embora alguns papéis aceitem o mordente líquido, é conveniente dourar sempre a mordente em pó.

Quando se trate de papel de fantasia, imitando couro lavrado, com fortes relevos e muito envernizado, é preciso imprimir com pressão forte.

Quando se faz qualquer dourado à mão, em material de pouco preço — percalina, papel, cartão, cartolina, etc., é preferível empregar o ouro falso ou pelo menos o de segunda qualidade mas só quando haja bastante prática pois o ouro falso é mais difícil de ser trabalhado.

DOURADO EM VELUDO

Para dourar o veludo, faz-se primeiro a impressão a sêco, com o ferro pouco mais de morno, para abaixar o pêlo. Polvilha-se com mordente em pó, apenas nos sítios onde se vai fazer o dourado. Pelo ferro, em calor forte, passa-se rapidamente a boneca do óleo; com o próprio ferro vai-se buscar o ouro, já cortado sôbre o coxim, e assenta-se, com pressão enérgica, sôbre a impressão que já se fêz a sêco.

Pode fazer-se impressão unicamente a sêco, desde que se escolham desenhos de linhas um tanto pesadas.

DOURADO EM SÊDA

É o dourado simples, feito com mordente em pó.

Com uma bola de algodão, com o tubo ou com um pincel macio espalha-se o mordente em pó, nos sítios a dourar; passa-se óleo no ferro, pega-se-lhe o ouro e assenta-se sôbre o sítio desejado.

Se o dourado fôr em fitas ou qualquer bocado de sêda, solto, deve prender-se, esticado, mas não em demasia, com tachas de desenho, para não formar rugas ou deslocar-se durante o trabalho.

DOURADO Á MÃO LIVRE

Chegamos à altura de falar na aplicação daquelas séries de filetes curvos: destinam-se ao desenho a traço, à mão livre, trabalho demorado, de muita paciência e apuro mas que é indispensável saber executar quando se pretenda fazer trabalho artístico pois embora se disponha dos ferros para os vários estilos, há ligações entre êsses ornatos que é forçoso executar à mão livre.

Aquêlé que souber executar, com perfeição, êste género de dourado, pode, sem favor, considerar-se um bom artista da especialidade.

Faz-se, a lápis, o desenho a traço, pois aqui não temos que nos preocupar com os punções. Um desenho de ornato que, para começar, deve ser simples embora só deva empreender êste trabalho quem já esteja muito prático a dourar.

O traço do desenho deve ficar muito nítido, muito perfeito.

Passa-se o desenho para um papel fino, resistente, de preferência transparente ou então para *tela de architecto*. Encontra-se à venda em qualquer papelaria.

Os ferros devem estar dispostos em casas numeradas ou, quando se use cada punção encabado por si, põe-se um número em cada cabo, gravado na madeira, simplesmente ou a fogo. Uma caixa de madeira, dividida em pequeninos compartimentos,

para se pôr um ferro em cada um, caixa que se põe junto ao executante, é muito prática.

Os ferros devem estar dispostos com o desenho de forma que se veja a gravação sem lhes mecher.

Um bom golpe de vista é muito útil para êste trabalho.

Começamos pelo princípio do desenho: sôbre o papel fino, ou tela, onde êste se encontra, assentamos, sôbre o traço, um dos ferros da série cuja curvatura nos pareça igual. Se está exacto, seguindo perfeitamente o traço, com uma pena muito fina, molhada em tinta vermelha, fazemos um corte transversal no traço do desenho, no sítio exacto onde o ferro termina. Tiramos o ferro e, no espaço que êle ocupou, escrevemos, preferivelmente a vermelho, o seu número — 8, por exemplo.

Colocamos o ferro no seu lugar e trazemos outro que se possa adaptar à curva, do traço vermelho para diante. Marcamos com outro traço a vermelho o sítio onde o ferro chega, tiramos o ferro e, entre os dois traços vermelhos, escrevemos o número dêsse ferro que será, por exemplo, o 3. Arrumamos êste ferro e procuramos outro, e, assim, completamos o nosso desenho, sempre marcando o limite de cada ferro e inscrevendo o seu número.

As curvas dos ferros têm de cobrir exactamente as curvas do desenho sem o que êste ficaria estropiado.

Se o desenho tem partes simétricas, marcamos apenas um lado.

Marcado o desenho todo, assenta-se sôbre o

livro, virando para debaixo da pasta os bocados que tivemos o cuidado de deixar, para êsse fim, e colando-os ao cartão, avêssos da pasta. Os cantos cortam-se.

Amornamos os ferros e executamos o desenho, a sêco, imprimindo cada ferro no local onde está o seu número. Não se faz grande pressão para não ficar o traço muito fundo. Evitar a tendência que há a imprimir com mais fôrça as extremidades das curvas — a pressão deve ser igual para não se conhecerem as ligações.

Terminado o desenho, levanta-se o papel mas deixando um lado preso, pode ter faltado algum ponto. Se está tudo, tira-se o papel, lava-se a pele com vinagre e água e, com um pincelinho, dá-se uma camada de mordente em todo o traço, seguindo a linha marcada. Há uns pincéis de marta — *pincéis para traços*, que são óptimos para êste fim.

Estando sêco o mordente, dá-se segunda camada, apenas num bocadinho, ou então junta-se ao mordente glicerina, na proporção de três ou quatro pingos por cada clara. Um bocadinho de açúcar também costuma dar resultado. É para conservar mais tempo ao mordente aquela humidade necessária a um bom dourado. Se a pele fôr clara ou mimosa, cuidado ao passar o óleo: é preferível ser com um bocadinho de algodão mal quanto humedecido.

Com os ferros correspondentes a cada traço das marcações, pega-se no ouro — bocados pequenos, que se conchegam ao ferro com algodão, para

revirar o ouro para os interiores do ferro — e vão-se imprimindo sôbre o traço a sêco. A mão direita segura o ferro, o polegar esquerdo ajuda a ajustar a sua colocação. Cuidar a junção do ouro, não vá ficar algum intervalo, por muito insignificante que seja.

Se nalgum sítio o dourado não ficar perfeito, por estar muito sêco o mordente, ou por qualquer outro motivo, dá-se, nesse ponto, uma pincelada de mordente, põe-se ouro, e repete-se aí a impressão.

Querendo brilho mais intenso, repete-se tôda a impressão, directamente sôbre o ouro, mas ao de leve, para que não fique o dourado muito fundo.

Os ferros pequeninos aquecem muito depressa e, com a mesma rapidez esfriam: pode pôr-se o ouro no ferro, aquecê-lo depois — a chama incidindo na haste do ferro — e imprimir assim que se tiram.

Pode também cobrir-se a fôlha de ouro todo o bocado já impresso a sêco e fazer a impressão sôbre o ouro mas êsse processo é bom para os profissionais ou para quem, pela sua prática, execute o trabalho com muita rapidez e perfeição.

É conveniente praticar um pouco êste dourado em bocados de pele sem importância e, só depois de estarmos seguros no trabalho, empreender nos livros de luxo os dourados em que figurem curvas à mão livre.

Claro que precisamos ter uma boa colecção de ferros curvos, ângulos, etc. para podermos variar

os desenhos, traçá-los livremente, sem estar a pensar se teremos ou não ferros para os executar.

Conhece o leitor as várias modalidades do dourado à mão — o mais artístico e valioso. Resta ainda um processo, interessante e moderno, de que tratarei quando falar da pirogravura.

DOURADO A TIPO DE IMPRESSÃO

Uma grande dificuldade para o dourador-amador, a maior, sem dúvida, é a aquisição dos ferros, devido ao seu preço elevado. Uma colecção regular, representa um empate de capital que não está ao alcance de tôdas as bôlsas. Ora nem sempre o mais rico é o mais artista... E, para mais, tem de se acautelar contra os ferros em segunda mão, que a maior parte das vezes já estão gastos e empastados.

Ao referir-me ao preço elevado dos ferros, não quero desanimar o amador, que se pode limitar a uma colecção pequena: bem combinados, os seus poucos ferros, com arte, bom gôsto e imaginação, podem dar-lhe trabalhos variadíssimos e muito apreciáveis. Mas as colecções de letras são muito caras e, por mais reduzidas que sejam as suas aspirações, não se pode limitar a ter uma ou duas colecções: precisa variar, conforme as circunstâncias, o volume do livro a pôr o dístico, etc.

É em auxílio dêsses amadores, de bôlsa modesta, que eu venho, para remover a dificuldade financeira: é recorrer ao tipo de impressão, usado nas tipografias.

Compra tipo novo, em pequena porção — umas quatro letras de cada, alguns espaços e quadratins, e, como é uma cousa muito económica, pode ter uma razoável colecção.

Este tipo só pode servir ao amador e, apenas muito excepcionalmente ao profissional, porque as arestas vivas do material tipográfico, boleiam-se facilmente, com o uso, o que torna o dourado intolerável. Mas, como o tipo usado se vende facilmente, a pêso, desde que os caracteres começam a perder a sua forma correcta, é pô-los imediatamente de parte pois, com pouco dispêndio, pode renovar o seu material e ainda nessa importância tem de se abater o que a sua venda a pêso rendeu.

Claro que o uso dêste material não pode dispensar inteiramente punções e rodas mas, já é extraordinária economia não ter de se comprar o tipo de bronze.

A maneira de dourar é bastante diversa.

Execução — O livro a dourar prepara-se da maneira habitual até à altura de estar sêca a primeira camada de mordente.

Arranja-se uma almofadinha de algodão envolta em carmuça ou pano absorvente e que não deixe fios, colocando-a ao nosso lado direito, junto a um candeeiro de petróleo, dêstes baratos, acêso. Perto,

um fogareiro de carvão, petróleo ou qualquer outro sistema: tudo serve.

Arranjamos um tachinho de esmalte, ou barro, no fundo do qual se põe uma camadinha de algodão, coberta inteiramente com um pano, colocado de forma que a fervura o não desloque. Deita-se-lhe água até meio e põe-se ao lume.

Compomos o dístico, pela forma já sabida pois os caracteres têm as mesmas características — só a qualidade varia. Apertamos bem o componedor e metemo-lo dentro do tacho, cabo para fora.

Pomos no livro a segunda camada de mordente, o óleo e o ouro, aos bocados pequenos, à medida que vamos fazendo o trabalho.

Quando a água ferve em cachão, deixa-se o componedor dentro, ainda alguns minutos, e o tipo fica em condições de se aplicar porque o ferro, para a impressão a ouro, basta que esteja à temperatura de 80 a 90 graus.

Tiramos o componedor, assentamo-lo, em posição vertical, a um canto da almofadinha e imediatamente ao lado, mudando sempre de local para que o ferro assente em ponto enxuto. Passamos o componedor pelo alto do candieiro, para que perca alguma humidade que ainda lhe reste, sem diminuir o calor.

Esta série de operações deve ser feita com destreza para o ferro não esfriar.

Aplica-se o dístico sôbre o ouro, na forma habitual.

E continua a mergulhar-se uns minutos na água

a ferver, e a fazer as outras operações, enquanto o trabalho prossegue.

Também se pode aproveitar para a impressão a ouro, alguns filetes, vinhetas estreitas e ornatos pequenos, tipográficos, mas, como a forma da base é a mesma dos caracteres, fig. 28, tem de se colocar, mesmo os ornatos, no componedor.

Muito cuidado, nunca fazer o aquecimento directo: tem sempre de ser feito dentro da água a ferver.

O mordente a empregar neste sistema de dourado, é o mordente líquido.

Como êste processo é bastante diferente do que se faz com os punções de bronze, recomendo insistentemente não emprender nenhum trabalho sem fazer repetidas experiências, principalmente o enxugar na almofada e obter a total evaporação da humidade, sem prejuízo do calor.

Este tipo é frágil: cuidado com a maneira como se guarda se não o quisermos ver inutilizado, quasi sem ter servido.

TERCEIRA PARTE

A decoração antiga

Capítulo I

Impressão a sêco

A impressão a sêco, embora não utilize a fôlha de ouro, é da competência do dourador.

O carácter dêste trabalho é absolutamente monástico.

Iniciado nos conventos da Grécia, passou daí à Alemanha e, a seguir, à Itália. Ao aparecer a fôlha de ouro, vistosa e opulenta, foi abandonado mas, nos tempos modernos, foi reconhecida e apreciada a sua elegância austera.

Primitivamente, o desenho — e bem complicados se fizeram — era insculpido em madeira, com todos os seus valores trabalhados inversamente, isto é: fazia-se a matriz escavada.

Molhava-se a pele — bezerro ou marrã — punha-se a placa de madeira, trabalhada, sôbre o

direito da pele e metia-se na prensa durante uns dois dias. A pele, premida pela madeira, adelgacava, endurecia, e ressaltava para os pontos cavados. E, quando saía da prensa, aparecia sólida e belamente lavrada, havendo o cuidado de passar depois pelo avêso, uma camada de grude, para endurecer mais.

Depois, a madeira foi substituída pelo ferro e pelo bronze, com gravura a buril, podendo então fazer-se desenhos minúsculos, linhas mais delgadas. Foi o início dos nossos ferros de dourar. Mas os monges não empregaram logo as metalizações: contentavam-se com o artístico efeito dessas impressões mais fundas e mais escuras, demais que usavam o ferro, o qual tem a propriedade de ennegrecer o couro.

Os efeitos da impressão a sêco sôbre carneira parda, vitela ou pergaminho, são da maior distinção.

Conservam-se ainda encadernações flamengas, monásticas, que são verdadeiros primores.

Mas, no trabalho a sêco, o justo calor do ferro ainda é mais difícil de obter do que na impressão a ouro.

Um trabalho, com a impressão de aspecto suavemente tostado, em tom uniforme, só os bons mestres conseguem e... nem sempre.

Há quem chame *a frio* ao trabalho *a sêco*, dando-lhe a designação pela origem.

No trabalho *a sêco* os fundos aparecem em tom muito mais escuro do que os desenhos que sôbre

êle destacam, ou o desenho em escuro, no fundo claro.

A impressão a sêco, para dar todo o seu efeito, não mudou de campo — pergaminho, marrã, carneira parda, bezerro e, como fantasia, embora imite um precioso tecido italiano, as impressões a sêco sôbre veludo.

Para trabalho ligeiro, obtem-se, às vezes, resultados interessantes imprimindo, a sêco, a percalina.

Nem todos os desenhos se prestam para executar neste género de trabalho: as linhas muito finas, os desenhos miúdinhos, não são de grande efeito, nem admira — o gravado nas placas de madeira, que foi o seu início, estava longe das subtilezas que se vieram a obter com o latão ou o bronze.

Os punções, para se conseguir uma boa impressão a sêco, são de aço, mas podem servir os que se usam para dourar.

Na carneira, não esquecer a aguada de goma porque, além de lhe tapar os poros, dá-lhe um aspecto mais fino, mais aveludado.

A impressão a sêco, no vermelho e côres claras, dá mal — geralmente fica mal feita e manchada.

Execução — Temos o nosso livro forrado, por exemplo, de carneira e já com a aguada de goma. Há quem dê, sôbre esta, uma camada de clara de ôvo; é questão de gôsto.

Faz-se a impressão com os ferros escolhidos e aquecidos no devido ponto, mas sem pôr fôlha de

ouro. Feita a impressão passa-se, sôbre o lavrado, um pano humedecido. Temos já preparado um pano forte, ou um bocado de couro, que se esfrega, levemente, com cebo. Aquece-se outra vez o ferro de que nos servimos, passa-se pelo pano untado de cebo, rapidamente, para que não fique muito untado, o que faria nódoas, e volta a aplicar-se segunda vez, tendo cuidado que a impressão coincida exactamente com a primeira.

Em vez do cebo, pode empregar-se cera.

A execução do trabalho é fácil; a gradação e uniformidade do calor, muito difícil.

Concluído o trabalho, há conveniência em passar uma camada leve de clara de ovo.

Para deixar na percalina as impressões a sêco mais brilhantes, depois do trabalho feito, torna a passar-se o mesmo ferro, apenas tépido.

O amador pode, com pouco dispêndio e sem grandes dificuldades, obter uma boa encadernação neste género, estilo antigo.

Faz a matriz em madeira. Não sabendo esculpir, emprega processos mais modernos — a pirogravura, de que adiante trato em capítulo especial.

Serve-se de carneira um pouco cheia, corta a capa e os cartões mas não empasta — faz o trabalho em capa solta. O cartão melhor, para êste caso, é aquêlê cartão cinzento escuro, escasso de cola, grosso, pouco prensado, que na encadernação pomos de parte por ordinário.



Fig. 31 — Ferros medievais ou monásticos para impressão a sêco

Chifra a pele, marca, a lápis, o local dos cartões das pastas.

Com uma esponja e água limpa, molha uma face do cartão e molha a pele, fartamente, pelo avêso e pelo direito.

Quando a água foi tôda absorvida, dá-se uma camada abundante de massa no avêso do couro, outra no lado molhado do cartão, que se cola no lugar respectivo, sem apertar. Põe-se sôbre um papel. No direito do couro coloca-se a matriz, reparando não fique ao contrário; por cima um tabuleiro de madeira. Mete-se na prensa e deixa-se estar até secar bem.

Tirado da prensa faz-se o virado e completa-se o trabalho.

Se o executante sabe recortar à serra, pode obter um resultado interessante por outro processo: recorta uma placa de zinco, o desenho que escolheu e para o qual se inspirou nos modelos dos ferros medievais que encontra na fig. 31, mas tem de recortar inversamente ao costume, isto é: abrir os desenhos e deixar no metal os fundos. O trabalho executa-se como em madeira, basta trocar a folhinha da serra por uma própria para metal. As de metal podem servir para recortar a madeira, as de madeira é que não servem para o metal.

Obtida a placa, tirada alguma rebarba do recorte, executa-se a impressão como já indiquei.

Também se pode fazer a placa recortada em madeira mas, nesse caso, é preciso deixar margens bastante largas, os fundos com poucos abertos e

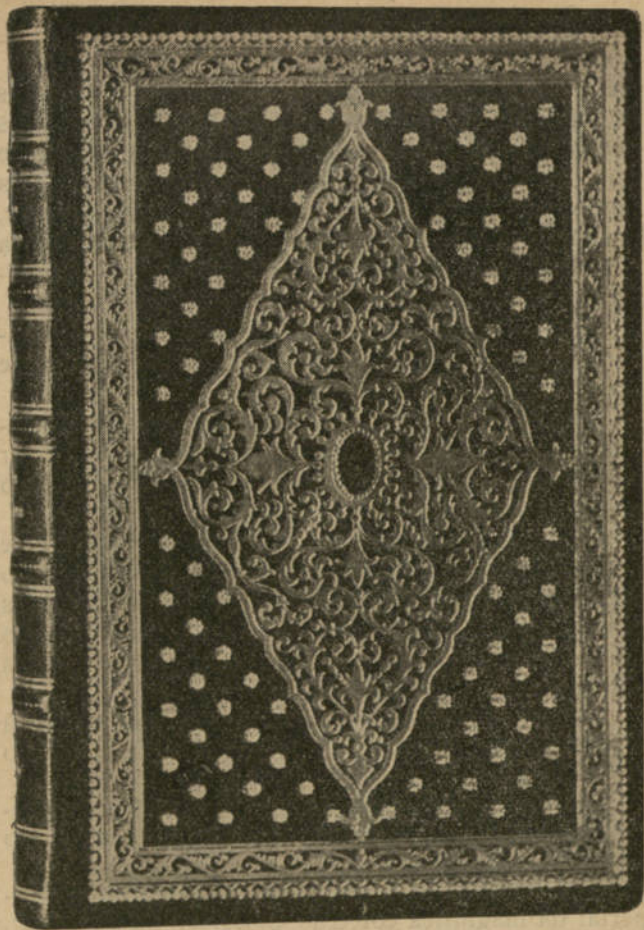


Fig. 32 — Encadernação especial da Colecção de Clássicos Sá da Costa,
Desenho de J. Martins Barata

meter o trabalho na prensa entre dois tabuleiros de madeira, fortes, precauções estas indispensáveis para que a placa de madeira recortada não rebente com o apêrto na prensa. E pode-se ainda lavrar os fundos da placa pirogravando-os a traço regular, um pouco fundo, escovando o trabalho, com escôva de metal, para fazer sair tôdas as partes carbonizadas. A impressão é feita pela mesma forma.

Com a junção do recorte à serra e da pirogravura, o amador, mesmo não sabendo esculpir, pode fazer trabalhos lindíssimos.

Também as placas em zincogravura, que se empregaram em trabalhos tipográficos, podem ser aproveitadas para a impressão a sêco, com desenho pouco profundo.

Modernamente, pela necessidade da indústria e dos trabalhos em série, adopta-se, tanto para o trabalho dourado como em sêco, placas gravadas quimicamente. Este género está-se empregando muito, especialmente para as colecções de casas editoras.

Como êste processo é trabalho executado à máquina, não o descrevo, pois está fora do plano dêste Manual.

Isto não quer dizer que não seja, algumas vezes, bonito e até bastante artístico: basta que o desenho inicial o seja.

Está neste caso a lindíssima capa da edição especial da magnífica colecção *Clássicos Sá da Costa*, desenho do distinto artista Jaime Martins Barata.

Capítulo II

A Ataca

Trabalho muito antigo, usado na encadernação dos manuscritos.

A ornamentação mais corrente é constituída por barras de pele escura, atravessando a lombada e voltando sôbre as pastas, sem chegar à beira destas, o que se conhece vulgarmente com o nome de *lemes*. Geralmente, no 8.º vulgar, põem-se duas barras, do mesmo comprimento; sendo livro maior, quatro, também iguais mas mais curtas — não chegam ao meio da pasta. Pondo três barras, podem ser as dos extremos mais longas do que a do meio, ou o contrário.

Cortam-se as barras de pele castanha ou vermelho escuro, na largura proporcionada ao tamanho do livro — uns três centímetros. Cortam-se os cantinhos das pontas; a compasso marca-se na cobertura para o livro, já cortada e chifrada, os pontos exactos que as barras devem ocupar; untam-se estas com massa, colocam-se nos sítios onde devem ficar e põem-se a secar, debaixo de pêso.

Corta-se em papel quadriculado uma tira igual

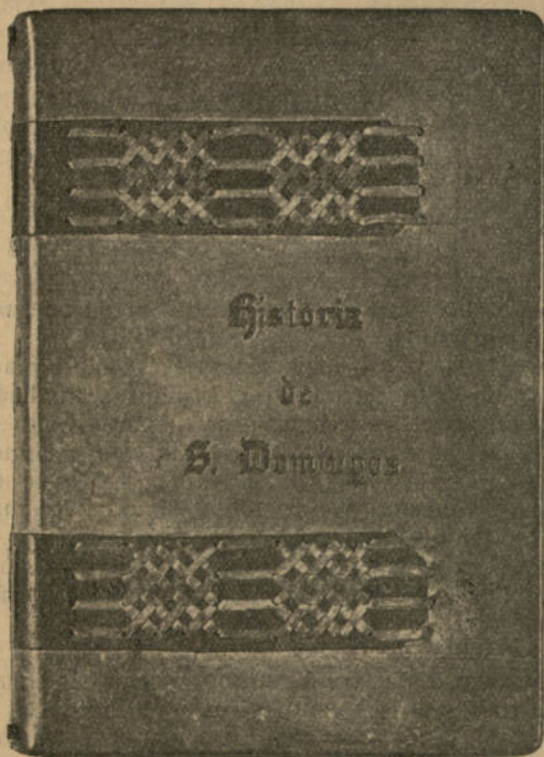


Fig. 33 — Encadernação em ataca, género antigo. Desenho de adaptação e execução de Maria Barjona de Freitas. E' o vol. II da História de S. Domingos; propriedade da executante.

às que se colam ao livro; marca-se no meio o espaço da lombada e marca-se a disposição que se quer dar à ataca, assinalando bem os pontos onde

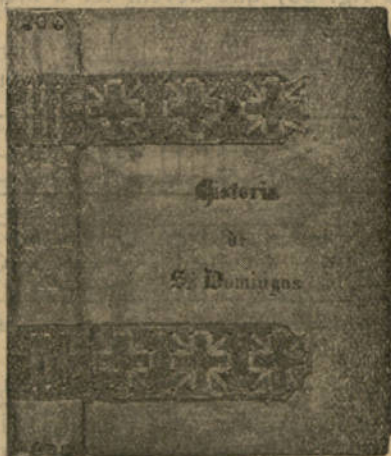


Fig. 34 — Encadernação em ataca, género moderno. A gravura mostra a lombada. Desenho original e execução de Maria Barjona de Freitas. Vol. VI da História de S. Domingos, em que os desenhos dos seis volumes são todos diferentes. Carneira natural, lemes de vitela castanha, escura, ataca de carneira. Corte da cabeça vermelho, requife à mão.

a corda do entrançado passa através do couro da capa. Podem, por exemplo, ser êsses pontos marcados a prêto e o desenho do entrançado riscado a vermelho. As cordas, nas pontas das barras, pas-

sam por cima destas e entram directamente na pele da cobertura.

No sítio da lombada marcam-se as linhas verticais (C da fig. 35) que devem ter a mesma altura dos enlaçados da ataca.

Compra-se, em qualquer loja de ferragens, um *vasador n.º 0*. É um ferrinho tendo numa ponta

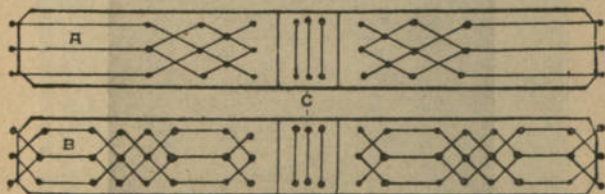


Fig. 35 — Desenhos a executar em ataca. A, modelo antigo italiano; B, original; C, desenho na lombada

um cortante circular e que se destina, geralmente, a abrir furos em couro. Há várias medidas.

Coloca-se o couro sôbre um cartão palha, bastante grosso, e êste sôbre uma mesa bem plana. Sôbre uma das barras prende-se o modelo com tachas de desenho que se pregam justamente em pontos onde tenha de se abrir furos. O desenho bem esticado, bem certo. Com a mão esquerda segura-se o vasador, assenta-se a parte cortante sôbre um ponto a furar, mantendo o ferro bem a prumo; a mão direita, segurando um martelo, descarrega, no alto do vasador, uma pancada sêca, bem firme. O vasador perfura, assim, o desenho e o couro. Fazemos por esta forma os furos em todo o dese-

no. O mesmo modelo serve para a outra barra: o vasador assenta nos furos do papel.

Se tivermos de fazer o trabalho em pele singela, cola-se com massa um papel no avêso do sítio onde temos de fazer os furos para a ataca. Neste caso, é preferível vasar os furos assentando a pele sôbre um bocado de sola, mesmo velha.

Furada a capa, fazemos o enlaçado segundo o desenho estabelecido, servindo-nos da corda que escolhemos. As de tripa, que se usam nos instrumentos musicais, e as de pergaminho torcido, são as de tipo mais característico.

Querendo fazer a corda de pergaminho, corta-se uma tira de 0^m,015 de largura e põe-se de môlho até estar bem macia. Tira-se da água, prende-se uma ponta a uma mesa, com um prego de cabeça grande, passa-se massa no avêso da tira e vai-se esticando pela outra ponta, torcendo ao mesmo tempo. Puxa-se bem, prende-se com outro prego a ponta que se torceu, e deixa-se secar assim, bem esticada. Com a cordinha que se obteve, faz-se o atacado. As pontas colam-se ao avêso do trabalho.

A lombada é atacada em linhas verticais, a todo o seu comprimento. Cola-se, no avêso da cobertura, o lombo solto; quando está sêco, dá-se um nó no bocado da corda que nos serve para a decoração, passa-se junto da coifa, do direito para o avêso, por um furo feito a furador, faz-se sair, para o direito, pelo primeiro furo da primeira tira, passa-se sôbre ela, vem outra vez para o avêso,

torna a sair no furo da outra tira, volta ao avêso passando-lhe por cima, sai ao direito, estica-se convenientemente tôda a corda, dá-se um nó e corta-se rente o que excede. Fazem-se assim tôdas as passagens, semelhando a costura dos cadernos, geralmente três para um volume de espessura vulgar. É conveniente pôr um bocadinho de massa em cada nó, na ponta, pois têm grande tendência a desmanchar.

É preferível colar a corda no avêso para 'manter bem no seu lugar e não alçar, podendo ainda pôr-se um bocadinho de massa no sítio em que passa sôbre a barra, o que lhe dá maior certeza de conservação no seu lugar.

Depois de passar as cordas, põe-se um bocadinho de massa nos sítios que o furador abriu e aconchega-se esta passagem para a fechar.

Este trabalho fica mais apropriado se a encadernação fôr um pouco flexível e, não podendo ser feito em pergaminho, escolher uma carneira fina, clara, que se passa com aguada de massa.

Estas encadernações não levam nada a ouro.

Também se pode fazer o atacado a tirinhas de vitela fina, sem torcer, como se encontra em algumas destas encadernações, antigas.

Este género fica mais interessante e de cunho mais antigo, fazendo a encadernação com pestana, ou volta, na pasta, tendo duas azelhas de pele torcida que vêm abotoar em nós, também de pele, ou em duas contas de vidro presas à capa por uma tirinha de pele, torcida.

Capítulo III

O Mosaico

Uma das ornamentações que mais se tem usado na encadernação é o mosaico.

O mosaico é um trabalho muito bonito, em que bocados de couro, de diferentes côres, são embutidos ou sobrepostos, formando desenhos, na pele que forra o livro. O principal efeito que se pretende não é só variar o desenho pelos coloridos: a sua grande beleza e valor está na variedade do grão dos diferentes couros. Sair desta regra, é perder o valor de conjunto.

É um trabalho absolutamente resistente e que a colocação nas estantes não prejudica.

Inicialmente foi executado com uma espécie de pasta colorida que se applicava sôbre o couro nos vários pontos a que se queria modificar a côr; depois passou a ser feito todo em couro, por vários processos, uns mais fáceis do que outros mas todos êles vagarosos e difíceis, pela grande perfeição que o trabalho exige.

É preciso cuidado na escolha das côres para obter resultado harmonioso. Se o executante ou

o desenhador tem prática, chega a obter lindos efeitos de luz.

Se à sua composição presidiu o bom gosto e a execução é perfeita, é um trabalho distinto.

Há quem execute o mosaico com o mesmo género de pele, em várias côres. Pela minha parte, dada a perfeição a que chegaram algumas tintas, prefiro o mosaico na combinação de duas ou mais peles: engranitado, se o fundo é liso, liso se o fôrro do livro é marroquim, *chagrin* ou fantasia. Mas cuidado com o *pano de amostras*...

Há duas espécies de mosaico: o *embutido*, em que os bocados de couro são substituídos uns pelos outros. Para esta modalidade deve procurar-se que os vários bocados de couro tenham a mesma espessura, de contrário o trabalho torna-se mais difícil.

O outro mosaico é uma sobreposição. Neste, o que torna o trabalho mais difícil é o rigor exigido no tamanho das várias peças, para que não haja falhas nem arestas sobrepostas.

MOSAICO EMBUTIDO CLÁSSICO

Cortamos o couro da cobertura do livro, chiframos e marcamos como se fôssemos proceder à cobertura.

Talhamos um papel, dois milímetros mais pequeno do que o cartão das pastas. Papel de impressão e ordinário, como o dos jornais, é o melhor para o intento. Colamos êsse papel no avêso

do couro, no sítio que o cartão da pasta vai ocupar. Deixamos secar debaixo de pêso.

Preparamos o desenho que pretendemos executar e combinamos a maneira como disporemos os coloridos, marcando com um mesmo número todos os espaços de determinada côr. Exemplificando: vamos fazer uns embutidos em azul e vermelho sôbre fundo castanho — o azul será o n.º 1, o vermelho o n.º 2. Todos os espaços do desenho, que devem ficar em azul, recebem o n.º 1; escrevemos o n.º 2 em todos os espaços que devem ser vermelhos.

Precisamos duas cópias do desenho mas, como têm de ser rigorosas, procedemos assim: colocamos duas fôlhas de papel químico alternando com duas de papel fino — papel de sêda, um pouco resistente. Dispomos como se faz nas máquinas de escrever, para tirar cópias, isto é: um papel, uma fôlha de papel químico, avêso para cima; um papel, outra fôlha de papel químico, avêso para cima; o desenho. Põe-se isto sôbre uma prancheta de desenho, coberta com papel um pouco espêso, e prende-se tudo com tachas de desenho. Com um lápis duro passamos o desenho, carregando um pouco e passando também os números ou numerando depois, à vista.

O desenho inicial é colado com massa fraca, só de farinha e água, sôbre o direito do couro, coincidindo exactamente com o papel de impressão que lhe colamos no avêso. Um pequeno pêso em cima, e espera-se que seque.

À tesoura recortam-se os vários números dos outros desenhos, dando em volta uma pequena margem: num desenho recortam-se os n.ºs 1 — o azul — e colam-se sôbre o direito da pele azul que vamos empregar; fazemos o mesmo aos n.ºs 2, no outro desenho e colamos sôbre o vermelho.

Quando tudo está sêco, vamos recortar. Temos dois processos: colocamos as várias peças sôbre uma fôlha de zinco, seguramos com a mão esquerda, espalmada sôbre o couro, o indicador e o médio afastados um do outro e entre êles o traço do desenho que, assim fica bem firme sem deslizar nem formar pregas. Com um canivete ou raspadeira, bem afiada, vamos cortando o desenho que está entre os dedos, avançando lentamente, para o corte ser mais perfeito e evitar desastres. O outro processo é à tesoura, mais fácil de manejar mas dando um corte contundente. O canivete ou raspadeira, sôbre o zinco, deixa o golpe mais perfeito, mais nítido.

Recortamos os bocados 1 e 2 rigorosamente pelo traço; na pele castanha, que vai forrar o livro, abrimos, sempre rigorosamente pelo traço do desenho, todos os espaços marcados por 1 e 2. Cortamos assim, no mesmo golpe, o desenho inicial, a capa do livro e o papel que lhe forra o avêso.

Em papel de música, ou almaço forte, cortamos um rectângulo igual ao cartão das pastas. Se houver alguma pequena diferença, que seja para menos, no papel. Colamos êste papel ao avêso do couro da capa, exactamente sôbre o outro colado prè-

viamente e que foi recortado. A goma deve ser posta no papel e êste assente sôbre o avêso do couro. Voltamos êste para baixo, o direito do couro para cima, e, assim, aparecem em branco os espaços onde vamos pôr os embutidos.

Untamos de massa uma placa de zinco; sôbre essa massa vamos assentando o avêso dos nossos bocados n.^{os} 1 e 2, carregando com a mão, para ficarem bem untados, e vamos colocando no local que devem ocupar. Com a ponta da dobradeira vai-se conchegando, acertando, puxando um pouco aqui, comprimindo além, aperfeiçoando a junção.

Quando está pronto, tudo bem certo nos seus lugares, cobre-se com papel de sêda, branco, põe-se em cima um zinco e, entre dois tabuleiros, mete-se na prensa à qual se dá um apêrto razoável. Se os cabedais são de grossuras diferentes, põe-se, entre o avêso do couro e o tabuleiro, uma ou duas fôlhas de mataborrão. Obtivemos assim a frente do mosaico perfeitamente plana e as pequenas diferenças de altura, se as houve, ficam no avêso. A própria massa, da colagem à pasta do livro, enche essas diferenças, a não ser que sejam excessivamente pronunciadas que, então, é conveniente encher com uns bocados de papel.

Uma vez bem sêco, tiram-se os papéis do direito, passando com um pano húmido.

MOSAICO EMBUTIDO DIRECTO

Uma outra modalidade do mosaico embutido, obtém-se com algumas variantes.

Num papel fino, mas consistente, faz-se o desenho que vamos executar.

Para os embutidos, preparam-se os bocados de couro que nos vão servir, colando-lhes pelo direito um papel flexível. A massa de farinha, delgada, sem nenhum ingrediente, é o melhor para a colagem. Põem-se estes bocados debaixo dum pêso, relativamente ligeiro, para não desmanchar o grão, se o houver, e deixa-se secar. Este papel tem por fim evitar que o bocadinho de couro estenda, quando se está a trabalhar.

Quando a cobertura do livro está ainda húmida, coloca-se sôbre ela o desenho e, com o traçador para couro, passamos o desenho para o livro.

Com um canivete bem afiado, raspadeira, ou o ferro de incisar, cortamos os vários bocados a substituir e tiram-se, delicadamente, para não se deformarem. Assentam-se êsses bocados sôbre os vários couros que desejamos aplicar e, com o traçador, ou com o furador, para que a sua ponta aguçada trace um contôrno perfeitamente igual, riscamos os vários bocadinhos e, com uma tesoura, ou com o canivete, pela forma já indicada, recortam-se cuidadosamente êsses bocados; untam-se de massa e aplicam-se no respectivo lugar, aberto no couro da capa, procurando, com a ponta da dobradeira, ligação perfeita.

Cobre-se com um papel branco, de sêda, põe-se por cima um cartão, e mete-se na prensa, que se aperta apenas o necessário para conchegar o trabalho, fazendo-o ficar plano.

A execução nem sempre é tam fácil como parece... mas o trabalho é tam bonito que vale a pena insistir até obter a perfeição.

Este sistema tem a desvantagem de, quando se tiram os bocados de couro, vir sempre algum bocado de cartão, o que prejudica a planificação dos espaços, tirando-lhe assim o aspecto irrepreensível exigido no mosaico.

Eu altero um pouco a marcha da execução dêste género de mosaico: passo o desenho para o livro e, com o mesmo papel e seguindo o mesmo contôrno, passo o desenho dos bocados a embutir; recorto estes, assento-os, bem certos, no espaço que devem ocupar, marco o contôrno com o furador e é por aí que corto a pele da cobertura. Tenho assim a certeza de maior rigor na exactidão.

Quando os bocados a embutir são mais delgados do que a pele que cobre o livro, é necessário colar-lhes no avêso um bocadinho de papel, na espessura necessária para planificar tudo. Se, pelo contrário, o couro dos embutidos é mais grosso, é necessário chifrá-lo até obter espessura igual.

Ao pôr a goma, que não vá em excesso. Deve pôr-se também na aresta do bocadinho a embutir, pois a adesão tem de ser perfeita.

Quando o trabalho está bem sêco, tira-se da prensa. Se o papel de sêda que se collocou sobre

o livro está colado a êste, o que é freqüente, vai-se rasgando e tirando os bocados soltos, deixando ficar o que se agarrou à pasta do livro. Com um pano húmido, tira-se facilmente o resto.

Os bocados de papel que se colaram aos embutidos, são passados com um pano húmido até saírem. Não esfregar. Acaba por se lavar tóda a capa do livro, ao de leve.

MOSAICO SOBREPOSTO

O mosaico por sobreposição é constituído por bocadinhos de pele, finíssima, que se aplicam sobre o fundo.

Chifra-se a pele, a deixar-lhe somente a película. Existem à venda peles já preparadas — as peles serradas — que geralmente se empregam nos estojos. Evitam o trabalho da chifragem, difícil, quando se quer obter só a película, mas não são de tam bonito aspecto.

Cola-se um papel fino, sobre o direito dessa película; passa-se o desenho para a capa do livro e o desenho respectivo para os bocadinhos a aplicar; recortam-se estes, assentam-se no lugar que devem ocupar, para ver se estão perfeitamente iguais; fazem-se as correcções necessárias.

Com o traçador ou a ponta da dobradeira marcam-se fortemente os espaços a ocupar pelos bocadinhos de película e carrega-se nesses fundos para os baixar, mas planificados e não formando cova.

Obtem-se assim uma pequenina cavidade onde entram os bocadinhos de película sem formarem saliência. Com a ponta do canivete raspam-se um pouco êsses fundos para que a adesão se faça com mais facilidade.

Dá-se massa como indiquei para o mosaico embutido clássico. Vão-se colocando os bocadinhos no sítio que lhes é destinado, comprimindo com os dedos e a dobradeira para que tudo fique no seu lugar, em linha correcta, sem ondulações nos contornos.

Um papel branco por cima do trabalho, sôbre êste uma fôlha de zinco e vai para a prensa em apêrto moderado. Uma vez sêco tira-se o papel e limpa-se como já foi indicado. Está pronto para o acabamento.

MOSAICO VASADO

Na encadernação espanhola existe uma outra forma de mosaico: recorta-se o couro e por baixo dos abertos põem-se bocados de setim ou veludo, dourando a junção e fazendo impressões a ouro sôbre os bocados de tecido.

Fácil de executar, é um vistoso trabalho de fantasia, mais no género oriental, especialmente na forma turca, do que o clássico e aristocrático mosaico.

MOSAICO MECANICO

Modernamente executa-se mosaico por meio de cortantes com o desenho que se quer obter e um ferro perfeitamente igual para executar o acabamento a ouro. É muito perfeito, fácil e rápido mas... aí temos nós o mercantilismo e a banalidade do trabalho em série. Felizmente que, pelo custo dos ferros, geralmente não vale a pena, para o amador, e mesmo os profissionais não se alargam muito.

ACABAMENTO DO MOSAICO

Executado o trabalho do mosaico, falta dar-lhe acabamento — circundar com um traço, a sêco ou a ouro, a junção das várias peles, e completar o desenho. Por exemplo: uma fôlha de rosa não poderia ficar aquela chapa verde, faltam-lhe as nervuras. Estas têm de ser feitas a traço. Outras vezes o mosaico modifica apenas as côres dos fundos e sôbre estes corrê o capricho dos ornatos que faremos, como ficou dito, a ouro ou a sêco juntando-se muitas vezes a combinação dos dois trabalhos que se valorizam um ao outro, especialmente quando combinados com gôsto os traços a fazer a ouro e os que devem ser feitos a sêco.

A ouro — Para ser dourado, o mosaico deve ser lavado com vinagre, mas com pouco líquido e passando ao de leve e com precaução para não descolar alguma pontinha do mosaico. Seguidamente dá-se uma camada de mordente em todo o ornato; depois, segunda camada em cada bocado por sua vez.

O dourado deve ser feito a calor moderado. Cuidar que o traço dourado apanhe exactamente o limite do mosaico para que a junção das duas peles diferentes fique debaixo do traço. Sem isto o efeito seria deplorável, estragando todo o trabalho.

No mosaico vasado o mordente a aplicar será em pó. Julgo desnecessário dizer que aqui não se faz lavagem do trabalho.

O dourado no mosaico mecânico é quanto há de mais banal — as duas camadas de mordente, óleo e ferro. Como êste é completo, basta assentá-lo exactamente sôbre o bocado que se embutiu, com cuidado de não torcer ou deslocar.

A sêco — O acabamento do mosaico com o traço a sêco é mais sóbrio, mais distinto e talvez mais freqüente. Os ferros devem estar bastante quentes para produzirem um traço fortemente escuro, como se a pele estivesse tostada, mas não tanto que queime. É difícil graduar exactamente o calor dos ferros para que a tonalidade seja uniforme.

Nos trabalhos de carácter moderno, o acabamento pode ser feito substituindo os ferros a sêco pelos traços pirogravados ou pela sua imitação.

Capítulo IV

Decoração do corte

Desde que o livro começou a ser aparado, o corte das fôlhas tem merecido especial atenção da parte dos encadernadores. Tem-se procurado várias formas de o embelezar chegando a obter-se efeitos de muito bom gôsto e valor. Douradas, cinzeladas, coloridas com esmêro, as fôlhas do livro têm acompanhado a magnificência das encadernações. A êsse delicado trabalho vamos consagrar êste capítulo ensinando um pouco do muito que se pode fazer pois, sôbre as bases indicadas, o executante pode deixar correr a sua fantasia, obtendo uma série de novos efeitos.

CORTE DOURADO

Trabalho de beleza e luxo preservando muito o livro, pois as poeiras não entram no corte dourado. Não é difícil mas é um pouco fatigante e exige paciência e muita prática.

Para a execução necessita-se, além do ouro e do mordente, um pouco de *bôlo-armênio*, espécie de

terra argilosa e untuosa, geralmente avermelhada, e que constitue um dos materiais de douradura.

A prensa para dourar o corte tem de ser muito resistente porque é necessário a pressão ser muito forte.

Precisam-se dois tabuleiros cônicos, tendo a parte mais estreita boleada e que se podem ver na fig. 25, pág. 159 do *Manual do Encadernador*, marcados com a letra C mas não devem ter chanfro nem fôrro de metal. Devem ser de madeira rija: nogueira ou outra semelhante. Duas tabuinhas muito finas, que só servem para êste trabalho e se colocam entre os tabuleiros cônicos e o livro. Alguns raspadores, em diferentes feitios, que se devem manter sem bôcas, dobrando-se-lhes um pouco o fio, para melhor trabalho.

O mordente tem aqui particular importância: muito forte colaria as fôlhas umas às outras, muito diluído não fazia aderir convenientemente o ouro. Para a intensidade do mordente tem importância a qualidade do papel. Podemos estabelecer as proporções seguintes, como regra geral, para cada ôvo de tamanho regular: se o papel é espêsso, bastante encolado, o mordente é mais denso — 80 a 90 gramas de água; papel fino, embora encolado, 130 gramas de água; para o papel sem cola — 160 a 200 gramas. A maneira de o preparar foi indicada no *Manual do Encadernador*, pág. 281. Pode preparar-se com um mês de antecedência: a albumina apodrecida só tem inconvenientes para o olfacto pois o ouro até pega melhor. Mas, não querendo

suportar o cheiro, prepara-se outro mordente dissolvendo 100 gramas de albumina em pó em meio litro de água destilada ou da chuva mas bem limpa. Mete-se numa garrafa agitando-a freqüentemente durante um dia. No dia seguinte deixa-se repousar; no dia a seguir decanta-se e filtra-se por algodão para outra garrafa que se conserva bem fechada.

É preferível dourar antes de empastar.

Aparado o livro põe-se entre as duas tabuinhas um quási nada mais saídas do que o livro, de forma que a fibra da madeira fique ao longo do corte, depois, por fora, os tabuleiros cónicos um milímetro a dentro da tabuinha depois um cartão de cada lado e por fora um tabuleiro maior do que o livro e saindo para fora do livro a dourar. O livro assim entre as duas tábuas, os dois cartões e os quatro tabuleiros é metido na prensa e apertado fortemente, especialmente se o papel é flexível e macio. A pressão dos dois parafusos da prensa tem de ser muito igual: verificar a compasso até igualar.

Coloca-se a prensa de maneira que o corte fique plano, voltado para cima, e, com o raspador no feitio mais apropriado, raspa-se o corte ao comprimento das fôlhas. A raspagem é enérgica, saem mesmo aparas minúsculas das tabuinhas que ficam rentes ao corte. Tem que se raspar no sentido da fibra da madeira. A raspagem faz-se a todo o comprimento do corte começando sempre por uma ponta, nunca pelo meio. No princípio e no fim

faz-se mais força no raspador; ao centro alivia-se um pouco.

Quando parece estar bem, tira-se o pó e dá-se uma camada leve de tinta de qualquer cor, de preferência amarela. Esta tinta tem por fim verificar se ficou alguma pequena cavidade. Deixa-se secar e volta a raspar-se até que saia toda a tinta que pusemos tendo assim a certeza que a raspagem está perfeita. Passa-se a lixa 00, limpa-se outra vez a poeira e aperfeiçoa-se com o brunidor. Não recorrer à lixa sem a raspagem estar perfeita.

Nesta altura é preciso desengordurar o corte. Para isto emprega-se a massa, o álcool ou a água-forte.

O papel vulgar deve ser passado com um pincel molhado em massa, na espessura de leite grosso, limpando depois com aparas muito finas, amarradas e acabando de lustrar com um pano que não deixe fios.

No papel fino, papel inglês, passa-se uma boneca de algodão humedecida em álcool puro. Nos papéis engordurados, como geralmente são os livros usados, emprega-se a água-forte — 30 gramas de ácido nítrico num litro de água. Ou, ainda melhor, a massa diluída com a água-forte que se preparou nas proporções indicadas. Se o livro estiver muito engordurado pelos dedos, torna-se necessário desengordurar primeiro as margens com éter etílico.

Desengordurado o corte, raspa-se um bocadinho de bôlo-armênio em mordente, apenas duas ou três raspas para cada lado do corte; mistura-se e apli-

ca-se com um pincel macio. É preciso que o bôlo seja muito pouco de contrário o ouro saltaria com o uso. Há mesmo douradores que o não aplicam, mas o ouro, sem bôlo, não fica tam brilhante. A camada deve ser muito igual.

Deixa-se secar, cobrindo com um cartão ou cousa idêntica para resguardar das poeiras, mas que não toque no mordente.

Cortam-se, sôbre o coxim, as tiras de ouro na largura da espessura do livro, dando mais meio centímetro.

Com um bocadinho de algodão hidrófilo molhado na clara de ôvo, unta-se o espaço a cobrir com uma das tiras de ouro, de forma a não fazer bôlhas, porque aí não pegava o ouro. Pega-se num bocadinho de cartão palha, passa-se a aresta pelo cabelo ou pela testa, próximo do cabelo, assenta-se ao longo do primeiro bocado da fôlha de ouro que, assim, fica presa, e assenta-se sôbre as fôlhas; molha-se com mordente outro bocado, assenta-se ouro pela mesma forma e assim até final.

Se ficou alguma falha põe-se um bocadinho de clara, bafeja-se, espera-se que se desfaça a névoa e aplica-se ouro.

Seca algumas horas: no inverno sempre mais de 4 horas, às vezes até 24 horas. Não se deve pôr ao sol nem perto do fogo: a secagem deve ser natural.

Bem sêco, esfrega-se um bocado de cera numa tábua, levemente; por essa cera passa-se um pano que se passa depois sôbre o ouro. Com a agata

direita esfregar primeiro levemente, depois com fôrça, para dar brilho, correndo no sentido da largura do corte e não ao comprido, tendo cuidado de não fazer zigzagues. A primeira vez que se passa a agata é conveniente interpor um papel lustroso, depois brune-se directamente.

Se ficou alguma bôlha de ar conchega-se docemente com um bocadinho de algodão, antes de pôr a cera, mas que o mordente não venha para cima do ouro pois nesse caso teria de se pôr sôbre êsse mordente outro bocado de ouro.

A altura da secagem do ouro é importante para a brunidura; só a prática a indica.

Cuidado ao brunir não chegar com a agata aos tabuleiros: geralmente a madeira conserva mais tempo a humidade; a agata, tocando-lhes, viria manchar ou mesmo arrancar o ouro.

Se o ouro não ficar bastante brilhante é porque secou em demasia.

Dourando o corte todo, deve começar-se pela goteira, depois a cabeça, por fim o pé.

Para dourar o corte do lado da goteira, há três processos: se o lombo é direito, procede-se exactamente pela mesma forma nos três lados; se o lombo é curvo temos de empregar raspador em linha curva que se adapte perfeitamente à da goteira mas é preciso ter sempre em vista que o lombo dos livros com o corte dourado nunca deve ser demasiadamente curvo; se o dourado se faz antes de arredondar o lombo, a costura é tôda à portuguesa e, ao fazer a colagem dos cadernos, mistura-se ao

grude uns pingos de glicerina o que conserva a flexibilidade necessária para que se não produzam ressaltos. O dourado com o lombo já curvo é mais bonito mas também é mais difícil; não o aconselho aos principiantes. É preferível ir em dourando cabeças, que, de resto, é o mais necessário e o que está mais em uso, e só empreenderem o dourado completo do corte quando estejam perfeitamente seguros da técnica.

E, seguindo estas indicações, o dourado deve estar bom mas, se não ficou apresentável, o remédio é... raspar e, com paciência, recomeçar a operação reflectindo que, a técnica é esta — se os outros fazem também nós podemos fazer.

Empregando a fôlha de ouro em rolos, como já tem o respectivo mordente, basta aplicar no corte uma pequena camada de mordente onde se misturou o bôlo-arménio. Desenrola-se a fôlha de ouro logo directamente sôbre o corte, corta-se com a faca e applica-se-lhe o brunidor de metal em calor moderado.

Se empregarmos o ouro mais ordinário, colado em papel, corta-se a tira do tamanho que se necessita, põe-se no corte e passa-se o brunidor, como ficou indicado para o rôlo, mas mais quente. Ter o cuidado de deixar de fora uma pontinha do papel, que seguramos ao passar o ferro pois, se fugisse estragava tudo. O ferro avança deslizando.

CORTE DOURADO E CINZELADO

Sempre que se quer ornamentar o corte dourado deve fazer-se um lado completo de cada vez, isto é: doura-se o corte da frente e, sem o tirar da prensa, completa-se a ornamentação. Quando o trabalho está inteiramente pronto é então que se tira; doura-se outro lado e ornamenta-se. O mesmo com o terceiro lado.

Quando se quer imprimir qualquer ornato sobre o dourado, deve afrouxar-se um tudo-nada a prensa, para dar mais flexibilidade às fôlhas e o gravado ficar mais nítido. Mas cuidado não seja demais que estragava tudo.

O corte dourado e cinzelado é o corte de grande luxo. Deve ser feito antes do empaste. Se a decoração das pastas é muito singela, é mais harmónico deixar o corte dourado, liso, a não ser que... um desastre, uma imperfeição ou alguma traiçoeira mancha, nos faça recorrer ao cinzelado, para disfarçar. O trabalho é de mais paciência do que dificuldade.

Para a sua execução necessitam-se dois ferriños: um para decalcar, outro para cinzelar e um martelo muito pequeno.

O decalcador é um fio de aço metido numa haste de madeira, do comprimento e grossura dum lápis vulgar. Existe um lápis-buril, usado em litografia, que pode servir. O traçador para couro ou esta-

nho, que se vende nas papelarias, é muito bom para êste fim.

O cinzelador é um objecto no mesmo género mas com o cabo curto — 5 a 7 centímetros, que nós mesmo podemos executar metendo num cabosinho de madeira uma agulha grossa à qual se arredonda a ponta, passando-a depois com lixa fina para que não fiquem arestas que rasgariam o ouro.

Faz-se o desenho num papel para que fique bem certo aos cantos. O papel quadriculado auxilia muito.

Caso se faça o trabalho com os ferros de dourar, o que é mais fácil, imprimem-se no papel os ferros escolhidos, para estabelecer o desenho, empregando tinta tipográfica. Depois, ou se imprimem directamente, segundo o modelo estabelecido, ou se imprimem interpondo o papel com o desenho que, neste caso, será fino.

Acabado de brunir o dourado do corte, sem tirar o livro da prensa, imprimem-se os ferros ou a roda, pouco quentes e não carregando muito. A seguir cinzelam-se todos os fundos.

Começamos por circundar a pontinhos juntos uns dos outros, mas não se sobrepondo, tôdas as linhas do ornato. A seguir picam-se todos os espaços do fundo de forma que não apareça nenhum espaço brilhante.

O movimento de execução é o seguinte: o antebraço esquerdo bem apoiado até ao pulso, o dedo mínimo e o anelar dobrados, o polegar, indicador e médio seguram o cinzelador mantendo-o vertical

sôbre o corte mas afastado 1 centímetro; na mão direita o martelinho, o cotovêlo direito também apoiado. Se o artista trabalha sentado, o que é melhor, coloca-se um pouco de lado, dando a esquerda ao trabalho, assenta o ante-braço esquerdo sôbre a prensa, seguindo a mesma linha em que está o corte, cruza a perna direita sôbre a esquerda e apoia o cotovêlo direito sôbre o joelho direito.

A mão direita descarrega a pancada do martelo sôbre o cabo do cinzelador: pancada sêca, firme e leve. A mão esquerda, na posição em que está, serve de mola e o cinzelador ergue-se, pronto a receber outra pancada que a mão esquerda encaminha emquanto a direita ergue o martelinho.

Pode o movimento e a posição serem outros mas o que acabo de indicar é o mais prático e dando trabalho mais rápido.

Quanto mais leve e miúdo fôr o cinzelado, mais bonito é. Pode dizer-se que o trabalho é apenas para despolar o ouro dos fundos.

Havendo prática de trabalhar com o traçador de couro, pode fazer-se só com êste ferro o efeito do cinzelado.

Se o desenho é à mão livre, passa-se para o corte dourado, seguindo com o decalcador ou traçador, por cima do papel onde o desenho está, tôdas as linhas que, assim, vão ficando marcadas. Retira-se o desenho e, se ficou pouco visível, marca-se outra vez, directamente. Faz-se o cinzelado como indiquei e, no fim, passa-se novamente o decalcador pelo traço.

Para trabalho mais fácil e rápido, combina-se um desenho bonito, feito com os ferros de dourar, e executa-se sobre o ouro ou escolhe-se uma roda, no estilo da encadernação, e passa-se o corte.

DOURADO ANTIGO

Dourado e brunido o corte, põe-se sobre êle um pouco de mordente em pó. Cobre-se com fôlha



Fig. 36 — Corte em dourado antigo: Quadriculado, filetes, ferros soltos e florão, em ouro diferente do fundo

de ouro, de côr bastante diferente da que se empregou para o dourado. Com os ferros quentes faz-se sobre êste ouro o desenho que se deseja ou até mesmo passa-se uma roda, quente, mas os ornatos soltos ou combinados são geralmente mais bonitos. Ver fig. 36.

Limpa-se com algodão hidrófilo e todo o ouro onde os ferros não tocaram sai, deixando impresso no ouro brilhante um ornato em tom diferente e um pouco mais baço. O efeito é lindíssimo.

Em lugar do mordente em pó pode dar-se sobre o dourado uma camada de clara de ovo, levemente e não passando duas vezes no mesmo sítio; depois de sêca passa-se a boneca de óleo e aplica-se depois a segunda fôlha.

DOURADO SOBRE VERMELHO

Não se pode fazer êste trabalho em qualquer livro: as edições vulgares, em papel ordinário, cheio, sem cola, não dariam resultado. É preciso que o papel seja fino, macio, calandrado. Convém que não seja muito volumoso, não tenha pranchas fora do texto, em papel mais grosso, e que não fique, ao aparar, nenhuma fôlha mais dentro.

Mete-se o livro na prensa, raspa-se a goteira mas não se lixa; faz-se o mesmo à cabeça e ao pé. Tira-se da prensa e prepara-se a tinta vermelha juntando-lhe um pouco de clara de ovo e uns pingos de água, para que o vermelho fique um tanto sobre o claro.

Coloca-se o livro de maneira que as fôlhas formem à frente um plano inclinado. Sobre o livro assim disposto põe-se uma tira de zinco que se apoia fortemente com a mão esquerda. Com a mão direita segura-se uma esponja fina embebida na tinta e espremida, e passa-se pelo corte, ao de leve, para que a tinta não penetre demasiadamente. Quando seca, repete-se a operação do outro lado. Faz-se o mesmo na cabeça e pé afastando um pouco as fô-

lhas, em forma de leque. Fecha-se o volume e, passadas 24 horas, mete-se outra vez na prensa, raspa-se levemente para tirar qualquer saliência e faz-se o dourado.

Cuidado ao brunir porque o ouro é mais difícil de pegar com o vermelho, tanto que o mordente deve ser mais denso.

O trabalho, para ser bem feito, não deixa ver o vermelho quando está fechado. É ao folhear o livro que se vê o efeito do vermelho.

CORTE CAMALEÃO

O plano inclinado que indiquei para o vermelho, na ornamentação antecedente, deve fazer aqui, quando se possa obter, pequeníssimos ressaltos de plano para plano, isto é: como se as fôlhas formassem pequeninos degraus de fôlha a fôlha.

Pinta-se da mesma forma como no vermelho mas dum lado põe-se uma côr, do outro uma côr diferente, bem destacada. Mete-se na prensa e doura-se ou põe-se ainda uma outra côr mas o ouro embeleza muito mais o efeito.

Este trabalho, quando bem executado é muito bonito.

PAISAGEM EM TRANSPARÊNCIA

Prepara-se o corte como ficou indicado no *Manual do Encadernador*, pág. 178. Emquanto o livro

está na prensa, com um lápis macio desenha-se sobre o corte a ornamentação que se deseja: paisagem ou outro assunto. Pinta-se com tintas líquidas, para não fazer saliências. As tintas indeléveis, de boa marca, misturando-se entre si, podem servir. A seguir passa-se uma camada de clara de ovo e água, doura-se e brune-se.

Quando o livro está fechado, só se vê o ouro; ao abrir antevê-se a paisagem. É muito fino.

MÁRMORE EM TRANSPARÊNCIA

Procede-se exactamente como na paisagem mas substituindo esta pelo banho preferido e que adiante ensinarei.

DAMASCADO

Doura-se o corte mas não se brune. Prepara-se um banho (ver adiante as explicações para a marmorização) no qual se deita primeiro tinta azul à qual se mistura mais fel do que habitualmente e, sobre êste azul, outro, um pouco mais claro, ao qual se mistura ainda mais fel do que ao primeiro e um pingo de águaarrás.

Marmoriza-se o corte dourado, deixa-se secar bem, brune-se com precaução, interpondo primeiro um papel lustroso.

A côr deve ser quási imperceptível sobre o ouro.

DOURADO DE FANTASIA

Um corte de muito bom gosto é o de côr lisa, tendo os ângulos e as proximidades do lombo, dourados. Presta-se especialmente para encadernações de fantasia em obras de literatura amena — poesias, romances leves, álbuns, etc.

Cortado o livro nos três lados, conserva-se nos tabuleiros e mete-se na prensa de mão. Doura-se a frente do corte; marca-se um ponto do lado da cabeça e outro, à mesma distância, do lado do pé, geralmente o espaço abrangido pelos cantos, se o livro os tivesse, ou então pouco mais da quarta parte do corte.

Com a mão esquerda segura-se um esquadro de metal junto do ponto que se marcou; a mão direita segura um ferro de filete, em calor moderado, e imprime-o no dourado, atravessando o corte, junto do esquadro, com pressão forte, mas não em demasia. Faz-se o mesmo na outra ponta.

Com um canivete, ou raspadeira, raspa-se todo o ouro no espaço que fica ao meio, começando a raspar junto do filéte, para maior perfeição. Termina-se com lixa 00. Quando a parte raspada estiver branca, sem irregularidades, passa-se com um pincel molhado na tinta de pintar os cortes (ver *Manual do Encadernador*, pág. 178) cuidadosamente, não vá para cima do ouro. Dão-se três camadas; em a última secando, brune-se.

Põe-se um pouco de mordente em pó sôbre os

filetes que se imprimiram; coloca-se uma tirinha de ouro e passa-se novamente o ferro quente.

Repete-se a operação no corte da cabeça e do pé mas os filetes em vez de serem em linha recta serão paralelos à curvatura do lombo.

Uma outra modalidade dêste corte consiste em proceder exactamente da mesma forma mas, em lugar de raspar o ouro, trabalhar êsse espaço salpi-

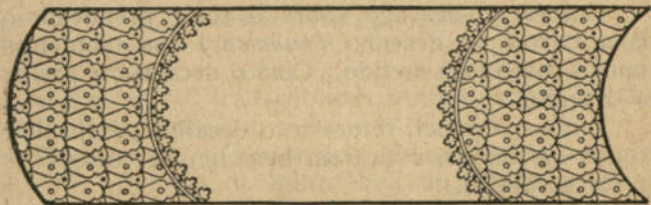


Fig. 37 — Corte dourado tendo os cantos trabalhados

cando-o de ferrinhos soltos ou simplesmente picando o fundo com o cinzelador. Na beira do ouro liso, onde liga com a parte trabalhada, deve pôr-se, além do filete, qualquer ornato leve ou uma renda muito estreita.

A disposição pode ser invertida: os cantos trabalhados e o centro liso.

Não esquecer afrouxar um tudo-nada a prensa antes de lavar o ouro.

DOURADOS SOBRE FUNDO DE CÔR

Num papel fino, mas resistente, faz-se o desenho exacto que se quiere executar no corte.

Ao pôr o livro na prensa, para dourar, ter cuidado que uma ponta não fique mais apertada do que a outra pois o desenho ficaria torto. Verificar a compasso a exactidão.

Executar o dourado.

Colocar o desenho sôbre o corte prendendo-o com tachas de desenho (*punaises*) aos tabuleiros onde o livro está metido. Com o decalcador passar o desenho.

Tira-se o papel, retoca-se o decalque, raspam-se todos os fundos, a ficarem bem limpos; dá-se-lhes a côr escolhida.

Tornam a passar-se as nervuras com ferro medianamente quente.

Não havendo tempo ou paciência para um trabalho meticoloso, bem apurado, é melhor renunciar a êle porque um mau acabamento estragava todo o efeito.

ORNATOS SOBRE DOURADO

Executado pela mesma forma do trabalho anterior mas raspando o ornato.

Pulir o traço com o decalcador, cinzelar os fundos, colorir os ornatos, que devem ser ligeiros, empregando as tintas líquidas ou de têmpera. Ver fig. 38.

Obtem-se um outro efeito, muito bonito, apertando extraordinariamente a prensa, e, em vez de raspar os ornatos, colori-los com vernizes gordos.

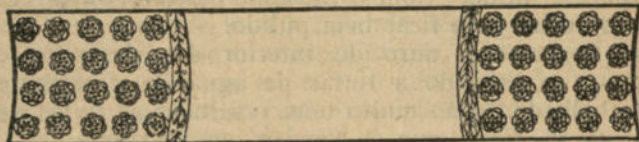


Fig. 38 — Ornatos em côr sôbre fundo dourado

Como estes são transparentes o efeito sôbre o dourado é magnífico.

A camada de verniz tem de ser extremamente leve e o verniz de muito boa qualidade pois de contrário não é límpido.

MINIATURAS SOBRE DOURADO

Execução apenas para artistas.

O processo é o mesmo do trabalho anterior, raspando o espaço que o desenho deve ocupar. Este pode abranger tôda a largura do corte ou, se o livro fôr volumoso, pode ficar uma barra de ouro liso a um e outro lado, apenas com um ornato ligeiro, gravado, e ao centro a decoração colorida.

Se o artista desenha bem, pode fazer o desenho directamente, com lápis macio e traço leve. Retoca-se o desenho, grava-se, tira-se com uma borra-

cha todo o traço de lápis, doura-se o corte pondo o mordente com abundância e muito pouco *bôlo*. Brune-se o ouro com a agata e o desenho gravado aparece nítido. Com o calcador passa-se outra vez o desenho para ficar bem pulido.

Raspa-se o ouro do interior dos desenhos e faz-se o colorido a tintas de aguarela, finamente trabalhado. Dão muito bom resultado as tintas de têmpera, finas, que se vendem em bisnagas.

Se o trabalho fôr imitação duma iluminura antiga, procura-se, na execução, dar o mesmo carácter da época reproduzida visto a miniatura ter evoluído muito.

O fundo pode ficar em ouro liso ou ser cinzelado. Quanto mais miúdo é o desenho mais fino deve ser o cinzelado.

Podem deixar-se, no interior do desenho, algumas linhas em ouro, desde que se gravem antes de dourar o corte e tendo cuidado de não as prejudicar quando se raspa o ouro. Aumenta muito a beleza mas também aumenta a dificuldade.

Não se deve empreender um trabalho dêste género sem fazer primeiro o esbôço, colorido em papel, para se avaliar o efeito e modificar qualquer pormenor, se fôr necessário.

ORNATOS ESPARSOS EM OURO OU PRATA

Bonito efeito.

Dá-se a preferência a ornatos simétricos: estrêlas, florinhas estilizadas, etc.

Preparando o corte, como para o dourado, dá-se a côr escolhida — mais freqüentemente o vermelho — misturando à tinta um pouco de clara de ovo batida ou uma pitada de albumina em pó. Dão-se duas camadas de tinta. Estando sêca, brune-se.

Já temos pronto o desenho que, para maior facilidade, se fará em papel fino, quadriculado, apontando apenas o sítio onde ficará o ornato visto que é executado a ferro.

Com o ferro escolhido, apenas morno, gravam-se todos os pontos onde deve figurar.

Cuidado com o calor, pois se é forte altera o mordente.

Tira-se o papel do desenho, espalha-se mordente em pó e, ou se cobre tudo com fôlha de ouro imprimindo depois o ferro quente, no sítio onde estão marcados os ornatos, ou se leva no próprio ferro o bocadinho de ouro e aplica-se no ponto onde deve ficar. Em qualquer dos casos ter muito cuidado em que o ornato fique exactamente onde primeiro foi marcado.

Querendo fazer os ornatos em prata, como esta se oxida facilmente, dá-se a preferência à fôlha de alumínio, mas para esta é necessário o ferro mais quente.

ORNATOS ESPARSOS EM CÔR

Estudar num papel a combinação das côres.

O corte pode ficar branco ou receber uma côr pálida.

Faz-se o desenho e passa-se como ficou indicado no trabalho anterior.

Tira-se o papel e imprime-se a seguir o ferro molhado em tinta de impressão, na côr escolhida.

Praticar bem na forma de atintar o ferro, o que deve ser feito com o rôlo.

ESPARGIDO

O espargido pode ser simples ou de fantasia. Na pág. 177 do *Manual do Encadernador*, ensinei a técnica do trabalho, indico a seguir algumas formas diversas para obter outros efeitos:

A ouro — Efeito muito bonjito e rico, execução fácil.

Pintado o corte na côr preferida, lisa, marmorizada ou espargida, a gôsto, faz-se o espargido pelo processo habitual mas empregando *tinta de ouro*, que se encontra à venda em frasquinhos, ou mesmo o ouro verdadeiro, em conchas, que se dilue com água. A tinta de ouro, para aguarela ou têmpera, em pastilhas ou bisnagas não serve: é escura, muito baça, o efeito perde-se.

Este espargido, quando muito fino, dá a idea de que o corte do livro está envolto numa poeira de ouro; querendo mais vistoso faz-se em pingos mais grados, de tamanho irregular. Quando sêco brunese.

Podemos preparar em casa a tinta de ouro pela seguinte forma:

Tinta de ouro — Num gral muito limpo deitam-se as fôlhas de ouro dum livrinho e 16 gramas de bom mel, triturando em movimentos circulares até ficar em massa bem fina. Podemos aproveitar os restos da fôlha de ouro com que douramos. Junta-se um copo de água, mexe-se muito bem e deita-se numa vasilha afunilada. O ouro precipita; o mel, misturado na água, sobrenada. Decanta-se docemente; repete-se várias vezes a lavagem. Dissolve-se um grãosinho de sublimado corrosivo numa colher de chá de álcool, junta-se um pouco de água fortemente gomada e depois o ouro. Guarda-se num frasquinho que se agita quando se quiere aplicar.

De fantasia — Deixa-se o corte em branco ou dá-se-lhe uma aguada de côr muito clara. Sôbre o corte assim preparado, e o livro metido na prensa, espalham-se bagos de arroz, ao acaso ou em disposição a gôsto. Por cima disto faz-se o espargido com tinta de côr forte. É conveniente o espargido ser finíssimo. Depois de tudo sêco, tira-se o arroz e o espaço ocupado pelos bagos aparece branco ou na côr que se tenha dado no fundo.

Pode ficar assim ou fazer-se outra sobreposição, tornando a pôr arroz noutra disposição e espargindo com tinta diferente. Fazendo duas aspersiones tem de se pôr muito menos arroz de cada vez.

Os ingleses usam bastante êste processo, geralmente só com uma côr sôbre branco ou camada de fundo; chamam-lhe *rice marble*.

Com as diversas massas alimentícias — estrelinha, pevide, argolinha, trevo, miosotis, etc., tenho obtido efeitos interessantíssimos, procurando mesmo a repetição simétrica do motivo ornamental, como fazemos com os ferros.

Ter sempre em visto que, onde estiver a reserva (o que pusermos sôbre o corte) a tinta não actuará, ficando portanto êsse desenho em côr diferente e mais clara.

Há disposições de bom efeito: uma cadeia de argolinhas, uma sobreposição a duas e duas, em diagonal, triângulos formados por estrelinhas e quanto a fantasia do executante lhe possa sugerir. Mas cuidado não tocar no livro emquanto se está a espargir...

A serradura, o gêsso, a tapioca, o miolo de pão finamente esfarelado, são outras tantas reservas de efeitos curiosos.

Aconselho não fazer sobreposição de côres sem experimentar num papel o efeito, pois nem tôdas são felizes.

Podemos ainda preparar um papel grosso, da largura do corte, desenhar ornatos soltos, que se abrem a canivete sôbre um cartão, colocar o desenho assim aberto sôbre o corte em branco ou colorido e espargir por cima do papel ou mesmo pintar como se faz no *pochoir*. Os pontos que se

abrirem ficarão marcados no corte na côr que empregarmos.

Este efeito presta-se para colocar o nome ou monograma do proprietário, qualquer divisa, etc.

Tiras de papel reservando determinados espaços do corte formam riscas, particularmente interessantes quando se quiser a disposição das côres dum bandeira.

Quando, neste caso, duas côres vizinhas se misturam um pouco, no espargido, não é defeito: esbate um pouco o contôrno o que dá aspecto mais suave.

Com o que é preciso muito cuidado é... com os borrões. As gotas de tinta acumulam-se na reserva — papel ou qualquer outro material, e podem cair, assim amontoadas, formando mancha que estragava todo o efeito.

MARMORIZAÇÃO

O corte dos livros apresentou em várias épocas, e ainda hoje, nos trabalhos cuidados, um aspecto policromo, suavemente fundido, pulido como os belos mármorees. Além da beleza, tem a vantagem de conservar o livro e evita que a beira das margens amareleça com a continuação do tempo. Essa decoração pode obter-se a pincel e tintas de aguarela, bem diluídas, ou, por forma de resultados mais imprevistos, e talvez mais bonitos, com o banho especial.

Deixemos a primeira forma a quem tem a técnica de aguarelar, porque facilmente pode executar qualquer modelo, basta copiar um bonito bocado de mármore ou uma agata preciosa, bem riscada, e vamos descrever como se prepara um banho.

Se pensamos marmorizar apenas o corte, procuramos um recipiente estreito e que nos dê, aproximadamente, o formato dum livro regular a não ser que se queira ter um para o 8.º vulgar e outro maior, o que seria preferível. Querendo fazer também papel para guardas é necessária uma tina de fotografia, bastante grande, a que nos serve para os banhos das folhas e à qual nos referimos na pág. 34 do *Manual do Encadernador*.

Precisamos um bocado de alcatira, para servir de base; tintas, de preferência vegetais, por serem mais leves; fel, água-rrás e pincéis.

A alcatira, que qualquer drogaria vende, põe-se de molho em água fria durante uns cinco dias, mexendo de vez em quando e acrescentando a água sempre que seja necessário.

As tintas encontram-se no comércio mas podemos preparar as três cores fundamentais — azul, encarnado, amarelo — pela seguinte forma:

Azul — Para o azul temos o *anil em bolas* e a *flor de anil*, em pedra, dando dois azuis um pouco diferentes. Tanto um como outro pisam-se em almofariz de pedra ou louça, muito limpo, até reduzir quasi a pó que se mete num frasco, cobrindo bem de água. O líquido deve sobrenadar um centíme-

tro, pouco mais ou menos. Agita-se para activar a dissolução que pode demorar mais do que um dia.

Passar por estôpa ou algodão muito aberto.

Encarnado — Pisa-se no almofariz de pedra um pouco de cochinha que a seguir se põe a macerar em amoníaco ao qual se junta alguma água, pouca.

Passa-se por estôpa e deixa-se evaporar ao ar o excesso de amoníaco.

Amarelo — Ferve-se uma grande pitada de açafrao deitando-lhe um copo de água. Tira-se do lume e junta-se um bocadinho de alumen em pedra, para ser mais puro, do tamanho duma avelã e um bocadinho mais pequeno de cremor de tártaro. O alumen deve triturar-se. Passa-se por estôpa e guarda-se em frasco bem rolhado.

Existem no comércio umas tintas para tingir, a frio, tecidos. São económicas, rendem muito e há grande variedade de côres. Dissolvem-se em água a ferver juntando-lhes um pouquinho de sal — uma colher de sôpa, rasa, para cada pacote, mas é preferível fazer a tinta aos poucos, conforme as necessidades de consumo. Filtra-se por algodão.

Para êste caso não nos guiamos pelas receitas que vêm nos pacotes, com relação à quantidade de água. A tinta tem de ficar extremamente concentrada, podendo juntar-se-lhe água na ocasião de servir, se assim fôr conveniente.

Qualquer tinta, a não ser que venha já preparada, tem de se deixar bastante concentrada e filtrá-la por estôpa ou algodão. Mas não esquecer

que há tintas já preparadas para êste fim e que as tintas indeléveis, de boa marca, muito límpidas, de coloridos brilhantes, dão geralmente bom resultado. O que é preciso é juntar-lhes gôma arábica muito branca, comprada em grão e moída por nós, juntando directamente à tinta o pó obtido, na proporção de 10 %.

E mesmo que a tinta seja mineral, como podemos contrabalançar o seu pêso graças à maior ou menor densidade da gôma, não tem importância capital.

O Fel— Encontra-se à venda já preparado mas sai muito caro e é fácil prepará-lo em casa.

Despeja-se numa tigela um fel de boi, muito fresco, cortando a pele que contém o líquido. Junta-se-lhe uma porção de água igual ou um pouco menos. Já se tem dissolvido 18 gramas de cânfora em 25 gramas de álcool puro; mistura-se muito bem ao fel com água. Deixa-se repousar dois ou três dias, decanta-se e filtra-se por papel de filtro pôsto de preferência em funil de vidro. Guarda-se em garrafa bem rolhada.

No inverno conserva-se bem, com os calores fortes do verão pode álterar-se.

PREPARAÇÃO DO BANHO

Junta-se à alcatira dissolvida uma porção de alumen em pó e bate-se bem para o dissolver.

Acrescenta-se água de maneira a obter uma espécie de creme, grosso, com o qual se cobre o fundo do recipiente que vai servir, deixando num copinho um pouco dessa gôma, dando a altura de dois a três centímetros, para experimentar com as tintas se a consistência da base está boa. Está no corpo desta base, no seu aspecto opalino e na densidade, o melhor ou pior resultado.

Conservamos de reserva gôma muito mais grossa para juntar à que preparamos, caso tenha ficado delgada.

Mistura-se com tinta um pouco de fel, mexendo bem, deitam-se uns pingos na gôma da experiência e com uma vareta de vidro ou madeira agita-se à superfície. Se a côr segue o impulso da vareta, formando as ondulações desejadas, tudo vai bem; se a tinta mergulha na gôma é porque esta está demasiadamente líquida: deita-se mais gôma forte; se a tinta se fixa e não ondula, não se estende com a vareta, é porque a gôma está demasiadamente espessa: deita-se-lhe uma gotinha de água.

Afinado êste ponto vamos preparar a côr do banho.

O fel misturado nas tintas dá-lhes a propriedade de alastrarem e estendem-se tanto mais quanto mais fel tiverem mas, por isso mesmo, diminue a intensidade da côr.

A tinta a deitar primeiro sôbre a gôma, é a que leva menos fel, aumentando nas outras, em proporção sucessiva, conforme a ordem porque se vão deitar. Assim a última é a que leva mais fel.

Precisamos pincéis para deitar a tinta sôbre a gôma. Recomendo insistentemente — um pincel para cada côr e não servindo a mais nada senão à côr respectiva. Por muito bem que se lavem tiram sempre a limpidez a qualquer outra tinta a que sirvam. Emprega-se também, com bom resultado, o conta-gotas. O pincel dá gotas desiguais e im-

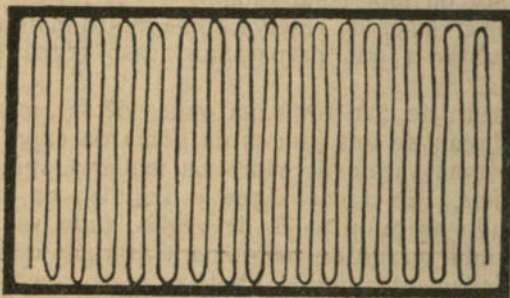


Fig. 39 — Primeiro movimento para agitar o banho

previstas, o conta-gotas é uniforme e guia-se à nossa vontade.

Não querendo comprar pincéis podemos fazê-los, para êste fim, atando em volta dum vime um molhinho de sedas de porco, umas 100 para cada pincel. Nas casas de artigos para sapateiro vendem estas sedas.

Molha-se o pincel na primeira tinta a empregar e lançam-se uns pingos sôbre a gôma, como quem borrifa. Repete-se a operação com a tinta

a seguir e assim até empregarmos tôdas, geralmente três.

Mergulhamos no banho, muito à superfície, a vareta de vidro ou madeira, que vamos agitando lentamente num movimento de vai-vém, como indica a fig. 39, sem tirar a vareta para fora.

Tira-se a vareta, limpa-se, e, agora, no sentido oposto, cruzando com os primeiros riscos executa-

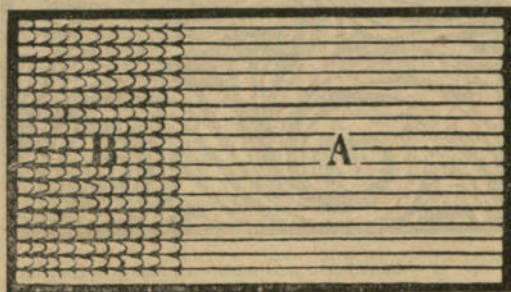


Fig. 40 — A, segundo movimento para agitar o banho ;
B, disposição que toma o primeiro movimento

dos, traçamos outros, pelo mesmo processo, ou no mesmo vai-vém ou partindo sempre do mesmo lado (A da fig. 40), conforme queremos as ondulações.

Se os movimentos executados, cruzando com os primeiros, partirem sempre do mesmo lado, a primeira ondulação é arrastada e toma a forma que aparece, em esquema, em B da fig. 40.

Metendo a vareta de espaço a espaço e dando-

-lhe um movimento rotativo, como para abrir um furo com uma verruma, obtem-se os caprichosos e lindos *caracóis* tam emprêgados nas encadernações antigas, fig. 41.

Se quisermos de quando em quando um fino pontilhado, entre as ondulações, misturamos na



Fig. 41 — Banho com movimentos circulares — *caracóis*

última tinta a empregar, mas só na última, um pingo ou dois de águarrás.

Um bonito sombreado é feito só com uma côr, que se divide em duas porções, deitando na segunda muito mais fel e uma gôta de água, podendo também juntar-se-lhe águarrás, querendo o efeito do pontilhado.

Para obter espaços em branco, salpica-se o banho, sôbre as tintas, com pingos de fel sem côr nenhuma, ou água onde se dissolveu um pouco de sabão, ou álcool puro.

Depois de se conhecer perfeitamente a técnica destes banhos e da forma como se encaminham as côres, fácil se torna imitar qualquer mármore, basta ter um bocado para estudar as côres e disposição dos veios.

Preparado o banho, a marmorização é fácil e rápida: já temos o corte do livro pronto como ensinei na pág. 178 do *Manual do Encadernador*.

Conservamos na prensa o livro sem cartões ou com estes rente do corte e, em vez de pintar a pincel, apoiamos o corte na superfície do banho, não agitando nem afundando, aflorando só a tinta que sobrenada mas tendo cuidado que tôda a superfície do corte toque nas côres. Imediatamente as ondulações coloridas do banho ficam reproduzidas no corte. Repete-se a operação nos três lados.

Os desenhos obtidos não ficam, nem devem ficar iguais nos três lados mas é precisamente êsse efeito uma das modalidades artísticas dos banhos. Procura-se mesmo mergulhar um dos lados do corte, preferivelmente a cabeça, onde a ondulação seja mais intensa. As côres, a-pesar-de serem as mesmas, apresentam assim efeitos diversos muito interessantes.

Pode fazer-se mais do que um livro ao mesmo tempo igualando todos e metendo o maço ao mesmo tempo no banho.

Quando a tinta está sêca, termina-se como se o corte fôsse simplesmente pintado.

Querendo guardar o banho alguns dias, poucos,

é não o agitar e tapar o recipiente com um vidro para que as poeiras o não maculem.

A base gomosa pode ser obtida com uma decoção de musgo ou de linhaça em grão. Eu prefiro a alcatira.

Sendo apenas para uma cabeça ou até mesmo para um livro a fazer imediatamente e sem aproveitamento do banho, a simples massa do encadernador, um pouco diluída, pode servir, mas às vezes dá surpresas nem sempre agradáveis...

A gôma da base pode ser aproveitada para banhos diferentes, basta tirar as côres que restam sobrenadando raspando-as com um cartão fino ou uma tabuinha.

Há ainda o banho de gelatina, o mais denso de todos, ao qual se pode até juntar um pouco de sulfato de barita. No caso de se não encontrar êste último produto é questão de dissolver a gelatina de forma a obter um líquido gomoso que depois de frio tremule. Este banho tem sobre os outros a vantagem de obter efeitos à nossa vontade.

Neste banho a tinta põe-se a pincel sobre a gôma, como se estivessemos a pintar, procurando os efeitos desejados.

Se pretendemos efeitos muito marcados pintamos sobre papel vegetal o que desejarmos, misturando nas tintas um pingo de glicerina. Assentamos êste papel sobre o banho de gelatina, a tinta em contacto com a gôma, reparando não fiquem bolhas de ar. Passa-se uma esponja húmida sobre

o avêso do papel, que ficou para cima, e levanta-se êste cautelosamente.

Temos no banho reproduzido, em sentido inverso, o que estava no papel; no livro fica reproduzido como estava no papel vegetal.

Em resumo: é a teoria dos copiógrafos mas com a massa muito menos rija.

Os ingleses usam uma forma de marmorização simples, rápida, bonita mas que às vezes falha quando não há prática: deitam no recipiente para a marmorização, água limpa, até à altura de cêrca de 1 centímetro. Sôbre a água deixam cair aqui e ali pingos de tinta de álcool ou tinta à qual se mistura álcool puro. O álcool faz sobrenadar a tinta dando-lhe uma série de formas diversas.

Mergulha-se o corte como no banho gomado.

Mas para isto é que se torna rigorosamente necessário o emprêgo de tintas vegetais.

PAPEL DE GUARDAS

Com estes mesmos banhos podem obter-se lindos papéis para guardas.

Escolhe-se papel de impressão, pouco calandrado; cortam-se os bocados de papel pouco maiores do que as guardas e assentam-se sôbre o banho. Assenta-se primeiro uma ponta e vai-se deixando cair o resto, avançando a pouco e pouco para que

não se formem bolhas. Se alguma se formasse retocava-se a pincel.

Ergue-se o papel com precaução, para não misturar as côres do banho, levantando pela ponta que primeiro se assentou no banho.

Enxuga entre mata-borrões, metido na prensa.

QUARTA PARTE

Patines, tintas e fantasias

Capítulo I

Para o amador, que pode facilmente, com mais tempo e menos responsabilidade, consagrar-se às belezas da arte, esta parte da decoração do livro é, sem dúvida, a mais atraente da encadernação. Temos na mão um bocado de carneira parda, a pele mais insignificante que existe, de preço reduzido, e transformá-la numa jóia de arte, que pode ir até às opulências do lápis-lazuli ou do mármore de ouro, é na realidade uma satisfação incomparável. E tudo aceita e a tudo se amolda a dócil carneira! Excepção feita do cinzelado, presta-se a todo o género de ornamento — relêvo, esmalte, pirogravura, mosaico, mas especialmente à combinação vasta das patines químicas, marmoreadas, sombreadas; raízes, pata de gato, cabeleira do diabo, esponjado, em aspectos imprevistos, deslumbrantes, tornando a matéria vil num objecto de

preço, graças ao nosso esforço, na combinação feliz da perícia, prática, arte e conhecimentos.

Em Portugal e Espanha primou-se neste trabalho, talvez gosto longínquo deixado pelos árabes. Ainda hoje têm fama as encadernações portuguesas, neste género, em que um dos encantos é o imprevisito, a personalidade, em contraposição com a banalidade dos trabalhos em série.

De resto, as peles em côres, de aspectos mais ricos e até as imitações do *chagrin* não são mais do que peles vulgares cuja apresentação é obtida por meio de máquinas e processos industriais.

A variedade de peles que actualmente se fabrica, a necessidade de fazer depressa, para fazer barato, tem pôsto de parte estas lindas encadernações havendo mesmo, actualmente, muito poucos profissionais que as saibam executar e, mesmo êsses, só uma ou outra.

Presa do seu encanto, especializei-me neste trabalho de que apresentei algumas interessantes modalidades na minha exposição de encadernações artísticas, em 1936, que foram extraordinariamente apreciadas. A honra de as ter apresentado poderia bastar-me, mas desejo prestar ainda mais um serviço de valor à arte do livro, tendo a glória de as ensinar, auxiliando amadores e profissionais na criação da beleza, e prestando à nossa querida Pátria o meio de se manter para sempre a tradição que mais fundamente marcou na encadernação portuguesa, visto ficar impressa, neste tratado, a forma de executar êsse trabalho.

Muitas são as modalidades, tantas que não é possível dar tôdas. Ensino as principais e que elas sirvam de base a desenvolver o gôsto, sejam o estímulo para a criação de novas combinações, em que cada um deixará correr livremente a sua fantasia, inspirando-se no que ensino e criando por sua vez efeitos diversos aos quais se transmitirá a personalidade do executante.

Neste trabalho há dois gêneros diferentes: o colorido a tintas, mais brilhante, mais rico, mais variado; os coloridos a patines químicas em que os vários produtos, em combinação com o curtume da pele, reagem, dando tons diversos. Aqui, o efeito é mais sóbrio, mais discreto, mais distinto, e absolutamente inalterável, o que nem sempre acontece com as tintas. Dou francamente a preferência a êste processo, auxiliando certos efeitos com alguns toques de tintas, aplicados com reserva.

Ao empreender um trabalho neste género precisamos contar sempre com os caprichos do couro que tem, poderíamos dizer, a sua personalidade, não se dobrando servilmente à vontade do executante, no que influe especialmente o curtimento. Mas são precisamente êsses caprichos que algumas vezes vêm em nosso auxílio, outras vezes nos pregam não pequenas arrelias e até alguns desastres que, com prática e imaginação, podem ser a base para novos efeitos, na tentativa de os remediar ou disfarçar.

Havendo vários livros duma colecção, é conveniente trabalhar as capas ao mesmo tempo e,

dentro do possível, cortadas da mesma pele ou, pelo menos, da mesma remessa dum estabelecimento, para obter os efeitos em tons semelhantes. E mesmo assim... É que, nem tôda a carneira recebe pela mesma forma a patine ou a tinta.

Para evitar aborrecimentos é preferível não empregar carneiras rijas nem aquelas que não absorvem igualmente a água. Uma boa carneira, clara, macia, humedecendo por igual, sem apresentar placas em que parece o couro estar enxuto, dá sempre um trabalho bonito e obtido com muito mais facilidade.

Há uma forma que, até certo ponto, indica se a pele é boa a receber tintas e patines: As peles vendem-se levemente lustradas do lado da flor; numa das pontas da pele, que não seja do lado da cabeça nem nas partes mais duras, volta-se uma ponta, dobrando flor com flor e vinca-se, não com muita fôrça. Volta-se no sentido contrário, dobra-se pelo mesmo fêsto e torna-se a vincar. Endireita-se o bocadinho dobrado e, se apresentar, do lado da flor, o vinco baço, pode-se prever, como regra geral, um bom trabalho.

Existem à venda, nas papelarias, boas patines, decorantes e tintas próprias. Destas, as melhores são as *choreïnes* Lefranc, que formam corpo com o couro, deixando-lhe todo o valor do seu grão, conservando-lhe o aspecto mate. Tingem, não pintam.

As patines preferíveis são da casa *Sartief*.

Em todo o caso, quasi tudo isto se pode obter em fabricaço caseira, embora as patines não sejam tam perfeitas, os tons menos bonitos; as tintas menos absorvidas pelo couro e os seus coloridos menos brilhantes, pois não se conhecem exactamente as preparaçoens, segrêdo de cada fabricante.

Tintas e patines não se devem empregar muito fortes: as tintas adquirem um desagradável tom metálico e, se exteriormente ficam mais intensas, não penetram tam intimamente nos poros do couro; as patines queimam as peles. Aplicar camadas sobrepostas, quando se quiere reforçar o tom.

Capítulo II

Tintas e patines

Iniciando o ensino do trabalho com produtos químicos, aviso os executantes que alguns ingredientes são venenosos, outros corrosivos e, de outros não é permitida a venda sem justificação documentada dos fins a que vão ser aplicados.

Os tratados da especialidade, estrangeiros, só raramente indicam o perigo, e apenas aqui ou além: não farei o mesmo — avisarei escrupulosamente, pondo o termo **cuidado** em tôdas as fórmulas tóxicas, corrosivas, ou de venda reservada. Se o executante, desprezando o aviso, tiver qualquer sensaboria ou desgosto, será assim de sua inteira responsabilidade.

Tintas — Para as tintas, seguir o que indiquei ao tratar da marmorização, mas não pôr goma-arábica.

A tinta de escrever, encarnada, de boa marca, dá bons resultados.

O azul é difícil de obter, desde que não seja

tinta opaca, pois, combinando-se com o tom do couro, fica esverdeado.

A raiz de lírio dos tintureiros dá um bonito amarelo.

Obtem-se um lindo castanho, actuando como tinta e como patine, pela seguinte forma:

Quando se apanham as nozes, tira-se a parte verde que as envolve; pisa-se uma porção destas cascas e deita-se num recipiente que se possa fechar, cobrindo com água a que se juntou sal. Mexe-se bem, com um pau, tapa-se a vasilha e fica a macerar durante um mês. Passa-se por um pano ralo, espreme-se a massa; põe-se o líquido em garrafas, nas quais se deita um pouco de sal e rolham-se. Esta tinta conserva-se mais dum ano, tornando-se melhor quando envelhece, especialmente quando chega à fermentação pútrida. É a tinta que se vende com o nome de *brou de noix* e serve também para madeira.

Preparados químicos — Dada a maneira diversa como as peles recebem os vários preparados, não é possível, se não muito raramente, indicar proporções, tanto mais que a acção dos diversos ingredientes é conforme a sua qualidade e preparação podendo um determinado produto, comprado numa casa, dar resultado inteiramente diverso do mesmo produto comprado numa outra. O que há a fazer é avançar por tentativas, deixando actuar os preparados, pois só depois de secarem se pode apreciar a sua intensidade. Podem conservar-se

um pouco mais concentrados e serem diluídos com água na ocasião de aplicar. Devem empregar-se com esponja, bola de algodão ou pincel duro, ordinário.

Estes preparados dividem-se em duas categorias: os que actuam sobre o couro dando-lhe várias tonalidades e os *descorantes* que servem, como o seu nome indica, para desfazer ou atenuar os coloridos, não só dos outros produtos químicos mas também de algumas côres. Bem entendido: se o preparado que se quer descorar actuou sobre o couro, queimando-o, o descorante é inútil.

É difícil obter a gradação exacta dos descorantes: fracos, não actuam; fortes, queimam o couro.

As patines químicas applicam-se no couro em tom natural — carneira parda, vitela empoada. As peles encebadas não servem.

Indico os vários preparados para obter as diferentes côres.

Castanho — É o mais fácil de obter, variando os tons conforme o produto que se emprega e que o executante escolherá a seu gosto.

Soda cáustica — É preferível comprar em solução, que se encontra nas drogarias, mas muito concentrada, queimando o couro. É preciso diluir com bastante água até obter um bonito castanho, de mediana intensidade. Dá tons muito bonitos. Conservar em frasco de vidro tapado com rôlha de borracha ou vidro.

Permanganato de potassa — Dissolver em água quente. Apresenta-se roxo mas tingede castanho. O colorido nem sempre é firme. Mancha a roupa e as mãos.

Bicromato de potassa — **cuidado!** Castanho acinzentado. Aproximadamente 60 gramas para cada litro de água.

Potassa — Um dos produtos mais inconstantes na obtenção dos tons, todavia pode tomar-se, por média, 200 gramas para cada litro de água a ferver.

Obtem-se ainda um lindo castanho escuro, quasi prêto, pela sobreposição da soda cáustica numa aplicação de sulfato de ferro. Estes dois ingredientes não se misturam: tem de se deixar secar a camada de sulfato, humedecer com água, passar a soda cáustica.

Amarelo — *Ácido pítrico* — **cuidado!** em solução bastante concentrada.

Prêto — *Percloroeto de ferro*. Não dá prêto rigoroso.

Cinzento — *Sulfato de ferro*. Vende-se em cristais. Dissolve-se mesmo a frio. Muito concentrado fica demasiadamente escuro e queima o couro. Dá bonitos tons, levemente azulados, desde o mediano ao cinzento pérola. Este é difícil de obter uniforme.

Percloroeto de ferro — Bastante diluído em água.

Descorantes — É preciso cuidado com todos êles. Lavar cuidadosamente as mãos, com sabão vulgar, depois de os aplicar, mesmo que se trabalhe de

luvas. Deitar fora imediatamente a água em que se lavarem os utensílios que lhes servirem.

Água forte ou ácido nítrico — **cuidado!** O grau de concentração em que este preparado se encontra à venda, é excessivo para o aplicar no couro. É preciso juntar-lhe, pelo menos, uma porção de água igual ao seu volume e às vezes ainda muito mais, segundo as circunstâncias. Guardar em frasco de rôlha esmerilada. Não deitar água no frasco: deitar o ácido sôbre a água. Evitar aspirar as suas emanções. É preferível trabalhar com luvas de borracha.

Ácido clorídrico — **cuidado!** Deve juntar-se metade do seu volume de água. Não aspirar os vapores que desprende.

Ácido oxálico — **cuidado!** Apresenta-se em paelhetas. Dissolver em água até à saturação.

Água de Javel — **cuidado!** Desfaz o colorido de algumas tintas.

PATINES QUÍMICAS ANTIGAS E MODERNAS

EXECUÇÃO

1 — **Pata de gato** — De bonito efeito. Muito usada nas encadernações antigas. É de tôdas a mais fácil. Apresenta um efeito semelhante às marcações deixadas pelas patinhas dum gato. Antigamente executava-se em castanho mas pode fazer-se em cinzento. Deve ser feita no livro já

coberto. É disposta ao capricho da fantasia mas o principiante pode marcar o local onde fará as aplicações, geralmente espaçadas uns 5 centímetros e contrariando-se, isto é: na segunda carreira serão postas nos intervalos das primeiras. Em todo o caso o tamanho da pasta é que deve indicar, para ficar com certa simetria, no entanto há quem opte pela disposição desordenada.

Corta-se um bocado de esponja, muito aberta, no tamanho... da patinha do bichano, ainda pequeno. Põe-se num pires um pouco da solução de potassa ou soda cáustica, conforme o tom desejado; molha-se a esponja, espreme-se um pouco, para não ir demasiadamente ensopada, e vai-se aplicando nos sítios onde deve ficar o manchado, apoiando um pouco, mas não muito, e aumentando a pressão à medida que o líquido diminue, voltando a molhar a esponja, quando necessário. Fica mais perfeito começando as riscas sempre do mesmo lado e molhando a esponja sempre que se começa uma carreira de manchas.

O lombo pode ficar na côr natural ou ser todo passado com a patine. Neste último caso humedecer primeiro o couro no lombo, só até ao encaixe, e passar a patine com uma bola de algodão.

Querendo outro efeito, fazer as manchas um pouco mais claras e, depois de bem sêcas, humedecer com água todo o couro e, com um bocadinho de algodão molhado no sulfato de ferro, muito diluído, passar tôda a pasta, a espessura dos car-

tões e as seixas. Quando seca, as manchas aparecem em castanho muito escuro no fundo cinzento.

Se empregarmos a potassa, dá um tom castanho mais frio; se empregarmos a soda cáustica, dá um tom mais dourado e vibrante.

2 — **Jaspe salpicado** — Com tachas de desenho, prender o couro a uma prancheta. Dá-se uma camada geral de clara de ovo misturada com vinagre; deixar secar. Camada geral de sulfato de ferro, muito diluído; em secando, camada geral de potassa; secar. Tornar a passar a clara de ovo e vinagre; secar. Juntar duas ou três partes de água e uma de ácido nítrico — **cuidado!** Molhar neste líquido o piassaba ou painço e espargir todo o couro.

Espargindo primeiro água simples e, imediatamente a seguir ácido nítrico diluído, obtem-se outro efeito.

Empregando ácido oxálico — **cuidado!** em vez do nítrico, o tom é diferente.

3 — **Fachas** — Molha-se o couro e pregueia-se como se fôsse o pano dum leque, mas direito. Seguramos as duas pontas dêsse pregueado, uma em cada mão: primeiro esticamos, depois aproximamos, franzindo um pouco. Deixamos ficar assim sobre uma tábua muito pouco inclinada. Molhamos um piassaba em água simples e aspergimos algumas gôtas. Imediatamente a seguir fazemos o mesmo com sulfato de ferro, mediano; esperar

um momento: aspergir com potassa. Um instante depois aspergir algumas gotas, poucas, de ácido oxálico — **cuidado!** A aspensão mais abundante é a que se faz com água simples. Deixar ficar assim até os líquidos estarem todos absorvidos. Endireitar o couro, esticá-lo, no comprimento e na largura, deixar secar. Se, imediatamente após a última aspensão, erguermos rapidamente, pela parte mais alta da inclinação, deixando escorrer pelas pregas o resto dos líquidos, o efeito é diverso.

4 — **Sombreado valenciano** — Escolher carneira muito fina. Corta-se, chifra-se, molha-se bem, espreme-se, estende-se com a dobradeira que lhe tira o excesso da água. Com os polegares e indicadores vai-se enrugando a pele, formando pregas e sinuosidades, franzindo-a tam miúdo quanto possível e depois enrola-se sôbre um papel ou um trapo, formando uma bola que se amarra com fio, para não se desmanchar. Põe-se num prato a solução de sulfato de ferro, despeja-se, para ficar apenas untado e sôbre o prato rebola-se rapidamente a bola de couro. Faz-se o mesmo com soda cáustica muito fraca ou potassa. Limpa-se a bola com água, tira-se o fio, estende-se com a dobradeira, tirando tôda a água que seja possível; antes de secar, põe-se massa e cobre-se o livro.

Este manchado também se pode fazer com tintas, empregando duas côres que se harmonizem, lavando e desmanchando a bola e tornando a enru-

gar e enrolar entre a passagem por uma tinta e outra.

Quando se deseja trabalho muito apurado, cortam-se, do tamanho do fundo dum prato, tantos bocados de mata-borrão quantas as patines ou côres a empregar. Molha-se o mata-borrão no ingrediente com que se vai fazer o sombreado, põe-se no prato e é sôbre o mata-borrão, assim humedecido, que se rola a bola que formamos. O sombreado, feito por êste processo, fica mais suave.

TINTAS

Campo mais vasto, efeito mais vistoso e alegre, trabalho de mais recursos, longe da distinta severidade das patines. Empregamos a côr que nos apetece, fazemos as combinações mais variadas, indo até aos requintes da paisagem trabalhada como a aguarela sôbre papel, diferença apenas na qualidade das tintas e do fundo. Então corre exuberante a fantasia: o que não se consegue misturando tintas, obtém-se por sobreposições. Mas evitar grandes espaços lisos: mais vale sombrear, porque geralmente fica manchado. Trabalhar com o couro húmido para obter tonalidade mais uniforme, pela melhor absorpção das tintas.

São de lindo efeito as paisagens largas, em côres lisas. Embora o tom natural da pele amorteça os coloridos, recomendo insistentemente a sobriedade. As côres berrantes, as junções espalha-

fatosas são de mau gosto na encadernação, embora aceitáveis em trabalhos de fantasia, para a decoração moderna do lar.

Dados estes conselhos, vou ensinar três processos de coloridos de efeitos muito interessantes.

5 — **Esponjado** — Criação minha.

É preferível fazer-se no livro já coberto mas não esquecendo o invólucro nas fôlhas.

Corta-se um bocado de pano branco, usado, no tamanho do livro; humedece-se, coloca-se sôbre a pasta a decorar. A mão direita segura um pincel, ensoado em tinta, que deixa cair pingos espaçados sôbre o pano e, a mão esquerda, com uma esponja, vai batendo êsses pingos como se os quisesse enxugar. Aqui e além, com o cabo do pincel, faz-se um risco do meio do pingo para fora, sem carregar muito, para não gravar o couro. Nos intervalos dêstes pingos, deixar cair outros, em côr diversa mas combinando bem com a primeira. Cuidado com as côres fortes!

Levantar o pano com precaução, para que não arraste sôbre o livro.

Rematar fazendo em volta de todo o livro um friso de 4 a 5 milímetros, marcado a compasso e pintado directamente a prêto ou com a côr predominante no esponjado, prolongando êste colorido na espessura dos cartões e na seixa. Fica interessante pintar o lombo, até ao encaixe, com a mesma côr do friso.

Se a linha de junção ficou perfeita, pode ficar

assim, de contrário, fazer um filete dourado nessa junção.

Querendo pôr na pasta título e autor, pode ficar um espaço liso.

6 — **Imersão** — Corta-se o couro um pouco maior do que é necessário, pois pode encolher; humedece-se com uma esponja molhada em água simples; coloca-se num recipiente onde fique estendido; cobre-se de água até que esta fique meio centímetro, ou mais, acima do couro; com um pincel ou um conta-gôtas, deixam-se cair pingos de tinta aqui e ali, sôbre a água. Prefiro o pincel. Deixam-se cair pingos de duas ou três côres, de maneira que se não misturem uns com os outros e tendo cuidado não tocar no recipiente, para não agitar a água.

Pega-se em dois cantos do couro, do mesmo lado, um em cada mão; tira-se para fora e deixa-se escorrer assim ou então deixa-se estar um bocado na água, sem lhe mexer, tira-se para fora, põe-se a direito sôbre uma tábua ou qualquer outro plano e, com uma esponja húmida, lava-se ou enxuga-se. Cada um dêstes processos dá resultados muito diferentes.

7 — **Cabeleira do diabo** — Criação minha, apresentada na exposição de 1936 em cinzento, com o n.º 55 e em laranja, com o n.º 60.

Um enredado de fios e barras do mais curioso efeito.

Arranja-se uma tira de pano usado, medindo aproximadamente 8×12 centímetros. Uma ponta prende-se com uns pontos ao cabo dum pincel e na outra ponta cortam-se uns bicos irregulares e depois em tiras desiguais formando assim uma franja irregular. Segura-se o cabo do pincel, mergulha-se a ponta da franja na tinta que se quiere empregar; sacode-se um pouco, para não ir a pingar, e passamos a ponta da franja sôbre o couro, descrevendo uma linha ondulada. As pontas da franja dobram-se aqui, enrolam-se além, desprendem-se mais adiante, deixando um emmaranhado endiabrado.

Voltamos a molhar o bocadinho de pano sempre que a tinta começa a escassear, e vão-se descrevendo as linhas ondeadas, umas ao lado das outras, até cobrir a superfície a decorar.

Pode ser feita em pele solta ou com o livro armado.

Em vez de tinta pode empregar-se patine.

PATINES COMBINADAS

É tam grande a variedade que tenho de me limitar a umas indicações gerais, que o executante combinará e modificará a seu gôsto.

Sempre que pretendemos um efeito qualquer, bem recortado, linhas perfeitamente delimitadas, trabalhamos sôbre o couro sêco; quando preferimos os lindos sombreados, a esbaterem-se docemente,

trabalhamos sôbre o couro húmido, e tanto mais molhado quanto mais esbatidos desejarmos os contornos.

8 — **Fundos sombreados** — Junta-se uma parte da solução de soda cáustica e outra parte igual de água. Humedece-se bem o couro. Com um bocado de algodão molhado no líquido que preparamos, vai-se batendo em tôda a pele, em pancadinhas desiguais, umas mais perto, outras mais afastadas, sem regularidade.

Ao líquido com que trabalhamos juntam-se dois pingos da soda cáustica que nos serve de base, e, repete-se a operação mas só até dois terços da altura do livro; juntam-se dois pingos da soda cáustica, repete-se a operação, só a um têtço.

Querendo outro efeito, deixar secar, voltar a molhar e, com o pulverizador de vidro, espalhar alguns pingos de ácido nítrico — **cuidado!** junto a três partes de água, ou ácido colorídrico — **cuidado!** junto a porção igual de água.

Querendo o sombreado cinzento, empregar, pelo mesmo processo, o sulfato de ferro ou o perclorato muito diluído, e, no caso de pulverizar, empregar o ácido oxálico — **cuidado!**

9 — **Pulverizado cinzento esverdeado** — Fundo enxuto. Pulverizar, ou espargir, uma nuvem fina de sulfato de ferro; deixar secar. Humedecer levemente, mas por igual; passar uma camada de ácido pítrico.

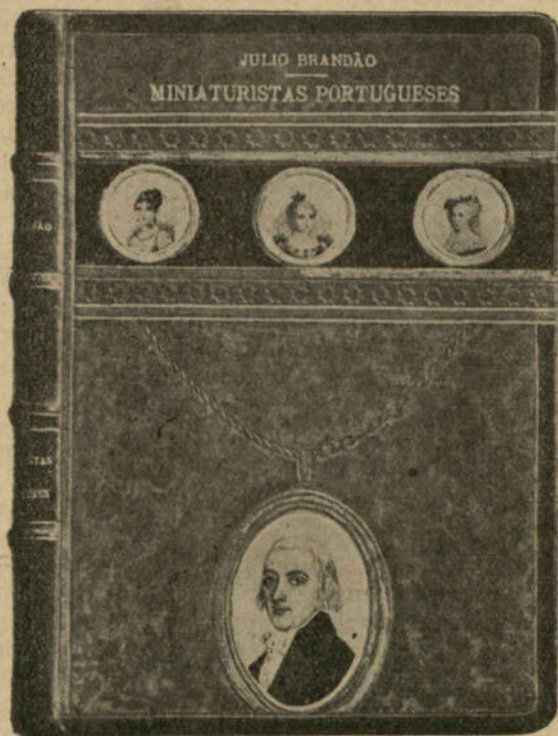


Fig. 42 — Efeito de fundos sombreados, obtidos a patines.
Composição decorativa e execução de Maria Barjona de Freitas.
(Ver pag. 45)

10 — **Cinzento-verde esbatido** — Fundo molhado. Pulverizar o sulfato de ferro; deixar secar. Molhar, ou antes humedecer, pulverizar ácido oxálico — **cuidado!** Secar; passar com um pano húmido, que se lava repetidas vezes; pulverizar ácido pícrico — **cuidado!** Ter à mão um bocado de mata-borrão branco para, desde que se veja formar um pingo que possa escorrer, absorver êsse excesso de líquido.

11 — **Cinzento castanho** — Fundo molhado. Manchas pequenas, irregulares, de sulfato de ferro; secar. Molhar, manchar irregularmente a soda cáustica, bastante diluída.

12 — **Castanho sombreado** — Manchas de sulfato, como o n.º 11 mas mais largas e espaçadas; camada geral de soda cáustica, fraca; secar. Humedecer bem, pulverizar levemente com ácido oxálico — **cuidado!**

13 — **Côr de lontra** — Fundo molhado. Camada irregular de soda cáustica, muito fraca; quando começa a secar, espargir ou manchar com permanganato.

14 — **Castanho antigo** — Passar todo o couro com uma esponja ou uma bola de algodão, molhada em soda cáustica, fraca. Com uma esponja limpa, molhar com água tôda a superfície da pele; com o pulverizador espalhar uma camada de bicro-

mato — **cuidado!** e, imediatamente a seguir, molhar o piassaba ou o painço numa mistura em partes iguais de ácido clorídrico e ácido oxálico — **cuidado!** e aspergir o couro. O pincel pouco molhado para as gotas não serem grandes, e batendo com o cabo, junto da rama, no indicador esquerdo, para os pingos se soltarem.

A mistura dos dois ácidos faz-se numa taçazinha e não dum frasco para outro.

TINTAS E PATINES

É a junção dando incontestavelmente o efeito mais feliz no couro. Os coloridos aparecem suavemente velados por uma nuvem diáfana que a patine formou. A execução não tem dificuldade de maior: perícia, uma certa prática e, especialmente, muito bom gosto para as combinações.

15 — **Pérola** — Com uma esponja macia ou uma bola de algodão, esfrega-se suavemente o couro, com água, até apresentar um aspecto uniforme. Tem-se preparado sulfato de ferro muitíssimo diluído e passa-se o couro todo, evitando passar muitas vezes no mesmo sítio. Quando começa a secar, dar uma camada geral de água levemente corada de carmim — uns quatro pingos num escasso meio copo de água.

16 — **Verde sombreado a castanho.** — Humedecer o couro. Manchar com potassa pela forma in-



dicada para a primeira camada do n.º 8. Manchar, pelo mesmo processo, com tinta verde, em tom mediano. Quási sêco, dar uma camada geral de verde claro. Em vista da sobreposição as manchas devem ser mais espaçadas.

17 — **Laranja velado de castanho** — Molhar fartamente; manchar, em manchas largas, com soda cáustica; cinco minutos depois manchar a vermelho; cinco minutos depois camada geral de amarelo.

18 — **Púrpura e ouro** — Couro bem humedecido. Pulverizar a roxo esbatendo para a parte superior, onde deve ficar um espaço no couro natural, e carregando gradualmente a côr para baixo. Pulverizar a parte de cima em amarelo, carregando para cima e esbatendo ao juntar com o roxo; pulverização geral, muito leve, de vermelho.

19 — **Vermelho enevoado** — Prepara-se sulfato de ferro relativamente escuro mas não tanto que queime o couro. Tira-se um pouco desta patine e junta-se-lhe porção igual de água; tira-se uma gôta desta mistura e junta-se porção igual de água. Ficamos com a patine em três gradações diferentes. Humedece-se o couro e faz-se um manchado largo, irregular, com a patine mais diluída; pega-se noutra bocado de algodão, molha-se na patine intermediária e mancha-se com ela; com outro algodão mancha-se com a mais escura, sempre irregularmente, mantendo o couro sempre húmido e procu-

rando deixar alguns espaços de couro no seu tom natural. Quando começa a secar, dá-se uma camada geral de vermelho, puro ou diluído, a gôsto.

20 — **Cinzeno-amarelo lavado de verde** — Manchado irregular com cinzeno mediano; camada geral de amarelo; quando começa a secar, molhar com água e trabalhar com um bocadinho de algodão molhado em ácido oxálico — **cuidado!** como se quíssemos manchar.

21 — **Verdete** — Criação minha. Manchar como no n.º 19 mas em manchas miúdas e só nos dois tons mais claros. Não esquecer deixar espaços no couro natural. Manchar, pela mesma forma, com dois tons de verde; espargir levemente com azul mediano, sôbre o fundo húmido.

22 — **Desenho a claro-escuro** — Criação minha. Faz-se o desenho em papel vegetal, humedece-se o couro todo, prende-se o desenho ao couro e, com um lápis duro, seguem-se tôdas as linhas do desenho que assim fica levemente gravado no couro. Prepara-se o sulfato de ferro como ficou indicado no n.º 19. Conserva-se o couro húmido e vão-se patinando as várias partes do desenho com o tom devido. A luz é dada pelo couro natural. Querendo tirar linhas claras em qualquer massa, molha-se em ácido oxálico — **cuidado!** uma pena de escrever e fazem-se essas linhas ou nervuras.

Depois de sêco, se fôr preciso reforçar algum

ponto, humedece-se e faz-se nova aplicação de patine sôbre a primeira.

Devemos trabalhar como se não houvesse remédio possível ao que fizemos mas, se alguma correcção se impuser, recorreremos ao ácido oxálico. Nos sítios onde se aplica êste descorante, estando forte, geralmente não volta a pegar tinta nem patine. Lavando com água limpa às vezes lá se consegue qualquer cousa.

Este trabalho é difícil mas muito bonito e, com o tempo, ainda mais bonito se torna.

Pode fazer-se pelo mesmo processo empregando soda cáustica, o que dá as tonalidades em castanho. Mas, as correcções, neste caso, são ainda mais difíceis: tem de se recorrer aos ácidos clorídrico ou nítrico — **cuidado!** que quasi sempre modificam o tom do couro e a soda cáustica, geralmente, não dá camada tam uniforme como o sulfato.

RAÍZES

Dá-se, em encadernação, o nome de *raízes* a um curioso efeito que se obtém com os vários preparados que actuam sôbre o couro, apresentando um aspecto que lembra as raízes duma árvore. Não é certa a origem dêste processo, dizendo uns que o seu inventor foi Courteval, outros, que a origem é alemã. Foi muito usado nas encadernações do século XIX.

Para o trabalho podem empregar-se sômente preparados químicos ou juntar-lhe também tintas.

A base do processo é colocar a pele um pouco inclinada, salpicar com água até que as gotas, escorrendo, se liguem formando os desenhos fantásticos semelhantes aos traçados pela chuva nas vidraças e, ràpidamente, enquanto a água assim escorre, lançar pingos do ingrediente que vai colorir o couro, que, nuns sítios, corre puro, noutros é arrastado pela água, o que lhe dá o interessante e caprichoso desenho.

Há duas maneiras de proceder: antes ou depois do livro forrado. No primeiro caso as raízes ficam marcadas no ponto desejado, mas é a única vantagem. É necessário curvar os cartões, o que pode prejudicar a integridade da pasta; bater, até às vezes a martelo, o lombo que a humidade deforma; meter o livro na prensa, tabuleiros bem rente ao encaixe, para o fazer retomar a boa forma e, por mais cuidados que haja, está sempre iminente o perigo de cair um pingo de tinta ou haver uma infiltração desastrosa.

Trabalhando a pele solta há tôda a liberdade de execução, sem preocupações e, se houvesse um desastre, podia chegar-se ao recurso máximo de não aproveitar êsse bocado de pele.

Dá-se um bocado de folga, ao cortar a pele, pois há cabedais que encolhem por tal modo que, ficando à justa, se podia inutilizar. Depois do trabalho sêco, corta-se na medida exacta, chifra-se e cobre-se o livro.

Ao começar, ter tudo a postos e trabalhar muito depressa de contrário não se consegue o efeito. Mas, desembaraço, não significa precipitação.

Precisa-se um pulverizador de bôca, ou pressão, de preferência de vidro; vasilhas onde pôr os ingredientes necessários e uns pincéis de piassaba ou pequeninas vassouras de painço — três ou quatro ramos bastam, para aspergir as gotas: uma para a água, outra para cada patine ou tinta.

Em bocados de couro sem importância, experimentamos os preparados corrigindo-os até obter a intensidade que precisamos.

Antes de fazer as *raízes*, passar o couro com uma aguada de massa de farinha, como para o dourado. Dá melhor resultado a cola de pelica (V. *Manual do Encadernador*, pág. 51) muito diluída. Passar com uma esponja; deixar secar.

A água para aspergir o couro, veículo para a formação das *raízes*, pode ser simples mas dá melhor resultado se em cada litro de água se dissolver 5 gramas de cremor de tártaro ou deitar uns pingos de solução de potassa.

Quando a pele a trabalhar se mostra refractária a tomar côr, pode ser passada com a seguinte preparação, que deve ser feita na véspera:

2 litros de água, 60 gramas de nós de galha e uma pitada de sal amoníaco. Ferver tudo junto durante uma ou duas horas.

Dá-se na pele uma camada igual dêste líquido; deixa-se secar. Encolar a clara de ôvo que se preparou da seguinte forma:

Deitar por cada clara 1 grama de álcool puro; bater com o batedor de ovos até fazer bastante espuma, deixar repousar. Tira-se a espuma e aproveita-se apenas o líquido que ficou depositado.

Põe-se o couro sôbre uma prancheta, tábua ou cartão grosso e coloca-se de maneira que forme um côncavo de cada lado, correspondendo a cada uma das pastas, ficando mais alta a parte do lombo, no caso de querer que as raízes partam do meio da pasta o que, para meu gôsto, é a disposição mais bonita.

Querendo as *raízes* partindo das beiras e do lombo, coloca-se a pele com a parte das pastas um pouco abaúlada, formando o cavado no meio da pele — o local da lombada.

Há ainda a disposição transversal, menos usada.

A beira superior da pele segura-se com duas tachas de desenho, uma em cada côncavo; a prancheta coloca-se um pouco inclinada para que a água possa escorrer, mas não com demasiada rapidez.

23 — **Raiz de noqueira** — Com o painço ou o piassaba, molhado na água de aspergir, salpica-se o couro até que as gotas se comecem a juntar umas às outras e vão escorrendo pela pele abaixo. Pulveriza-se um pouco de prêto, em tôda a superfície mas em pequena quantidade, servindo-nos do pulverizador. Com o piassaba aspergir algumas gotas de potassa, em maior ou menor quantidade, conforme o tom desejado. Deixar assim ou aspergir alguns pingos de verde.

Dá um efeito interessante aspergir a água com a mão esquerda e com a direita ir aspergindo as patines e as tintas.

A maneira de aspergir é molhar o pincel, pouco, segurá-lo com a mão direita e bater o cabo, junto da rama, ou no indicador esquerdo ou em qualquer haste de madeira, mesmo o cabo de outro pincel, que se segura sôbre o couro, ou então pregar mesmo na ponta do cabo do pincel e sacudi-lo com um movimento sêco e enérgico. Os pingos, por esta forma, são mais grossos.

24 — **Cinzento esverdeado** — Camada geral de sulfato de ferro, passado rapidamente a esponja ou algodão sôbre o couro húmido. Prender à prancheta na disposição desejada; aspergir a água, aspergir ácido oxálico — **cuidado!** Deixar escorrer, aspergir água, aspergir, com certa abundância, ácido pícrico forte.

25 — **Tonalidade amarela laivada a castanho avermelhado** — Aspergir com água; pulverizar sulfato de ferro, relativamente escuro, mas uma nuvem muito ligeira; aspergir com soda cáustica. Endireitar o couro e, antes que seque, fazer algumas manchas, leves e poucas, com a côr de laranja, aplicada com esponja muito aberta, como no n.º 1, mas desordenadas; repetir a operação, pelo mesmo processo e nos mesmos locais, mas empregando carmin. Estas manchas devem ser muito espaçadas e com tinta fraca. Deixar secar. Humedecer

com esponja molhada em água e passar camada geral, abundante, de amarelo açafraão. Quando a primeira camada está quási sêca, passar segunda.

Tôdas as combinações de patines e tintas, que indiquei, podem servir para as *raízes* desde que a forma de as aplicar seja a indicada para êste processo. Mas, repito: ter tudo pronto, para não esperar duma a outra operação. Vai nisso o bom resultado final.

MÁRMORES

Com a variedade de patines e tintas que indiquei, e os diferentes processos de as aplicar, torna-se fácil a imitação, aproximada, de qualquer mármore: basta collocarmos junto de nós um bocado do mármore a imitar e ir seguindo o capricho dos veios e manchas, recorrendo também aos traços a pincel ou à pena, quando seja necessário.

Mármore de ouro — Bonito e rico. Trabalha-se no livro já coberto. Humedece-se a pasta e mancha-se no tom desejado, castanho e verde, por exemplo, manchas largas. Pode também fazer-se sôbre um fundo de côr lisa ou manchado numa só côr. Faz-se em volta um friso, como no n.º 5.

Corta-se um bocado de fazenda de lã, conhecida pelo nome de *pano setim*, mesmo usado, pouco mais ou menos do tamanho da pasta do livro. Dobra-se ao meio, bate-se com a mão o fêsto, colo-

ca-se sôbre um cartão, desdobra-se e, sôbre a parte que ficar mais direita, assenta-se a fôlha de ouro, de maneira que não vá além da superfície de metade da pasta e dando ainda o desconto para o espaço que a roda de ornato, o filete ou o friso devem ocupar, para não se desperdiçar ouro. Sôbre a parte do pano setim que tem o ouro volta-se a outra metade que se desdobrou, bem rente ao ouro. A fôlha de ouro fica assim entre as duas dobras do pano. Passa-se a mão por cima, carregando fortemente, comprimindo, mas tendo cuidado que o pano não escorregue nem faça pregas.

Mistura-se clara de ôvo e água, em porções iguais, e dá-se uma camada sôbre o livro, não indo além do espaço que o ouro deve ocupar. Na altura devida da secagem, passa-se a boneca do óleo.

Desdobra-se com muito cuidado, sempre sôbre o cartão, o pano que tem a fôlha de ouro a qual, com a pressão que se fêz, se dividiu em inúmeros bocadinhos, ficando uns presos a um lado, outros a outro. Sôbre êsse ouro assenta-se a face do livro passada com a clara, carregando com fôrça. Levanta-se ao mesmo tempo tudo junto — livro, pano e cartão e coloca-se ao contrário, ou seja: o livro em baixo, o cartão por cima, entre as duas cousas o pano com o ouro. Tira-se o cartão, põe-se sôbre o pano uma fôlha de papel, passando-lhe por cima a mão espalmada, apoiando com fôrça para que o ouro adira ao livro. Tira-se o papel, levanta-se cuidadosamente o pano: o ouro ficou pegado à pasta do livro. Se algum pelozinho do pano ficou

também pegado, tira-se com a ponta de um alfinete. Cobre-se o ouro com um papel e esfrega-se com a palma da mão, mas de maneira que não desvie, depois do que se passa por cima do papel um ferro moderadamente quente: um simples ferro de engomar serve.

Outro processo mais ligeiro, mais fantasista mas menos correcto:

Dá-se a clara de ovo e o óleo no sítio onde queremos o ouro. Colocamos o livro ao alto, um pouco inclinado, como se põe uma música na estante. Num cartãozinho, ou na tampa de uma caixa, põem-se alguns restos da fôlha de ouro que se guarda quando se limpam os dourados; coloca-se em frente do livro e sopra-se levemente, direito aos pontos onde queremos os bocadinhos de ouro. Os fragmentos voam e vão colar-se na clara de ovo. Com o simples sôpro encaminham-se para êste ou aquêlê ponto; endireita-se algum que tenha ficado dobrado; espera-se um certo tempo, como para o dourado a ferros, assenta-se o papel, passa-se o ferro quente.

Remata-se com um filete a ouro, enquadrando a pasta.

Pode ainda passar-se uma roda de ornato, a ouro, e pôr uns cantos em desenho largo e forte.

Capítulo III

Fantasia

DOURADO FLORENTINO

Uma fantasia de lindíssimo efeito e execução relativamente fácil, é o dourado a fôlha de ouro, em traço à mão livre, executado por um processo relativamente moderno e rápido, graças a um aparelho especial, exclusivo duma casa alemã e baseado no princípio do têrmo-cautério, o *aparelho para o dourado florentino*. Se tivermos dificuldade em o encontrar à venda e dispusermos dum vulgar aparelho de pirogravura, poderemos aproveitá-lo, desde que se lhe aplique o *pirocalcador*, pequenino utensílio conhecido pelo nome francês de *pirovelours*.

Execução — Uma vez forrado o livro, executamos o desenho exacto para a sua decoração. É preferível o desenho de fantasia — flores, ornato ou mesmo figura, mas podemos também empreender o desenho de estilo. Desenho largo, que é o mais bonito e próprio para êste género. Seja qual fôr,

será singelo no início e, mesmo assim, não se deve trabalhar o livro sem fazer algumas experiências em bocados de couro, sem importância, colados a cartão.

Deixar no desenho papel bastante para voltar para dentro da pasta, que não deve ter ainda a guarda, e colá-lo de forma a que fique bem fixo,



Fig. 43 — Aparelho de pirogravura, servindo para o dourado florentino

quando o formos utilizar. O papel onde se faz o desenho, deve ser bastante fino.

Prepara-se a pasta a trabalhar como para qualquer outro dourado, isto é: mordente, óleo, fôlha de ouro, que deve ser posta de maneira que ao colocar o desenho coincida com os seus traços, ultra-

passando-os um pouco. Para estas operações ver os capítulos respectivos no *Dourado*.

Coloca-se sôbre o ouro o papel que tem o desenho, com muita delicadeza para não rasgar ou raspar a fôlha de ouro; voltam-se as pontas do papel para debaixo da pasta, colam-se aí ao cartão, cortando os cantos do papel.

Procede-se agora ao dourado mas, como o executante pode não saber manejar o aparelho de pirogravura, vou dar-lhe as indicações necessárias

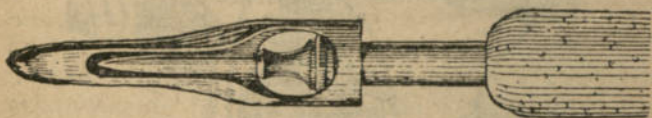


Fig. 44 — Pirocalcador pronto a trabalhar, venio-se no interior a ponta de platina

para se servir dele, pois o manejo do aparelho para o dourado florentino, é sensivelmente o mesmo.

O aparelho, fig. 43, compõe-se de um frasco carburador destinado a conter a essência; um cabo isolador, revestido de cortiça, onde se enrosca uma ponta de platina; um tubo de borracha para ligar o cabo isolador ao carburador; uma pêra de borracha e uma lâmpada de álcool. A rôlha do carburador tem dois tubozinhos de metal a um dos quais se adapta a pêra de borracha e, ao outro, o tubo que vai ligar a extremidade oposta ao cabo de cortiça.

Deita-se gasolina rectificada no carburador, enchendo apenas dois terços do frasco, que se tapa bem com a rôlha onde estão presos os tubos de metal.

Para executarmos o traço dourado, passamos a rôsca da ponta de platina pelo orifício que o pirocalcador tem na base e só então se enrosca no cabo isolador. A ponta fica assim metida no interior do pirocalcador, como indica a fig. 44.

Deita-se na lâmpada um pouco de álcool puro, acende-se e apresenta-se a ponta ao alto da chama pois é o sítio onde o calor é mais intenso. Quando a ponta está rubra, aperta-se rapidamente a pêra e retira-se a ponta da chama. A ponta de platina trabalha melhor e é mais fácil graduar o calor, uns 10 minutos depois de estar incandescente. Nem seria conveniente trabalhar assim que se tira da chama porque o pirocalcador estaria nessa altura demasiadamente quente. É preciso que só a ponta incandescente o aqueça. A pêra, que se conserva na mão esquerda, aperta-se sempre que é necessário para manter rubra a ponta de platina.

Com a mão direita seguramos o cabo isolador como quem pega num lápis; assentamos sôbre a mesa o antebraço, para dar firmeza à mão e, por um ângulo do desenho, da esquerda para a direita e de cima para baixo, começamos a seguir todo o traço com o lado do pirocalcador que apresente a grossura do traço que desejamos. É preciso seguir o desenho muito lentamente, para se fazer a perfeita aderência do ouro. A mão esquerda continua

a premir a pêra de borracha sempre que desejamos activar a incandescência, a mão direita vai conduzindo o pirocalcador, lentamente mas em movimento seguro e igual, sem sacudidelas bruscas nem hesitações.

Existe um dispositivo especial que permite fazer com o pé o movimento de pressão na pêra de borracha, ou então o aparelho eléctrico, mais moderno, que basta ligar à corrente, mas que podemos dispensar desde que alguém nos ajude, encarregando-se da pêra, para podermos dispor das duas mãos. Então o trabalho é mais seguro porque a mão esquerda ampara o papel do desenho, o indicador e o polegar afastados para o pirocalcador trabalhar entre êles. É que a maior dificuldade dêste trabalho está em que o papel do desenho se não mova com o tracejar.

Tendo de se interromper um traço é preciso levantar rapidamente a ponta, como quando, ao escrever, fazemos uma vírgula, pois sem essa precaução ficaria um pontinho que tiraria o apuro do trabalho.

Executado todo o traço do desenho, o que se deve examinar cuidadosamente, não fôsse esquecer qualquer cousa, tira-se o papel e passa-se um bocado de algodão como no outro dourado. O desenho ficará impresso a traço de ouro sôbre a pele que reveste o livro, aparecendo unicamente um pouco menos brilhante do que quando é feito directamente.

Podemos deixar o trabalho assim ou ornamentar

os fundos com um fino pontilhado a ouro mas para isto, tirado o papel, antes de limpar o ouro, fazemos êsse pontilhado directamente sôbre a fôlha de ouro, com a extremidade do pirocalcador, não arrastando, como fizemos sôbre o papel, mas fazendo a impressão como se trabalhassemos com um dos ferros de dourar. É só então se limpa o ouro.

Se a ponta de platina se não conserva incandescente fora da chama do alcool, pode ser devido à gasolina. Experimenta-se da seguinte forma:

Monta-se o aparelho mas não se põe o pirocalcador nem mesmo a ponta de platina. Acende-se a lâmpada e apresenta-se à chama o orifício do cabo isolador onde se costuma enroscar a ponta. Faz-se funcionar a pêra e observa-se a chama produzida: se tiver côr azulada e uns 10 centímetros de comprimento, está na fôrça precisa. Tendo menos, está fraca, portanto é necessário substituí-la; se tiver mais, está demasiadamente forte: tem de se misturar um pouco de gasolina fraca ou deixar o carburador destapado durante algumas horas.

E... já que estamos com o aparelho na mão, se o encadernador quiser executar alguma encadernação como as que estiveram tão em voga no fim do século XIX, não tem mais do que seguir estas indicações, mas sem pôr o pirocalcador: armar o aparelho, como indica a figura e trabalhar directamente, sem o papel nem a fôlha de ouro.

Este trabalho caiu inteiramente em desuso mas, como teve grande incremento na encadernação, al-

guns tratados modernos, da especialidade, ainda o incluem.

Em veludo, camurça ou pelica, sóbrio e muito bem feito, ainda hoje pode ser aceitável.

DESENHO Á PENNA

Faz-se num papel o desenho a executar porque o couro não aceita, sem vestígios desagradáveis, as correções que houvesse a fazer. Estende-se o couro sobre uma prancheta, prende-se, passa-se todo com uma esponja húmida, assenta-se o desenho sobre o couro, assim humedecido, prendendo com tachas mas tendo cuidado fiquem fora do espaço a ocupar pela pasta do livro, porque não se podiam disfarçar as marcas e o furo que deixassem. Com um lápis duro seguem-se tôdas as linhas do desenho, não carregando muito porque o couro húmido recebe mais facilmente as impressões. Levanta-se uma ponta do desenho para verificar se está todo passado: o desenho aparece gravado levemente mas com grande nitidez. Tira-se o papel e deixa-se secar bem o couro sem o desprender da prancheta.

Com uma pena de escrever, vulgar, cobre-se todo o traço gravado, molhando a pena numa solução de potassa muito forte, sulfato de ferro ou soda cáustica, assim como faríamos com tinta de escrever ou nanquim, a tinta vulgarmente designada por tinta da China. O traço vai aparecendo lentamente sobre o fundo do cabedal, mas só dá todo

o seu efeito quando seca, pois só então adquire o tom exacto. O melhor efeito é obtido com a soda cáustica doseada de maneira a dar um castanho bem marcado mas não demasiadamente escuro.

A pena dá melhor traço não indo muito molhada.

Podem empregar-se aparos de duas grossuras: o vulgar, para os contornos; aparo litográfico, para os sombreados.

Um artista, hábil em desenho à pena, pode fazer por êste processo trabalhos admiráveis, empregando, como fundo, a carneira parda ou vitela natural.

Havendo linhas rectas, executá-las com o auxílio da régua e tira-linhas.

Cuidado com os borrões: os descorantes não remedeavam inteiramente o mal.

Não tendo aptidões para um trabalho bem feito, mais vale renunciar a executá-lo: a encadernação exige muito apuro, muita perfeição, para que possa aceitar uma decoração defeituosa, de mau gosto ou execução atabalhoada.

DESENHO COLORIDO

EFEITOS POLICROMOS

O trabalho conjunto de patines simples, combinadas, e tintas, colorindo apropriadamente um desenho feito a traço, é o recurso mais vasto para

a fantasia do artista decorador de livros. É aqui que tem de recorrer a tôda a sua sensatez, a todo o seu sentimento artístico, pois pode obter, no campo da arte, uma infinidade de características inteiramente diversas umas das outras.

Tendo criado êste género, tenho feito executar trabalhos de aspecto inteiramente diferente do que tem aparecido no estrangeiro.

É incalculável a beleza e variedade a dar aos trabalhos por êste processo: o traço marca o desenho firme, com tôda a nitidez, o colorido dá-lhe valor, dá-lhe vida.

Para êste género não fazemos sombras a traço: desenham-se bem os contornos, em traço de tom muito uniforme, de preferência castanho escuro, e, depois de o deixar-mos secar bem, passamos a executar o colorido das várias partes, procurando sempre a harmonia de tons, não esquecendo que uma encadernação não é um cartaz.

As figs. 45 e 46 apresentam três livros feitos neste género de trabalho. Pertencem a uma linda colecção de seis volumes da *Petite Histoire*, de Lenotre, propriedade da minha discípula D. Aida Mota, decoração executada por ela, sob a minha direcção; encadernação e desenhos feitos por mim.

A moldura enquadrando os motivos simbólicos é igual em todos os volumes, só êsses motivos são diferentes, adaptados a cada assunto, algumas vezes aproveitando desenhos da capa de brochura, como a parte de trás de *Dossiers de police*, da fig. 45.

A decoração é executada a traço castanho sôbre

carneira parda, com patines predominando o cinzento e ligeiros realces de tintas amortecidas.

A beira das pastas é forrada de pele chagrinada em azul escuro, tendo três filetes de ouro na junção com a parte trabalhada. Dois filetes de ouro ao longo da lombada, terminando junto aos quadrados das extremidades; dísticos em ouro.

Corte: cabeça aparada, pintada e pulida, em azul, liso; frente e pé tosquados, espargidos de azul, aos cantos, esbatendo para o meio.

Em *Napoléon*, onde se vê a águia imperial caída e o facho triunfante, êste tem as chamas realçadas a vermelho.

As gravuras mostram os livros abertos para se ver o efeito da frente, lombada e costas.

Vou descrever a execução de um dêstes livros, para servir de guia a uma das modalidades dêste género de trabalho, que pode variar ao infinito.

Aqui, as tonalidades aparecem veladas, como transparecendo debaixo duma ligeira nuvem acinzentada.

Tomemos por norma *Paris*, fig. 46, onde estão representados os monumentos típicos da capital francesa: a tôrre Eifel e um canto de Notre-Dame. O trabalho é executado em pele solta.

Feito o desenho em papel transparente — papel vegetal, sem brilho — prende-se à carneira, mantendo-se tudo fixo, para o que se prende a uma prancheta, com tachas de desenho colocadas fora do desenho a executar e dando margem para o

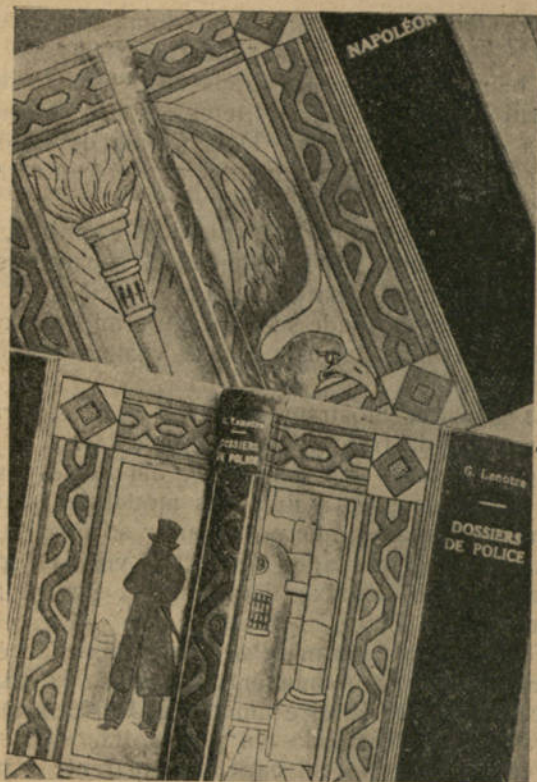


Fig. 45 — Encadernações simbólicas decoradas
a desenho policromado

friso e virado, não vão ficar a ver-se os furos produzidos pelas tachas.

Quando o desenho é miúdo, humedece-se um pouco o couro antes de lhe assentar o papel.

Passa-se o desenho todo com a ponta do traçador para couro ou uma ponta fina, de osso, como

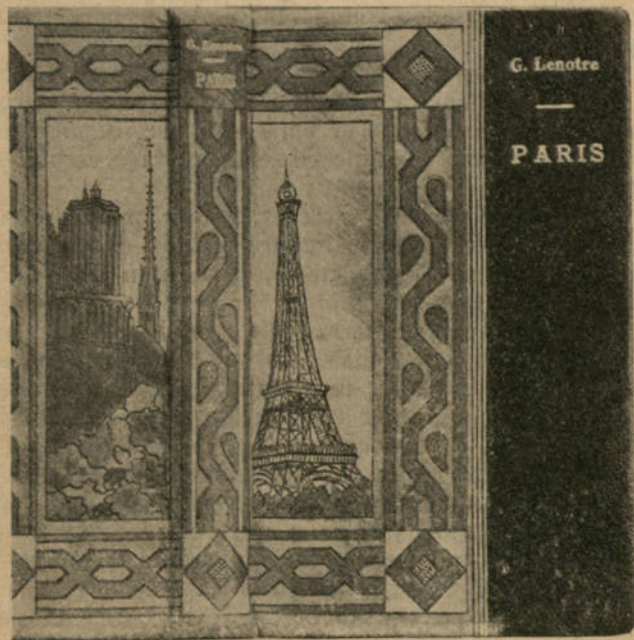


Fig. 46 - Encadernação simbólica. Tonalidades esfumadas

por exemplo um furador de bordar. As linhas rectas marcam-se por meio duns pontos nos ângulos para depois se ligarem entre si, com o auxílio duma régua, directamente sôbre a carneira.

Levanta-se o papel a pouco e pouco mas deixando sempre um lado preso pelas tachas, para que se não desloque o desenho, e certificamo-nos se está tudo passado, completando algum bocadinho que faltasse.

Tirado o papel prepara-se a solução de soda cáustica, de maneira a dar um traço bastante escuro mas não queimado. Ter em conta que, depois de passar por cima a patine cinzenta, o traço escurece mais.

Com uma pena de escrever, vulgar, molhada na solução de soda cáustica, cobre-se todo o desenho, que ficou marcado no couro, corrigindo qualquer irregularidade no traço.

O desenho das barras, formando moldura, é feito com um aparo mais grosso; para as grandes linhas rectas coloca-se uma régua junto dos pontos marcando os ângulos e traça-se, de preferência com o tira-linhas, se o executante o manejar com facilidade. Nunca molhar o tira-linhas na soda cáustica: molha-se uma pena de escrever na solução e raspa-se o líquido que levou entre os bicos do tira-linhas, para que se não suje por fora. Não havendo prática é preferível fazer os traços à pena.

Cuidado com os borrões, salpicos, excesso de líquido ou amontoado nos pontos de junção, no começar dos traços e no findar.

O desenho dos motivos interiores é feito a traço, com aparo mais fino. A pena mal quanto húmida e correndo muito ao de leve nos tracinhos finos; mais líquido e apoiando um pouco mais nos traços que desejamos mais grossos.

Cuidado com o empastamento do líquido ao cruzar os traços.

Deixar secar bem.

Prepara-se sulfato de ferro, diluído o bastante para dar cinzento claro; humedece-se o couro e dá-se camada rápida, geral, com o sulfato assim preparado.

Quando o couro está quási enxuto, mas conservando ainda certa humidade, dá-se nos ornatos das molduras uma camada de sulfato, em intensidade mediana, aplicando-o com pincel fino e tendo cuidado não fazer labuços fora do traço. Pode dar-se ainda uma terceira camada se fôr necessária para uma boa intensidade.

Deixa-se enxugar.

Humedecem-se os quadrados ligando as barras e, assim que o couro absorve tôda a água, molha-se um pincel fino na solução de ácido oxálico — **cuidado!** — e aplica-se nos pontos que a fig. 46 mostra em claro. Isto tem por fim, em todos os casos, abrir os claros onde desejarmos ou fôr necessário.

Deixa-se enxugar, vigiando não passe para fora do traço.

Com o dedo enrolado num pano humedecido em água limpa, esfregam-se êsses pontos, evitando passar fora e mudando repetidas vezes o pano.

Com o mesmo descorante, um pouco menos forte, passam-se os pontos onde destacam os ornatos centrais — a torre e o trecho da catedral. A carneira deve ficar mais limpa em volta d'esses desenhos e ir esbatendo, para os lados, o descorado, de forma a deixar ainda um certo sombreado cinzento.

Dá-se uma camada geral de amarelo, um pouco diluído, sôbre todo o couro levemente húmido. Passar o trecho da catedral com solução de potassa, fraca. Sombrear, dando valores ao desenho, com sulfato de ferro.

A copa dos arbustos, na base dos monumentos, sombreada a verde e castanho, bastante diluídos.

Chamamos mais uma vez a atenção de que, neste trabalho, não se devem empregar tintas que empastem o grão do couro: empregar unicamente as tintas absolutamente líquidas que não pintam — tingem.

Este género de trabalho pode, depois do livro armado, ser pulido, como os móveis, mas levemente e com o verniz muito mais fraco, efeito bastante interessante que tenho apresentado diferentes vezes.

Pode também ser encerado, com cera própria; ou envernizado, como ensinei no *Manual do Encadernador*, pág. 241.

Qualquer d'estes acabamentos tem a vantagem de conservar melhor as côres mas tira o aspecto mate que, geralmente, é muito bonito. Não se

deve fazer sôbre a patine cinzenta, muito clara, porque a altera.

As várias modalidades de decoração que ensinei, têm em vista, principalmente, a parte individual e artística de amadores e profissionais: não quere dizer que o encadernador não empregue as peles que se encontram no mercado, coloridas industrialmente e algumas bem lindas.

Perseverança, paciência, apuro, atenção aos ensinamentos que aqui deixo, vontade firme de conseguir, prática, e o decorador de livros poderá fàcilmente contribuir para o engrandecimento da linda arte da encadernação.

ÍNDICE

Pág.

<i>Prefácio</i>	5
---------------------------	---

PRIMEIRA PARTE — **Notas históricas**

CAPÍTULO I — Os estilos	11
--	----

Bisantino, 12. — Livros litúrgicos, 14. — Monástico, 14. — Manuelino, 16. — Mouro e árabe, 18. — Ataca, 19. — Renascença, 20. — Aldino, 22. — Grolier, 23. — Godofredo Tory, 25. — Henrique II, 25. — Tomás Maioli, 25. — Jaques de Thou, 26. — Henrique III, 27. — Henrique IV, 27. — Margarida Valois, 28. — Canevari, 28. — Fanfarras, 29. — Le Gascon, 29. — Luiz XIII, 30. — Leques, 31. — Luiz XIV, 31. — D. João V, 32. — Pompadour, 32. — Padeloup, 34. — Dero-me, 35. — Luiz XVI, 35. — Império, 36. — Cathedral, 36. — Século XIX : capas de madeira, 38. — Simier, 38. — Courteval, 38. — Simbólica, 39. — Pirogravura, 39. — Arte Moderna, 39.

CAPÍTULO II — Resumo dos estilos	46
---	----

SEGUNDA PARTE — **O dourado à mão**

	Pág.
CAPÍTULO I — Preliminares	67
Material, 68. — O ouro, 69. — Os ferros, 69. — Mordente, 72. — Mordente em pó, 75. — Utensílios, 76.	
CAPÍTULO II — Como se aprende a dourar	80
O calor dos ferros: Impressão a sêco, 86. — Impressão a ouro, 87. — O uso do mordente em pó, 88. — A fôlha de ouro e o seu transporte, 89. — Como se corta o ouro, 93.	
CAPÍTULO III — Como se doura um livro	94
Dourado em marroquim, 109. — Meia amadora, 109. — Percalina, 110. — Papel, 111. — Veludo, 112. — Sêda, 112. — Dourado à mão livre, 113. — Dourado a tipo de impressão, 117.	

TERCEIRA PARTE — **A decoração antiga**

CAPÍTULO I — Impressão a sêco	121
CAPÍTULO II — A Ataca	129
CAPÍTULO III — O Mosaico	135
Embutido clássico, 136. — Embutido directo, 140. — Sobreposto, 142. — Vasado, 143. — Mecânico, 144. — Acabamento, 144.	

CAPÍTULO IV — **Decoração do corte** 146

Corte dourado, 146. — Dourado e cinzelado, 153. — Dourado antigo, 156. — Dourado sobre vermelho, 157. — Corte camaleão, 158. — Paisagem em transparência, 158. — Mármore em transparência, 159. — Damascado, 159. — Dourado de fantasia, 160. — Dourados sobre fundo de côr, 162. — Ornatos sobre dourado, 162. — Miniaturas sobre dourado, 163. — Ornatos esparsos em ouro ou prata, 164. — Ornatos esparsos em côr, 165. — Espargido: a ouro, 166. — De fantasia, 167. — Marmorização, 169. — Preparação do banho, 172. — Papel de guardas, 179.

QUARTA PARTE — **Patines, tintas e fantasias**

CAPÍTULO I 181

CAPÍTULO II — **Tintas e patines** 186

Tintas, 186. — Preparados químicos, 187. — Castanho, 188. — Amarelo, 189. — Preto, 189. — Cinzento, 189. — Descorantes, 189. — Pata de gato, 190. — Jaspe salpicado, 192. — Fachas, 192. — Sombreado valenciano, 193. — Esponjado, 195. — Imersão, 196. — Cabeleira do diabo, 196. — Patines combinadas, 197. — Fundos sombreados, 198. — Pulverizado cinzento esverdeado, 198. — Cinzento verde esbatido, 200. — Cinzento castanho, 200. — Castanho sombreado, 200. — Côr de lontra, 200. — Castanho antigo, 200. — Pérola, 201. — Verde sombreado a castanho, 201. — Laranja velado

de castanho, 202. — Púrpura e ouro, 202. — Vermelho enevoado, 202. — Cinzento amarelo lavado de verde, 203. — Verdefe, 203. — Desenho a claro-escuro, 203. Raizes, 204. — Raiz de nogueira, 207. — Cinzento esverdeado, 208. — Tonalidade amarela lavada a castanho avermelhado, 208. — Mármore, 209. — Mármore de ouro, 209.

CAPÍTULO III — **Fantasia** 212

Dourado florentino, 212. — Desenho à pena, 218.
— Desenho colorido, 219.

Algumas palavras de apreciação ao primeiro volume desta obra — **MANUAL DO ENCADERNADOR** — pela mesma autora

Do ilustre investigador e poeta Matias Lima, autor do notável trabalho de história *A Encadernação em Portugal*:

... Já não há razões para os reparos que fiz ⁽¹⁾ no meu estudo *A Encadernação em Portugal*. Surgiu a obra desejada. Bem haja V. Ex.^a!

Li, atentamente, o seu magnífico livro, apreciando com muito agrado as notas históricas tracejadas com erudição e mão firme...

Parabéns, novos parabéns pelo seu brilhante trabalho. E agora venha o outro — o *Manual do Dourador*!



Do distinto advogado, em Redondo, Dr. Luís Caeiro:

... comprei o seu precioso *Manual do Encadernador* e, nas horas vagas, com os ensinamentos nêle colhidos — eu anteriormente não sabia mesmo nada de encadernação — vou-me entretendo a encadernar livros meus...

(1) « Num país onde não há um manual de encadernador, um simples guia sequer... », pág. 65.

■

Da gentil artista D. Esmeralda Jorge da
Silva Pereira — S. Paulo, Brasil:

Admiradora da arte de encadernar... em boa hora
encontrei no seu apreciado livro *Manual do Encadernador*
o amparo, o guia, para os meus primeiros passos nesse
trabalho.

Graças ao seu livro e com trabalho assíduo, consegui
em parte o meu desejo. Já sei fazer uma boa encaderna-
ção...

■

De João Silva — Rua da Liberdade, Figueira
da Foz:

... Segundo uma gravura a pág. 30 do seu livro *Ma-
nual do Encadernador*, fiz eu e uma outra pessoa, não da
arte, uma prensa universal...

■

De Luís Gois — Jardim do Bacalhau, Beja:

Há meses que comprei o vosso trabalho *Manual do
Encadernador*, cujos ensinamentos tenho seguido e apro-
veitado com visível resultado...

■

De Mário Figueira — Salgueiro:

... Possuo o livro *Manual do Encadernador*, da auto-
ria de V. Ex.^a, que tenho lido com dedicação e entusiasmo...

■

Do sr. João Mateus:

... o seu *Manual do Encadernador* que li com muito agrado por nêle encontrar os ensinamentos precisos para que eu (com a minha pouca habilidade) pudesse fazer uma encadernação apresentável...

■

Do sr. José Manuel Barbedo Galhano —
Pôrto:

O *Manual do Encadernador*, por V. Ex.^a publicado em 1937, tem-me prestado grande auxílio na encadernação da minha incipiente biblioteca. Êle tem sido, na verdade, o meu único e precioso guia, conseguindo eu com o seu amparo, fazer, melhor ou pior, algumas encadernações em couro...

■

Do sr. Eurico Ferreira Antunes — Avenida
Casal Ribeiro, Lisboa:

Sou um amador em questões de encadernação e, nas que tenho feito, em percalina, tenho seguido com tôda a atenção as indicações constantes do seu livro *Manual do Encadernador*...

Do Sr. João Baptista

... e a respeito do ...
... e a respeito do ...
... e a respeito do ...

Do Sr. João Manuel Barbosa Galvão

... e a respeito do ...
... e a respeito do ...
... e a respeito do ...

Do Sr. João Manuel Barbosa Galvão

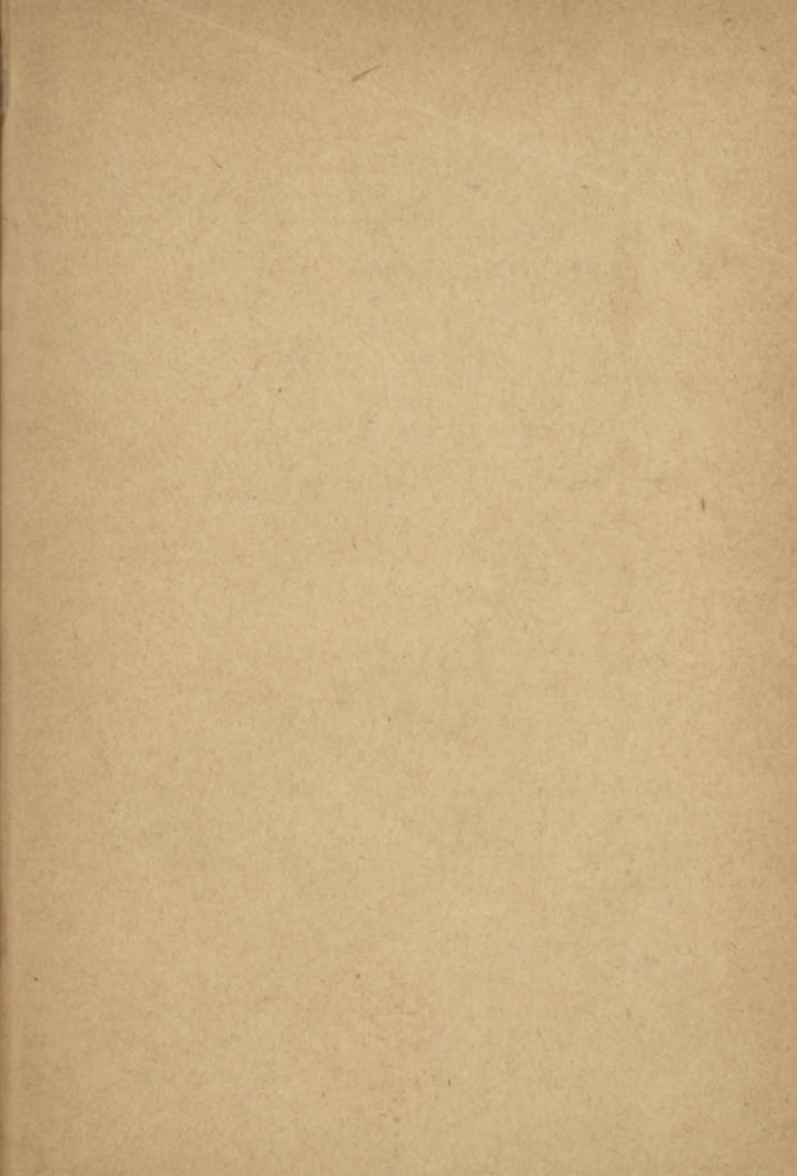
... e a respeito do ...
... e a respeito do ...
... e a respeito do ...

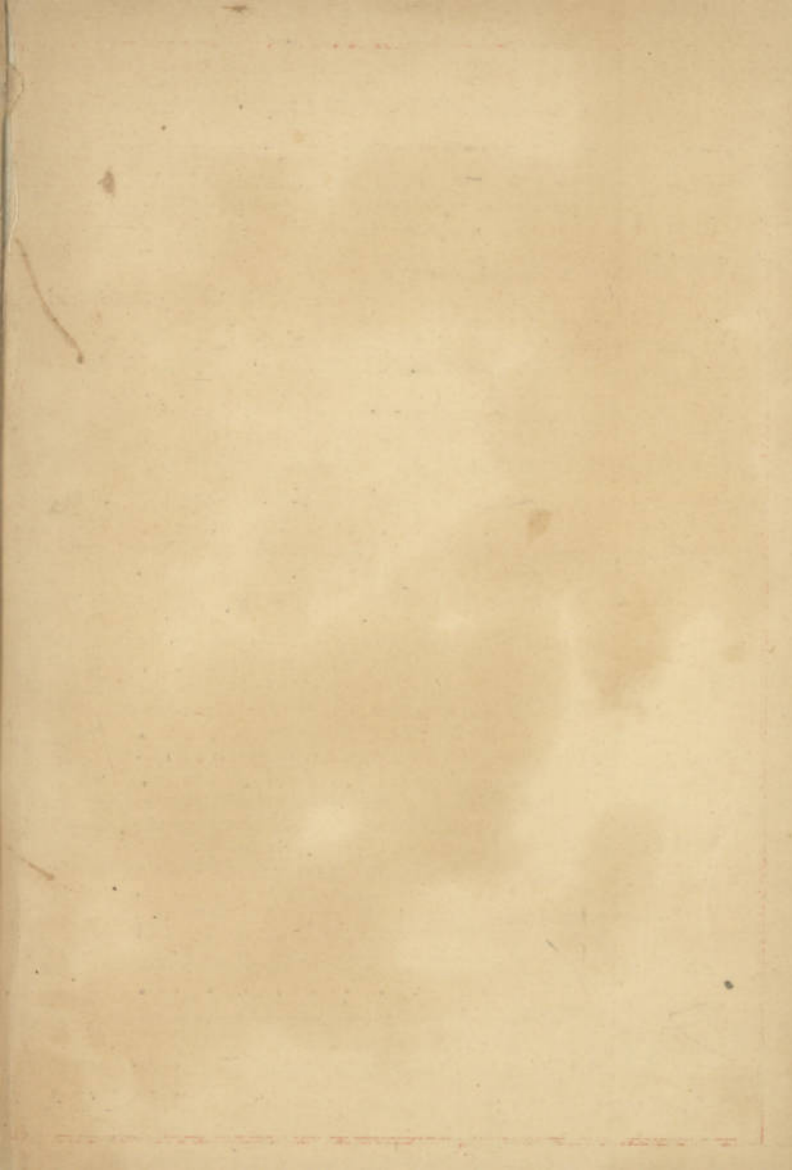
ACABOU DE SE IMPRIMIR ÊSTE LIVRO
AOS 23 DE JUNHO DE 1941 NAS GRAN-
DES OFICINAS GRÁFICAS «MINERVA»
DE GASPAR PINTO DE SOUSA & IRMÃO
DE VILA NOVA DE FAMALICÃO

BRD

333







ÚLTIMAS PUBLICAÇÕES

- Carlos Ferrão — *A B C da Política Mundial*. As origens da guerra, a sua evolução e os seus efeitos em sínteses elucidativas. Centenas de palavras numa tradução rigorosa e objectiva. Guia indispensável para tôdas as pessoas que se interessam pela vida internacional 12\$50
- Braz Garcia de Mascarenhas — *Viriato Trágico*. Adaptação em prosa de *João de Barros*, para a colecção «Os Grandes Livros da Humanidade». Br. 12\$50
Enc. 20\$00
- José Pereira Tavares — *Como se devem ler os clássicos*. Br. 12\$50; enc. 20\$00
- Heitor Pinto — *Imagens da Vida Cristã*, com prefácio e notas do padre *M. Alves Correia*. Da «Colecção de Clássicos Sá da Costa». 4 volumes, cada br. 12\$50
Enc. 20\$00
- Rodrigues Lôbo — *Poesias*, selecção, prefácio e notas de *Afonso Lopes Vieira*. Da «Colecção de Clássicos Sá da Costa». Br. 12\$50; enc. 20\$00
- Marquesa de Alorna — *Poesias*, selecção, prefácio e notas do prof. *Hernâni Cidade*. Da «Colecção de Clássicos Sá da Costa». Br. 12\$50; enc. 20\$00
- Carlos Selvagem — *A Encruzilhada*, peça em 3 actos 12\$00
- Manuel Ribeiro — *Vida e Morte de Madre Mariana Alcoforado*. Br. 35\$00; enc. 47\$50 ou 65\$00
- Forjaz de Sampaio — *Como devo formar a minha biblioteca*. Br. 15\$00; enc. 22\$50
- J. Guerreiro Murta — *Manual da Língua Portuguesa*, nova edição de acôrdo com o Vocabulário da Academia das Ciências de Lisboa. Br. 15\$00; enc. 20\$00
- Moderno Vocabulário da Língua Portuguesa, principais alterações e dificuldades ortográficas e prosódicas segundo o Vocabulário da Academia das Ciências de Lisboa, organizado pelos profs. Manuel Subtil, Cruz Filipe, Faria Artur e Gil Mendonça. Br. 6\$00; enc. 8\$50
-
-

LIVRARIA SÁ DA COSTA — EDITORA
24, Poço Novo LISBOA

