
A morte de Camões. Acerca de um *topos* da biografia camoniana

Camões' death. A topos in the biographies of Camões

Vanda Anastácio

Centro de Estudos Clássicos – Universidade de Lisboa

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.nEsp.a1501>

RESUMO

A morte de Luís de Camões foi um dos momentos que mais parece ter impressionado a sensibilidade artística de oitocentos. Ao longo do século XIX, multiplicaram-se as representações pictóricas do final da vida e dos últimos momentos do poeta, na sua maioria realizadas por criadores franceses e portugueses. Tomando como ponto de partida a análise desta produção, este trabalho pretende pôr em evidência o modo como ela combina, reutilizando-os, elementos colhidos nos textos dos primeiros biógrafos camonianos – Pedro de Mariz (1613), Severim de Faria (1624) e Faria e Sousa (1639, 1685) – com fontes literárias mais tardias.

PALAVRAS-CHAVE: Morte de Luís de Camões; pintura oitocentista; biografias camonianas

ABSTRACT

The death of Luís de Camões has deeply stirred the artistic sensibilities of the nineteenth century. Throughout that century, pictorial representations of the poet's final moments on his deathbed, created by French and Portuguese artists, proliferated. Taking the analysis of these works

as a starting point, this study aims to highlight how they combine – and repurpose – elements drawn from the texts of Camões’ early biographers – Pedro de Mariz (1613), Severim de Faria (1624), and Faria e Sousa (1639, 1685) – with later literary sources.

KEYWORDS: Luís de Camões death; nineteenth century painting; biographies of Camões

A biografia de Luís de Camões é um terreno escorregadio, onde abundam as conjecturas e a documentação escasseia. Na Chancelaria de D. João III, preserva-se uma “Carta de Perdão” atestando que, em 1553, o poeta se encontrava na prisão do tronco, em Lisboa, por envolvimento numa briga de rua, no dia de Corpo de Deus (Carta [...], 1553). Além desta Carta de Perdão, preserva-se ainda um documento da Chancelaria de D. Sebastião, que atribui a Camões uma tença, trianual e renovável, pela publicação de *Os Lusíadas*. Pelas ementas e apostilas deste último registo, que incluem prorrogações da tença e a indicação de que parte dela passaria a ser paga a sua mãe, Ana de Sá, por morte do autor, foi possível fixar a data da morte deste em 10 de junho de 1580 (Carta [...], 1572). Mas mesmo essa data deixa alguma margem para dúvidas: os primeiros biógrafos são unânimes em indicar o ano de 1579 como o do seu falecimento (Faria, 1624, fl.128 v; Freitas, 1972; Mariz, 1613, p. [4];¹ Sousa, 1639, cl. 58), pelo que a data de 1580 poderá corresponder ao momento em que a tença passou a ser paga à mãe do autor.

À falta de dados comprováveis, aqueles que se aventuraram a escrever a biografia de Camões ao longo dos séculos foram avançando conjecturas, interpretando elementos soltos respigados na sua obra

¹ Como se verifica, a atribuição da data da morte, neste caso, é indirecta: é dada pela transcrição do epitáfio onde figura.

poética e importando lugares-comuns de relatos de vidas de homens ilustres com percursos comparáveis. Se Pedro de Mariz (c.1550-1615), o autor da primeira biografia conhecida de Camões, publicada em 1613, se insurgia contra “a falta do zelo pelo bem comum” como causa da escassez de informações disponíveis sobre a vida do poeta (Mariz, 1613, p. [4]), já o biógrafo seguinte, Manuel Severim de Faria (1583-1655), na “Vida de Luís de Camões” que incluiu, em 1624, entre os seus *Discursos varios políticos*, assumia definitivamente o caminho conjectural, dizendo:

de todas estas cousas vai acrescentada esta Relação quanto foy possivel â boa diligencia que sobre isso se fez, aproueitãdo-nos principalme(n)te do que o mesmo Luís de Camões de si refere e(m) seus versos, õde ordinariamente os Poetas deixão escritas suas vidas (Faria, 1624, p. 88-89).

Foi este mesmo autor o primeiro a advogar a importação, para a biografia camoniana, de elementos tomados de relatos de vidas de outros grandes homens. Esta maneira de proceder foi estudada por Luciana Stegagno Picchio, num trabalho da década de 80 do século passado (Picchio, 1981, p. 250-256), a propósito do modo como Severim de Faria evoca Júlio César para validar a presença do célebre episódio do naufrágio na biografia do épico português:

Luís de Camões se salvou em ua tábua, & em tão apertado, & manifesto perigo só teue lembrança dos câtos dos seus *Lusiadas* para os levar cõsigo, esquece(n)do-se de tudo o mais q trazia, no q não merece menor louvor, q o q se dá a César, quando escapou no porto de Alexandria nadando com hua mão, & leuando os seus Comentarios na outra (Faria, 1624, p. 100-100v).

O mesmo procedimento por “analogia tópica”, chamemos-lhe assim², se observa no *Elogio de Camões* assinado por Gaspar de Faria Severim, sobrinho do mesmo Manuel Severim de Faria, apenso ao relato biográfico de 1624, onde a história de vida do épico surge posta em paralelo com as de grandes autores antigos:

Camões he Lusitano, este que vos parece Homero, na semelhança do rosto, nos mesmos partos do entendimento, & na igualdade da vida. Homero foi falto de ambas as vistas, Camões de hua dellas: aquele possuio poucas riquezas, este viveu em perpétua pobreza: cantou aquelle Vlysses, este os Vlysseos: mas sendo a Homero igual no câto, no mais foy superior, porq concebendo em seu ânimo um soberano Poema, em que havia de pintar a braueza das tormentas de Neptuno, e o furor de Marte a ferro, & fogo, nauegou, & passou á India, ouvio os sabios della, pelejou valerosamente com os inimigos (como testificam as fermosas feridas recebidas no rosto) & sendo outro Platão nas peregrinações, imitou no naufragio a Cesar, contentandose de liurar sô das ondas seus poemas. Tornado à patria, experimentou sua ingratição, depois de a ter singularmente emnobrecido, & sem receber prémios, nem honras da poesia, acabou a vida como desterrado entre seus próprios Cidadãos (Severim, 1624, p. 134-134v).

Este “método”, que pode ser entendido à luz da prática seiscentista que consiste na enumeração de autoridades como forma de legitimação do discurso (e se aproxima, aliás, da lógica seguida por Plutarco (46 d. C-120 d. C) nas suas *Vidas Paralelas*), foi também adoptado por Manuel de Faria e Sousa, o terceiro biógrafo seiscentista do poeta, que redigiu duas versões da vida deste, publicadas em 1639 e

² No estudo já referido, Luciana Stegagno Picchio aplica ao contexto camoniano a noção de “biografia por auto-esquediasmas” importada da crítica aos autores clássicos (Picchio, 1981, p. 244).

1685 (Sousa, 1639, 1685). Na biografia mais tardia, que acompanha a edição comentada das *Rimas*, de Luís de Camões, Faria e Sousa retomará o paralelo com Júlio César traçado pelo seu antecessor, dizendo: “*aqui le sucediò lo que a Julio Cesar; porque no se acordo de salvar otra cosa, que la espada, y sus Escritos. Con ellos nadando se puso en la arena*” (Sousa, 1685, p. 20) e, na “Vida del Poeta” que antepõe à edição dos *Lusíadas* comentados em 1639, diz citar uma carta de Camões, segundo a qual este teria proferido, ao sair de Lisboa, a célebre frase latina atribuída a Cipião Africano: *Ingrata patria non possidebis ossa mean* [“Ingrata Pátria, não possuirás os meus ossos”]³, aproximando, assim, o autor dos *Lusíadas* deste herói da Antiguidade e alargando a comparação, em seguida, a outras personagens ilustres:

assi como concurriò en nuestro Poeta el ingenio de muchos cõcurriò también la fortuna, como agora mostrarèmos. En quedar de pocos años sin padre, se parecio al gran Petrarca. En ser desterrado por exercitar el arte de amar, a Ovidio por enseñarla, I escribirla. En peregrinar el mundo, I mendigar a las durissimas puertas de los poderosos, a Dante. En ser ciego I pobre, a Homero. En condenar la patria a vivir sin el, ya que ella le ofendia, a Scipion, I a Diogenes. En salvar este Poema de un naufragio, a Cesar. En ser vendido por dozientos ducados, a Ioseph. En no saberse a lo cierto el lugar de su nacimiento, al propio Homero. En exercitar la espada I la pluma con reputacion, al mismo Cesar. En la libertad del dezir, a los propios Dante y Petrarca. En traer algunos treinta años este Poema entre manos primero que le publicasse, a Virgilio, que truxo el suyo onze, sin averse acabado: a Estacio, que en su Tebaida gastó doze: a Tucidides, que tru-

³ “El Poeta saliò de Lisboa para la India tan escandalizado, que llevò proposito de no bolver a la patria, creyendo se vengava assi della; pues en la propia carta dixe, que al salir del puerto dixo aquellas notorias palabras de Scipion Africano: *Ingrata patria non possidebis ossa mean*” (Sousa, 1685, § 20).

xo veinte I siete su historia: a Sanazzaro que truxo veinte I uno su Poema sacro: al Cavallero Guarino, que truxo otros tantos su Pastor Fido. En ser celebrado mas despues de muerto, a todos los Grandes: que los que realmente lo fueron, nunca vivos parecieron tanto (Sousa, 1639, cols. 53-54).

A ideia de que Camões teria morrido em Lisboa, “cheio de amor pela pátria” e a identificação do seu destino com o do reino anexado pela Espanha parece ter sido incorporada ao discurso biográfico camoniano a partir da publicação, em 1626, da “Dedicatória” a D. João de Almeida assinada por Lourenço Crasbeeck, que figura na edição dos *Lusíadas* que Pedro Crasbeeck deu à estampa nesse ano. Nesse texto, Lourenço afirma ter tido acesso a uma carta escrita por Luís de Camões ao governador D. Francisco de Almeida, pai do dedicatário, da qual transcreve o seguinte excerto: “*Em fim acabarey a vida, e verám todos que fuy tam afeiçoado a minha patria, que nam somente me contentei de morrer nella, mas de morrer com ella*”⁴ (Crasbeeck, 1626, p. (3)). Esta frase, especialmente sugestiva para quem, em período de Monarquia Dual, se dedicava a manter vivo na memória colectiva o sentimento de pertença a uma comunidade com identidade própria, surge replicada *ipsis verbis* por Manuel Faria e Sousa na já referida

⁴ “§ IX Pero mudando de parecer (que al fin puede tanto el amor de la patria) bolvio a ella, I murió tan lleno de amor della en Lisboa, que se cree fue la postre-
ra cosa que escribió, una carta que contiene estas palabras: Em fim acabarey a
vida, e verám todos que fuy tam afeiçoado a minha patria, que nam somente
me contentei de morrer nella, mas de morrer com ella. Mostrando claramente,
que se acordava de los intentos con que salió de Lisboa para la India, que assi avia
dicho las palabras de Scipion, no las avia executado; I que avia podido menos con
èl la ingratitud, que el amor de la patria. Lo ultimo que ahi dize, fue porque se
via espirando en una cama, al tiempo que sobre la Corona Portuguesa se estaban
echando suertes, en tanto que (o dolor eterno) la tenia la inutil vejez del Cardenal
don Enrique; y estava anteviendo el Poeta su ruina, i por esso la llama muerta.”

vida de Camões publicada em 1639, passando a integrar, desde então, a “fábula” associada ao épico (Picchio, 1981, p. 249).

Servem estas considerações para introduzir a reflexão que procurarei desenvolver em seguida, acerca das representações iconográficas da morte de Camões de que pude ter notícia durante o processo de preparação da exposição intitulada *No rasto de Luís de Camões*, patente na Biblioteca Nacional de Portugal, entre 5 de maio e 15 de setembro de 2026.

A morte de Camões foi um dos momentos mais conjecturados pela posteridade. Pedro de Mariz, Manuel Severim de Faria e Manuel de Faria e Sousa são unânimes em referir a pobreza de Luís de Camões no final da vida, mas conjecturam diferentes possibilidades para os seus últimos anos. Assim, em 1613, Mariz afirma que, nessa época, Camões dera em “malencónico”, ou seja, tinha perdido a alegria de viver. O desânimo tê-lo-levado a recusar uma encomenda do fidalgo Rui Dias da Câmara, que procurara ajudá-lo com a encomenda de uma paráfrase dos Salmos penitenciais, respondendo-lhe que se sentia velho e doente e já não conseguiria executá-la. Conta também Mariz que Camões trouxera consigo um escravo oriundo da ilha de Java, “o Jau”, de nome António, que pedia esmola para alimentar o seu senhor e teria cuidado dele até à morte. Foi também o mesmo Pedro de Mariz o primeiro a afirmar que Luís de Camões teria sido enterrado na igreja de Santa Ana, em Lisboa, sem pompa nem distinção, e a apresentar a ausência de uma sepultura condigna como uma falha que exigiria reparação. Para acentuar a ingratidão dos portugueses, atribui a um fidalgo alemão a proposta de trasladar os restos mortais do poeta para a Alemanha para aí o sepultar com toda

a pompa e dignidade⁵, e conta que o lugar onde Camões foi enterrado era tão obscuro que “custou muito trabalho atinarem com a sua sepultura” quando, anos mais tarde, o fidalgo D. Gonçalo Coutinho lhe quis mandar fazer “sepultura própria” com o seguinte epitáfio, gravado na pedra tumular:

aqui jaz Luis de Camões, Príncipe dos Poetas de seu tempo. Viveu pobre & miseravelmente, & assim morreu, ano 1579. Esta campa lhe mandou aqui pôr Dom Gonçalo Coutinho. Na qual se não enterrará pessoa alguma (Mariz, 1613, p. [4]).

Grande parte dos tópicos que a posteridade associará à morte de Camões encontram-se já nesta primeira biografia. A pobreza do final da vida, a existência obscura e o desamparo em que o poeta teria finalizado os seus dias são contrastados com o seu génio e com a grandeza da sua obra, sugerindo a necessidade de uma reparação. A presença do escravo generoso, cuja caridade, dedicação e grandeza de alma contrastam com a mesquinhez dos poderosos que abandonam Camões à sua sorte, acrescenta um elemento trágico ao quadro traçado. Na ausência de dados que permitam comprovar a sua existência, a figura do jau é um pormenor que poderá ter sido “importado” da biografia de outro ilustre navegador e guerreiro, Fernão de Magalhães (1480-1521), o qual, de acordo com o relato de Pigafetta, possuía um escravo jau, conhecido pelo nome de Henrique de Malaca, adquirido durante o período em que esteve ao serviço do Vice-Rei D. Francisco de Almeida (c. 1450-

⁵ “Chegou em nossos dias um alemão fidalgo escrever a esta cidade a um seu respondente, anda hoje vivo, que lhe soubesse que sepultura tinha o Camões e, quando a não tivesse sumptuosa, tratasse com a cidade lhe desse licença para trasladar seus ossos para Alemanha – com aquela veneração que tão insigne homem merecia –, onde lhe faria um tumulto superbíssimo, igual aos dos mais famosos dos antigos” (Mariz, 1613, p. [4]).

1550). Segundo este autor, Henrique teria acompanhado o seu senhor até à morte deste, e ter-se-ia recusado a permanecer ao serviço do capitão que lhe sucedeu na viagem de circum-navegação (Nobre, 2023; Pigafetta, 2022, p. 57-58, p. 7-79).⁶

Também Manuel Severim de Faria, o segundo biógrafo camoniano, se refere ao final da vida e à morte de Luís de Camões no relato de 1624, descrevendo os últimos anos do poeta como um período de isolamento, durante o qual Luís de Camões teria encontrado consolação junto dos frades do convento de São Domingos. Ainda segundo a sua versão dos acontecimentos, o poeta teria sido assistido nos últimos momentos pelo escravo jau, António. É este segundo biógrafo que avança a ideia de que Camões teria sido amortilhado num lençol enviado “de casa de D. Francisco de Portugal”, coincidindo com Mariz ao afirmar que fora enterrado na igreja de Santa Ana, “sem letreiro ou campa algũa”. Para Manuel Severim de Faria, a notícia da derrota de Alcácer-Quibir teria sido comunicada a Camões quando ele se encontrava moribundo e o poeta teria falecido, chocado com a derrota de África. O gesto reparador de D. Gonçalo Coutinho ao dotar a sepultura de lápide e epitáfio surge novamente nesta biografia, bem como a intervenção posterior de Martim Gonçalves da Câmara, personagem que teria acrescentado, no mesmo local, “com gosto do mesmo Dõ Gonçallo”, outro epitáfio, de maiores dimensões (Faria, 1624, fl.s 128-128v.).⁷

Quando, em 1639, se debruçou sobre a morte de Camões, Manuel de Faria e Sousa reportou as conjecturas que circulavam na época. Segundo conta, “alguns diziam” (“*algunos dizen*”) que Camões teria morrido

⁶ Sobre a complexa realidade da escravatura em Malaca e o contacto dos portugueses com essa realidade no século XVI, veja-se o trabalho de Luiz Filipe Thomaz (2025).

⁷ “Acrecentouselhe este mal com o sentimento da morte DelRey Dom Sebastião, a que(m) tinha intentado celebrar em outro heroico poema, se a ambos durara a vida, & melhor fortuna”.

num hospital (para onde “un Cavallero” teria enviado o lençol que lhe serviu de mortalha) e outros afirmavam que o poeta teria morrido “*en una pobre casilla*” perto do convento de Santa Ana. Atribui a pobreza do épico à sua “liberalidade” e retoma a ideia de que Luís de Camões teria acabado a viver das esmolas que o escravo javanês “pedia de noite” (Sousa, 1639, cl. 50) para o sustentar. Tal como Manuel Severim de Faria e Pedro de Mariz antes dele, Faria e Sousa considera que o facto de a sepultura inicial de Camões não se encontrar assinalada dificultou a identificação dos seus restos mortais, quando D. Gonçalo Coutinho – a mesma personagem mencionada por Severim de Faria – quis homenageá-lo (a expressão que usa é: “tratò de honrarle”), transladando os seus restos mortais para o centro da nave da igreja do convento de Santa Ana e mandado assinalar a sua campa com uma lousa em pedra e um epitáfio gravado (Sousa, 1639, cl. 56).

Como se verifica, apesar de variarem em matéria de pormenor, as primeiras biografias de Luís de Camões apresentam traços comuns: o abandono e a pobreza do poeta no final da vida, o apoio do escravo (cuja grandeza de alma contrasta com a mesquinhez dos grandes), a sepultura quase anónima, o descaso dos poderosos que o épico cantou, marcado pelo pormenor do envio do lençol que lhe teria servido de mortalha e pela homenagem póstuma de D. Gonçalo Coutinho. Reencontraremos alguns destes elementos nas representações dos últimos momentos do poeta produzidas no século XIX, quando a internacionalização da figura e da obra de Camões atingiu o seu auge, transformando-o, como afirmou Raquel Henriques da Silva, numa “presença constante na arte portuguesa e, o que é excepcional, na arte europeia” (Silva, 2024, p. 28).

No século XIX, a caracterização de Camões como um génio incompreendido morrendo na indigência e ignorado até por aqueles que ajudara a consagrar, estimulou a imaginação de biógrafos, poetas e artistas. A recriação da sua morte permitia reforçar a associação sim-

bólica entre Luís de Camões e Portugal, a partir da ideia de que este morrera com a independência do reino.

As tensões políticas e sociais vividas em Portugal no início do século, a ida da corte para o Brasil na sequência das invasões napoleónicas de 1807, 1809 e 1810, a Revolução Liberal de 1820, a proclamação da independência do Brasil em 1822, o êxodo de intelectuais e políticos liberais em 1824 na sequência da Vilafrancada e da Abrilada, a agitação em torno da Carta Constitucional em 1826 e a guerra civil dos anos 1832-1834 causaram feridas profundas no sentimento de unidade da comunidade portuguesa. No início do século XIX, em tempo de crise, a projeção de anseios identitários na figura de Luís de Camões ganhou novo impulso.

Em 1817, o 5.º morgado de Mateus, José Maria de Sousa Botelho (1758-1825), mandou executar, em Paris, uma edição monumental primorosamente ilustrada de *Os Lusíadas* para a qual compôs um relato biográfico que sintetizava e ordenava sequencialmente a informação recolhida nos biógrafos camonianos setecentistas, com destaque para Manuel de Faria e Sousa. Impressa pelo prestigiado editor Firmin-Didot e ilustrada por um grupo de artistas coordenado por François Gérard (1770-1837), a primeira edição da obra, com uma tiragem de 210 exemplares, não foi posta à venda. Numa manobra de *marketing avant-la-lettre*, destinou-se a ser oferecida pelo Morgado a personagens influentes cuidadosamente escolhidas (Azevedo, 1973, p. 405; Gallut, 2015). A operação contribuiu para criar, em França, uma aura de distinção em torno de um autor e de uma obra cuja difusão junto do público francês e internacional havia começado a tomar forma na viragem do século, e que o círculo de intelectuais portugueses e parisienses constituído em torno de Francisco Manuel do Nascimento, mais conhecido como Filinto Elísio (1734-1819), exilado na capital francesa desde 1778, se empenhava em manter (Anastácio, 2023; Azevedo, 1973; Telles, 2026).

O renovado interesse pela matéria camoniana é visível em produções vindas a lume nas décadas seguintes. Em 1818, o compositor Domingos

Bomtempo (1775-1842), exilado em Paris, compôs uma missa de *Requiem* que estreou na capital francesa no ano seguinte, e consagrou-a à memória de Camões. Em 1822, Horace Vernet (1789-1863) criou o quadro *Camoens dans un naufrage sauve le manuscrit des Lusiades* que hoje se encontra no museu de arte de Bayeux, a partir do qual se fizeram, pelo menos, duas séries de gravuras (Coutinho, 1946, p. 257-260). Depois de lhe ter sido recusada a participação no *Salon* desse ano por motivos políticos, apresentou a pintura no seu atelier de Paris numa exposição privada que teve grande afluência de público (Bajou, 2023). Em 1824, o pintor Domingos Sequeira (1768-1837), também exilado em Paris, pintou a figura idealizada do poeta no quadro *A morte de Camões*, apresentado e premiado no *salon* desse ano. Vale a pena notar que essa não foi a única tela inspirada na biografia camoniana apresentada na mostra de 1824: o pintor Henri Serrur (1794-1896) concorreu também com um intitulada *Le Camoens* que mostrava o poeta, nos dizeres do catálogo “embrassant um rocher avec transport et rendant grâces au ciel d’avoir échapé au naufrage” (Explication, 1824, p. 169), tela que se encontra presentemente no museu de Valenciennes (Bouyssy, 2021) e também uma pintura de Eugénie de Servières (1786-1855) representando Inês de Castro e os filhos “aos pés do rei de Portugal” (Telles, 2026, p. 138). A morte de Camões foi também o tema escolhido por Ferdinand Denis para a única ilustração, assinada pelo gravador Jean-Mathias Fontaine (1791-1853)), que figura na sua novela *Camoens et Joze Indio*, estampada no mesmo ano de 1824 (Denis, 1824).

Nos anos seguintes e até ao final do século, a morte de Camões continuou a inspirar novas criações de artistas franceses. É o caso do quadro *Mort de Camoens* que Joseph-Léon-Roland de Lestang-Parade (1810/12?-1887) apresentou no *Salon* de 1835⁸, da gravura com o mesmo título de Louis Félix Leullier (1811-1882) divulgada em 1840, e da gravu-

⁸ A pintura, de grandes dimensões (196 x 227 cm), encontra-se no Museu Granet de Aix-en-Provence.

ra *Derniers moments de Camoens*, de Lustrel Dulong, datável de 1845. Os pintores e gravadores portugueses parecem ter despertado para o tema a partir da década de 60 de oitocentos. O certo é que se conserva na Biblioteca Nacional de Lisboa uma gravura alusiva aos últimos momentos do épico, de 1861, impressa pela litografia Cupertino, bem como um desenho a lápis de Joaquim Pedro de Sousa (1822-1878), datado de 1866. As telas de pequenas dimensões sobre a morte de Luís de Camões da autoria de Francisco Metrass (1825-1861) e de Columbano (1857-1929) são de 1874 e de 1876, respetivamente. Na década seguinte, em 1880, ano do Tricentenário, há a registar a belíssima gravura de Jean-Baptiste Meunier (1821-1900) sobre a pobreza de Camões e, ainda, a tela *Camões no seu leito de morte* assinada por Firmino Monteiro (1855-1888), de 1883, preservada na coleção do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. Vale a pena lembrar, ainda, a ilustração do mesmo tópico produzida por Alfredo Roque Gameiro (1864-1935) já na viragem do século, para a edição monumental de *Os Lusíadas* realizada em 1900 (Viterbo, 1900).

As representações da morte de Camões nas artes plásticas produzidas ao longo de Oitocentos assentam, em grande medida, em fontes textuais e em narrativas sobre a sua vida. O número de escritores que, neste período, se aventuraram à efabulação ou à reconstrução biográfica dos últimos momentos de Luís de Camões foi considerável. O tema foi tratado, entre outros, por Ferdinand Denis (1798-1890), Almeida Garrett (1799-1854), François-Just Raynouard (1861-1836), António Feliciano de Castilho (1800-1875), José Maria Latino Coelho (1825-1891), Camilo Castelo Branco (1825-1890), Joaquim Machado de Assis (1839-1908), António Gomes Leal (1848-1921), Ludwig Tieck (1773-1853), Amédée Tissot (1816-1887), Luiz Antonio Burgain (1812-1876), Casimiro de Abreu (1839-1880) e Leone Fortis (1824-1898) (Anastácio, 2026).

Vale a pena ter presente que o foco na morte do poeta terá correspondido à mudança de mentalidades na forma de encarar a morte verificado na época, que passou pela discussão, a um tempo sanitária, política

e religiosa, sobre as práticas funerárias e os locais de enterramento dos cadáveres, e conduziu à construção dos primeiros cemitérios fora das igrejas e à disseminação de novas formas de culto dos mortos, questões cujo desenvolvimento cai fora do âmbito deste trabalho (Araújo, 1997; Ariès, 1975; Catroga, 1999, 2006; Vovelle, 1974). Baste lembrar que estas mudanças se materializaram, no caso do poeta que aqui nos ocupa, em sucessivas nomeações governamentais de Comissões encarregadas da missão de localizar e identificar os ossos de Camões, em 1836 e em 1854 (Castilho, 1858; Cordeiro, 1897; Viegas, 1893) e na posterior transladação dos restos mortais assim reunidos para o mosteiro dos Jerónimos, com pompa e circunstância, em 1880 (Juronhema, 1892; Macedo, 1880).

Quanto aos artistas, se parece ter havido concordância entre biógrafos e poetas quanto à falta de recursos do épico e ao seu abandono pelos poderosos, foram variadas as conjeturas sobre os locais onde Luís de Camões teria morrido e quanto às personagens que o teriam acompanhado nos seus últimos momentos. Gostaria de passar em revista algumas destas representações e de chamar a atenção, quer para as suas fontes textuais, quer para as personagens que os pintores e gravadores colocaram junto do poeta à hora da sua morte, com destaque para a representação do escravo António, quer, ainda, para o que me parecem ser três eixos temáticos principais: a associação entre a morte do poeta e a morte da nação, o contraste entre morte e libertação (da pobreza, do descaso, do sofrimento, “do hospital”) e a aproximação simbólica entre morte e salvação (materializada pelo recurso a insígnias e práticas religiosas como o rosário, o crucifixo e mesmo o frade capaz de administrar os sacramentos da confissão e da extrema-unção). Na listagem que se segue as obras encontram-se ordenadas cronologicamente.

Figura 1 – Camoens.

Fonte: Arsenne e Fontaine (1824).

Esta gravura, assinada por Louis Charles Arsenne (1780-1855) e por Jean-Mathias Fontaine (1791-1853), é a única ilustração que figura na obra de Ferdinand Denis, *Scènes de la nature sous les tropiques, et de leur influence sur la poésie* publicada em 1824, na qual se inclui a novela *Camoens et Jozé Indio* (Denis, 1824). A representação da morte de Camões encontra-se no centro de um medalhão circular, encimado por uma figura alegórica alada, de braços abertos, que Xavier Coutinho (1946, p. 264) considerou ser a alma do poeta. Desses braços pendem cadeias quebradas, e a figura tem na mão direita uma bandeira com a indicação: “Lusíadas”. Por baixo do medalhão, vê-se Neptuno, à esquerda, e um Sátiro segurando a alegoria da Inveja, moribunda, do lado direito. Ao centro do desenho, em primeiro plano, um frade, de pé, encostado a uma coluna, tapa com o rosto as mãos. Na parede do fundo, distingue-se um crucifixo e duas camas, numa das quais se encontra Camões agonizante.

A base desta imagem é a própria narrativa de Ferdinand Denis, que se inicia com a chegada de Luís de Camões a Lisboa, vindo da Índia, e acompanha o poeta até à hora da sua morte. Segundo o próprio Denis, a criação desta personagem partiu da indicação que figura na “Vida de Luís de Camões” publicada pelo Morgado de Mateus (1758-1825) na sua edição de *Os Lusíadas* de 1817. Nesse texto, Sousa Botelho informava os seus leitores de que acreditava que um dos exemplares da primeira edição de *Os Lusíadas* a que tivera acesso para o estabelecimento do texto da obra, que lhe fora cedido por Lord Holland, teria pertencido ao próprio Luís de Camões. Esse exemplar apresentaria uma anotação em castelhano, da mão de um tal Frei José Índio, que afirmava ter assistido aos últimos momentos do épico português e recebido o livro das suas mãos. Segundo o Morgado, Camões fora levado para o hospital dos pobres depois da morte do Jau, onde o frade o teria encontrado, já moribundo:

sobreveio-lhe [a Camões] pois huma grave enfermidade, na qual houve de experimentar os extremos da miséria e do abandono, agravado pela pena de ver perdida a independencia da sua pátria, e até pela falta do seu fiel e exemplar Jáo. Em fim levaram-no ao hospital em que se curam os pobres; e alli falleceo, no anno de 1579, em tal esquecimento, que até se ignora o dia e mez em que acabou a vida (provavelmente no principio do anno). Não pode mais duvidar-se que foi este o seu trágico fim, como refere Diogo Barbosa, porque no original de Lord Holland, que tenho presente, e que pertenceo a hum Fray Joseph Índio, que o deixou no convento dos Carmelitas descalços de Guadalaxara, acho confirmada esta opinião no que este Religioso escreveo de sua letra na primeira folha, aonde diz como testemunha ocular: *‘Que cosa mas lastimosa que ver a tan grande ingenio mal logrado! Yo lo bi morir em un hospital en Lisboa, sin tener una sauana com que cubrirse, despues de auer triunfado en la India oriental y de auer navegado 5 500 leguas por mar: que auiso tan grande para los que de noche y de dia se cançan estudiando sin provecho como la araña en urdir tellas para cazar moscas’*. Transcrevo aqui a nota inteira porque me parece importante conserva-la, e

porque quero persuadir-me que este Religioso talvez o assistisse na sua ultima hora, e recebesse delle este exemplar precioso, que toco com respeito, pensando que Luis de Camões o teve nas suas mãos (Botelho, 1817, p. LXIX-LXX).

Esta gravura é a fonte iconográfica mais antiga onde surge a personagem do frade associada à morte de Camões. Voltará a aparecer no poema *Camões*, de Almeida Garrett, estampado em Paris, em 1825, ou seja, no ano seguinte. É provável que Garrett se tenha inspirado na narrativa de Ferdinand Denis para a elaboração do seu poema, com a qual este apresenta assinaláveis pontos em comum, como a escolha do período em que a acção tem lugar e a criação da personagem do missionário espanhol com quem Camões estabelece relações de amizade. Se é certo que Almeida Garrett também faz alterações à intriga, atribuindo ao poeta pormenores usados pelo escritor francês para compor a vida do religioso, não é menos verdade que reproduz, na efabulação dos momentos finais do épico, os dizeres que o Morgado de Mateus dizia ter copiado da edição Crasbeeckiana de 1626, ainda que estes surjam formulados de maneira quase idêntica à que surge no catálogo do *Salon* de 1824, a propósito do quadro de Domingos Sequeira sobre o tema (Silva, 2024, 2025a). Garrett não se refere a Ferdinand Denis, que chegou a acusá-lo de plágio (Protásio, 2020; Telles, 2026, p. 136), mas, tendo em conta a proximidade do francês com os círculos de intelectuais portugueses e franceses lusófilos de Paris, não é crível que Garrett desconhecesse a sua obra (Azevedo, 1973; Telles, 2014). Aponta nesse sentido o pedido de desculpas que apresentou a Denis, em 1839, em nota à 2ª edição de *Camões*, ainda que Almeida Garrett pareça escamotear a questão da precedência da obra do francês, alterando a verdadeira data da sua primeira publicação:

o poemeto em prosa de M. Denis publicado na obra *Scènes de la nature sous les tropiques*, apareceu pouco depois em França – 1825. Na

primeira edição do meu *Camões*, que é d'esse anno, fiz a sensaboria de me pôr a dar explicações em como não tinha nada a minha composição com a do Sr. Denis. Consta-me que, intendendo provavelmente mal as minhas palavras, aquelle escriptor, que tam bem tem merecido da nossa literatura, se offendêra d'ellas. Peço-lhe aqui solemne desculpa, e declaro a minha convicção íntima de que, assim como eu não sabia de sua obra nem a vira antes de publicar a minha, o mesmo estou certo que lhe acontecesse (Garrett, 1839, p. 291).

Figura 2 – *A morte de Camões* (estudo preparatório, MNAA)



Fonte: Sequeira (1824).

O quadro sobre a morte de Camões da autoria de Domingos Sequeira (1768-1837) é, talvez, a figuração que tem sido mais comentada ao longo do tempo (Costa, 1922; Coutinho, 1946; Silva, 2024). Depois de ter sido premiada no *salon* de Paris de 1824, a tela foi oferecida pelo pintor a D. Pedro I, imperador do Brasil. Por morte deste, passou à posse de sua filha, a Princesa de Joinville, e a seguir perdeu-se-lhe o

rasto. Sobrevivem alguns desenhos com estudos preparatórios e uma aguarela onde é possível distinguir a obra, na parede do salão da filha do imperador (Azevedo, 1973; Silva, 2024; Telles, 2026, p. 142). Estes documentos, e os testemunhos escritos relativos à exposição parisiense, permitem reconstituir, até certo ponto, o original perdido.

Num dos estudos que se preservam no Museu de Arte Antiga de Lisboa (inv. 3304 Des), vê-se, em fundo escuro, num recinto abobadado, Luís de Camões, envelhecido, magro e descarnado, sentado no seu leito de morte, em atitude de desespero, com as mãos e o rosto erguidos para o alto. Em cima da cama, uma mancha branca assinala a carta que lhe terá sido trazida pela figura masculina sentada numa cadeira de espaldar à sua frente, com a cabeça apoiada na mão esquerda. A fonte de luz que ilumina a cena é uma vela, colocada em cima de uma mesinha baixa, situada ao lado da cama, em frente do mensageiro. No catálogo do *Salon*, reproduzido anastaticamente por Xavier da Costa (Costa, 1922), encontra-se a seguinte descrição:

nº 1564 *Sujet tiré de la vie de Camoens*

Ce grand homme, accablé par la maladie et par la plus affreuse pauvreté, était mourant à l'hôpital, lorsqu'un de ses amis vint lui annoncer la perte de la bataille d'Alcacer, la mort du roi Don Sébastien, et celle de l'élite de la nation dans cette funeste journée, dont les suites devaient être la fin de la monarchie portugaise et de la patrie; 'Au moins, s'écrit le Camoens, se relevant sur son lit de mort, au moins je meurs avec elle.'

[Este grande homem, acabrunhado pela doença e pela mais horrível pobreza, estava moribundo no hospital, quando um dos seus amigos lhe veio anunciar a perda da batalha de Alcácer, a morte do rei D. Sebastião, e a da elite da nação nessa funesta jornada, cujas consequências deveriam ser o fim da monarquia portuguesa e da pátria; 'Ao menos, exclama Camões, erguendo-se no seu leito de morte, ao menos morro com ela'.]⁹

⁹ Tradução nossa.

Para entender a abordagem de Sequeira, é relevante a passagem de uma carta do artista revelada por Xavier da Costa e citada por Henriques da Silva (2024), na qual manifesta o propósito que o animou nas suas escolhas, dizendo:

ora como eu visse e observasse que aqui em geral os pintores Franceses apuram-se muito no brilhantismo das cores, propus-me para fazer algum destaque deles, fazer um painel tétrico e um sujeito triste ao lume de uma candeia, para só fazer ver o efeito óptico e expressão (Costa 1946, p. 31 *apud* Silva, 2024, p. 16).

Vale a pena, de novo, estabelecer um paralelo com o texto do jovem Almeida Garrett, que publica o seu *Camões* no ano seguinte, situando também a acção do poema, como ficou dito, nos últimos anos de vida do autor dos *Lusíadas* em Lisboa, depois do regresso de Goa. A agonia do vate mereceu-lhe atenção particular, tendo em conta a caracterização que faz de Luís de Camões, como encarnação do espírito patriótico e porta-voz dos valores nacionais (Almeida, 1986; Buescu, 2018).¹⁰ Como observou Raquel Henriques da Silva (2024), as últimas palavras que coloca na boca da sua personagem retomam a exclamação que consta no catálogo do *Salon* de 1824, o que sugere, inquestionavelmente, que Garrett se inspirou em Sequeira (Silva, 2024, p. 15; Silva, 2025a), apesar dos protestos que colocados em nota à 1ª edição do seu poema.¹¹

¹⁰ Numa nota incluída em 1839 pelo poeta na segunda edição do poema, que passaria a figurar nas edições subsequentes do mesmo, Garrett exprime esta ideia nos termos seguintes: “o pensamento verdadeiro e dominante d’este poema é ligar a vida e feitos todos de Camões como a um fado, a uma sina com que nasceu – a de immortalizar o nome portuguez com o seu poema” (Garrett, 1839, p. 247).

¹¹ Com efeito, na Nota A, correspondente a estes versos da edição de 1825, Garrett escreverá: “é notável coincidência, e que muito lisongeia o meu pequenino amor

Figura 3 – *Mort de Camoens*, de Joseph Lestang-Parade (1801?-1812?-1887).



Fonte: Lestang-Parade (1834).

Nesta representação, que esteve exposta no *Salon* de 1835, Luís de Camões encontra-se deitado, de olhos fechados, num ambiente despojado. O pintor preocupou-se em atribuir-lhe cabelos avermelha-

próprio, que em quanto eu, humilde e desconhecido poeta, rabiscava estes versinhos para descrever os últimos momentos de Camões, o Sr. Sequeira imortalizava em Paris o seu nome, e o da sua nação com o quadro magnifico, que este anno passado de 1824 expoz no Louvre, em o qual pintou a mesma scena. Valha-nos ao menos, descahidos, e esquecidos como estamos, que haja ainda Portuguezes como o Sr. Sequeira, que ressuscitem, de quando em quando, o adormecido echo de nossa antiga fama” (Garrett, 1825, p. 216). Eis a estrofe correspondente da ed. de 1825: “– Oh! Consolar-me.. (exclama, e das mãos tremulas / A epistola fatal lhe cai) Perdido / É tudo pois!...” No peito a voz lhe fica; / E de tamanho golpe amortecido / Inclina a frente, e como se passára, / Fexa languidamente os olhos tristes. / An-ciado o nobre conde se aproxima / Do leito... Ai! tarde vens, auxílio do homem. / Os olhos turvos para o ceo levanta; / E já no arranco extremo: - ‘Patria, ao menos, / Junctos morremos...E expirou co’a pátria” (Garrett, 1825).

dos e barba ruiva, um dos raros traços físicos precisos mencionados pelos primeiros biógrafos do poeta. Ajoelhado ao lado da cama, o escravo Jau, com feições africanas, beija-lhe a mão esquerda, segurando-a entre as suas. Num banquinho baixo, em frente do escravo, está sentada uma figura feminina, descalça, também negra, com a cabeça tapada por um pano vermelho, tendo no chão, aos pés, uma bacia com um pano. É provável que se trate da representação de Bárbara escrava. Como notou Raquel Henriques da Silva (2024, p. 20) a palidez de Camões e a brancura dos lençóis contrastam com a negritude, o toucado vermelho e as vestes escuras dos africanos. A pintura parece querer acentuar o contraste entre o grande homem abandonado pelos seus pares e a fidelidade expressa na homenagem solidária que lhe prestam os escravos, figuras “estrangeiras” e humildes, que o acompanham à hora da morte. Tal como na parábola bíblica do bom samaritano, são os de fora, os marginais, que socorrem o homem caído.

A inclusão da escrava nesta figuração pode ser atribuída, em última análise, como também lembra Henriques da Silva, a uma observação que figura na biografia que Faria e Sousa dera à estampa em 1685. Na descrição aí apresentada, Sousa diz que Luís de Camões “acetava el plato de asqueroso mantenimiento que se anda a vender por las puertas miserables en Lisboa” e acrescenta que “una Mulata deste trato (llamavase Barbara), sabendo sus misérias, le dava muchas vezes un plato de lo que iva vendendo, e a vezes algun dinero de lo vendido; y aceptavalo el” (Sousa, 1685). É plausível que Lessang-Parade tenha sido inspirado, também, pela referência à escrava Bárbara incluída no segundo tomo das *Mémoires d’Outre tombe* de Chateaubriand (1768-1848)¹² onde o autor francês, falando do delei-

¹² A obra foi publicada postumamente em 15 volumes, entre 1849 e 1850, mas tinha circulado antes em forma de folhetim com o título de *Mémoires de ma vie*.

te que sentiu ao contemplar a beleza de duas índias americanas, se compara a Camões, nos termos seguintes:

faible que j'étais, je cherchais des exemples de faiblesse, afin de m'encourager. Camoëns n'avait-il pas aimé dans les Indes une esclave noire de Barbarie, et moi, ne pouvais-je pas en Amérique offrir des hommages à deux jeunes sultanes jonquilles? Camoëns n'avait-il pas adressé des Endechas, ou des stances, à Bárbara escrava? Ne lui avait-il pas dit: Aquella captiva, / Que me tem captivo, Porque nella vivo, / Já não quer que viva. / Eu nunca vi rosa / Em suaves molhos, / Que para meus olhos / Fosse mais formosa. // (...) Pretidão de amor, / Tão doce a figura, / Que a neve lhe jura / Que trocara a cor. / Leda mansidão, / Que o siso acompanha: / Bem parece estranha, / Mas Barbara não. Cette captive qui me tient captif, parce que je vis en elle, n'épargne pas ma vie. Jamais rose, dans de suaves bouquets, ne fut à mes yeux plus charmante. / (...) Sa chevelure noire inspire l'amour ; sa figure est si douce que la neige a envie de changer de couleur avec elle; sa gaîté est accompagnée de réserve: c'est une étrangère : une barbare, non (Chateaubriand, 1849, v. 2, p. 292-293 apud Barbosa, 2016, p. 140-141).

Ainda que não diretamente relacionado com a morte do poeta, vale a pena notar que Chateaubriand (1860) abordara já, no poema *L'esclave*, datado de Tunis, 1808, o tema da relação entre a escrava e o seu senhor, em termos muito semelhantes ao que se observa nas Endechas camonianas, apresentando o sujeito poético e amador como *escravo da escrava* pela qual se apaixona, inversão de papéis sublinhada pelo refrão: “*Toi que je sers, toi que je sers!*”. Recorde-se o apreço de que Chateaubriand gozava entre os intelectuais portugueses e lusófilos de Paris, de que as traduções da sua obra publicadas por Filinto Elísio (1734-1819) são uma das faces visíveis (Barbosa, 2016; Moreira, 2011a, p. 51-60, Telles, 2026, p. 136).

Figura 4 – *Mort de Camoens*, de Louis Felix Leullier (1811-1882) (pintor), Simon Guérin (1812-1850) (litograf).



Fonte: Leullier e Guérin ((c. 1840)).

O quadro representa o poeta deitado no seu leito de morte e coberto por um panejamento que não o tapa completamente, deixando ver os pés nus. Os olhos fechados e a postura rígida parecem querer dar a entender que se trata já de um cadáver. O branco das vestes e do pano que cobre Camões sugerem o tipo de representações clássicas do Cristo morto na descida da cruz. Raquel Henriques da Silva afirma mesmo que “a disposição do corpo de Camões” nesta obra recorda “algumas representações do Cristo morto.” (Silva, 2024, p. 25). A mão direita do poeta, caída para fora da cama, assenta num livro (*Os Lusíadas*?) colocado em cima de uma mesinha de cabeceira, onde também jazem algumas folhas de papel, ao lado de um tinteiro com uma pena. Aos pés da cama, encontra-se o Jau: de pele escura, envergando apenas uma tanga de pano, sentado no chão, de costas para o espectador, tem o braço esquerdo apoiado no leito. A composição é a de uma cena íntima, que o artista fixou como uma espécie de instantâneo, captando o momento em que estes dois homens se

veem separados pela morte. Também aqui se explora o contraste entre os brancos usados para representar Camões e os tons escuros com que é dada a cor da pele do escravo e a sombra que o envolve.

A litografia, preservada na Biblioteca Nacional de Portugal, com data de 1840, está identificada como realização conjunta do pintor Leullier e do gravador Simon Guérin realizada a partir de uma pintura a óleo do mesmo pintor. A obra apresenta a legenda: *La mort de Camoens*. Segundo M. Graça Silva Garcia, trata-se uma estampa “pertencente ao periódico parisiense *L’Artiste*, 3ª série, t. IV, 1843 pp. 176-177” que caracteriza como um “importante periódico referido por Brunet como jornal de literatura e belas-artes” (Garcia, 1983, p. 61-62; Coutinho, 1946, II, p. 240). Garcia fornece ainda a indicação de que a “lithografia foi reproduzida no folheto *Camoens à Paris*, Paris, Imp. E. Muller, 1912, p. 46 com o título *La mort de Camoens*” (Garcia, 1983, p. 61)

Figura 5 – *Derniers moments de Camoens*, de Lustrel Dulong (1800-1868).



Fonte: Dulong ([c. 1845]).

A gravura, que também integra a colecção da Biblioteca Nacional de Portugal, parece sublinhar o carácter privado, intimista, do momento da morte, numa cena que tem como protagonistas, apenas, Luís de Camões e o Jau. O poeta, envelhecido, calvo e de barba branca, está deitado no seu leito de morte. Segura um rosário na mão direita e tem o braço esquerdo estendido para segurar a mão do Jau, que se encontra de pé, aos pés da cama, tapando os olhos com a mão esquerda. O escravo, negro, encontra-se modestamente vestido com uma faixa atada à cintura. Ao lado da cama, em primeiro plano, uma mesa baixa serve de apoio a dois livros e a um tinteiro com uma pena. Sobressai a tentativa de contenção do pranto por parte do Jau e o gesto em que os dois homens se dão as mãos. Situado ao centro do quadro, esse gesto em que as mãos se unem ilustra visualmente o elo emocional, improvável e simbólico, que liga senhor e servidor, branco e negro, ilustre e humilde. O detalhe do rosário na mão do poeta introduz um laivo de esperança neste quadro de dor, evocando a possibilidade da salvação eterna.

Figura 6 – Litografia Cupertino, *Camões no leito de morte*.



Fonte: Cupertino (1861).

A coleção da Biblioteca Nacional de Portugal inclui ainda uma litografia de autor não identificado, datada de 1861 e difundida pela “Litografia Cupertino” com um desenho que poderíamos classificar, à falta de melhor expressão, como *naif*.¹³ À direita do quadro, encontra-se Luís de Camões, sentado numa cama e envergando uma camisa rasgada que lhe deixa a descoberto o ombro e o antebraço do lado esquerdo. Está amparado pelo jau, a quem o desenhador emprestou feições orientais. O escravo segura Camões pelas costas, passando o seu braço sobre o dele e colocando-lhe a mão direita sobre o peito. Em cima da cama, entre as mãos do poeta, vê-se uma carta, e à sua frente encontra-se um fidalgo, ricamente vestido, provavelmente o mensageiro que lhe traz a notícia da desgraça do reino. A parede do fundo encontra-se manchada e a gravura tem a legenda “Morrer nos hospitais em pobres leitos / Os que ao Rei e à Lei servem de muro”, tomada da estrofe 23 do Canto X dos *Lusíadas*. Os últimos quatro versos dessa oitava constituem um clamor contra a injustiça do poder régio absoluto perante o sacrifício dos que o defendem:

Morrer nos hospitais em pobres leitos
 Os que ao Rei e à Lei servem de muro
 Isto fazem os Reis cuja vontade
 Manda mais que a justiça e que a verdade.
 (*Lus.*, X, 23).

O verso, lembrado por Manuel Faria e Sousa na sua biografia de 1685, parece ter estado na origem do motivo do “hospital” como lugar possível para a morte do épico nas biografias camonianas, sobretudo depois

¹³ No dizer de Raquel Henriques da Silva, “o desenho litografado manifesta que o autor não tinha formação académica, mas tal não retira a eficácia da comunicação” (Silva, 2024, p. 26).

que o Morgado de Mateus fixou a sequência, segundo a qual Camões teria adoecido na casinha da Calçada de Santa Ana, teria sido assistido pelo Jau e teria sido levado para o hospital dos pobres depois da morte do escravo, lugar onde Frei José Índio o teria encontrado e recebido das suas mãos o precioso exemplar pertencente a Lord Holland.

Figura 7 – *Morte de Camões.*



Fonte: Sousa (1866).

O desenho de Joaquim Pedro de Sousa (1822-1878), intitulado *Morte de Camões*, é a única das representações de que temos notícia que reúne à cabeceira de Luís de Camões, à hora da morte, as personagens do frade e do Jau. No desenho, Camões encontra-se num espaço exíguo (cela de convento? quarto de hospital?), no seu leito de morte, com o braço esquerdo à volta dos ombros de um frade que o soergue, tentando sentá-lo, e abraçando com o braço direito o Jau, que é, neste caso, um negro, e se encontra agachado, no chão, ao lado da cama, de cabeça inclinada, com o rosto tapado pelo braço do poeta e envolvendo os joelhos com os próprios braços. Na parede por detrás da cama, distingue-se um crucifixo. Numa mesinha baixa, junto ao

corpo acorado do Jau, veem-se dois livros. A representação constitui um hino à amizade e aos laços afetivos e solidários tecidos entre aqueles que permaneceram junto do poeta desgraçado até ao fim, envolvidos num mesmo abraço pelo moribundo.

A reunião destas três personagens – que não encontramos, nem nos biógrafos de seiscentos e de setecentos, nem em Garrett, nem em Juromenha, que publicara em 1860 uma nova versão da biografia camoniana (Juromenha, 1860) – parece ser o resultado do desejo do artista de dar a ver, precisamente, a solidariedade manifestada pelas duas figuras que contrastam com o descaso a que o poeta é votado pelos seus pares e pelos grandes, figuras essas que também podem funcionar como *exempla*. No caso do escravo, da possibilidade de criar laços com o outro, passando por cima de obstáculos como as diferenças de classe, de etnia ou de condição e, no caso do frade, oferecendo a Camões a oportunidade de uma morte santa, abençoada pelo recebimento dos sacramentos e pelo conforto da religião.

Figura 8 – *Morte de Camões*, de Francisco Metrass (1825-1861).



Fonte: Metrass (1874).

Neste quadro, de dimensões reduzidas, Camões está deitado sobre um catre, de olhos fechados, tendo a seu lado um frade, sentado num banco baixo, que lê a partir de uma folha desdobrada. A cena parece retomar o tema do recebimento da notícia da derrota de D. Sebastião pelo poeta moribundo. O lugar onde estas figuras se encontram poderá representar uma cela de convento, tendo em vista o espaço reduzido – que uma trave de apoio ao tecto, colocada no canto superior direito da tela parece tornar mais exíguo –, e o despojamento do ambiente: distingue-se o chão de tijoleira, um crucifixo na parede (ao centro) e uma talha de barro para a água, junto ao poeta. Mas pode tratar-se, também, da idealização do “hospital” que tanto apelou à imaginação dos biógrafos oitocentistas. É notável o modo como o pintor joga com os efeitos de luz e sombra, conseguidos pelo tratamento da cor. A figura de Luís de Camões, pálido, envergando vestes brancas e envolvido num lençol que é já uma mortalha, encontra eco nas madeixas de cabelos brancos do frade e contrapõe-se ao hábito de cor parda que este enverga. Esse hábito tanto pode corresponder à identificação do carmelita Jozé Indio que figurava no relato biográfico do Morgado de Mateus de 1817, como à personagem do missionário espanhol idealizada em 1825 por Almeida Garrett para o seu poema *Camões*, obra que tinha, entretanto, ganho o estatuto de um clássico, e cuja 6ª edição fora publicada em 1863.

Figura 9 – *Os últimos momentos de Camões*, 1876.



Fonte: Pinheiro (1876).

No quadro *Os últimos momentos de Camões*, da autoria de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), Luís de Camões, com cabelo ralo, barba embranquecida e camisa desabotoada, sentado na cama, segura na mão direita uma carta dobrada. Aos pés do leito, à sua frente, de pé e de costas para o espectador, um fidalgo, vestido à moda do século XVI, tem a mão esquerda apoiada no espaldar da cama e a mão direita na anca, segurando um chapéu. Ao lado da cama do épico está uma mesinha, tendo em cima papéis desalinhados, um livro e um tinteiro com uma pena. No chão, por baixo dessa mesma mesinha, livros em desalinho. A pobreza do interior é sugerida pelo tratamento pictórico das paredes, manchadas e despidas de objetos

e de decoração. Camões parece olhar o fidalgo de frente, e a cena evoca um momento de tensão, manifestado pela expressão do rosto do poeta e pelo gesto em que este leva a mão esquerda ao coração. Trata-se, claramente, da evocação do momento em que Camões fica ciente da perda da batalha de Alcácer-Quibir e da morte de D. Sebastião. A coincidência do recebimento da notícia da derrota com os últimos momentos do poeta permite sublinhar a relação simbiótica que liga nação e Camões: a existência dela justifica a existência deste; o seu desaparecimento provoca-lhe a morte.

O quadro foi realizado quando o pintor tinha apenas 16 anos. Maria Aires Silveira fala de “uma composição experimental (...)” e de uma “obra incipiente e com uma carga sentimentalmente anedótica, baseada ainda na figura romântica do poeta” (Silveira, 2007, p. 195). Em sua opinião, trata-se de “um trabalho escolar que demonstra uma forte influência dos antigos mestres (...) uma obra académica, (...) hesitante nos parâmetros escolares a que Columbano se sentia obrigado.” (Silveira, 2007, p. 200). Raquel Henriques da Silva escreve que este trabalho “não possui a dramaticidade” que se observa noutras obras dedicadas ao tema, ainda que se trate, em sua opinião de “uma pintura bem resolvida”, “do ponto de vista de ofício” (Silva, 2024, p. 27-28).

Como vimos, as fontes de inspiração abundavam na época. Além de ter passado a fazer parte da lenda associada a Camões, a cena tornara-se um *topos* repetido pelos estudiosos camonianos e fora retomada mais recentemente, quer na biografia elaborada por Juromenha em 1860 (Juromenha, 1860, v. I) quer na *História de Camões* publicada por Teófilo Braga em 1874, dois anos antes da realização deste quadro (Braga, 1874). A escolha do tema é reveladora do interesse que a personagem de Camões e a sua identificação com a nação portuguesa continuava a despertar. Do ponto de vista de Columbano, pode ser vista como um anúncio do fascínio que o autor conti-

nuaria a manifestar pelo tratamento artístico da matéria camoniana que culminará com a obra maior, *Camões e as Tágides*, de 1894.

Figura 10 – *Le Camoens*.



Fonte: Meunier ((c. 1880)).

No ano de 1880, foi impressa em Paris nova gravura de temática camoniana. Da autoria de Jean-Baptiste Meunier (1821-1900), não se debruça sobre a agonia e morte do poeta, mas sobre o período de miséria extrema antecedente. Sobre um fundo sombrio, que parece querer evocar a noite, em frente a uma parede de pedra, encontra-se Luís de Camões, embuçado, com a cabeça apoiada na mão direita e segurando com a outra mão, debaixo do manto, uma espada e um manuscrito enrolado. Em primeiro plano, o Jau, com feições indianas e humildemente vestido, estende a mão em direção ao espectador, pedindo esmola. A cena parece ilustrar uma descrição que figura no poema de Garrett, ainda que seja duvidoso que o pintor, ou quem lhe sugeriu o assunto, a tenha conhecido:

Vêde-o, vai pelas sombras caridosas
Da noute, de vergonhas coitadora,
De porta em porta tímido esmolando
Os chorados sitios, com que o mesquinho,
Escasso pão comprar. *Dae, Portuguezes,*
Dae esmola a Camões. Eternas fiquem
Estas do estranho bardo memorandas,
Injuriosas palavras, para sempre
Em castigo, em escarmento conservadas
Nos fastos das vergonhas portuguezas.
(Garrett, 1825, p. 184).

Figura 11 – *Camões no seu leito de morte.*



Fonte: Monteiro (1883).

A tela da autoria de Firmino Monteiro (1855-1888), representando *Camões no seu leito de morte*, apresenta algumas inovações em relação às interpretações anteriores. O poeta encontra-se exangue, deitado no seu leito final, exibindo uma palidez extrema, como se tivesse acabado de expirar. Aos pés da cama, de costas para o espectador, encontra-se uma figura envolta num manto de veludo preto que lhe

cobre a cabeça e o corpo, vendo-se-lhe apenas as mãos, os punhos e a brancura das mangas. As dimensões da silhueta e uma sugestão de cintura podem indicar tratar-se de uma personagem feminina. Tendo em conta o facto de, de acordo com o alvará de 1580, a mãe do épico lhe ter sobrevivido, é possível que se trate de Ana de Sá, uma hipótese que virá a ser concretizada noutra versão da morte de Camões de data próxima a esta. Aos pés da cama, de pé, um fidalgo, de capa e com o chapéu na mão, parece contemplar o rosto do falecido. Por detrás da cama, quase ao centro do quadro, afastando com a mão direita uma das cortinas do leito, um frade envergando o hábito dominicano segura um livro na mão direita e olha o corpo inanimado de Camões. No chão, perto da cabeceira da cama, três livros deitados, tendo por cima uma espada atravessada, evocação simbólica dos dois polos da atuação do épico.

A identificação do frade como dominicano parece ser o resultado do papel atribuído por Juromenha aos dominicanos na biografia que deu à estampa em 1860. Ampliando uma menção anteriormente avançada por Manoel Faria e Sousa, Juromenha escreverá, com efeito:

é muito para supor, ou para melhor dizer, certo, pois o afirma o seu comentador e amigo, que o Poeta, previamente á publicação do seu poema, aceitou muito espontaneamente os conselhos de alguns frades de S. Domingos de Lisboa, com quem tinha amizade estreita e convivia; se isto não fosse assim como se explica a continuação d'esta amizade, sendo a sua companhia a única cousa que lhe distrahia a melancholia que o minava em os últimos dias da sua existência? (Juromenha, 1860, p. 110)

Foi Juromenha o primeiro a reabilitar a figura de Frei Bartolomeu Ferreira, o primeiro censor dos *Lusíadas*, considerando-o como um “amigo dos poetas seus contemporâneos” (Juromenha, 1860, p. 111), ponto de vista que poderá ter contribuído para a construção da len-

da dourada a que Francisco Sousa Viterbo viria a dar forma em 1891 (Viterbo, 1891) (Anastácio, 2012).

Figura 12 – *A morte de Camões*.



Fonte: Gameiro (1900).

Entre as ilustrações que Alfredo Roque Gameiro produziu para a edição monumental comemorativa dos *Lusíadas* publicada em 1900, encontra-se uma reconstituição da *Morte de Camões*, que mostra o poeta deitado, de olhos fechados, numa cama estreita colocada por baixo de uma janela alta, protegida por uma grade através da qual entra um feixe de luz. Na parede, por baixo da janela, por cima da cabeceira da cama, encontra-se um crucifixo pequeno. Na parede perpendicular a essa, há outro crucifixo, de maiores dimensões. Camões tem na mão direita um rolo de papéis. Ao lado do leito, ajoelhada

no chão de modo a ficar ao nível do moribundo, vê-se uma figura feminina, envolta num manto, com os cabelos protegidos por uma touca, tendo a mão esquerda pousada na mão do épico. Em cima da mesinha de cabeceira, veem-se dois frascos de medicamentos e uma malga vazia. Finalmente, sentado no chão, aos pés da cama, atrás da mulher, curvado, acabrunhado, com a cara quase nos joelhos, surge o Jau, representado como um índio americano.

A presença da personagem feminina junto ao poeta no momento da sua morte encontra-se explicada, tal como outros pormenores do cenário, no prefácio que Sousa Viterbo redigiu para o volume, da maneira que se segue:

concedendo que ele [Camões] morresse numa enxerga hospitalar, repugna-me, todavia, admitir que a mãe, sabendo da doença do filho e do seu estado deplorável, só se lembrasse dele para lhe herdar a pensão, e não ocorresse pressurosa, tanto quanto lhe permitiam as forças e a idade, para junto do seu leito de agonizante, servindo-lhe, com a sua presença, de lenitivo a tamanho desconforto. O meu coração de filho não me engana. Tenho a bem fundada persuasão, o mais radicado pressentimento, de que a mãe do poeta não foi estranha a esta cena lancinante. Foi ela indubitavelmente a desvelada enfermeira, ela que recebeu o último suspiro e a última confiança de seu filho amado (Viterbo, 1900, p. LX).

O texto de Francisco de Sousa Viterbo delineará, em seguida, em traços largos, a cena e o cenário que Roque Gameiro viria a concretizar:

fosse eu um grande pintor, e na tela em que representasse os últimos momentos de Camões poria aos pés do leito, para condescender com a lenda, o dedicado Jau, mas à cabeceira, junto da fronte laureada do filho, debuxaria a sagrada fronte encanecida da mãe. Não sei se ela seria uma dama de singular inteligência – pal-

pita-me que o era, como gérmen de tão abençoada árvore – mas, quando o não fosse, seria incontestavelmente uma senhora boa (...). Sim, essa figura de *mater dolorosa*, ao mesmo tempo de afeabilidade evangélica e de grandeza trágica, estou-a vendo perfeitamente, como destacando-se duma vidraça gótica, iluminada por um raio de luar, despertada pela evocação histórica e sentimental da minha alma cismadora (Viterbo, 1900, p. LX).

Para concluir, gostaria de sublinhar a importância que as fontes textuais disponíveis sobre a biografia camoniana assumiram, em cada momento, nas recriações visuais do motivo da morte de Luís de Camões. O tema permitiu aos artistas *dar a ver*, sublinhando-os, aspectos da “fábula camoniana” especialmente apelativos em termos da construção de uma ideia de identidade colectiva e de uma visão da comunidade nacional, na senda de valores simbólicos que foram sendo associados ao poeta desde o início do século XVII. É neste âmbito que se inscreve a associação entre a morte do épico e a perda da nacionalidade, por exemplo.

Mas a atenção às fontes textuais, quer se trate de documentos, de narrativas ficcionais ou de poemas, permitiu também aos artistas centrar a sua atenção em pormenores que surgem enquadrados de modo a suscitar reflexões de maior alcance. O tratamento pictórico de personagens como o Jau, o frade, o fidalgo mensageiro ou a mãe, colocadas junto de Luís de Camões no seu leito de morte, introduz linhas de sentido de alcance mais vasto. Por um lado, abre a possibilidade de pensar sobre a desigualdade, a discriminação e a miséria da condição humana e, por outro, aponta caminhos de superação desses limites através da bondade e dos laços de solidariedade e de confiança que se tecem entre indivíduos de diferentes classes sociais, etnias e condições.

É neste sentido que figuras como o Jau e o frade adquirem uma dimensão alegórica fundamental: o escravo, representado alternadamente como negro, oriental, indiano ou índio americano, introduz neste universo a dimensão da alteridade, lembrando, simultaneamente, a vastidão do império português e a diversidade dos povos que abarcava; o frade traz consigo a possibilidade de ministrar os últimos sacramentos ao poeta moribundo (tal como a onnipresença de alfaias religiosas como o crucifixo ou o rosário) e permite convocar reflexões de alcance universal, relacionadas com a redenção, a salvação e a transcendência.

RECEBIDO: 18/08/2026

APROVADO: 21/08/2026

REFERÊNCIAS

ABREU, Manuel Viegas. Camões após o naufrágio. O simbolismo de uma estátua e os “saberes” que ela evoca. In: ANDRÉS, Carlos Ascenso; LEITÃO, Henrique; ALMEIDA, Isabel (org.). *Camões e os Saberes*. Lisboa: Academia das Ciências, 2025. p. 35-64.

ALMEIDA, Teresa Sousa de. Apresentação. In: GARRETT, Almeida. *Camões*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986. p. 11-34.

ALVARÁ concedendo licença a Luís de Camões para imprimir em Lisboa uma obra em oitava rima chamada *Os Lusíadas*. 29 set. 1571. [ANTT Chancelaria de D. Sebastião, Doações, liv. 32, fl. 86].

ANASTÁCIO, Vanda (org). *No rasto de Luís de Camões*. Lisboa Biblioteca Nacional de Portugal, 2026.

ANASTÁCIO, Vanda. Domingos Borges de Barros (1779-1855): tecendo laços entre Paris, Lisboa e o Brasil. In: SANTOS, Gilda; ALVES, Ida; CASTRO, Andreia (orgs.) *Gentes e paisagens Luso-brasileiras*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2023. p. 61-118.

ANASTÁCIO, Vanda. A lenda dourada de Frei Bartolomeu Ferreira. *Revista Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 27, p. 28-38, jan.-jun. 2012. Disponível em: <https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/146>. Acesso em: 19 ago. 2026. [reimpr. *Leituras potencialmente perigosas*. Lisboa: Caleidoscópio, 2021].

ARASSE, Daniel. *Le sujet dans le tableau*. Essais d'iconographie analytique. Paris: Champs arts, 2021 (1ª ed 1997).

ARAÚJO, Ana Cristina. *A morte em Lisboa*. Atitudes e Representações. Lisboa: Editorial Notícias, 1997.

ARIÈS, Philippe. *Essais sur l'Histoire de la Mort em Occident du Mooyen Age à nos jours*. Paris: Seuil, 1975.

ARSENNE, Louis Charles; FONTAINE, Jean-Mathias. *Camoens*. 1824.

AZEVEDO, Rafael Ávila de. O culto de Camão em França no primeiro quartel do século XIX. *Arquivos do Centro Cultural Portugues*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 402-425, 1973.

BAJOU, Valérie. Horace Vernet. Peintre politique. *Lescarnets de Versailles*. n. 23, out. 2023-mar 2024. Disponível em: <https://www.lescarnetsdeversailles.fr/2024/01/horace-vernet-peintre-politique/>. Acesso em: 19 ago. 2026.

BARBOSA, Rafael Souza. A transmissão de Os Lusíadas na França no século XIX: o caso Ferdinand Denis. In: FRIEDLEIN, Roger; NUNES, Marcos Machado; ZILBERMAN, Regina (org.). *A epopeia em questão*. Debates sobre a poesia épica no século XIX. Rio de Janeiro: Makunaima, 2019. p. 91-115.

BARBOSA, Rafael Souza. Chateaubriand Leitor de Camões: o poeta português nas Mémoires d'Outre Tombe. *Non Plus*, São Paulo, n. 9, p. 136-145, 2016. Disponível em: https://revistas.usp.br/nonplus/pt_BR/article/view/110703/121920. Acesso em: 19 ago. 2026.

BOBONE, Carlos Maria. *Camões, vida e obra*. Lisboa: D. Quixote, 2024.

BOUYSSY, Maïté. *Une histoire culturelle de la Révolution*. Paris: editions de la Sorbonne, 2021.

BRAGA, Teófilo. *História de Camões*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1874.

BUESCU, Helena Carvalhão. Introdução. In: GARRETT, Almeida. *Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2018. p. 11-24.

CARTA de mercê a Luís Vaz de Camões de 15 000 réis de tença por ano, por três anos, pelos serviços prestados nas partes da Índia. 28 jul. 1572. [ANTT Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique, Privilégios, liv. 32, f. 86 v.].

CARTA de perdão a Luís de Camões da pena que estava cumprindo por ter ferido a Gonçalo Borges, numa rixa, no dia de Corpo de Deus, na Rua de Santo Antão, em Lisboa. 7 mar. 1553. [ANTT Chancelaria de D. João III, Perdões e legitimações, liv. 20, ff. 296v-297].

- CASTILHO, António Feliciano de. *Acerca da sepultura de Camões*. Carta ao Visconde de Jerumenha (posthuma). Porto: Circulo Camoniano, 1858.
- CATROGA, Fernando. *Entre deuses e césores*. Secularização, laicidade e religião civil. Coimbra: Almedina, 2006.
- CATROGA, Fernando. Revolução e secularização dos cemitérios em Portugal. In: MOITA FLORES, Francisco; CATROGA, Fernando. *Cemitérios de Lisboa: entre o Real e o Imaginário*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1999.
- CORDEIRO, Luciano. *A Igreja de Sant'Anna e a sepultura de Camões*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1897.
- COSTA, Luís Xavier da. A morte de Camões: quadro do pintor Domingos António de Sequeira, Liaboa: Imprensa Libânio da Silva, 1922.
- COUTINHO, B. Xavier. *Camões e as artes plásticas*. Subsídios para a iconografia camoniana. Porto: Figueirinhas, 1946, 1948. 2v.
- CRASBEECK, Lourenço. A Dom Joam d'Almeida do Concelho delRey Nosso Senhor. In.: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1626. p. [1]-[3]
- CUPERTINO. [*Camões no leito de morte*]. 1861. [BNP E. 41 A.]
- DENIS, Ferdinand. *Camões e José Índio*. Organização, tradução e notas de Rafael Souza Barbosa. Rio de Janeiro: Makunaima, 2014 [1824].
- DENIS, Ferdinand. *Scènes de la Nature sous les Tropiques, et de leur Influence sur la Poésie, suivies de Camoens et Jozé Indio*. Paris: Louis Janet, 1824.
- DORNELLAS, Affonso de. Luis de Camoes. Elementos de Estudo. *Elucidário Nobiliárquico Revista de História da Arte*, n. VII, 1929.
- DULONG, Lustrel. *Derniers moments de Camoens*. [c. 1845]. 1 litografia. [BNP E. 1059 A.].
- EXPLICATION des ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Lithographie et Architecture des Artistes Vivans, exposés au Musée Royal des Arts le 25 Aout 1824. Paris: C. Ballard Imprimeur du Roi, 1824.
- FARIA, Manuel Severim de. Vida de Luís de Camões. In: FARIA, Manuel Severim de. *Discursos vários políticos*. Evora: Impresso por Manoel Carvalho, Impesso da Universidade 1624. fl. 88-136.

FREITAS, Jordão de. Em que ano morreu Camões? *Diário de Notícias*, 10 e 13 de Junho 1913. [reimp.: Lisboa: CML-Gabinete de Estudos Olissiponenses, 1972. p. 141-153].

GALLUT, Anne. *O morgado de Mateus, editor de Os Lusíadas*. Tradução de Maria Carlos Loureiro. Lisboa: Alêtheia Editores, 2015.

GAMEIRO, Alfredo Roque. A morte de Camões. In: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição comemorativa revista e prefaciada por Sousa Viterbo. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1900. Extra-texto.

GARCIA, M. Graça Silva. *Luís de Camões*. Álbum de Estampas. Lisboa: Banco de Portugal, 1983. n. 23, p. 61-62.

GARRETT, João Baptista de Almeida. *Camões*. Lisboa: Typ. José Baptista Morando, 1839.

GARRETT, João Baptista de Almeida. *Camões*. Paris: Livraria Nacional e Etrangereira, 1825.

JUROMENHA, Visconde de. *Da sepultura de Camões*: carta a Antonio Feliciano de Castilho recebida aos 8 de Outubro de 1858. Porto: Circulo Camoniano, 1892.

JUROMENHA, Visconde de. *Obras de Luiz de Camões precedidas de um ensaio biográfico no qual se relatam alguns factos não conhecidos da sua vida augmentados com algumas composições inéditas do poeta*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860-1869. 6 v.

LESTANG-PARADE, Joseph. *Mort de Camoens*. 1834.

LEULLIER, Louis Felix (pintor); GUÉRIN, Simon (litograf). *Mort de Camoens*. [c. 1840]. [Imp. Petit & Bertauts [1843], BNP E. 49 P.].

MACEDO, José Tavares de. *Relatório feito em nome da comissão nomeada por Portaria de 30 de Dezembro de 1854 para buscar os ossos de Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1880.

MARIZ, Pedro de. *Ao estudioso da Lição Poética. Os Lusíadas do grande Luis de Camoens*. Principe da Poesia Heroica. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1613. p. [1]-[6].

METRASS, Francisco. *Morte de Camões*. 1874.

MEUNIER, Jean-Baptiste. *Le Camoens*. [c. 1880]. [BNP E. 1060 A.].

MONTEIRO, António Firmino. *Camões no seu leito de morte*. 1883.

MONTEIRO, Gilberto, Camões e a natação. *In: SPORT ALGÉS E DAFUNDO. Boletim do Sport Algés e Dafundo*. Portugal: Memorial do Serão Camoneano, 1937. p. 11-22.

MOREIRA, Fernando Alberto Torres. Filinto Elisio e a França. *In: MORERIRA, Fernando Alberto Torres. Em torno de Filinto Elísio*. Ensaios. Vila Real: Universidade de Tras-os-Montes e Alto Douro, 2011a. p. 65-79.

MOREIRA, Fernando Alberto Torres. Filinto Elísio: um agente francês. *In: MORERIRA, Fernando Alberto Torres. Em torno de Filinto Elísio*. Ensaios. Vila Real Universidade de Tras-os-Montes e Alto Douro, 2011b. p. 41-49.

MOREIRA, Fernando Alberto Torres. Relações luso-francesas no século XVIII – o caso do Padre Francisco Manuel do Nascimento. *In: MORERIRA, Fernando Alberto Torres. Em torno de Filinto Elísio*. Ensaios. Vila Real: Universidade de Tras-os-Montes e Alto Douro, 2011c. p. 51-63

NOBRE, Vera. *A História de Panglima, o escravo de Fernão de Magalhães*. Carnaxide: Cordel de Prata, 2023.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Canto Molhado: contributo para o estudo das biografias camonianas. *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação. Calouste Gulbenkian, p. 244-265, 1981.

PIGAFETTA, Antonio. *Relação da Primeira Viagem em torno do mundo*. Edição e tradução de Joana Lima. Lisboa: Imprensa Nacional, 2022.

PINHEIRO, Columbano Bordalo. *Os últimos momentos de Camões*. 1876.

PROTÁSIO, Daniel Estudante. Jean Ferdinand Denis, (Paris, 1798 - Paris, 1890). *In: ACADEMIA REAL DAS CIÊNCIAS AO FINAL DO ESTADO NOVO. Dicionário de Historiadores Portugueses*. Portugal: Biblioteca Nacional de Portugal e Centro de História da Universidade de Lisboa, 2020. Disponível em: https://dichp.bnportugal.gov.pt/imagens/denis_eng.pdf. Acesso em: 19 ago. 2026.

RAYNOUARD, François. *Camoens*. Ode. Traduzido para o português por Francisco Manuel do Nascimento. *Anais das Ciências, das Artes e das Letras*, Paris: 1819. Tomo V, segunda parte, p. 1-15.

RAYNOUARD, François. *Vesion portugise de l'Ode a Camoens de M. Raynouard avec des notes, etc. du traducteur*. Paris: Imprimerie de H. Fournier, 1825

SANÉ, Alexandre Marie. *Poésie lyrique portugaise, ou Choix des odes de Francisco Manoel, tr. en français, avec le texte en regard*. Précédées d'une

notice sur l'auteur, et d'une introduction sur la littérature portugaise; avec des notes historiques, géographiques et littéraires; par A. M. Sané. Paris: Cérioux jeune, 1808.

SANÉ, Alexandre. Coup-d'oeil sur l'état de la littérature en Portugal. *Mercurie Étranger ou Annales de la Littérature Étrangère*, Paris, D. Colas, t. 1, p. 245-251, 1813.

SEVERIM, Gaspar de Faria. Elogium. In.: FARIA, Manuel Severim de. *Vida de Luís de Camões*. Discursos vários Políticos, 1624.

SEQUEIRA, Domingos. *A morte de Camões*. 1824.

SILVA, Raquel Henriques da, Camões e as artes. Obras recentes. *Revista Colóquio/Letras*, n. 221, p. 25-40, mar. 2026.

SILVA, Raquel Henriques da. 'Camões no leito de morte' como um prólogo sobre a 'vera efígie' in.: Épico e Trágico. In.: MARKL, Alexandra; SILVA, Raquel Henriques da (coord.). *Camões e os românticos*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2024. p. 11-31.

SILVA, Raquel Henriques da. Camões Pintado. Retratos e Representações. In: GORDO, Ana Paula Gordo; BERNARDES, José Augusto Cardoso; MONGE, Maria de Jesus. *D. Manuel II e os Livros de Camões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação da Casa de Bragança, 2015. p. 43-56.

SILVA, Raquel Henriques da. Paris, capital do romantismo português, 1817-1825. In: QUARESMA, José (coord.). *Chiado, Baixa e confronto com o "Francesismo"*. Artes Pública, Esfera Pública. Lisboa: CIEBA-FBAUL, 2013. p. 203-213.

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

SILVA, Raquel Henriques da. Retratos de Camões. Da vera efígie às recriações românticas. In: Sérgio GOMES (coord.). *Camões. Um génio arruivado e quezilento que escrevia como ninguém*. Lisboa: Público, Comunicação Social, 2025b. p. 60-67.

SILVEIRA, Maria de Aires. A pintura de História e o imaginário camoniano. In: LAPA, Pedro (org.). *Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2007. p. 194-200.

SOUSA, Manuel de Faria e. Prologo. In: SOUSA, Manuel de Faria e. *Rimas de Luis de Camoens principe de los poetas heroycos, e lyricos de España*. Tomo I e II. Lisboa: en la Imprenta de Theotonio Damaso de Mello, 1685. p. [15-22]. Disponível em: https://purl.pt/14198/4/cam-580-v_PDF/cam-580-v_PDF_24-C-R0150/cam-580-v_0000_Obra%20Completa_t24-C-R0150.pdf. Acesso em: 19 ago. 2026.

SOUSA, Manuel de Faria e. Vida del Poeta. In: SOUSA, Manuel de Faria e. *Lusíadas de Luis de Camoes comentadas por Manuel de Faria e Sousa*. Madrid: por Iuan Sanchez, 1639. Tomo I, cls. 15-58. Disponível em: https://purl.pt/23676/4/cam-5-a/cam-5-a_item4/cam-5-a_PDF/cam-5-a_PDF_24-C-R0150/cam-5-a_0000_1-640_t24-C-R0150.pdf. Acesso em: 19 ago. 2026.

SOUSA, Joaquim Pedro de. *Morte de Camões*. 1866. [BNP D. 327 P.].

TELLES, Patrícia. *A morte de Camões, de Sequeira, no Salon de 1824*. In.: ANASTÁCIO, Vanda (org.). *No Rasto de Luís de Camões*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2026. p.133-144.

TELLES, Patrícia. Brasil e Portugal à sombra de Saint Sulpice: o “retrato dos Viscondes da Pedra Branca com a sua filha” por Domingos António Sequeira. In: VALE, Arthur, Camila Dazzi. PORTELLA, Isabel (org.). *Oitocentos*. Rio de Janeiro: CEFET-RJ, 2014. Tomo III, p. 412-423.

THOMAZ, Luís Filipe. A escravatura em Malaca no século XVI. In: THOMAZ, Luís Filipe. *Oceano Luso-Índico*. Estudos de História Mestiça. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2025. p. 505-569.

VIEGAS, Sebastião de Almeida. *A verdade ácerca dos ossos de Camões*. Lisboa: Typ. Da Academia das Sciencias de Lisboa, 1893.

VITERBO, Francisco Sousa. *Fr. Bartholomeu Ferreira*. O primeiro censor dos Lusíadas. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891.

VITERBO, Francisco Sousa. Apresentação. In: CAMÕES, Luís. *Os Lusíadas*. Lisboa: Empresa de Publicidade, 1900. p. XXIV-LXXX.

VOVELLE, Michel. *Mourir Autrefois*. Attitudes collectives devant la mort aux XVIIe et XVIIIe siècles. Paris: Gallimard, 1974.

MINICURRÍCULO

VANDA ANASTÁCIO é Professora Associada com Agregação da Universidade de Lisboa. É membro do Centro de Estudos Clássicos da mesma Universidade e do Polo de Pesquisas sobre Relações Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura. Participou em dois projetos financiados pela European Science Foundation e foi responsável por duas Ações Integradas para a investigação (Espanha e Alemanha). Colabora regularmente com centros de pesquisa em Portugal, Brasil, Espanha, França e Estados Unidos. Entre 2015 e 2022 coordenou o Gabinete Cultural da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna. Entre 2024 e 2026 integrou a Estrutura de Missão para as Comemorações dos 500 anos do Nascimento de Luís de Camões. Desenvolve investigação nas áreas de Crítica Textual, Literatura Portuguesa e Relações Luso-brasileiras. ORCID: 0000-0001-6742-9408.