
A presença de Camões na arte do Brasil no tempo de D. João VI

The presence of Camões in brazilian art during the time of John VI

Paulo Knauss

Universidade Federal Fluminense / Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.nEsp.a1498>

RESUMO

O texto tem como objeto de estudo a produção da imagem do poeta renascentista português Luiz de Camões, autor do famoso poema épico *Os Lusíadas*, na arte do Brasil do início do século XIX. O argumento procura chamar atenção para o fato de que a partir da história da arte é possível identificar que antes da construção da imagem de Camões produzida no âmbito das comemorações do tricentenário de seu nascimento e morte, orientadas pelo movimento do Romantismo em Portugal, a imagem do poeta já havia sido elaborada pela criação artística associada à construção da ordem simbólica do governo e reinado de D. João VI, predominando a representação de Camões como guerreiro.

PALAVRAS-CHAVE: História do Brasil; história da arte; Luiz de Camões; D. João VI.

ABSTRACT

This paper examines the image of the Portuguese Renaissance poet Luís de Camões, author of the famous epic poem *The Lusiads*, in Brazilian art during the early 19th century. It argues that art history reveals how, prior to the image of Camões shaped by the tricentennial commemorations of his birth and death, driven by the Romantic movement in Portugal, the poet's image had already been crafted through artistic works linked to the symbolic order of John VI's government and reign, with a representation of Camões as a warrior predominating.

Keywords: History of Brazil; history of art; Luiz de Camões; John VI.

A FESTA DAS LETRAS

No século XIX, as comemorações em torno da memória do poeta renascentista português Luiz de Camões ecoaram com força dos dois lados do Atlântico, promovendo uma grande festa das letras, celebrando a importância da literatura e da língua portuguesa. Foi, sobretudo, na ocasião do tricentenário da morte de Camões, em 1880, que os festejos comemorativos dominaram a vida social das cidades de Lisboa e do Rio de Janeiro, respectivamente, a capital política e cultural de Portugal e do Brasil. Nesse contexto comemorativo, situa-se historicamente a construção da imagem pública de Camões como herói da pátria, em Portugal. Nessa altura, Camões também se afirmou como referência incontornável da cultura no Brasil, afirmando a língua como um elemento decisivo da identidade nacional.

Sobre as comemorações do tricentenário da morte de Camões no Rio de Janeiro, Ângelo Agostini, no editorial de sua *Revista Ilustrada*, afirmava que nunca havia visto a cidade com tamanha sede de festa. “Os poetas debulharam-se em alexandrinos, o comércio em luzes, o povo em contentamento”, anotou o cronista para traduzir o ambiente das comemorações camonianas no Rio de Janeiro, então cidade da corte imperial do Brasil (Agostini, 1880, p. 2). Os vários su-

plementos na imprensa da época acompanharam o movimento geral, ressaltando o poder de atração que a memória de Camões exerceu sobre a sociedade. Por todo lado, a lembrança do poeta e sua obra serviu como motivo para discursos, récitas de poemas, saraus artísticos e literários, apresentação de hinos compostos especialmente para a ocasião, reunião de positivistas e até mesmo uma peça de Machado de Assis foi encenada. A programação geral foi concluída com as regatas de domingo, compondo uma grande festa marítima com fogos de artifício, que, segundo consta, estendeu-se pela noite da cidade (Sandmann, 2003).

Não há risco em dizer que a cerimônia mais significativa realizada no Rio de Janeiro foi justamente a solenidade de lançamento da pedra fundamental da construção da sede do Gabinete Português de Leitura, na então Rua da Lampadosa, atual Rua Luís de Camões. A crônica de época destaca que o evento do dia 10 de junho de 1880 teve grande audiência popular atraída pela presença de muitas personalidades, como escritores e letrados, representantes oficiais da Câmara Municipal e de associações civis diversas, especialmente da comunidade portuguesa da cidade, e pela presença dominante do próprio imperador Pedro II. A lembrança do sentido simbólico do rito ficou inscrita na colher de pedreiro, em marfim e prata, que foi utilizada pelo monarca imperial no preparo do assentamento da pedra fundamental do novo edifício, que é preservada em sua caixa original até os dias de hoje, compondo a coleção do Real Gabinete Português de Leitura.

Na corte imperial do Brasil, ao lado do evento popular na rua, o programa comemorativo do dia se completou com uma sessão solene, realizada no Teatro São Pedro, com a participação do imperador e da imperatriz, conferindo ares oficiais ao evento. Coube Joaquim Nabuco ser o orador daquela noite solene. Era conhecido pelo seu talento de homem de letras e pelo seu papel na política, tornando-

-se um dos líderes do movimento abolicionista, defendendo o fim da escravidão como instituição social no Brasil. Além disso, foi um precursor das homenagens ao poeta do século XVI desde que havia publicado, em 1872, o livro *Camões e os Lusíadas* (Nabuco, 1872). Considerando o discurso de Nabuco proferido no ato solene do tricentenário da morte do poeta no Rio de Janeiro, a historiadora Gisselle Martins Venâncio concluiu: “na festa de Camões, sem dúvida, conformou-se um ideal de nação brasileira em consonância com um sentimento de pertencimento a uma comunidade cultural mais ampla que se pode, talvez, nomear como luso-brasileira” (Venancio, 2013, p. 287).

CAMÕES NA PINTURA

A pintura também participou do ambiente da grande festa das letras em torno da memória de Camões. Na pintura, em sintonia com o espírito do Romantismo, a morte do poeta será o tema dominante.

Pouco tempo depois das comemorações de 1880, o Imperador Pedro II fez a doação ao Real Gabinete Português de Leitura do quadro *Camões em seu leito de morte* (Fig. 1), criação de Antonio Firmino Monteiro, pintura executada em sua primeira temporada de estudos e atividades artísticas em Paris, iniciada em 1880. Na cena histórica, junto à cama sobre a qual repousa o corpo moribundo do poeta, estão representados um padre, ao lado da cama, acompanhado de um cavaleiro, ao pé da cama, e uma terceira pessoa prostrada aos pés do poeta sobre a cama, em ato de tristeza profunda, coberta por uma túnica larga, que deve corresponder à figura do servo pessoal de Camões que o acompanhou até o fim da vida. Com esse quadro, a memória de Camões no Brasil oitocentista encontrou a sua manifestação artística contagiada pelas comemorações de 1880, fazendo do Gabinete Português de Leitura o lugar da memória camoniana no Rio de Janeiro.

Figura 1 – *Camões em seu leito de norte*, óleo sobre tela.



Fonte: Monteiro (1883).

Pode-se dizer que os festejos de 1880 completam um ciclo de construção da imagem pública do poeta e de promoção da memória de sua vida e obra, promovido na esteira do movimento intelectual e artístico do Romantismo em Portugal. De acordo com os estudos do pesquisador português Antonio Martins Gomes (2025), é possível indicar que, a partir da Revolução Liberal de 1820, se identifica a ascensão da admiração pelo gênio de Camões como modelo supremo do patriotismo lusitano, inspirando o pensamento social e a criação literária e artística, servindo à elaboração de representações de fatos da vida do poeta. O historiador brasileiro, Gustavo Pereira (2026), por sua vez, enfatiza o consenso alcançado em torno da figura de Camões, por oposição às comemorações, do centenário da morte do Marquês de Pombal celebrado em 1882.

A partir da perspectiva das letras e da literatura, de modo geral, considera-se que o poema *Camões*, de Almeida Garrett, publicado em 1825, ano do terceiro centenário do nascimento do poeta, inaugurou o ciclo camoniano e tornou-se um marco inicial do Romantismo em Portugal. A referência literária, contudo, deixa em segundo

plano a perspectiva da história da arte e ofusca a lembrança de que, no ano anterior à publicação do poema, no salão de belas artes parisiense de 1824, o pintor português Domingos Sequeira apresentou o quadro *Morte de Camões*, obra premiada com medalha do certame artístico francês.

Com a pintura, Sequeira afirmava a representação de Camões também como um tema da pintura. Um dos desenhos de estudo da pintura de Sequeira existente na coleção do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, indica que a composição da cena da morte do poeta encontrou inspiração na representação da morte de Sócrates de Jean-Louis David, quadro do ano de 1787, que marcou a época de renovação artística do fim do século XVIII, em tempos de transformação social da Revolução Francesa. Tal como o Sócrates de David, o Camões de Sequeira aparece sentado na cama com as mãos em gesto alargado como se estivesse proclamando seu último discurso. A figura do filósofo grego surge mais vigorosa do que a figura do poeta português com corpo curvado e magro de enfermo. A grande diferença, contudo, é que Sócrates está cercado de um grupo de discípulos atentos às palavras do mestre, enquanto Camões é acompanhado apenas de seu servo sentado em gesto desolado, sem capacidade de escutar o que era dito pelo poeta em seus últimos momentos.

De acordo com as pesquisas da historiadora da arte Patrícia D. Telles (2025), apesar da boa recepção da criação de Sequeira pelas autoridades do salão, a crítica de arte não foi inteiramente favorável, o que pode explicar o fato da obra não ter sido adquirida pelo estado e não ter encontrado comprador. Assim, a pintura terminou por ser oferecida pelo artista ao Imperador do Brasil Pedro I, contando com a intermediação de seu representante em Paris, Domingos Borges de Barros. Tempos depois, o quadro foi herdado por seu filho e sucessor no trono imperial brasileiro. D. Pedro II, por sua vez, acabou por oferecer o quadro a sua irmã, a princesa Leopoldina, como presente

pelo seu casamento com o príncipe de Joinville, que a levou a viver na França. A pintura histórica de Sequeira, então, regressou à Europa, mas teve um destino incerto, sendo considerada desaparecida.

ENTRE LEMBRAR E ESQUECER

A grande repercussão das comemorações do nascimento e morte do poeta português em tempos de monarquia constitucional portuguesa e de afirmação das ideias do movimento do Romantismo terminou por colocar no esquecimento a presença de Camões no processo de construção da ordem simbólica do governo e reinado de D. João VI, última época do absolutismo monárquico, e que, em grande parte, corresponde ao período da corte portuguesa sediada nos trópicos.

Como príncipe regente, D. João assumiu o governo de Portugal em 1799, mas sete anos antes já despachava os negócios de estado em nome de sua mãe, D. Maria I, afetada em seu estado de saúde. Com a passagem da rainha, em 1816, instalou-se efetivamente o reinado de D. João VI, cuja aclamação ocorreu, na cidade do Rio de Janeiro, em 1818, o que fez do rei de Portugal o único monarca europeu coroado na América.

A época do governo de D. João foi marcada pela decisão de transferir a corte portuguesa de Lisboa para o Rio de Janeiro, em 1808, no contexto da Guerra Peninsular provocada pelo avanço de tropas francesas de Napoleão I sobre Portugal e Espanha. Com apoio de forças militares inglesas, a estratégia da transferência da corte permitiu que o controle da coroa portuguesa pela dinastia dos Bragança fosse preservado. Assim, a corte portuguesa se manteve nos trópicos até 1821, quando a contestação da ordem absolutista e o avanço do movimento liberal constitucionalista fez o rei decidir pelo regresso da corte à Lisboa. De todo modo, o longo período regencial e o afastamento do centro metropolitano acabaram por definir uma memória

controversa do reinado de D. João, sobretudo a partir da perspectiva portuguesa (Martins, 2022). É possível defender que as controvérsias históricas levaram a desconsiderar a presença de Camões na ordem simbólica do reinado joanino do início do século XIX.

Um bom exemplo dessa produção de esquecimento é o tratamento que tem sido dado à famosa edição de *Os Lusíadas*, publicada no ano de 1817, em Paris, por Firmin Didot, sob a direção editorial e o patrocínio de José Maria de Sousa Botelho Mourão e Vasconcelos, 5º morgado Mateus. A qualidade editorial da obra é indiscutível, ademais valorizada pelas ilustrações produzidas por artistas franceses notórios, como o conhecido pintor de retratos François Gérard, o pintor decorativo Alexandre-Evariste Fragonard e o gravador Raphael Urbain Massard.

Na bibliografia especializada, contudo, a obra tem sido mencionada como referência de inspiração para a construção da imagem pública de Camões sustentada no Romantismo português. A grande repercussão da edição especial de *Os Lusíadas*, de Luiz de Camões, terminou por produzir o esquecimento em torno do contexto de sua produção demarcada pelo ano de sua publicação: 1817 – o ano em que estava programada a Aclamação de D. João VI como rei de Portugal, depois de encerrado o período de luto pela morte de sua mãe, a rainha D. Maria I. A repressão ao movimento da Revolução de 1817, em Pernambuco, e a realização do casamento de D. Pedro com D. Leopoldina foram eventos que contribuíram para a adiar o rito da sagração e aclamação real, que terminou se realizando apenas em 6 de fevereiro de 1818.

A dedicatória registrada na abertura do livro patrocinado pelo morgado de Mateus sublinha o laço entre o patrono da edição especial de *Os Lusíadas* e o rei D. João VI:

A El Rei

Senhor,

Depois da honra que tive de servir a Vossa Majestade por muitos anos não podia receber outra alguma que mais estimasse do que a graça que me concedeu de por debaixo dos auspícios de Vossa Majestade esta nova edição de um poema, monumento da glória nacional, pois nele são contados os heroicos feitos dos Senhores Reis Seus Augustos Avós, e dos vassalos excelentes, que estes grandes Soberanos conduziram consigo à imortalidade.

Digne-se Vossa Majestade aceitar os puros votos que faz, e lhe oferece, pelas Suas prosperidades, da real Família, e do seu Reinado, Senhor

De Vossa Majestade

O mais humilde criado e fiel vassalo.

D. José Maria de Souza Botelho (Camões, 1817).

A dedicatória não deixa dúvida de que a edição de *Os Lusíadas* vinha carregada da intenção de festejar a realeza como instituição social portuguesa e o próprio rei D. João VI. Não há como deixar de considerar que José Maria de Souza Botelho, o 5º morgado Mateus, foi durante muito tempo um dedicado servidor da coroa portuguesa. Como militar, esteve por 13 anos a serviço da Coroa, passando a exercer funções diplomáticas a partir de 1791, como enviado extraordinário e ministro plenipotenciário em Estocolmo, Suécia, e depois, já em tempos de governo de D. João, Copenhagen, Paris, Viena, Congresso de Amiens, Paris e São Petersburgo, deixando a carreira em 1805, quando passou a conselheiro da fazenda real. Foi, então, que passou a se dedicar ao seu projeto da edição especial de *Os Lusíadas*.

Não há como desconsiderar, ainda, que seu filho, José Luís de Sousa Botelho Mourão e Vasconcelos, 6º morgado Mateus e 1º conde de Vila Real, teve participação significativa na história do governo de D. João. Como militar, na sequência da segunda invasão francesa,

em 1809, tornou-se ajudante de Ordens de William Carr Beresford, marechal do exército português, combatendo as forças napoleônicas ao lado de Arthur Wellesley, 1º Duque de Wellington, comandante das forças inglesas. Seguindo o exemplo de seu pai, em 1814, passou da carreira militar ao serviço diplomático ao ser nomeado ministro plenipotenciário em Madrid, de onde acompanhou o lançamento do livro editado por seu pai. Mais tarde, o 1º Conde de Vila Real teve sua trajetória pessoal complicada pela sua participação no movimento de defesa pela monarquia absolutista em Portugal.

Pela história e laços políticos do patrono da edição especial de *Os Lusíadas* de 1817, não há como deixar de relacionar a produção da obra com a afirmação do poder de D. João VI, ressaltando a presença de Camões na construção da ordem simbólica joanina.

No frontispício da obra de edição especial (Fig. 2), com desenho de François Gérard e gravura de Barthélemy Roger, destaca-se o retrato do poeta português, seguindo a tradição de sua representação com coroa de louros, armadura militar e seu olho vazado. A figura é acompanhada pela inscrição abaixo de dois versos do poema: “Aquelle, cuja Lyra sonora / Será mais affamada que ditosa”. Os versos certamente inspiraram a iconografia de gosto neoclássico. Assim, nos cantos superiores, de um lado, representando a alegoria da Fama, vê-se uma efígie e sua corneta, enquanto, do outro lado, a alegoria da Arte é representada por uma efígie e sua lira. Além disso, na parte central superior, uma cena alegórica central tematiza a memória das navegações e, na base inferior, é apresentado o escudo de armas da família Camões, identificada pela figura da serpente no centro, cercada por montanhas dos dois lados. A iconografia alegórica, nas laterais, alude à conquista da África e da Índia, acompanhada da devida inscrição.

Figura 2 – Camões (frontispício).

Fonte: Gérard e Roger (1817).

No retrato de Camões do frontispício da edição de *Os Lusíadas* de 1817, há uma evidente associação da fama e da arte da poesia de Camões com a história das navegações portuguesas e a construção do império colonial lusitano. O escudo de armas, por sua vez, insere Camões na tradição nobiliárquica. Nada alude ao herói patriótico nos termos do Romantismo.

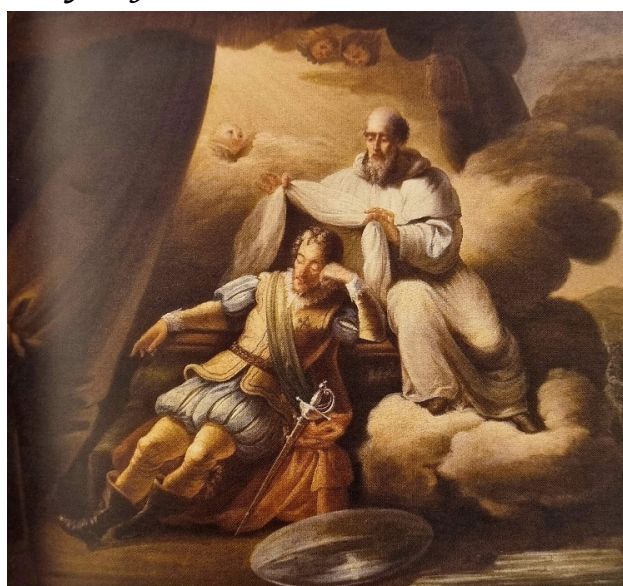
CAMÕES NA PINACOTECA REAL

A chegada da corte portuguesa na cidade do Rio de Janeiro foi marcada pelo seu impacto demográfico instantâneo. Um contingente humano de nobres, funcionários régios, militares e clérigos, estimado entre de 10 a 15 mil pessoas, sem qualquer preparação prévia chegaram à cidade colonial em que estava estabelecido o vice-rei do Brasil (Cavalcanti, 2004). O grande deslocamento de tanta gente foi acompanhado do transporte de muitos bens pessoais e itens móveis, incluindo coleções régias que representavam a força simbólica do poder monárquico. Nesse caso, é recorrente a lembrança da história

da Biblioteca Real que, ao ser transferida de Lisboa para o Rio de Janeiro, deu origem à atual Biblioteca Nacional brasileira. Sua importância simbólica pode ser medida pelo fato de que sua permanência no Brasil fez parte das negociações do reconhecimento da independência nacional (Schwarcz; Azevedo; Costa, 2002). Menos lembrado é que, no mesmo contexto histórico, a mudança da corte para o Brasil foi acompanhada também do transporte de obras de arte da realeza, que em grande parte retornou a Portugal junto com o rei e sua corte em 1821. Contudo, um certo conjunto de pinturas da pinacoteca real identificadas pela inscrição “Pertence a S. A. Real” permaneceu no Brasil, compondo a chamada Coleção D. João VI de pinturas preservadas no Museu Nacional de Belas Artes (Moura, 2008).

Na Coleção D. João VI, ao lado de pinturas de diversas escolas da história da arte europeia, há uma representação da morte de Camões (Fig. 3). Não há dúvida de sua procedência, devido à inscrição acompanhada do número de registro que constam no verso da tela. Trata-se de uma pintura de Escola Portuguesa, ainda que seja uma obra sem autoria conhecida e sem data. Seu bom estado de conservação valoriza a sua qualidade artística.

Figura 3 – *A morte de Camões*. Óleo sobre tela.



Fonte: Autor desconhecido ((189-)).

Não se trata de uma pintura inovadora para seu tempo, mas fica muito evidente como o tratamento da figura do poeta é combinado com motivos religiosos cristãos. Certo é que a pintura compartilha a mesma marca do conjunto da coleção dominada por temas da mitologia pagã clássica e temas religiosos do cristianismo. A representação de divindades da mitologia antiga, como Apolo, Vênus, Mercúrio, Perseu e Andrômeda, por exemplo, juntam-se à representação de histórias bíblicas, como Judith e Holofernes, e a representação hagiográfica de santos católicos, como Santa Luzia e Santa Catarina. A coleção inclui, ainda, duas pinturas de natureza-morta, uma alegoria e dois retratos: o do Conde João de Nassau-Siegen, governador holandês de Pernambuco do século XVII, e de seu genro Claudio La Morál, Príncipe de Ligne, militar e diplomata a serviço do Rei Felipe IV de Espanha. Completa o conjunto a representação da morte de César e a de Camões, respectivamente do imperador romano da Antiguidade e do poeta renascentista português.

Não há risco em afirmar que a associação dos dois quadros na mesma coleção estabeleceu uma aproximação da memória das duas personagens históricas. De um lado, a associação entre as duas pinturas na coleção reforça o laço do poeta com o legado clássico da latinidade. Por outro lado, é inegável reconhecer o sentido político da representação do assassinato do imperador romano em tempos de Revolução Francesa, marcada pelo regicídio e pela ascensão ao poder do oficial militar que se fez imperador sem linhagem dinástica. A imagem do momento final de César se constitui também como contraponto à imagem de Sócrates, promovida pelo espírito revolucionário que encontrou na pintura de Jean-Louis David sua expressão. Importa ressaltar, então, que a reunião das duas pinturas históricas na pinacoteca real contagia de sentido político a presença de Camões no contexto do colecionismo régio joanino. Assim, é possível contextualizar que, junto com a corte portuguesa, a memória

de Camões também tenha se transferido para os trópicos no início do século XIX.

Pela pintura joanina, observa-se que a representação da morte do poeta foi envolvida em atmosfera sagrada. Na cena representada, o poeta aparece dormindo, sentado em uma poltrona, com a cabeça sustentada por uma mão, enquanto mantém o outro braço estendido, assim como as pernas, sugerindo mais uma posição de repouso em estado de sono profundo do que, propriamente, de um corpo em estado moribundo. Ao seu lado, a espada pessoal, que mesmo parecendo ainda estar embainhada à cintura, pende como se estivesse depositada sobre um manto, acompanhada do escudo largado ao chão, sugerindo um estado de rendição. Por trás e acima de Camões, desponta a figura de um homem maduro, calvo e de barba grisalha, trajando uma túnica branca e longa, envolto por uma nuvem que o transporta, preparado para cobrir o corpo do poeta com uma mortalha. Ao surgir na cena, em companhia de anjos, parece claro que a figura masculina representa um agente da ação divina que acolhe o poeta na sua passagem derradeira, conferindo ar místico à cena.

Na imagem da coleção joanina, o poeta parece ter encontrado um estado de placidez plena no seu último instante. O poeta é representado como um soldado solitário, sem batalhão, que baixou inteiramente sua guarda, caindo sobre a proteção divina. Assim, a representação joanina da morte de Camões distingue-se das versões do Romantismo ao deixar de caracterizar a fragilidade de sua saúde e as condições de pobreza do poeta nos últimos momentos de sua vida. Tampouco é possível relacionar a figura do homem que envolve o poeta na mortalha com o servo que acompanhou Camões até o fim da vida, pois não há feições que caracterizem sua origem asiática, como natural de Java, substituindo o dado biográfico pela alegoria religiosa.

Não há como deixar de notar que a representação camonianiana é a única das pinturas da pinacoteca real que possui um tema que representa a singularidade da experiência portuguesa. É possível supor que o quadro participava do mesmo ambiente do programa artístico do Palácio Real da Ajuda, em que as figuras mitológicas de *Os Lusíadas*, como Vénus e Baco, assim como as tágides, ditas ninfas do Rio Tejo, invocadas pelo poeta, aparecem na pintura decorativa dos interiores. Cabe destacar que o projeto do Palácio Real da Ajuda foi o maior projeto artístico do governo de D. João, abortado em grande medida pelo contexto político conturbado que se instalou com a ameaça francesa que levou à Guerra Peninsular e a decisão política de transferir a corte portuguesa de Lisboa para o Rio de Janeiro.

O projeto do palácio real dá a dimensão da importância das artes no governo de D. João. A construção do Palácio Real da Ajuda foi iniciada em 1795 com o projeto original concebido por Manuel Caetano de Sousa (1738-1802). Com a morte do arquiteto responsável, o projeto original foi substituído por outro atualizado com o gosto neoclássico de autoria do arquiteto de origem italiana Francesco Saverio Fabri (1761-1817), que se tornou conhecido em Portugal como Francisco Xavier Fabri, e do arquiteto português José da Costa e Silva (1747-1819). Ambos haviam se formado na Academia Clementina de Bolonha e representavam a mesma vertente da arquitetura de seu tempo. No início de sua carreira, Fabri destacou-se no campo da arquitetura eclesiástica, tendo sido atraído para trabalhar em Portugal por convite do bispo do Algarve, D. Francisco Gomes de Avelar. Depois de atuar na construção e reforma de várias igrejas no Algarve, estabeleceu-se em Lisboa, onde passou a realizar também projetos de arquitetura civil, como do Palácio da Foz. José da Costa e Silva, por sua vez, havia se destacado com o projeto do Teatro São Luiz, a casa de ópera de Lisboa inaugurada

em 1894, que marcou época na história da arquitetura de teatros na Europa. Acompanhando a corte portuguesa, José da Costa Silva seguiu para o Rio de Janeiro, onde projetou e construiu o teatro São João, que se tornou um dos centros da vida social e da cultura da corte joanina nos trópicos.

Com o projeto do Palácio Real da Ajuda, D. João marcou a história da arte em Portugal. Do mesmo modo, na história da arte no Brasil, em 1816, o governo joanino marcou época ao atrair para o Rio de Janeiro um grupo de artistas vindos da França, reunidos na chamada Colônia Lebreton, pela referência ao líder do grupo Joachim Lebreton, que a historiografia passou a caracterizar como a Missão Artística Francesa. Sua atuação foi decisiva para renovar e institucionalizar o ensino artístico no Brasil e dar origem à Academia Imperial de Belas Artes, cuja sede seria inaugurada em 1826. Camões representado na pintura participou desse contexto histórico.

CAMÕES NA ACLAMAÇÃO DO REI

O protagonismo dos artistas franceses, no Rio de Janeiro joanino, afirmou-se em torno da elaboração do programa decorativo de festas reais, sendo a primeira marcada pela chegada da Arquiduquesa da Áustria D. Leopoldina e de seu matrimônio com D. Pedro, ainda príncipe do Brasil, e a segunda, que foi a festa da Aclamação do Rei D. João VI, povoando a cidade com pavilhões, arcos de triunfo e varandas. O pintor e cenógrafo Jean-Baptiste Debret e o arquiteto Grandjean de Montigny dirigiram o projeto geral, enquanto o escultor Auguste-Marie Taunay assumiu a elaboração da ornamentação de relevos e esculturas. A execução do projeto engajou ainda diversos artistas atuantes na cidade, além de discípulos dos mestres franceses. A decoração exibia emblemas heráldicos, inscrições epigráficas, colunas e obeliscos, meda-

lhões e alegorias como que comemorava a Abertura dos Portos de 1808 (Chiavari; Grinberg, 2008).

De acordo com a crônica de época de Jean-Baptiste Debret, pode-se dizer que o programa de arquitetura efêmera da Aclamação foi grandioso, tendo como centro o Largo do Carmo, onde ficava o Paço e a Capela Real, espaços do rito oficial, e o Campo de Santana, para a realização da festa popular (Debret, 1839, v. 3). Diante do Paço Real da Cidade, foi erguido um templo, à moda da arquitetura clássica antiga, consagrado à Minerva, a divindade mitológica que representa o triunfo da inteligência sobre a força bruta, que se tornou o símbolo principal daquele momento de afirmação do reinado de D. João VI. Era um edifício monumental aberto com uma grande varanda, que tinha pouco mais de 60 m de altura, concebido para abrigar o rito do beija-mão para o rei receber o cumprimento das autoridades sentado no trono.

No interior do templo efêmero, a figura de Minerva era celebrada por uma grande estátua que protegia o busto do rei aclamado. Sua imagem ressurgia, ainda, no arco do triunfo que foi erguido para a mesma ocasião, fazendo par com a imagem de Ceres, em alusão à ciência e ao comércio, celebrando o rei como libertador do comércio. Segundo a descrição do memorialista, a decoração dos monumentos de arquitetura efêmera era composta por vários relevos com diferentes temas, representando, entre outros, personagens da Poesia e da História, entre os quais certamente estava Camões, considerando o fato de que a imagem do poeta renascentista português é a única obra escultórica de Auguste-Marie Taunay mencionada na crônica de Debret (Fig. 4).

Figura 4 – *Camões*, escultura em bronze.



Fonte: Taunay ([c. 1818]).

A imagem escultórica original de Camões, junto com outra de Minerva, de autoria de Auguste-Marie Taunay foi preservada na coleção do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) (Lago, 2014). A herma do poeta, contudo, é mais conhecida pela réplica instalada em praça pública do Rio de Janeiro em frente ao Real Gabinete Português de Leitura. Apesar da grande produção de obras efêmeras, as duas peças da coleção do IHGB são as únicas esculturas em bronze de Auguste Marie Taunay no Brasil. Ao contrário das obras efêmeras, as imagens de Camões e de Minerva tiveram sua perenidade garantida pela qualidade de seu material. O bom acabamento das peças valoriza o talento do artista em ultrapassar o desafio tecnológico à sua criação imposto pela ausência de fundição artística no Brasil de seu tempo. A carência local na arte da fundição faz supor que o único local que encontrou para produzir as duas esculturas em bronze tenha sido a fundição militar da Casa do Trem do Arsenal de Guerra.

Auguste-Marie era o irmão mais novo do pintor de paisagem Nicolas-Antoine Taunay, que se tornou mais conhecido. Enquanto o pintor decidiu regressar à França em 1821, o escultor permaneceu no Brasil, vindo a falecer no Rio de Janeiro em 1824, apenas 6 anos após a Aclamação de D. João VI e depois de ter participação ainda mais importante nos festejos da coroação de Pedro I, como Imperador do Brasil. O escultor teve formação na França, chegando a ganhar o famoso *Prix de Rome*, mas devido às condições políticas não chegou a desfrutar da oportunidade de estudar na Itália. Participou do salão oficial francês em várias edições, entre 1808 e 1814. Em Paris, trabalhou na decoração da escadaria do palácio do Louvre e do arco do triunfo do Carroussel, além de ter criado uma estátua de Napoleão. No Brasil, além de ter trabalhado intensamente na decoração de festas reais, ofereceu cursos livres e teve como alunos José Jorge Duarte, Xisto Antônio Pires, Manuel Ferreira Lagos, Cândido Mateus Farias, João José da Silva Monteiro e José da Silva Santos (Taunay, 1912).

A imagem da Minerva do escultor Taunay possui uma composição baseada na iconografia típica da divindade da mitologia antiga. Na figura, nota-se o elmo encimado por uma coruja e o colar da égide protetora, orlado com serpentes vivas, atributos de sua identidade. Segue, assim, uma iconografia consagrada que tem como modelo a estátua da *Minerva de Arezzo*, do século II a. C, que pertenceu às famosas coleções Médici e, atualmente, faz parte do acervo do Museu Arqueológico Nacional, de Florença. A pose da figura, com o pescoço levemente girado para o lado e o olhar levemente dirigido para baixo, assim como o formato do elmo, indica que a composição da imagem criada por Taunay, certamente, encontrou inspiração na estátua romana do século II d. C, conhecida como *Minerva d'Orsay*, por ter pertencido à coleção do conde d'Orsay. Considerando que a famosa estátua da Antiguidade está localizada no Museu do Louvre desde 1794, depois de seu confisco pelo estado francês, não é difícil

considerar que Taunay conhecia de perto a obra que inspirou a criação de sua Minerva joanina ou brasiliense.

Quanto à imagem de Camões de autoria de Taunay, não há dúvida de que teve como referência a imagem da gravura de A. Paulus criada para ilustrar o livro *Discursos vários políticos*, de Manuel Severim de Faria, publicado em Évora, Portugal, em 1624, ou seja, 40 anos depois da morte do poeta. No tempo em que o retrato escultórico do poeta foi concebido, o *Retrato a vermelho*, datado de 1571, a considerada a mais antiga imagem do poeta ainda não era conhecida, pois foi trazida a público somente no ano de 1822 (Silva, 2025). Assim, não há dúvida de que, como muitos outros, Auguste Marie Taunay tomou o retrato de Camões de A. Paulus como referência dominante na iconografia camoniana para a criação de uma herma do poeta, ou seja, um busto sem os braços, para ser alinhado com seu pedestal. O escultor seguiu o modelo iconográfico de A. Paulus, ressaltando os traços físicos da barba e do olho vazado, que guardava a memória das sequelas da participação do poeta como guerreiro na Guerra de Ceuta. Entre as duas imagens de Camões, a maior diferença está no tratamento do cabelo, mais volumoso e cheio de movimento na escultura, mantendo a coroa de louros em posição mais discreta do que no retrato de A. Paulus. Também no que se refere ao traje do poeta retratado, fica evidente a fonte de inspiração da escultura ao repetir a composição demarcada pela gola rufo com sua estrutura circular plissada, típica da indumentária renascentista, e pela armadura, menos rebuscada no caso da representação oitocentista do Brasil. A originalidade da composição do escultor está, sobretudo, ao adotar uma pose mais natural da cabeça, com o pescoço ligeiramente virado para o lado em posição ativa, acompanhando de perto a solução adotada no retrato do poeta da gravura do frontispício da edição de *Os Lusíadas* do morgado Mateus, de 1817. Essa anotação, porém, não permite deixar de considerar que a imagem escultóri-

ca de Camões criada por Taunay se aproxima de uma escultura de reprodução, transpondo a imagem criada em versão bidimensional pelo traço da gravura para o volume tridimensional.

PAX CONVOCA CAMÕES

Na história da arte do período joanino do Brasil, a figura de Camões reaparece ainda na pintura de Manuel Dias de Oliveira dedicada a comemorar o nascimento da princesa Maria da Glória, futura, Rainha de Portugal Maria II, nascida no Rio de Janeiro, em 4 de abril de 1819, como primogênita de D. Pedro e D. Leopoldina, neta do rei D. João VI. O pintor era natural da capitania do Rio de Janeiro, nascido em 1763, tendo obtido sua formação na Real Casa Pia, em Lisboa, e posteriormente na Academia de San Lucca, em Roma. Em Portugal, conheceu o pintor Domingos Antonio Sequeira e, na Itália, teria frequentado aulas de Pompeo Batoni, convivendo, assim, com a criação de renomados pintores de sua época. De volta ao Rio de Janeiro, foi nomeado professor da Aula Régia de Desenho e Figura, dedicou-se à criação de retratos e à pintura decorativa e cenográfica. Integrou o grupo de artistas que trabalharam na decoração da varanda do templo de Minerva erguido para a Aclamação de D. João VI.

Em *Alegoria ao nascimento de D. Maria da Glória* (Fig. 5), pintura sobre folha de flandres, a cena representada mistura diversas referências, tendo, no alto do lado esquerdo do expectador, o retrato da princesa em um medalhão oval protegido pela figura da personificação divina da Fama, representada como uma mulher branca alada com uma corneta. Apesar da obra ser dedicada ao nascimento da princesa portuguesa, o retrato apresenta uma menina pequena, mas não recém-nascida, o que indica que a obra foi desenvolvida poucos anos depois do nascimento da princesa no ano de 1819. A ausência de D. João e o protagonismo de D. Pedro na cena permitem inferir

que se trata de uma obra posterior ao regresso da corte portuguesa à Lisboa, que ocorreu em 1821 (Lago, 2014).

Figura 5 – *Alegoria ao nascimento de D. Maria da Glória*, óleo sobre folha de flandres.



Fonte: Oliveira ([c. 1821-1822]).

Na pintura de Manuel Dias de Oliveira, D. Pedro está representado no centro da cena com uma barba rala e jovial sem bigode, diferente da sua imagem posteriormente mais conhecida com as costeletas suíças unidas ao bigode. Logo atrás dele, identifica-se D. Leopoldina, reconhecida pelo vestido estilo império e seu penteado. Diante de D. Pedro, aos seus pés e de joelhos, há duas figuras de mulheres da mitologia da Antiguidade romana: Minerva, a deusa da ciência ou da inteligência e sabedoria; e a Virtude, a personificação divina da força moral da bravura que acompanha Marte, o deus da guerra.

Minerva, a divindade da mitologia romana, à direita do olhar do expectador, é reconhecida com clareza pelo seu traje branco ou acinzentado, elmo, lança e o escudo protetor ou égide, fonte de sua invul-

nerabilidade, identificado pela imagem da Medusa, a sacerdotisa do templo da deusa que foi punida com a transformação de seus cabelos em serpentes e com a maldição do olhar que transformava qualquer um em pedra. Seguindo o costume, Minerva é acompanhada de sua coruja, a representação da clarividência associada à inteligência representada pela deusa mitológica. Ela oferece, ainda, uma pena ao príncipe, um atributo que relaciona a inteligência divina à Justiça, associação que dá origem à expressão “voto de Minerva”.

A outra figura feminina de joelhos diante de D. Pedro representa a Virtude, como uma mulher vestida como um guerreiro de saia, que se identifica pela armadura, que surge discretamente sob um manto largo de cor vermelha¹. Na representação, sua associação com Marte é reforçada pela figura do galo, junto à coruja de Minerva. A figura do galo alude ao mito de Alectrião, a sentinela que falhou na sua tarefa de vigilância a serviço de Marte, que por isso o transformou no animal que sempre canta ao romper o dia. Em ato de rendição, a Virtude oferece a D. Pedro uma pequena espada, que pode ser considerada uma alusão à espada lendária de Átila, o rei dos hunos, conhecida pela crônica do historiador romano Prisco, do século V d. C., e que se tornou conhecida também como a espada de Marte.

A representação da Virtude em estado de rendição ao lado de Minerva esclarece os elementos da cena geral no canto direito do quadro, onde se vê a figura de Marte, o deus da guerra, em traje militar romano, com seu escudo e lança ao chão, e com as mãos para trás presas por correntes controladas pela figura de uma mulher que representa a personificação divina da Vitória, representada como

¹ A personificação da Virtude associada ao deus Marte aparece no teto da Sala do Trono do Palácio Real da Ajuda em Lisboa. Agradeço a Douglas de Souza Libório essa indicação sugestiva. Acrescento ainda meus agradecimento a Henrique Cairus pela conversa sobre as fontes do pensamento antigo.

uma porta-estandarte que traz uma bandeira com o escudo de armas portuguesas, seguida pela figura alada Saturno, como homem idoso com barba branca e longa que carrega em uma das mãos a coroa portuguesa. A cena das duas figuras traduz a representação da vitória sobre a tirania, ou a força bruta representada pela guerra, garantindo a sucessão da coroa real. A cena do lado direito é complementada ao fundo pela representação de um grupo de mulheres, uma trazendo a lira, atributo da Música, a paleta, atributo da pintura, e o esquadro, atributo da arquitetura, e uma quarta que admira a presença das artes.

Na cena geral representada, as armas de Portugal aparecem ainda uma segunda vez bem ao centro do quadro, encimando ao fundo o arco de um vão de passagem, diante do qual se observa um grupo de quatro mulheres, por trás da mesa com globo, livro e mapas. As figuras femininas representam os continentes por onde se estende o império português. A América, representada por uma indígena, e a África, por uma mulher negra, enquanto a Europa, representada por uma mulher branca de vestido largo, e a Ásia, representada por uma mulher de pele clara vestindo turbante na cabeça, trazem juntas um globo terrestre. A geografia do império português é ainda caracterizada alegoricamente pelas figuras de tritões com coroa de algas que entornam água de grandes potes, que estão situados nos cantos, ao pé da imagem geral, emoldurando a cena geral. Do lado esquerdo do espectador, vê-se a figura do Velho do Restelo, personificação do Rio Tejo criada por Camões em *Os Lusíadas*. O velho do Tejo aparece como a figura de um velho com coroa de algas deitado sobre um pote que entorna água representa o Rio Tejo de Lisboa. Na outra ponta, um jovem sentado com um jacaré entre as pernas representa as águas do Rio de Janeiro, lembrando os animais que viviam nos manguezais do fundo da baía de Guanabara. Os tritões sugerem uma união de Brasil e Portugal pelas águas atlânticas.

Além da referência ao Velho do Tejo, o poeta renascentista Camões aparece ainda como personagem da pintura junto do grupo de homens representados do lado esquerdo da cena geral. A figura do autor de *Os Lusíadas* situa-se atrás das imagens de Pedro Álvares Cabral e Vasco da Gama, destacados à frente do poeta. O capitão da expedição do Descobrimento do Brasil se reconhece pela barba longa. Vasco da Gama, o navegante que abriu o caminho oceânico para o Oriente, se reconhece pelo colar da Ordem de Cristo. Por trás das duas personagens históricas retratadas, Camões desponta, identificado pela coroa de louros, representativa da glória, e a palma do triunfo dos heróis, de acordo com a tradição clássica que encontra na poesia de Camões sua releitura. A caracterização da personagem refere-se mais ao Camões como guerreiro da época das Grandes Navegações e distante da imagem do homem doente e pobre do fim da vida, valorizada pelo Romantismo.

Os três homens da época das conquistas portuguesas do século XV e XVI formam um grupo de personagens históricas e estão situados ao lado de três outras figuras que representam oficiais militares da Guerra Peninsular, do início do século XIX. A fita vermelha carmesim com bordas azuis escuras com a Medalha de Ouro do Exército de formato circular com a figura da Britania, ao pescoço, e as placas da Ordem da Torre e Espada, de Portugal, e da Ordem do Banho, da Inglaterra, ao peito, indicam que dois deles são oficiais ingleses. Por suas feições, é possível concluir que se trata, à frente, do comandante do exército britânico, o general Arthur Wellesley, futuro Duque de Wellington, ladeado à esquerda pelo comandante do exército português, o Marechal Beresford, com calças brancas e careca. Mais atrás, vê-se um terceiro oficial sem as mesmas insígnias dos comandantes menos distinguido, cuja figura corresponde ao oficial do exército português e ajudante de ordens de Beresford, José Luiz de Souza Bo-

telho Mourão Vasconcelos, futuro 6º morgado Mateus e 1º Conde de Vila Real, filho do patrono da famosa edição de *Os Lusíadas* de 1817.

A reunião no mesmo grupo de personagens destacados de épocas distintas propõe um entrelaçamento de tempos da história de Portugal, relacionando o período das Grandes Navegações e do governo e reinado de D. João VI. Seu sentido se completa pela figura de mulher serena, que está à esquerda do grupo de personagens históricas, trazendo, em suas mãos, o ramo de oliveira e uma copa, atributos que identificam a figura de Pax, a personificação divina da paz, na tradição clássica.

Assim, na cena da pintura de Manuel Dias de Oliveira, a presença de Camões é convocada por Pax, relacionando a poesia à defesa da paz política, no tempo da regência de D. Pedro no Brasil, depois do regresso da D. João VI e a corte portuguesa para Lisboa. A imagem de Camões como guerreiro e navegador das conquistas portuguesas se constituía em referência simbólica de um projeto político.

Admitindo-se que a fortuna camoniana se confundiu com a afirmação dos ideais do liberalismo político em Portugal, a partir da história da arte não há como deixar de reconhecer que, antes disso, a presença da imagem do poeta renascentista português também foi produzida no quadro das estruturas da monarquia absolutista, participando da construção da ordem simbólica de afirmação do governo e do reinado de D. João VI. Além disso, não há como deixar de apontar que foi a partir da criação artística do período joanino que Camões ganhou vida no Brasil.

RECEBIDO: 10/08/2026

APROVADO: 13/08/2026

REFERÊNCIAS

AGOSTINI, Angelo. *Chronicas fluminenses*. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 212, p. 2, 19 de junho de 1880. Disponível em: <https://>

memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=332747&pagfis=1282. Acesso em: 18 ago. 2026.

AUTOR DESCONHECIDO (ESCOLA PORTUGUESA). *A morte de Camões*, [189-]. Óleo sobre tela. Coleção D. João VI, Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, Brasil). Fotografia: Jaime Acioli.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*, poema épico. Paris: Firmin Didot, 1817.

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da época do vice-reinado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CHIAVARI, Maria Pace; GRINBERG, Piedade Epstein. *Os festejos reais: arquiteturas efêmeras de D. João VI a D. Pedro II*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008. Disponível em: https://www.puc-rio.br/sobrepuc/depto/solar/download/acervo/catalogo_festejos_reais.pdf. Acesso em: 18 ago. 2026.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1839. v. 3.

GÉRARD, François (des.); ROGER, Barthélemy (grav.). *Camões* (frontispício). 1817. In: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*, poema épico. Paris: Firmin Didot, 1817. [Real Gabinete Português de Leitura (Rio de Janeiro, Brasil)].

GOMES, António Martins. A construção da imagem de Camões como herói da pátria. *Revista Minerva Universitária*, [Portugal], 5 ago 2025. Disponível em: <https://revistaminerva.pt/a-construcao-da-imagem-de-camoes-como-heroi-da-patria/>. Acesso em: 18 ago. 2026.

LAGO, Pedro Corrêa do (org.). *Brasiliiana IHGB*. Rio de Janeiro: Capivara, 2014.

MARTINS, Ismênia de Lima. *D. João VI: um rei e muitas controvérsias*. Niterói: Proprietas, 2022.

MONTEIRO, Antonio Firmino. *Camões em seu leito de norte*. 1883. 1 óleo sobre tela. [Real Gabinete Português de Leitura (Rio de Janeiro, Brasil). Fotografia: Romulo e Valentino Fialdini.]

MOURA, Yara. *Coleção D. João VI*. Rio de Janeiro: MNBA, 2008.

NABUCO, Joaquim. *Camões e os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Typographia Imperial do Instituto Artístico, 1872.

OLIVEIRA, Manuel Dias de. *Alegoria ao nascimento de d. Maria da Glória*. [c. 1821-1822]. 1 Óleo sobre folha de flandres. [Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Rio de Janeiro, Brasil)].

PEREIRA, Gustavo. *Herdeiros e discípulos de Camões e Pombal: futuro do passado em centenários oitocentistas*. São Paulo: Dialética, 2026.

SANDMANM, Marcelo Corrêa. As comemorações do tricentenário de Camões no Brasil. *Revista Letras*, UFPR, n. 59, p. 197-205, jan-jun 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; AZEVEDO, Paulo César de; COSTA, Angela Marques da. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SILVA, Raquel Henriques da. *Retrato, vós não sois meu: retratos e autorrepresentações sobre o corpo de Camões com um prolongamento a Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2025.

TAUNAY, Affonso d'Escagnolle. A Missão Artística de 1816. *Revista do IHGB*, Tomo LXXIV, parte I, 1912.

TAUNAY, Auguste Marie. *Camões*. [c. 1818]. 1 escultura em bronze. [Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Rio de Janeiro, Brasil)].

TELLES, Patricia D. Sobre pintores, mortos e poetas – “Morte de Camões” de Domingos Sequeira. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. especial 2, p. 319-336, 2025. Disponível em: <https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/1411/1163>. Acesso em: 18 ago. 2026.

VENÂNCIO, Giselle Martins. Comemorar Camões e repensar a nação: o discurso de Joaquim Nabuco na festa do tricentenário de morte de Camões no Rio de Janeiro (1880). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 33, n. 65, p. 277-290, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/fv3B5m4HqYSzJrYjqbtgyXS/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 18 ago. 2026.

MINICURRÍCULO

PAULO KNAUSS é doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com estágio de Pós-Doutorado na Universidade de Estrasburgo, França; professor do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (UFF); sócio titular e vice-presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). No campo da gestão cultural, foi diretor-geral do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro e diretor do Museu Histórico Nacional e integra atualmente o Conselho Estadual de Tombamento do Estado do Rio de Janeiro. É autor de vários trabalhos publicados no campo dos estudos de história da arte e cultura visual e atua como curador de exposições.