
**A primeira edição de Os Lusíadas do Real Gabinete
Português de Leitura vista em detalhes: a trajetória de um
exemplar através da análise material**

*The first edition of The Lusíadas from the Royal Portuguese
Reading Office seen in detail: the trajectory of a copy through
material analysis*

Profa. Dra. Alícia Duhá Lose
Universidade Federal da Bahia

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1358>

RESUMO

Este artigo é derivado da detalhada análise material do exemplar da primeira edição do livro *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, datado de 1572, pertencente ao acervo do Real Gabinete de Leitura, localizado no Rio de Janeiro. O texto apresenta, através da análise das materialidades, as características tipográficas que individualizam o exemplar, a trajetória dos processos de restauração e reencadernação pelos quais passou. O estudo, que busca nas metodologias da Codicologia, da Bibliografia material e da Conservação e do Restauro sua base, indica a raridade e a unicidade do exemplar que conta a sua própria história através das marcas deixadas pelo tempo e pelo homem.

PALAVRAS-CHAVE: *Os Lusíadas*; Primeira edição; Análise material; Codicologia; Conservação e restauro.

ABSTRACT

This article is based on a detailed material analysis of a copy of the first edition of the book *Os Lusíadas*, by Luís Vaz de Camões, dated 1572, belonging to the collection of the Royal Reading Room, located in Rio de Janeiro. Through an analysis of the material, the text presents the typographic characteristics that individualize the copy, and the trajectory of the restoration and rebinding processes it underwent. The study, which seeks its basis in the methodologies of Codicology, Material Bibliography, and Conservation and Restoration, indicates the rarity and uniqueness of the copy that tells its own story through the marks left by time and man.

KEYWORDS: *Os Lusíadas*; First edition; Material analysis; Codicology; Conservation and restoration.

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta as conclusões de uma detalhada análise material feita sobre o exemplar da primeira edição d'*Os Lusíadas* pertencente ao acervo do Real Gabinete Português de Leitura e, através dela, mostra a trajetória de um exemplar que conta em si a própria história por suas características tipográficas individualizantes, derivadas do processo artesanal de impressão, e pelas características das diversas intervenções feitas ao longo dos anos com o instituto de conservar e restaurar o exemplar.

A análise material a que me refiro foi realizada a pedido do Real Gabinete Português de Leitura após breves comentários feitos por mim durante um primeiro contato com o exemplar. Nesse primeiro momento, afirmei categoricamente que a encadernação não era de época e que ela própria já havia sido restaurada. Afirmei também que o exemplar teria passado por processos de restauração em diferentes épocas nas quais se aplicaram técnicas variadas.

Despertada a curiosidade da direção da instituição, fui convidada a retornar no dia seguinte (11 de julho de 2024), devidamente equipa-

da, para proceder a uma análise material mais profunda e fazer um diagnóstico do estado de conservação do exemplar, o que foi feito na Sala Camiliana, no prédio principal do Real Gabinete Português de Leitura, localizado na rua Luís de Camões, n. 30, na cidade do Rio de Janeiro (RJ, Brasil).

O exemplar analisado, conforme indica o título do presente artigo, é da primeira edição de *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, publicada em 1572, em Casa de Antônio Gonçalves. Para esta nova consulta ao exemplar, que se estendeu das 9 h até 13 h 30 min, foram utilizados os seguintes equipamentos tecnológicos, analógicos e digitais, que auxiliam ao pesquisador, ampliando sua visão, possibilitando a percepção de detalhes e registrando dados através de imagens de alta qualidade. Nesse caso, foram usados meus equipamentos pessoais, a saber: um notebook com boa placa de vídeo; um microscópio digital conectável ao computador, com Led e luz ultravioleta e capacidade de ampliação de imagem de 50 a 1.600x; uma lupa contafios profissional com capacidade de aumento de 20x e 3 lâmpadas de Led e 3 de luz ultravioleta; uma lanterna com luz ultravioleta e Led rasante; um negatoscópio portátil ultraslim (7 mm de espessura) e base de iluminação em Led, com área iluminada de 254 mm x 144 mm (LxA); um paquímetro digital com extensão de até 150 mm; uma minitrena retrátil de até 1 m; um tripé com encaixe para smartphone e lâmpada de Led; um smartphone com potentes 4 câmaras traseiras e 1 frontal.¹

Advirto que a análise aqui apresentada, apesar de beber da fonte dos conhecimentos teórico-metodológicos da Bibliografia Material

¹ Os registros fotográficos complementares foram realizados pela Profa. Ma. Libânia da Silva Santos (Historiadora e Paleógrafa), minha orientanda de doutorado – a quem, desde já, agradeço – que me acompanhou na viagem ao Rio de Janeiro para realização de análise presencial de parte do seu *corpus* de pesquisa que se encontra na Seção de Manuscritos da Fundação Biblioteca Nacional.

e da Codicologia, insere-se mais no âmbito da análise material, a qual se atém aos elementos de composição física do volume, seu estado geral de conservação, as intervenções pelas quais passou, as técnicas utilizadas em cada uma, entre outros elementos.

Inicialmente, foi possível reafirmar que a encadernação do exemplar não é a original do volume, pois diversos elementos, que serão apresentados ao longo das análises, situam a encadernação atual, no mínimo, em meados do século XIX, todavia mais provavelmente no século XX. É possível que a encadernação atual seja, pelo menos, a terceira encadernação que o volume tenha recebido ao longo dos séculos. Durante as análises feitas, foi possível verificar que o volume de *Os Lusíadas*, impresso em 1572, teve, pelo menos, duas outras encadernações antes da atual, que derivaram de intervenções de restauração e utilizaram técnicas e materiais diferentes. Foi possível também datar, mesmo que de forma aproximativa, a confecção da penúltima e da última (atual) encadernação e os, pelo menos, dois momentos de intervenção de restauração. Também foram perceptíveis algumas divergências referentes aos procedimentos utilizados na última intervenção de restauro em comparação com o comportamento preconizado e praticamente unânime das técnicas de restauração atual. Por fim, foram identificadas as marcas de proveniência e de posse e algumas intervenções manuscritas feitas diretamente sobre o texto tipografado ou às margens.

A ANÁLISE

A encadernação atual mede 180 mm x 120 mm. Trata-se de uma encadernação dupla², pois, em virtude da restauração feita no miolo, que exigiu descostura e recostura, o livro, inevitavelmente, teve seu

² Uma encadernação inteira (aquela que é feita com um único revestimento, sem cortes e sem cantoneiras e lombadas de outros materiais) sobre a qual fo-

tamanho de lombo acrescido em alguns milímetros. Dessa forma, a capa que se encontrava na obra antes do processo de restauração do miolo não caberia mais no livro, pelo menos, não sem enxertos na lombada. Assim, como é usual nas encadernações feitas no âmbito do processo de restauração, foi confeccionada uma nova encadernação inteira, também em couro vermelho, e, removendo-se, na medida do possível, o revestimento da encadernação anterior, colou-se, com muito apuro, os revestimentos das capas e da lombada sobre a nova encadernação inteira. Isso pode ser facilmente percebido, a olho nu, através das imagens a seguir (Fig. 1 e 2).

Figuras 1 e 2 – Imagens macroscópicas da nova encadernação sobre a qual foi colado o couro do revestimento das pastas e da lombada removidos da encadernação anterior.



ram coladas partes do revestimento de uma encadernação anterior, provavelmente feita depois de meados do séc. XIX.

Na parte em que o revestimento das pastas seguiria, sem interrupção para a lombada, é possível ver o escurecimento do couro mais antigo e a parte mais clara do couro mais novo do revestimento da encadernação de baixo (Fig. 3 e 4).

Figuras 3 e 4 – Imagens microscópicas, mostrando parte da nova encadernação de baixo.



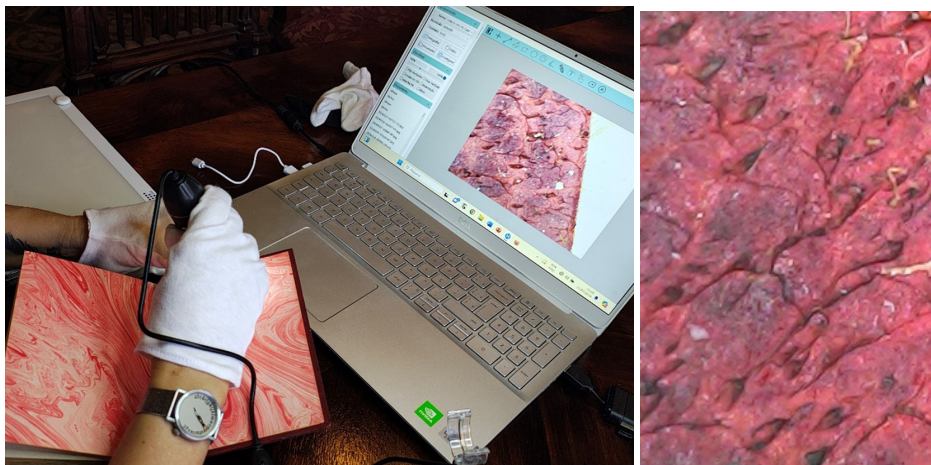
Nas imagens anteriores, é possível ver parte da nova encadernação (de coloração vermelho mais vivo e de couro de outra qualidade) sobre a qual foi colado o couro das partes restantes do revestimento das pastas e da lombada da encadernação anterior.

Na figura 3 (foto externa da visualização microscópica), é possível ver o ponto exato de onde estavam sendo capturadas as imagens; de onde o microscópio estava projetando a imagem aumentada para o computador. Nela pode-se ver, claramente, o couro de baixo complementando o espaço necessário para compensação da altura do lombo.

Figura 5 – Imagem macroscópica destacando.

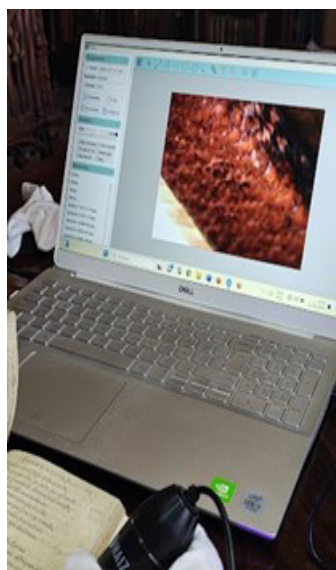
Na figura 5, também é possível ver o couro da nova encadernação abaixo, sobre o qual foram coladas as partes dos revestimentos das pastas da encadernação anterior que puderam ser reutilizadas. Nesta parte das borduras, também pode-se ver o escurecimento do couro anterior e a parte mais clara do couro mais recente por baixo.

O revestimento da nova encadernação, possivelmente produzida já no séc. XX, foi feito também com couro tingido de vermelho, mas, aparentemente, pelo processo de atanagem, de coloração mais clara e uniforme (Fig. 6 e 7), sem a camada de tingimento excessivamente brilhosa e quebradiça do revestimento da encadernação anterior que foi reaproveitado.

Figura 6 e 7 – Imagens microscópicas do couro atanado aparente nas borduras.

As imagens microscópicas das borduras da nova encadernação deixam evidente que o couro utilizado para fazer a nova capa, sobre a qual foram coladas as partes reaproveitadas da encadernação anterior, teve técnica de preparo e coloração diferentes do revestimento do século XIX. Esse novo couro, aparentemente, é atanado. A distribuição celular também tem aspecto diferente do *chagrin* utilizado para confecção da encadernação anterior. No entanto, nas análises realizadas, não foi possível precisar de qual animal derivaria esse novo couro, embora se suspeite, por aspectos fenotípicos, que seja de bovino.

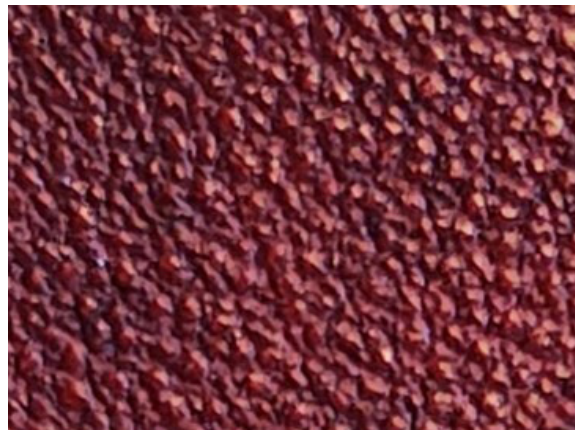
Figura 8 e 9 – Imagem microscópica do couro atanado com tanino exposto.



Nas figuras 8 e 9, que apresentam a visualização microscópica das borduras, veem-se os desgastes da camada externa de tingimento, deixando os taninos expostos (Fig. 8), indiciando, mais ainda, a técnica de curtimento por atanagem desse couro.

A encadernação, cujas partes foram reaproveitadas, provavelmente produzida a partir de meados do século XIX³, era revestida com couro do tipo *chagrin*⁴.

Figura 10 – Imagem macroscópica do couro *chagrin*.



A imagem macroscópica do revestimento em couro da encadernação anterior (Fig. 10), mostra aspecto morfológico de distribuição celular compatível com epiderme de mamífero na técnica e na parte do animal utilizada para produção do *chagrin*.

³ Essa datação é feita por inferência a partir do padrão ornamental e do tipo e técnica de preparação do couro. Portanto é uma datação *a quem*, não exata.

⁴ *Chagrin* ou *Chagrém* é uma palavra francesa derivada do turco *sagri* que designa uma pele de aspecto granuloso. Embora possa ser preparada com peles de peixe, no âmbito da história da encadernação, era comumente preparada com quarto traseiro de mamíferos, principalmente, da cabra, mas também de cavalo ou de burro. Caracterizada por um couro de aspecto granular muito miúdo e regular, essa pele, normalmente curtida com preparos vegetais, empregou-se na encadernação apenas depois da segunda metade do século XIX.

Figura 11 – Imagem microscópica do couro *chagrin* em parte não pigmentada.

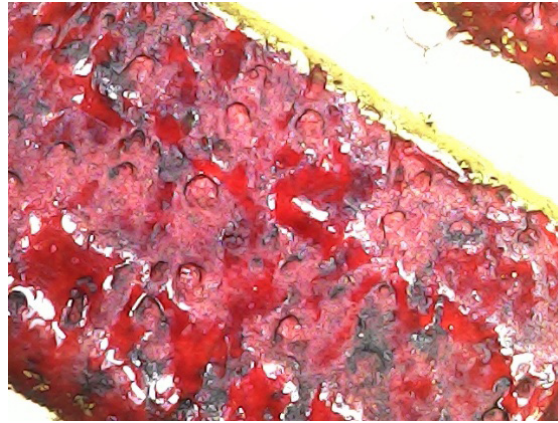


A imagem microscópica do revestimento em couro da nova encadernação em parte não pigmentada (Fig. 11) mostra aspecto morfológico de distribuição celular também compatível com epiderme da mamífero na técnica e na parte do animal utilizada para produção do *chagrin*.

Aparentemente, o couro deste revestimento mais antigo foi tingido por pigmento químico⁵ de cor vermelho vivo.

⁵ O chamado *couro pigmentado* utiliza tintas pigmentadas que cobrem a superfície do couro com uma camada de cor. Esse tipo de tingimento é mais opaco e pode esconder imperfeições naturais, oferecendo uma cor mais uniforme e maior resistência a manchas e desbotamento. Em contraponto a esse tipo de colorização, o couro atanado, também conhecido como couro por curtimento vegetal, é mais utilizado por sua melhor conservação e durabilidade, sendo um tipo de couro produzido através de um processo de curtimento utilizando taninos naturais extraídos de plantas, como cascas de árvores e folhas. Esse método de curtimento é tradicional e tem sido usado há séculos, pois é bastante durável por usar taninos vegetais em vez de produtos químicos sintéticos, é considerado mais ecológico e tem uma aparência mais natural e uma textura mais firme. Ele desenvolve uma pátina com o tempo, tornando-se mais bonito e único com o uso.

Figura 12 – Imagem microscópica de partes com pigmento vermelho, com e sem brilho.



A imagem microscópica (Fig. 12) mostra partes do tingimento brilhoso, cobrindo (praticamente selando) o couro. Onde a tinta já está desgastada, é possível ver a maior penetração da pigmentação com coloração vermelha no couro; é possível ver também que, no baixo relevo derivado dos poros de onde partiam os bulbos dos pelos do animal, a cor vermelha é opaca.

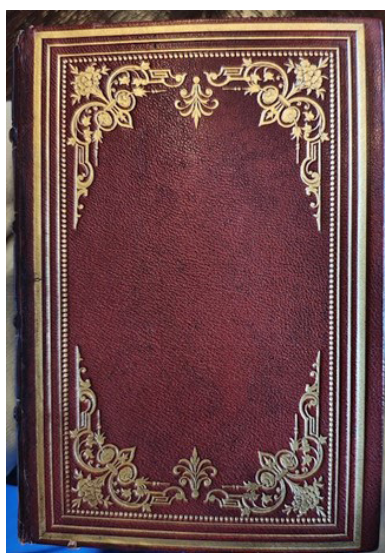
A despeito da técnica de recuperação das partes da encadernação anterior, o revestimento da encadernação do século XIX está colado ao couro debaixo de forma totalmente regular, sem bolhas e grumos. A encadernação debaixo tem medidas perfeitas, apresentando borduras idênticas (Fig. 13 e 14) nos três cantos, na capa e na contracapa, o que denota um trabalho de encadernação bastante cuidadoso e de grande competência.

Figura 13 e 14 – Medição das borduras com paquímetro digital de alta precisão.



Sobre o couro da capa anterior, haviam sido feitas ornamentações com dois tipos de ferros quentes e folhas de ouro. A ornamentação (Fig. 15) apresenta quatro cercaduras, sendo a primeira mais grossa, duas mais finas e uma, a mais interna, por técnica de pontilhismo. Dentro das cercaduras, veem-se ornamentos ao estilo *dentelle*.

Figura 15 – Imagem macroscópica do revestimento em couro da encadernação do século XIX, mostrando a ornamentação a ferros quentes com folhas de ouro dispostas no estilo *dentelle*.



O modelo de ornamentação à *dentelle*⁶ poderia indicar que essa encadernação tem data de produção no século XVIII – período em que foi criado o modelo utilizado na decoração da cobertura das pastas da obra em análise – ou posterior a ele. No entanto, como já dito, o couro utilizado para sua produção situa a encadernação, pelo menos, na segunda metade do século XIX.

Figura 16 – Imagem macroscópica de dano no revestimento.



⁶ Nicolas Denis Derôme (Derôme, o Jovem) foi o mais ilustre representante das várias gerações da família Derôme. Os Derôme foram os grandes difusores do estilo *dentelle*, tipo de encadernação no qual os elementos ornamentais imitam rendas. Ele utilizava os ferros à *dentelle* em combinação e não em repetição (Mársico) nas bordas, deixando um espaço central vazio e harmônico. No entanto, é raro verem-se os ferros apenas em gofragem, sem douração. Esse modelo de encadernação foi utilizado em profusão no século XVIII.

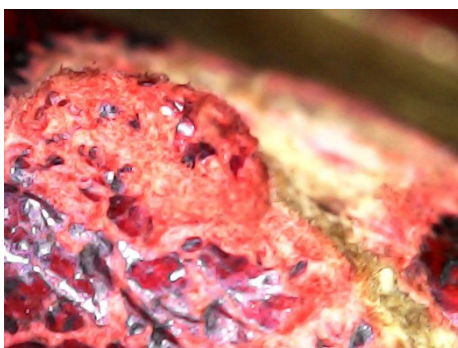
Figura 17 – Imagem macroscópica de dano no revestimento no ponto onde dispõem o microscópio.



Figura 18 – Imagem microscópica de dano no revestimento, permitindo ver suas características constitutivas.



Figura 19 – Imagem microscópica de dano no revestimento, mostrando as partes onde a cobertura uniforme da tinta fica craquelada.



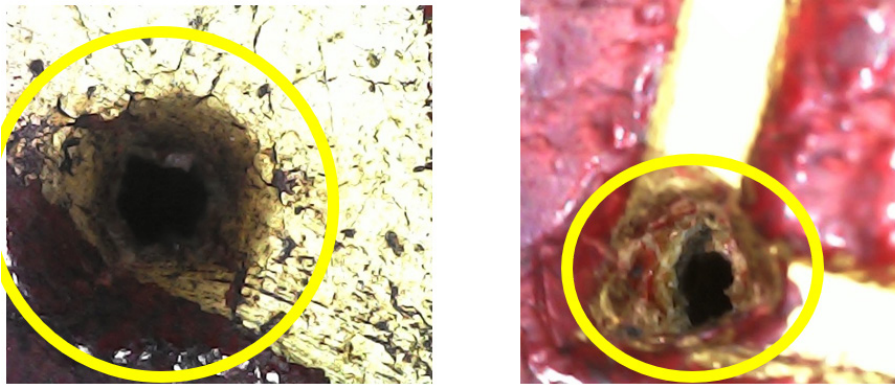
Analisando microscopicamente as camadas mais internas (Fig. 17, 18 e 19) do couro *chagrin* através desse pequeno dano na borda (Fig. 16), é possível ver os desgastes da camada externa de tingimento e as camadas mais internas do couro já expostas.

Ainda sobre a encadernação, é possível verificar que foram feitos furos (Fig. 20 e 21) com algum objeto pontiagudo, não se sabe com qual objetivo, a partir da partes externa para a parte interna da pasta (Fig. 22 e 23).

Figura 20 e 21 – Imagens macroscópica de furos no revestimento.



Figura 22 e 23 – Imagens microscópicas de furos no revestimento.



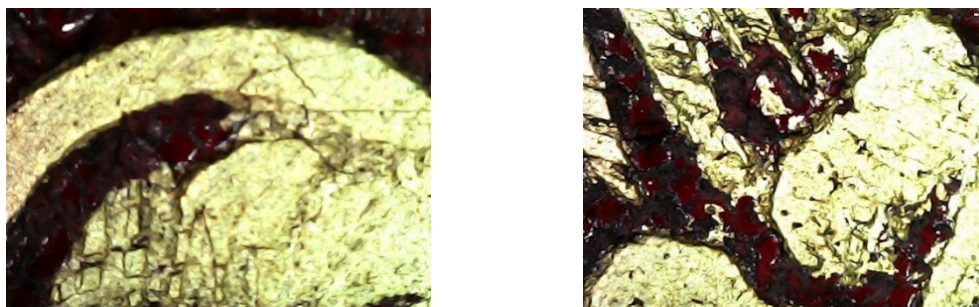
Analisando microscopicamente (Fig. 22 e 23), é possível ver que os furos penetram por toda a pasta da encadernação, mas, a despeito da qualidade das imagens e da capacidade de zoom do microscópio, só é possível supor o material utilizado para confecção das pastas.

Pela qualidade e regularidade da encadernação, supõem-se que não houve reaproveitamento das pastas da encadernação anterior, e essas novas pastas devem ter sido feitas de papelão/aglomerado de papel de gramatura média.⁷

⁷ Embora, à época, eu não dispusesse de um espécimetro, essa inferência considerou que, acima das pastas, havia duas camadas de couro e cola.

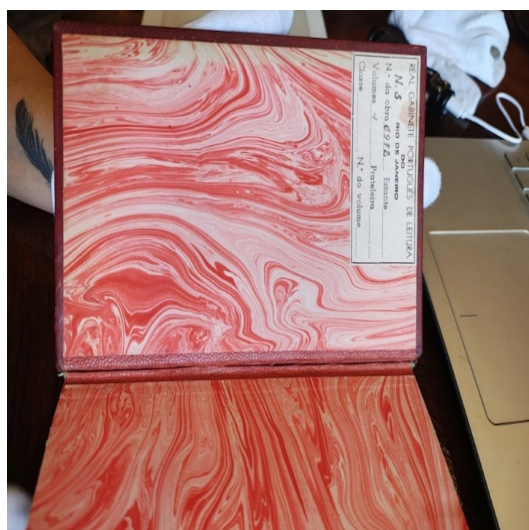
Sobre a douração da encadernação, a ornamentação foi feita ao estilo *dentelle*, com ferros dispostos com precisão e excelente regularidade de pressão. No entanto, o tempo e, muito provavelmente, o processo de remoção do revestimento da capa anterior para colagem sobre o novo revestimento, deve ter sido a principal causa do aspecto quebradiço das folhas de ouro (Fig. 24 e 25) utilizadas na ornamentação, como se vê das imagens microscópicas a seguir.

Figuras 24 e 25 – Imagens microscópicas das rachaduras na laminação de ouro.



Os papéis utilizados para as folhas de guarda (Fig. 26) são de confecção manual, por técnica de marmorização aquosa com tintas vermelha e branca que, na mistura, deixam tonalidades róseas.

Figura 26 – Imagem macroscópica das duas partes de couro entre a capa e a folha de guarda.



Pelas imagens (Fig. 26 e 27), é possível ver que a guarda fixa e a guarda volante não foram feitas com a folha inteira, como costuma acontecer. Nota-se que a folha marmorizada foi partida e cada parte foi usada em uma posição diferente; estando a guarda fixa com as rajadas de tinta em sentido vertical e a guarda volante com as rajadas em sentido horizontal.

Vê-se também um reforço feito na parte interna da encadernação com um terceiro tipo de couro, também de mamífero e tingido por atanagem. Tal reforço não foi feito com uma tira de couro inteira, como costuma acontecer, foi feito em duas partes, as quais, pode-se ver na figura 27, estão unidas apenas a meia altura entre o pé e a cabeça do livro.

Figura 27 – Imagem macroscópica das duas partes de couro entre a capa e a folha de guarda, com destaque para pequena parte colada entre as duas partes da encadernação.



Na primeira guarda fixa, encontra-se colada a etiqueta impressa de propriedade do Real Gabinete Português de Leitura (Fig. 28), com as respectivas informações, manuscrita, do número da obra no catálogo da instituição: 6972; além da indicação do número de volumes (1) e de uma abreviatura, por sigla, também manuscrita: N.S.⁸

⁸ Até o momento, não foi possível decodificar as palavras abreviadas por sigla.

As demais informações da etiqueta – como estante, prateleira, classe e número do volume – não foram preenchidas, pois este exemplar não se encontra nas estantes e prateleiras do Real Gabinete junto com os demais.

Figura 28 – Imagem da etiqueta de tombo do Real Gabinete.



A lombada, com o revestimento externo reaproveitado da encadernação anterior, é arredondada (Fig. 29), embora, atualmente, apresente forma irregular por causa das alterações feitas no miolo da obra, e não o tradicional formato de cogumelo, que certamente teriam as encadernações anteriores. Considerando a precisão dos demais elementos da encadernação, essa irregularidade causa estranheza.

Figura 29 – Imagem macroscópica do cabeceado e da lombada vista de cima.



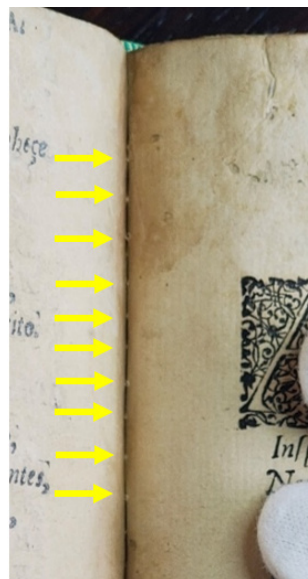
O lombo não é colado ao miolo e não apresenta um bom ângulo de abertura, como se pode constatar na imagem a seguir (Fig. 30).

Figura 30 – Imagem macroscópica do cabeceado, da lombada redonda solta do miolo e do ângulo de abertura.



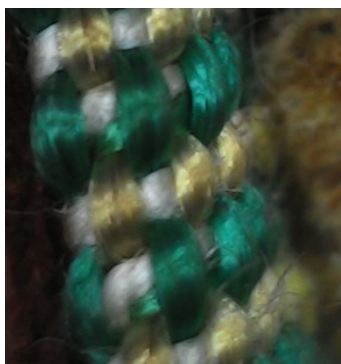
O ângulo de abertura está diretamente relacionado à costura. Quanto mais apertada ela for, menor será o ângulo de abertura e menor será o conforto para o livro aberto. Como se pode constatar da figura 31, que mostra uma das junções entre cadernos, é possível ver que a costura atual é feita com linha de algodão e com pontos bastante apertados e muito próximos uns dos outros. A distância entre eles também não é muito regular.

Figura 31 – Imagem macroscópica evidenciando os pontos de costura do miolo.



O cabeceado (Fig. 32) é sintético e pré-fabricado⁹, o que também causa estranheza, pois, considerando a qualidade dos demais detalhes da encadernação, esperar-se-ia ver um cabeceado bordado à mão com linhas de algodão sobre fio de cânhamo ou outro cordão grosso arredondado, ou, ainda, uma tira fina de couro alumado, como talvez tenham sido os das primeiras encadernações do volume.

Figura 32 – Imagem microscópica do cabeceado feito de fios sintéticos nas cores verde, amarelo e branco.



O lombo, atualmente, considerando os enxertos de papéis variados para restauração, mede 3.8 mm de largura, como se pode ver na figura 33.

Figura 33 – Imagem da medição da largura da lombada.



⁹ O tipo e material do cabeceado indiciam, mais ainda, a modernidade da encadernação atual.

A parte reaproveitada da encadernação anterior e colada à nova (Fig. 36) apresenta quatro falsas nervuras, sobre as quais há douração por pontilhismo; são todas antecedidas e sucedidas de marcações por gofragem; à cabeça e ao pé há douração com fios simples; na primeira, na terceira e na quinta entrenervuras há gravada, em ouro, uma folha semelhante às de parreira; na segunda entrenervura, entre fios simples dourados, há gravada, em tipos de caixa alta, a inscrição “CAMÕES” e, abaixo, “LUSIADAS”; na ((quarta entrenervura, entre fios simples dourados, há a indicação do ano da edição – “1572” –; e na quinta e última entrenervura, logo abaixo da gravação da folha, encontra-se, também gravada em ouro, a marca de propriedade abreviada em sigla – “G. P. L”.

A despeito do pequeno desgaste na lateral da cabeça (Fig. 34) e da visível distância entre a colagem das pastas e da lombada para compensação do acréscimo de largura do lombo (Fig. 35), a lombada encontra-se em ótimo estado de conservação.

Figura 34 – Imagem macroscópica de desgaste na cabeça da lombada.

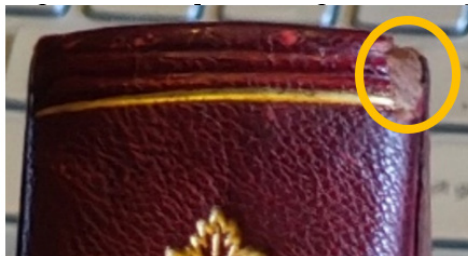


Figura 35 – Imagem macroscópica do distanciamento entre o revestimento das pastas e o da lombada na colagem feita sobre a nova encadernação.



Figura 36 – Imagem macroscópica geral da lombada, denotando a sua integridade e seu bom estado de conservação.



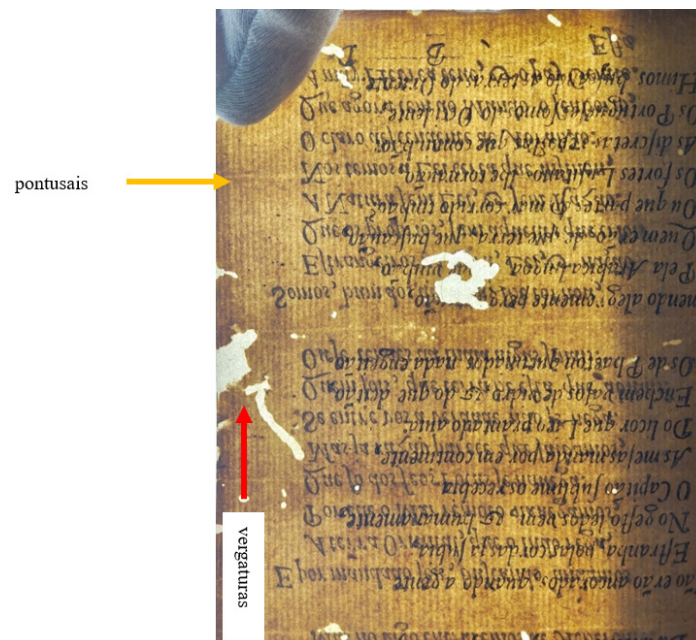
O miolo mede 170 mm x 110,5 mm. É composto de papel de trapo de boa qualidade, de gramatura média, e apresentando as tradicionais vergaturas e os pontusais. Vê-se que mais da metade das folhas estão íntegras e com boa coloração (clara). Nas folhas mais internas ao miolo foram feitos apenas pequenos reparos, não chegando a serem feitas intervenções mais invasivas, como velatura, enxerto e inserção de carcelas, como é o caso das folhas iniciais e finais do volume.

Apesar do uso do negatoscópio para aumentar o contraste de luz por baixo das folhas, não foi possível identificar nenhuma marca d'água além das vergaturas e pontusais visíveis à contraluz, tanto nas folhas velaturadas, quanto naquelas que não passaram pelo processo de velatura.

Figura 37 – Imagem macroscópica feita com o auxílio do negatoscópio em página que passou por processo de preenchimento de pequenas partes feitas com papel japonês.



Figura 38 – Imagem macroscópica feita com o auxílio do negatoscópio em página que passou por processo de velatura dupla (em frente e verso). É possível perceber a opacidade da folha.



A distância entre os pontusais é regular em todo miolo, o que pode denotar ter sido produzido com papel de um único fabricante e a partir de um único bastidor ou mais de um bastidor preparado com grande regularidade.

Provavelmente, na encadernação anterior, a do século XIX, os três cortes expostos passaram por processo de douração (Fig. 39, 40 e 41). No entanto, pela irregularidade atual das bordas superior, inferior e da goteira, causadas pelas ações de descostura, velatura, enxertos e recostura, as folhas ficaram dispostas de forma irregular, fazendo com que parte das douraças dos cortes não ficassem visíveis à primeira vista. Não obstante, analisando folha a folha, é possível ver que todas as bordas continuam apresentando a douração, de forma mais ou menos visível. Assim, pode-se afirmar que o miolo não teve as folhas refiledas, pelo menos não no período entre a penúltima e a última encadernação, embora se suspeite que tenha sido feito algum processo de refiletagem anterior à referida douração, pois há páginas (Fig. 42) em que o título do cabeçalho se encontra muito próximo à margem superior da folha.

Figuras 39, 40 e 41 – Imagens macroscópicas feitas dos três cortes dourados, demonstrando que a irregularidade de posicionamento das folhas é que dá a aparência de falhas na douração do miolo.

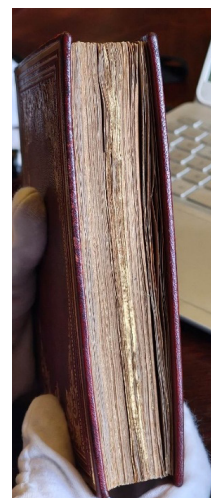
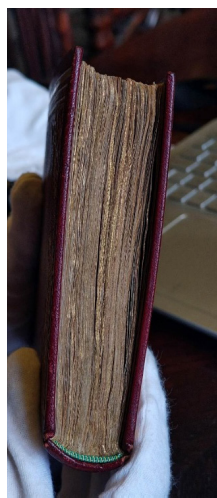
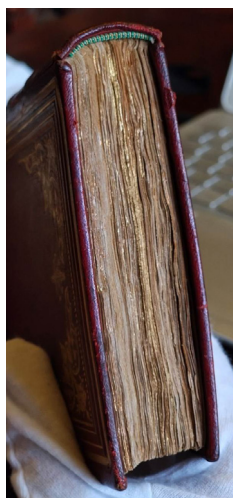
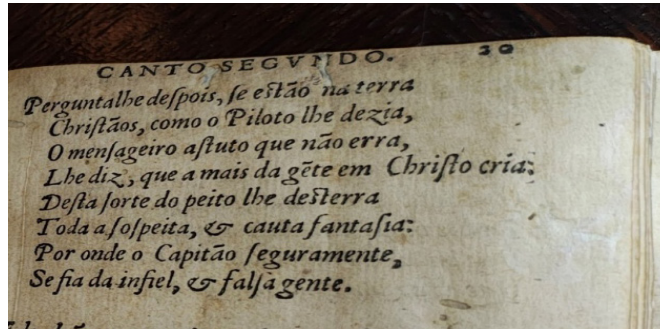


Figura 42 – Imagem macroscópica do fólio 20, mostrando muita proximidade do subtítulo e da numeração do corte superior, o que o poderia indicar uma reflagem anterior às duas últimas encadernações.

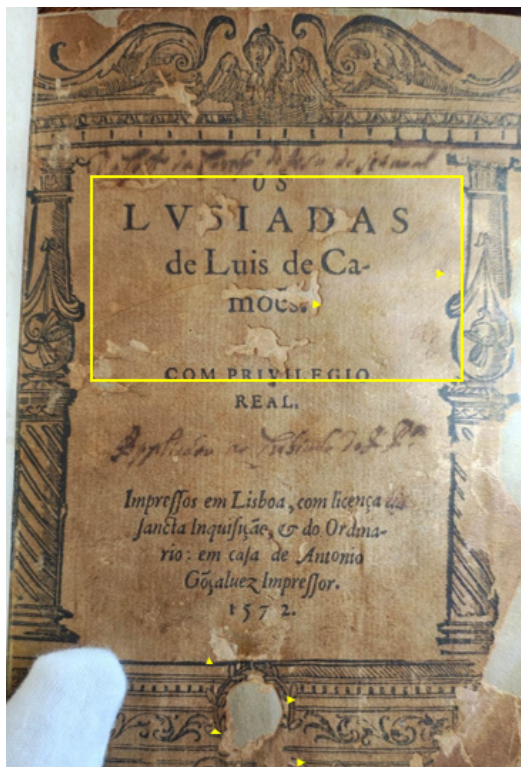


Acerca das intervenções de restauração e pequenos reparos, como se disse anteriormente, o miolo da obra é composto integralmente de papel de trapo do século XVI, e de boa qualidade. A única exceção é o papel da portada que antecede o início do miolo (Fig. 43). Esta é feita em papel mais grosso e quebradiço, visivelmente mais ácido do que o restante do papel utilizado na obra. Nele não se veem marcas das filigranas de bastidor, nem vergaturas, nem pontusais.

Figura 43 – Imagem microscópica do papel utilizado para capa. Nela é possível ver a espessura e a organização das fibras do papel.



Figura 44 – Imagem macroscópica com indicações de danos na capa.



Justamente pela baixa qualidade e pela alta acidez, o papel se encontra escurecido e quebradiço, tendo sofrido perdas de suporte com perdas de informação: nas bordas, por provável manuseio e acondicionamento inadequado; ao centro por ataque de papirófagos, notadamente cupim e broca (Fig. 44).

Na parte inferior da cercadura, onde se encontra a coroa de louros, houve uma retirada proposital de suporte, por corte e posterior rasgo (Fig. 45).

A fim de reforçar o papel e estabilizar os danos da capa, foi colado no verso da folha um papel de alta gramatura (Fig. 45, 46 e 47).

Figuras 45 e 46 – Imagens capturadas através da lupa contafios, com iluminação Led e aumento de 20x. A partir dela, é possível ver a irregularidade do recorte das bordas do rasgo, a coloração de ambos os papéis, além de se ter maior noção das respectivas texturas.

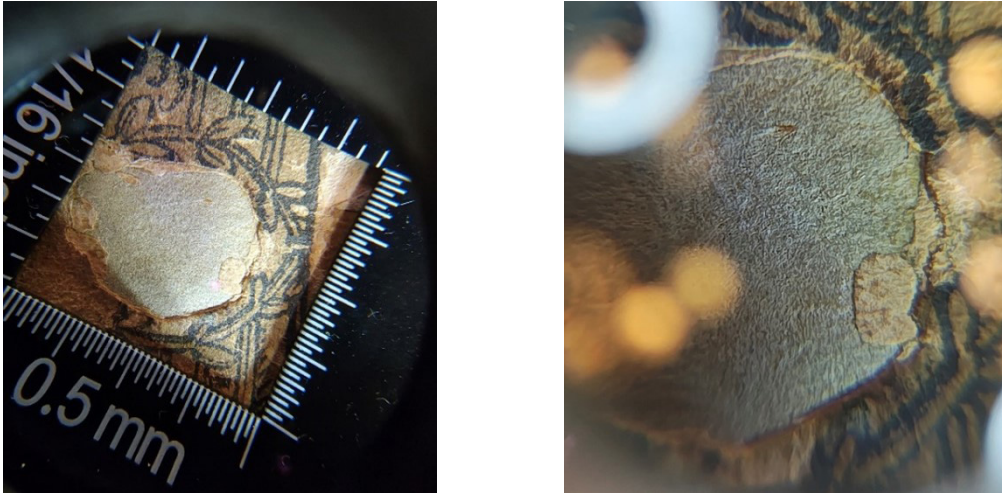


Figura 47 – Imagem do papel de alta gramatura, de coloração acinzentada, colado por trás da portada para reforço.



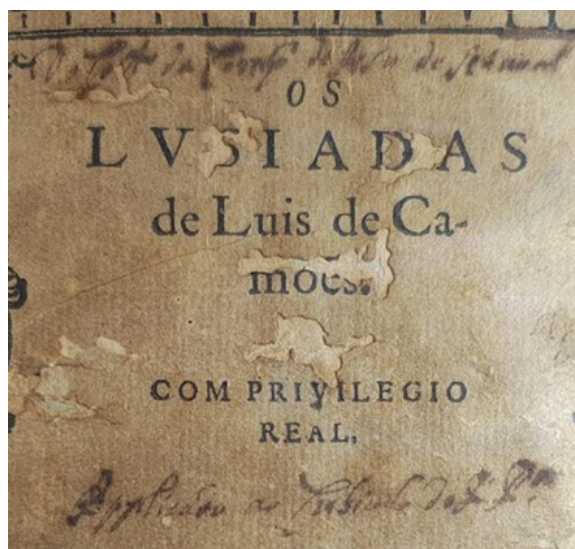
A portada também apresenta duas anotações¹⁰ feitas a pena, com tinta metaloácida, em escrita humanística cursiva, com inclinação dextrógira (Fig. 48 e 49).

¹⁰ Indicando marca de proveniência.

Figura 48 – Imagem capturada através da lente da lupa contafios, na qual se podem ser os halos ocasionados pela oxidação da tinta de base metálica.



Figura 49 – Imagem macroscópica feita das duas anotações manuscritas.



Ao que parece, ambas as anotações foram feitas pelo mesmo punho. Na primeira lê-se “Do Convento da Companhia de Jesu de Setubal” e, na segunda, “Applicado ao Cubiculo do dito P.^a”

As primeiras e últimas folhas do volume (Fig. 50 e 51), como costuma acontecer, sofreram maior desgaste, em virtude do manuseio mais recorrente em ambas as partes (inicial e final do livro).

Figura 50 – Primeira folha após a capa, com enxertos visíveis por todas as bordas e dupla velatura.

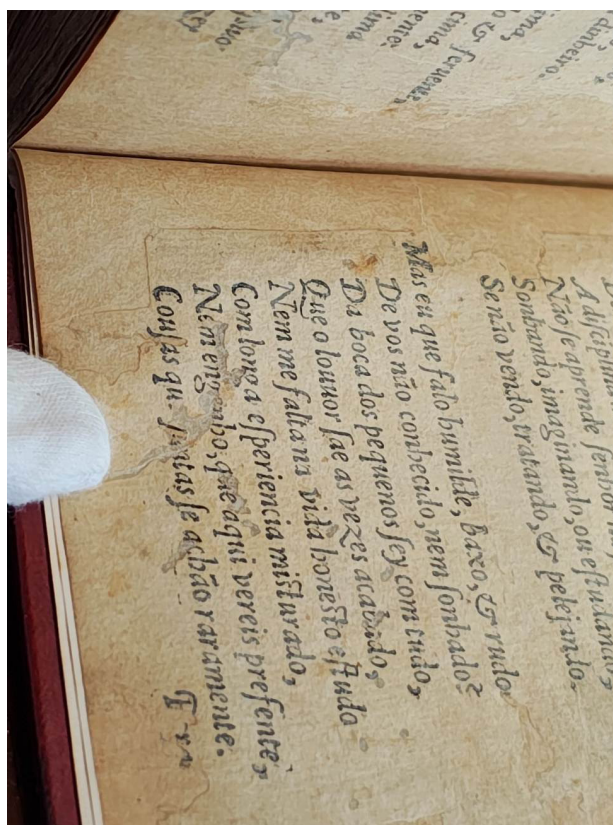


Figura 51 – As folhas iniciais, pelo desgaste e pela perda de suporte, em especial nas bordas externas, ou ao meio, por ataque de papirófagos, receberam enxerto e passaram por processo de dupla velatura (em recto e verso).



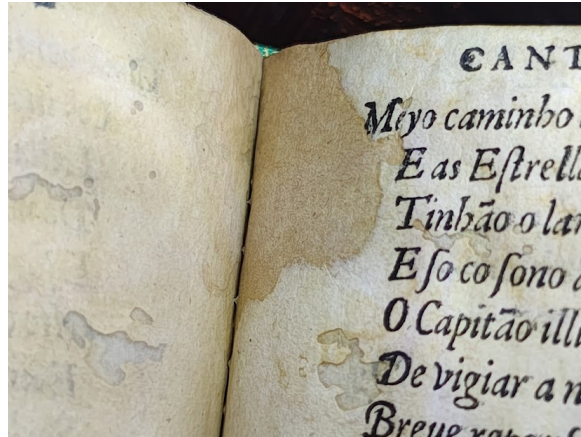
Enxertos visíveis (Fig. 52), em especial nas bordas internas, foram feitos em diversas folhas. Foi feita remoção das partes danificadas por recortes relativamente regulares. Em outros pontos, foram mantidos os danos nos seus formatos naturais, provocados por papirófagos, e aplicados, junto a eles, os enxertos. Para as folhas retornarem aos seus tamanhos originais, foram inseridos enxertos, com ou sem posterior velatura.

Figura 52 – Neste caso, é possível ver tanto a retirada das partes mais estragadas por recorte, como a manutenção dos formatos naturais de outros danos.



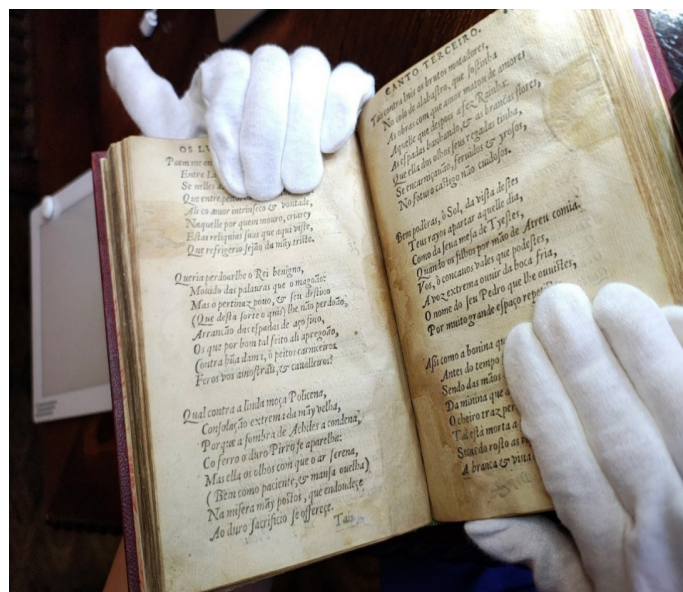
Folhas que se encontram mais ao meio do volume também receberam enxertos, mas foram velaturadas apenas pela parte de trás (no verso da folha) (Fig. 53), comportamento mais usual atualmente.

Figura 53 – Enxerto com papel mais grosso e mais escuro que o papel de trapo original e velatura feita com papel japonês. Na imagem, é possível ver também a as linhas de costura no espaço entrecadernos.



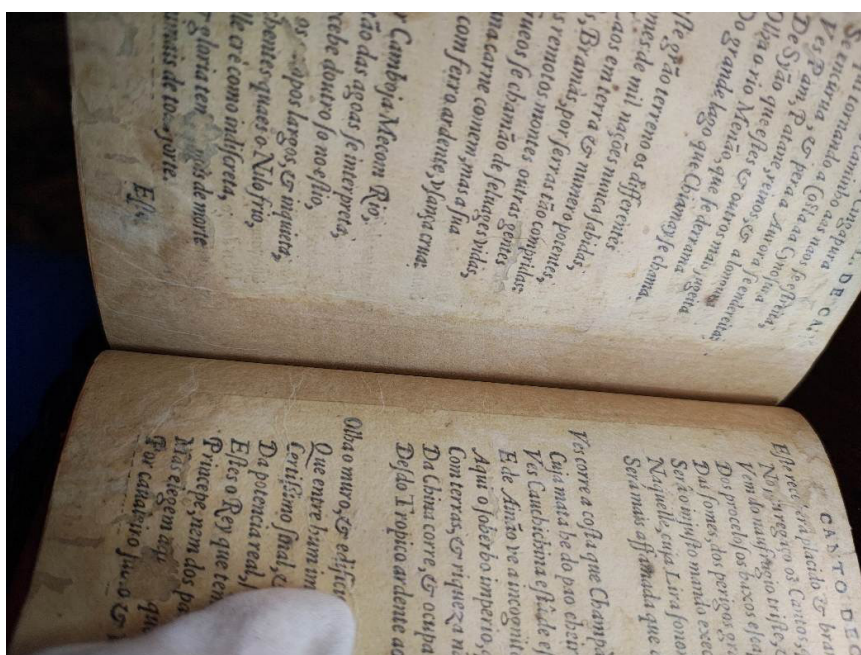
Ao longo de quase todo o volume, há algum tipo de intervenção no papel (Fig. 53, 54 e 55): ou foram colocados enxertos internos e refeitas as carcelas, ou foram colados pequenos recortes de papel japonês como forma de minorar a continuação dos danos, tanto nas bordas externas quanto no meio das folhas.

Figura 54 – Marcas de diversos tipos de intervenção.



Nos exemplos acima e abaixo, podem-se ver enxertos nas bordas internas, inserção de parcelas para possibilitar a remontagem e recostura dos cadernos e colagens de pequenos recortes de papel fino nas bordas externas. Todos esses elementos não foram feitos na última campanha de pequenos reparos pela qual passou o volume.

Figura 55 – Inserção de parcelas com papel mais grosso escuro e velatura.



Um fato que causa estranheza é que os pequenos reparos, na mais recente campanha de restauração pela qual passou o volume, foram feitos com papel japonês cortado com tesoura (Fig. 56, 5 e 58), e não rasgados como é o comportamento padrão para esse tipo de material, visto que quanto mais irregulares as bordas do papel japonês, melhor a sua aderência ao papel sobre o qual está sendo aplicado.

Figura 56, 57 e 58 – Recortes de papel japonês feitos com tesoura, em diversos formatos. Incidindo-se sobre eles luz ultravioleta, a visualização fica mais evidente.



A maioria dos danos é causada por ação mecânica ou por papirófagos. Entretanto, em algumas poucas folhas, é possível ver danos causados por oxidação (Fig. 59 e 60), provavelmente de tinta metaloácida respingada sobre o volume, que foi lido e recebeu intervenções posteriores, como anotações, emendas e rasuras.

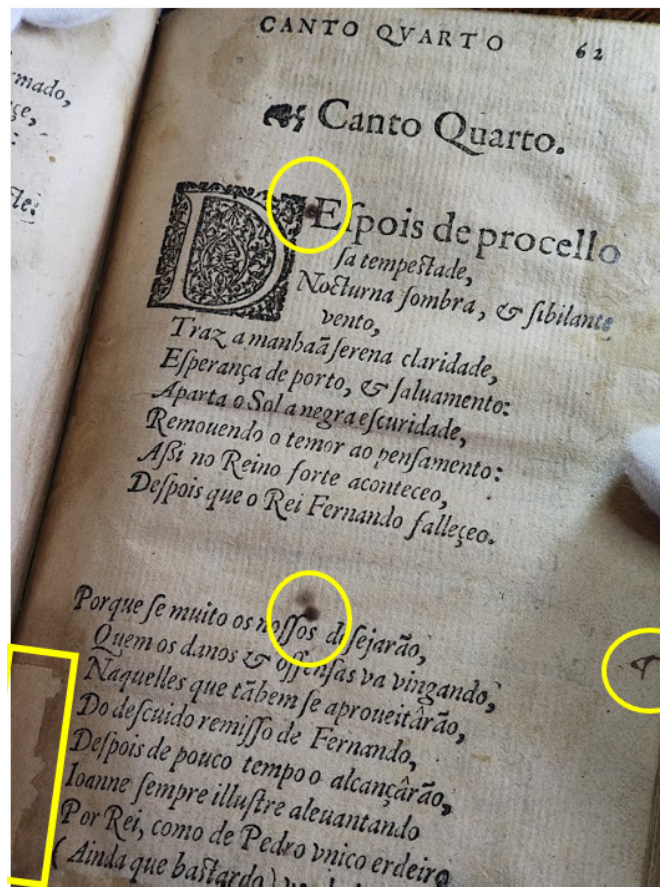
Figura 59 e 60 – Imagens obtidas através da lente de ampliação da lupa contáfiros com foco para pingos de tinta metaloácida e corrosão.



Observam-se pingos de tinta metaloácida (Fig. 59, 60 e 61), de composição completamente diferente daquela utilizada na tipografia, o que deixa supor que tenham sido respingados durante o manuseio

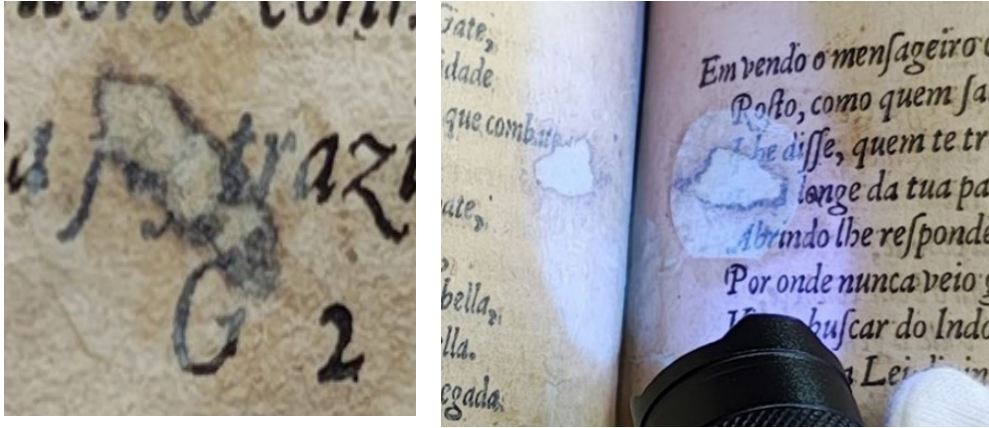
de pena com tinta. Na segunda imagem (Fig. 60), é possível ver o papel japonês recente colado pelo verso. No entanto, em nenhum dos dois casos, parece ter havido procedimentos para estabilização do Ph para que a corrosão deixe de expandir.

Figura 61 – Imagem macroscópica de pontos e oxidação por tinta metaloácida, risco irregular na margem lateral externa e enxerto na parte inferior da margem interna.



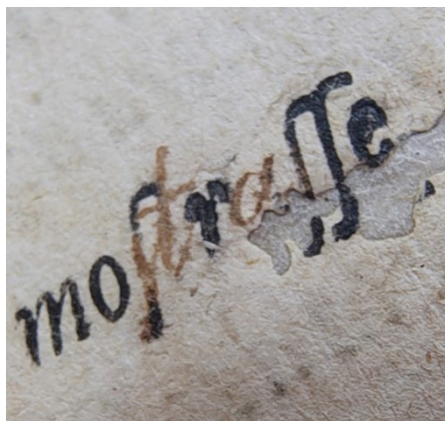
Na imagem macroscópica, é possível ver pontos de oxidação (Fig. 61) por tinta metaloácida; a mesma tinta que causou um risco irregular na margem lateral externa. Na mesma folha, também é possível ver enxerto (Fig. 61) na parte inferior da margem interna, desta vez feito com papel de coloração mais clara que o papel original, sobre o qual não se fez velatura.

Figura 62 e 63 – Imagens macroscópicas de perda de suporte com perda de informação e restauro.



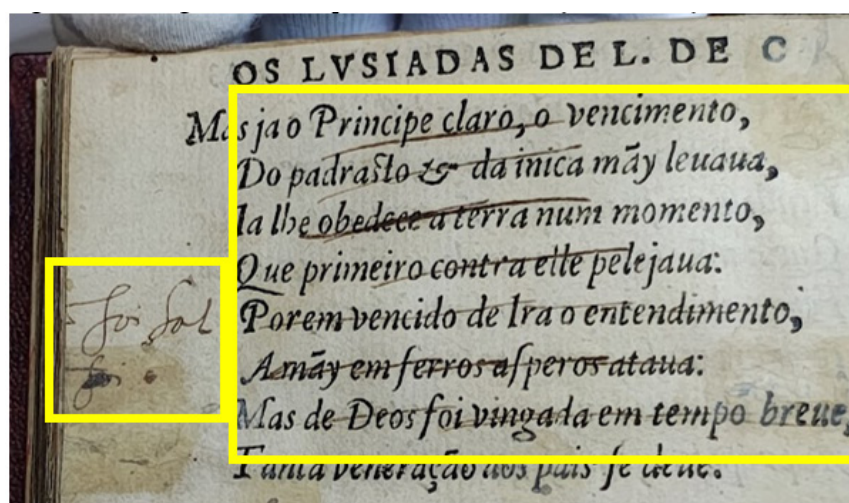
As imagens macroscópicas demonstram perda de suporte, com perda de informação, causadas por oxidação por tinta metaloácida (Fig. 62 e 63). Sobre os danos, foram colados recortes circulares de papel japonês recente, com adesivo de amido. Não obstante o reforço, não parece ter sido feito nenhum processo de estabilização do Ph nas bordas dos danos que, ao que parece, continuam se expandindo em halos de oxidação.

Figura 64 – Imagem macroscópica de emenda manuscrita feita sobre a falha tipográfica.



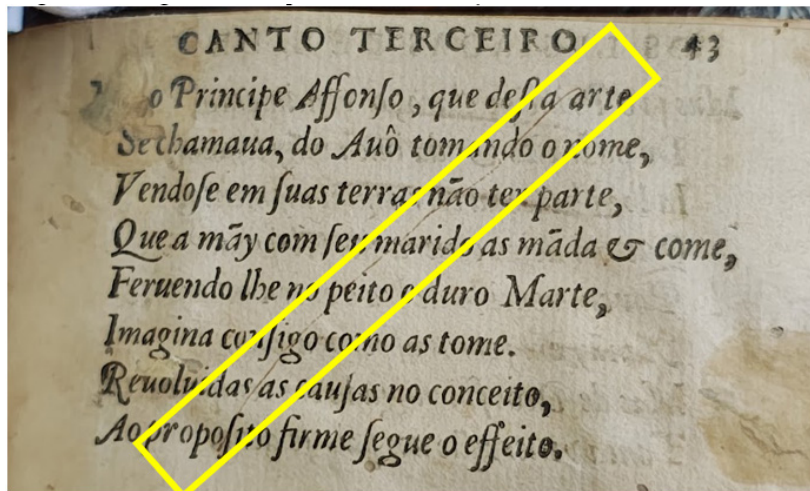
Em partes esparsas do volume, é possível encontrar correções feitas à pena e com tinta orgânica, de coloração castanha, complementando falhas tipográficas ou corrigindo-as (Fig. 64). Na mesma imagem, é possível ver que houve colagem de papel japonês recente pela parte oposta da folha.

Figura 65 – Imagem macroscópica mostrando anulações e anotações manuscritas.



Em alguns pontos esparsos também é possível encontrar anulações por hachura e anotações feitas à margem, utilizando o mesmo instrumento e a mesma tinta, deixando supor que ambas as ações tenham sido feitas pelo mesmo punho (Fig. 65). Na página em foco, próximo às anotações, à margem externa, vê-se a colagem de um papel fino (de qualidade não identificada) com adesivo escurecido (provavelmente cola de origem animal). Do lado oposto, na margem interna, vê-se a mesma técnica, mas com uso de materiais modernos.

Figura 66 – Imagem macroscópica mostrando anulações feita a mão e indícios de restauro.



Na figura 66, veem-se mais anulações no texto do volume, dessa vez, com um traço único, leve e inclinado. Em dois pontos da folha, às margens externa e interna, vê-se a colagem de um papel fino (de qualidade não identificada) com adesivo escurecido (provavelmente cola de origem animal).

Ao longo das análises, o que fica evidente é que o volume em questão passou por processos de restauração em, pelo menos, dois momentos distintos (a que chamamos aqui de “campanhas”¹¹ de restauração). Um atual, provavelmente feito nos últimos anos, usando material moderno, como papel japonês e adesivos de amido, como metilcelulose, por exemplo, embora estranhamente o papel japonês tenha sido recortado com tesoura e não rasgado, conforme as recomendações mais difundidas.¹²

¹¹ Termo tomado de empréstimo à Crítica Textual para se referir a momentos diferentes de uma mesma atividade (p. ex. campanhas de escrita).

¹² Atualmente, a técnica de velatura evoluiu para o uso predominante de papel japonês devido às suas propriedades superiores. O papel japonês, conhecido como “washi”, é feito de fibras de plantas como o *kozo*, *mitsumata* ou *gampi*,

O outro processo de restauro é visivelmente mais antigo, podendo ter sido feito na mesma época da última encadernação, já que, certamente, exigiu a descostura do volume para inclusão dos enxertos e carcelas.

Nesse referido processo mais antigo, foram usados enxertos de papéis finos, não garantidamente de fabricação oriental, e aderidos, provavelmente, com cola de origem animal.

É bastante possível que, nesse mesmo período, tenham-se usado papéis pré-fabricados (vendidos já prontos) e não produzidos através de polpa de papel de celulose de mesma origem daquela utilizada no papel a ser restaurado.¹³ Pela coloração e pela textura, ao que parece, o papel utilizado para grande parte dos enxertos foi de celulose de madeira, enquanto o papel original da obra foi todo produzido com celulose de algodão: o famoso papel trapo.¹⁴

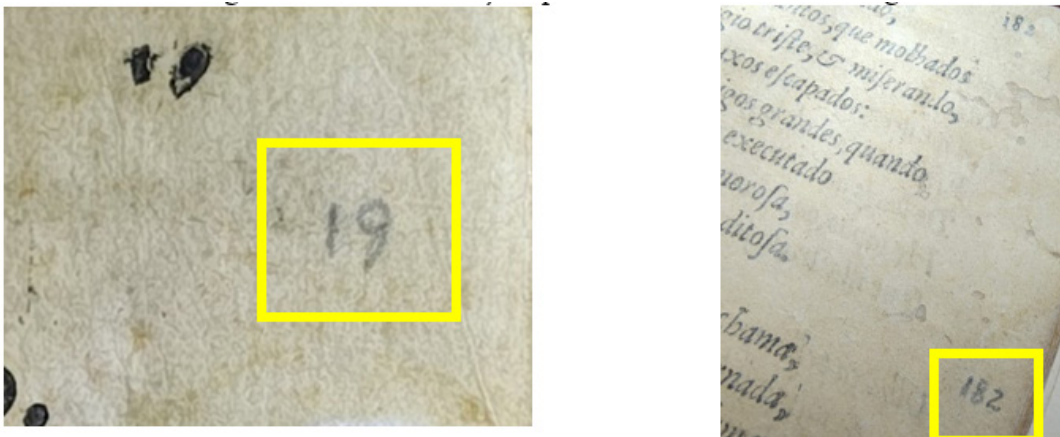
oferecendo uma combinação ideal de durabilidade, flexibilidade e transparência. O papel japonês é rasgado na forma e tamanho adequados para a área a ser tratada e é colado com um adesivo reversível e de pH neutro, como a pasta de amido de trigo, por exemplo. Esse adesivo permite que o processo seja revertido no futuro, se necessário, sem danificar o documento original. Essa evolução para o uso de papel japonês na velatura reflete avanços nos materiais e técnicas de conservação que oferecem melhor longevidade e menor impacto nos documentos históricos.

¹³ Sendo o papel a ser restaurado de celulose de algodão, o novo papel produzido para os enxertos é feito a partir de polpa de celulose de algodão. Sendo o papel a ser restaurado produzido com celulose de madeira, o papel para os enxertos é, costumeiramente, produzido com celulose de madeira.

¹⁴ Antes da disseminação do uso do papel japonês aderido com cola metilcelulose, na restauração de livros e documentos em papel, a técnica de velatura (ou reemparelhamento) envolvia tradicionalmente o uso de materiais como colas animais e papéis finos. As colas de origem animal, como cola de peixe, cola de osso ou cola de pele de coelho (a mais recomendada), eram comumente utilizadas. Essas colas ofereciam uma boa aderência e eram relativamente re-

Outro ponto que causa estranheza quanto à qualidade das técnicas utilizadas para as intervenções de restauração da obra é o fato de aparecer apenas em menos de meia dúzia de folhas a tradicional numeração inserida a lápis (Fig. 67 e 68) pelo restaurador antes da descostura da obra com o objetivo de organizar o mapa de cadernos e remontar a obra para a recostura corretamente.

Figuras 67 e 68 – Anotações posteriores manuscritas com grafite.



A numeração parece ter sido feita pelo mesmo punho e com o mesmo tipo de grafite (Fig. 67 e 68). O que causa estranheza, no entanto, é que, geralmente, a numeração a lápis é inserida pelo restaurador, sempre que possível, no mesmo ponto em todas as folhas (pode ser sempre na margem superior externa ou sempre na margem inferior interna). No volume aqui analisado, no entanto, além da quase

versíveis, permitindo futuras intervenções de restauração. Os papéis finos ou tecidos, como o papel de arroz ou linho muito fino, eram usados para reforçar áreas danificadas ou frágeis dos documentos. Esses materiais eram escolhidos por sua transparência e capacidade de se fundirem bem com o papel original do documento.

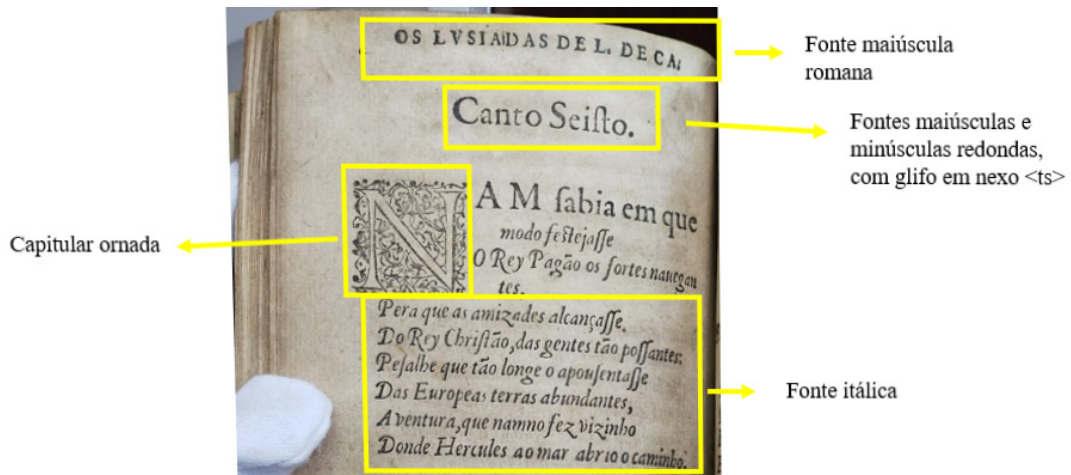
completa ausência dessa numeração, quando ela existe, se encontra em pontos variados das folhas sem uma razão imperiosa, como por exemplo, a falta de suporte na parte eleita para incluir a referida numeração. O que parece é que a numeração foi incluída em lugares ao acaso ao logo da obra.

Em relação à tipografia, a edição d'*Os Lusíadas*, produzida em 1572, como era comum da época, utiliza uma mescla de fontes maiúsculas e minúsculas, de estilos romanos¹⁵ e itálicos¹⁶, a fim de dar uma fisionomia especial e harmônica à obra tipografada (Fig. 65 a 74). Utiliza, também, métodos diferentes para fazer as ornamentações: folhas que antecedem o título dos cantos e capitulares ornadas (Fig. 75 a 77).

¹⁵ As fontes romanas tipográficas utilizadas no século XVI têm várias características distintivas que as tornaram populares e influentes na tipografia ocidental. Entre as suas principais características está a presença de serifas – pequenas linhas ou traços anexados ao final das letras, proporcionando uma transição suave entre os traços principais da letra e a borda da página – geralmente horizontais nas letras maiúsculas e ligeiramente inclinadas nas minúsculas. Ademais, costumam apresentar contraste entre os traços, variação de espessura, o que cria uma aparência elegante e facilita a leitura; têm equilíbrio e harmonia, com alturas consistentes para maiúsculas e minúsculas e alta legibilidade em função das formas de letras abertas e espaçamento bem definido entre caracteres.

¹⁶ A fonte itálica para tipografia de tipos móveis foi criada pelo gravador Francesco Griffo na tipografia de Aldo Manuzio. A fonte itálica de Griffo, também conhecida como “Aldina”, foi desenvolvida para ser mais compacta e eficiente, permitindo que mais texto fosse incluído em uma página, o que resultava em livros menores, mais portáteis e de menores custos. A criação da itálica – desenhada para imitar a escrita manual cursiva da época – marcou uma revolução no design tipográfico e influenciou profundamente a evolução da tipografia nos séculos seguintes por proporcionar uma aparência elegante e fluida ao texto impresso.

Figura 69 – Folha inicial do “Canto Seisto”, como amostra das diversas fontes tipográficas utilizadas na composição da obra: maiúsculas, minúsculas, retas, itálicas e capitulares ornadas.



Figuras 70 e 71 – Imagem macroscópica da visualização microscópica da numeração da folha 131 e imagem microscópica da folha 37, demonstrando a irregularidade do trabalho tipográfico artesanal.



Figura 72 – Imagem macroscópica da visualização microscópica da fonte itálica utilizada para composição do texto da obra.

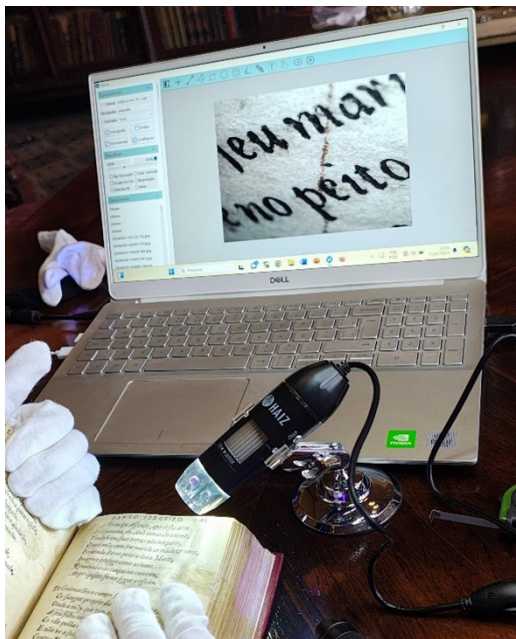
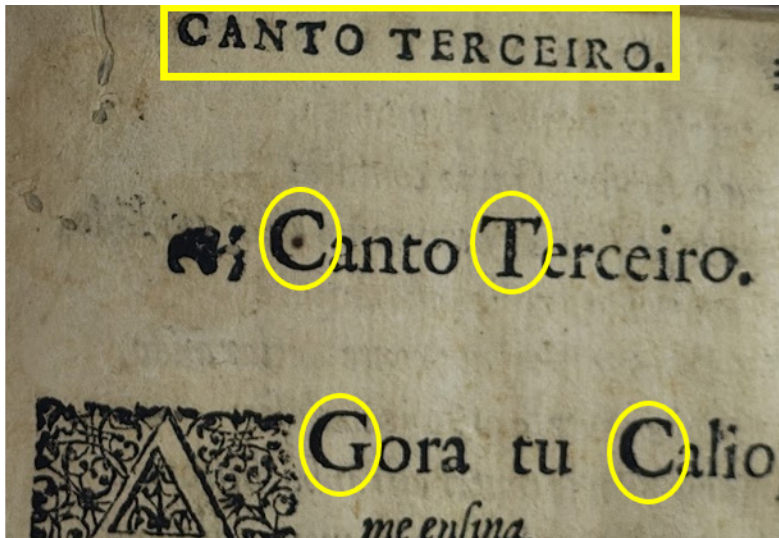


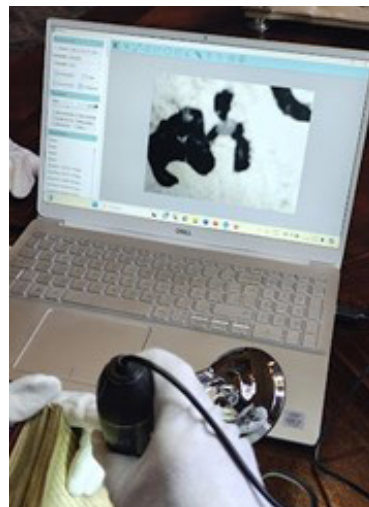
Figura 73 – Imagem capturada através da lupa contafios, mostrando as irregularidades comuns do trabalho tipográfico artesanal. Em destaque a fonte tipográfica itálica e o glifo em nexu “st”.



Figura 74 – Imagem macroscópica dos tipos maiúsculos em tamanhos variados.

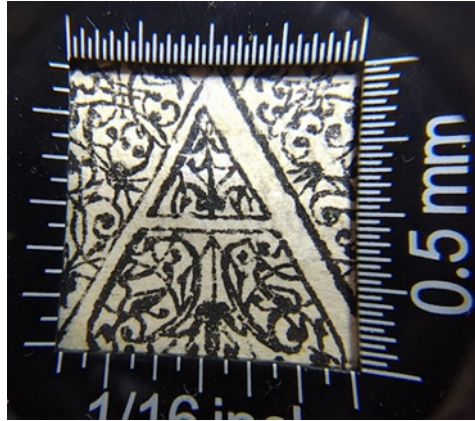


Figuras 75 e 76 – Ornamento antecedente dos títulos dos Cantos capturadas por macroscopia e microscopia.



A figura 75 é uma imagem macroscópica, capturada através da lente da lupa contafios, da folha decorativa que antecede alguns dos títulos dos Cantos; a figura 76 é a imagem da mesma folha capturada através do microscópio digital e projetada na tela do computador.

Figura 77 – Imagem capturada através da lente da lupa contafios da capitular ornada “A”, com elementos decorativos fitomórficos.



Era comum a utilização de técnicas diferentes para impressão do texto e para os ornamentos e capitulares ornadas presentes ao longo da obra. Pelas irregularidades comuns à técnica, tendemos a acreditar que as capitulares desta edição tenham sido feitas por xilogravura.¹⁷

¹⁷ No século XVI, as letras capitulares ornadas eram produzidas principalmente por duas técnicas: a xilogravura e a gravação em metal. Ambas as técnicas tinham suas particularidades e eram escolhidas com base no tipo de livro e na complexidade do ornamento desejado. A xilogravura utilizava um bloco de madeira esculpido. A área ao redor da letra era removida, deixando a letra e os ornamentos em relevo. O bloco era, então, entintado e pressionado contra o papel para transferir a imagem. A outra técnica, mais sofisticada, mas também utilizada no período, era a gravação em metal, na qual um gravador usava ferramentas finas para esculpir a letra e seus ornamentos diretamente em uma matriz de metal, geralmente cobre. A matriz de metal esculpida era usada para fundir tipos móveis individuais, que podiam ser combinados com outros tipos móveis de letras para compor a página. Essa técnica permitia maior precisão e detalhes mais finos do que a xilogravura, sendo preferida para trabalhos mais sofisticados e de alta qualidade. Ambas as técnicas eram muito valorizadas pela habilidade artesanal exigida e contribuíam significativamente para a estética e a qualidade dos livros impressos no século XVI. As letras capitulares ornadas

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todos os elementos aqui apresentados, sejam eles processos de conservação, restauração, costura, encadernação, estado de conservação, elementos tipográficos ou anotações posteriores, como marcas de proveniência ou de leitura, fazem do exemplar da primeira edição d'*Os Lusíadas*, pertencente ao Real Gabinete de Leitura, um volume único e peculiar.

O levantamento de tais informações é importante, não apenas para o conhecimento do volume, mas para a sua proteção patrimonial, pois, em caso de qualquer sinistro, ele é facilmente identificável a partir das informações aqui contidas.

RECEBIDO: 19/01/25

APROVADO: 08/05/25

REFERÊNCIAS

MÁRSICO, Cida. *O surgimento da encadernação e da douração*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

MINICURRÍCULO

ALÍCIA DUHÁ LOSE é Professora Titular do Setor de Filologia do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e professora dos Programas de Pós-Graduação em Língua e Cultura da UFBA, e em Estudos Linguísticos, da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Pq2-CNPq). Licenciada em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Mestre e Doutora em Letras pela (UFBA), com Pós-Doutoramentos em Filologia (UFBA), História das Relações Internacionais (Universidade de Brasília – UnB) e em História da Cultura Escrita (Universidade de Évora – UE). Foi Investigadora Visitante Sênior na Universidade de Coimbra (UC) no Centro de História da Cultura e da Sociedade (CHCS, área Paleografia

não só marcavam o início de capítulos ou seções importantes, mas também conferiam beleza e distinção ao texto impresso.

e Diplomática) através da bolsa PVEx-Senior da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). É presidente do Centro de Pesquisa e Documentação Paleográfica (CEPEDOP) do Memória Arte; líder do Grupo de Pesquisa Modus Scribendi – Pesquisas Paleográficas, Filológicas e Históricas (CNPq-UFBA); e membro dos Grupos de Pesquisa em Crítica Textual da Fundação Biblioteca Nacional (CNPq-FBN), do Metamorphose – Materialidade e Interpretação de Manuscritos e Impressos da Época Moderna (CNPq-UnB) e do CEDOHS – Corpus Eletrônico de Documentos Históricos do Sertão (CNPq-UEFS). É investigadora colaboradora do Centro de Estudos Globais da Universidade Aberta de Portugal (CEG-Uab); do Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra (CEIS2o-UC); e do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas Europeias da Universidade de Lisboa (CLEPUL-UL). É conservadora-restauradora com formação em diversos cursos no Brasil e no exterior.