

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Portella

Oitocentos

TOMO III

Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal

2ª Edição

Rio de Janeiro
CEFET/RJ
2014



2014

Realização da Publicação

CEFET/RJ

UFRRJ

Museu da República/RJ

Organização

Arthur Valle

Camila Dazzi

Isabel Portella

Projeto Gráfico

Camila Dazzi

Revisão e Editoração

Smirna Cavalheiro/ComTexto

Editoras

CEFET/RJ

DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no III Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

700
O39

Oitocentos - Tomo III : Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. 2ª.
Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores).- Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014. II.
600 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-010-5

1. Arte. 2. Arte – Brasil. 3. Arte – Portugal. 4. Arte – História. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Portella, Isabel. IV. Título.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7068-010-5



9 788570 680105

32. Sobre Heróis, Dândis e Militares em

*“A Ilustração Luso-Brasileira”*¹

Renato Menezes Ramos²

Uinco de janeiro de 1856. Bastaria observar o frontispício: o brasão da monarquia constitucional portuguesa, unido ao do império brasileiro pela alegoria feminina. A mulher com louros em uma das mãos e uma coroa na outra, um dos seios à mostra e a labareda flamejante sobre a cabeça é uma curiosa fusão entre a vitória e o conhecimento. Antes ainda que chegasse ao fim da primeira página do primeiro volume da nascente *A Ilustração Luso-Brasileira*, já era deixado claro pelo ultrarromântico Mendes Leal Junior, ratificando o que a imagem citada já evocava incontestemente:

*[A Ilustração Luso-Brasileira] será nacional para dois mundos (...)
Destinada a dous povos, irmãos por sangue, por costumes, por língua e religião,
lembrar-se-ha sempre a Ilustração d’onde vem e para onde vae; buscará ser
d’ambos e para ambos, segundo sua natureza e seus meios.*³

Desde o primeiro número de cujo pequeno trecho citado acima foi extraído, conta-se que o periódico já havia alcançado popularidade absoluta. No tocante ao corpo de colaboração escrita, o editor avisa no primeiro número, que foi necessária a recusa de material, dada a quantidade de interessados⁴.

Nascido ou não sob o signo do sucesso, importa saber que jamais esteve oculto o interesse por parte do corpo editorial deste periódico em atender uma demanda majoritariamente cultural e de reflexão crítica histórica e artística, o que

¹ Esta comunicação é fruto da pesquisa desenvolvida pelo autor no primeiro semestre de 2012 na Universidade de Coimbra, sob a coordenação da Professora Dra. Irene Vaquinhas.

² Graduando em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde é membro do grupo de pesquisa “A recepção da tradição clássica”, coordenado pela Professora Dra. Maria Berbara.

³ LEAL JUNIOR, Mendes. Introito. **A Ilustração Luso-Brasileira**, Lisboa v. I, n 1, p. 1, 5 de janeiro de 1856.

⁴ *Ibidem*, p. 8.

não resta dúvidas no passar de suas páginas. Talvez o frescor da jovialidade do periódico, tenha sido o responsável pelo caráter acolhedor, no sentido de não privilegiar textos que não os de boa qualidade, independente da autoria: dos escritores já consagrados, aos escritores emergentes, cujos talentos, portanto, dependiam, em certa medida, de publicações com tais características. Somava-se a isso também a boa receptividade, por parte do corpo editorial, para as ilustrações, já anunciada pelo grande título, a maior parte das quais eram feitas em xilogravura, técnica mais difundida à altura para a ilustração de periódicos em Portugal.

Muito embora nos concentremos no ano de 1856, primeiro ano da *Ilustração*, publicado ininterruptamente, até ser suspensa a sua impressão no ano seguinte, para tornar a ser publicado em 1858, é preciso, contudo, regredirmos no tempo. Andem-se alguns anos para trás até chegar à década de 1820-30, quando a imprensa periódica ilustrada em Portugal alcança popularidade sem precedentes. Talvez porque o limite se tornava tênue entre vida pública e vida privada. Surgia, então, um interesse crescente por aquilo que convém chamar de imagem exterior, isto é, pela moda, pelos aspectos físicos do corpo e pelas convenções de bom comportamento e conduta. As imagens eram, pois, uma via eficiente de atrativo e formação de um público que não hesitava em consumi-las.

Nas palavras de Maria Helena Santana, “do vestuário aos adereços, da silhueta ao penteado, as normas do bom gosto circulam rapidamente à escala europeia. As revistas mundanas ilustradas, que começam a surgir nesta época, costumam pautar-se pelo paradigma aristocrático (...)”⁵. Mais do que isso, as ilustrações passavam a servir como propagadoras de um modelo de comportamento, de tipos sociais, como se é dado a ver mesmo décadas mais tarde: desde as pranchas de modelos de apetrechos femininos, às referências frequentes ao hábito de leitura, aspecto curioso, sobre o qual refletiremos mais adiante.

*

Dentre as imagens que mais despertava admiração era a dos militares. Contrariamente ao que se pode imaginar, contudo, não a imagem altiva e vívida do

⁵ SANTANA, Maria Helena. **Historia da vida privada em Portugal**: a época contemporânea. VAQUINHAS, Irene (org.). Lisboa: Círculo de Leitores, 2011, p. 428.

herói que levanta ao ar a espada, cheio de força e energia, aparecia com frequência nas páginas da *Ilustração*. Apenas três anos antes, em Paris, Rude havia esculpido a vigorosa estátua brônzea do Marechal Ney, comandante nas guerras revolucionárias e nas batalhas napoleônicas, para se localizar no cume do monumento, movimentando a eloquência daquele *pathos* evangelizador, tão característica dos grandes heróis nacionais. No Brasil, as homenagens aos militares só iriam pulular após a Guerra do Paraguai. Mas ainda assim, as composições assinalariam quase sempre a preferência arguta pela seleção do instante fecundo, momento o qual, como se refere Lessing, consiste não exatamente no ápice da ação, mas no intervalo de tempo que denota maior liberdade de complementaridade ideal da ação⁶, isto é, o momento capaz de sugerir o que já ocorreu e o que deverá ocorrer posteriormente⁷. Ainda assim, na imprensa portuguesa, e no caso concreto d'*A Ilustração Luso-Brasileira*, no entanto, a imagem do militar, quase sempre em meio corpo, aparece fundamentada nos princípios que ecoam em Winckelmann, em estado de repouso. Elas evocam uma alma calma, mas ativa; serena, mas não indiferente ou adormecida, a que o historiador alemão se referia como o local mais próximo do encontro da beleza ideal⁸.

Para Maria Berbara, a capacidade de antepor a segurança e bem-estar, seja de uma pessoa, um sistema ou uma comunidade a si próprio – mesmo que isso signifique a perda da vida – é uma virtude admirada em distintos contextos históricos. É certo que hoje, somos herdeiros da ideia segundo a qual o herói é aquele que se sacrifica a fim de recuperar alguma estabilidade perdida⁹. Não obstante, o militar teria intacto o seu estatuto de herói porque, antes de tudo, se dispunha voluntariamente ao sacrifício em benefício da defesa de seu país.

É fundamental recordar que é no século XIX que vai florescer um profundo sentimento nacionalista, no seio do qual a figura do militar desempenhará um papel importantíssimo. Coube também a esse nacionalismo avassalador a criação de um repertório iconográfico e literário, além da formulação de uma historiografia que

⁶ LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia**. Introdução, Tradução, e notas Márcio Siligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras.

⁷ KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 14.

⁸ WINCKELMANN, J. J. **Reflexiones sobre la imitación en el arte griego em la pintura y escultura**. Barcelona: Nexos, 1987, p. 38-39.

⁹ BERBARA, Maria. De herói a mártir: imagens do heroísmo romano na primeira época moderna. In: CAMPOS, Marcelo et al. (org.). **História da arte**: escutas. Rio de Janeiro: UERJ, 2011, p. 149.

desse conta de forjar uma imagem de nação política e culturalmente homogênea, assim vista por seu próprio povo.

Ademais, mais que um símbolo e exemplo de honra, hombridade, fidelidade à pátria e conduta, o militar passava a exercer também um modelo de bom comportamento e elegância. Nas palavras de Mário de Almeida, “(...) a reunião bastante frequente do exercito portuguez ao britannico, tinham já dado, no primeiro quartel do século, ás nossas tropas, uma forma essencialmente ingleza. (...) o fardamento quasi se parecia, inteiramente, com o do exercito inglez, sobretudo no padrão e no corte; a côr, todavia, permaneceu nacional”¹⁰. Isso porque a moda masculina tendia, então, a se liberar dos excessos, das volumosas perucas, das numerosas camadas de roupas, para dar lugar a um traje mais delineado ao corpo, que privilegiava a funcionalidade e a praticidade da vida cotidiana, que convivia cada vez próximo da agilidade da cidade industrial e acompanhava uma verdadeira revolução dos hábitos de higiene [Figura 32.1].

Na França, a imagem do militar não passaria despercebida da afinada crítica baudelaireana:

*O militar, considerado em sua generalidade, tem sua beleza, como o dândi e a mulher galante a têm, de gosto essencialmente diferente. Alguns acharão natural que eu negligencie as profissões em que um exercício exclusivo e violento deforma os músculos e marca o rosto com um sinal de servidão. Acostumado às surpresas, o militar raramente se surpreende. Então, nesse caso, o sinal particular da beleza será uma despreocupação marcial, mescla singular de placidez e de audácia; é uma beleza que decorre da necessidade de estar pronto para morrer a cada minuto.*¹¹

Para ratificar as palavras de Baudelaire, a imagem do militar passava a permitir uma fina e eficaz analogia imediata ao de um intelectual. Basta que se observe um conjunto de imagens que figuravam as páginas do periódico do qual estamos tratando e se podem perceber características recorrentes: ar reflexivo, com um dos braços apoiado sobre a mesa, fitando o leitor de maneira pacífica, mas imponente, afirmadora de sua superioridade social e intelectual, que serviria, ao

¹⁰ ALMEIDA, Mário de. **Lisboa do romantismo**: Lisboa antes da regeneração. Lisboa: Rodrigues & C, 1917, p. 185.

¹¹ BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 48.

mesmo tempo, como um sustentáculo para a sua elegância e placidez quase desafiadoras.

É preciso recordar que a classe militar no Brasil passaria por um movimento diferente: foi necessária a eclosão da Guerra do Paraguai para que não somente o gênero de pinturas de batalha se reativasse, mas também os militares tivessem sua reputação completamente modificada, como já foi anteriormente mencionado. Eles intercambiavam-se de fardados defensores nacionais a mobilizadores do soerguimento republicano, poucos anos após o fim do enfrentamento armado referido. Apenas na assim chamada República da Espada, de 1889 a 1894, os militares brasileiros alcançariam o estatuto de *exemplum* cívico, ao mesmo tempo compensado por governos caracterizados por um autoritarismo jamais visto até então.

Ocorre que nas palavras de Baudelaire, os militares, de modo geral, se constituíam de uma beleza essencialmente paradoxal. Estaria na conjugação contraditória entre o ar galante e a sua capacidade de jamais se surpreender, o sublime local de sua elegância. Este aspecto imóvel, intocável, distante das reações naturalmente espontâneas e fugazes, eram características, no entanto, mais frequentemente associada aos dândis, com os quais, não apenas os modos de se comportar, os militares reuniam certa similitude, mas também, pelos modos de se vestir, à inglesa, berço onde o dandismo supostamente havia nascido no século anterior.

*

A partir do seu oitavo número *A Ilustração Luso-Brasileira* passaria por uma série de mudanças em função da nova direção, agora nas mãos de Rebello da Silva. É então que a publicação se tornava rigorosamente semanal, religiosamente aos sábados. Rebello da Silva não era, no entanto, figura nova a estampar as páginas. Já no primeiro número, seu nome era tema de uma longa reflexão crítica acerca da literatura contemporânea portuguesa, na qual figurava como “amestrado nos segredos dialecticos, versado na história, e iniciado nas belezas e elegâncias da

língua (...)”¹². Ainda no quarto número a crítica continuava e desta vez Rebello da Silva havia conquistado um espaço ainda maior: seu retrato estampava área significativa da página.

Aparecendo sempre como um intelectual das mais brilhantes qualidades, mais que um simples escritor, como um pensador que conjugaria crítica artística, histórica e literária, Rebello da Silva é figurado em pose galante e austera [**Figura 32.2**]. Sua mão esquerda repousa sobre o estômago, tal como no célebre retrato de Napoleão, pintado por David. O general francês que, naquela altura sofria de fortes dores de estômago, por isso o apoio da mão, cristalizava a imagem do líder de Estado como burocrata, em seu escritório. O quadro de David se tornaria modelo para a representação de governantes muito diversos, ecoando em “Stálin em seu escritório” (1949), de Boris Karpov¹³. Doravante, o gesto contido de Napoleão seria difundido como expressão de refinada elegância, nobre, heroica e intelectual, tal como o retrato de Rebello da Silva demonstrava.

Se o retrato de Napoleão a que nos referimos é inaugural no sentido de que ele apresenta um estadista como burocrata, ele é, por outro lado um desdobramento dos retratos de aristocratas. Já no século XVII, como se é dado a ver, os ingleses já se tornavam célebres pelo que foi chamado, não por acaso, de “estilo britânico”, caracterizado pela representação masculina através de linhas alongadas e pomposas. No retrato de Charles Townshend¹⁴, por exemplo, a mão oculta sob a casaca pousada na altura do estômago parece não ser nada além de um fino gesto aristocrático. No entanto, a imagem ausente nesta pintura é a representação do livro (ou documentos), comum tanto na obra de David, quanto na de Karpov e elemento com o qual Rebello da Silva tem uma inequívoca relação de possessão.

Por certo, em uma sociedade cuja maior parte da população se constituía de iletrados, como ocorria no Brasil e em Portugal, a presença do livro, mais que assinalar a relação do retratado com os estudos, era um índice de sua superioridade intelectual. Mas também é preciso recordar que a presença do livro suscita uma

¹² BIENSTER, Ernesto. Uma viagem pela literatura contemporânea. **A Ilustração Luso-Brasileira**, v. I, n. 1, p. 6.

¹³ BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, SP: UDESC, 2004, p. 86.

¹⁴ Refiro-me aqui ao retrato que pode ser encontrado na National Portrait Gallery, em Londres: Sir Godfrey Kneller. **Charles Townshend, Segundo Visconde Townshend**. c. 1695. Óleo sobre tela. 1257 mm x 1003 mm.

série de questões. Em 1593, Cesare Ripa, em sua *Iconologia*, associara o livro à alegoria da melancolia, ao afirmar que é típica do temperamento melancólico a inclinação aos estudos e a atenção voltada ao trabalho intelectual¹⁵. Quase um século antes, Dürer executava, em 1514, a paradigmática *Melancolia I*, sobre a qual se encontra um *putto* que lê. Esta imagem supostamente compunha o projeto de se integrar a outras imagens para formar um tríptico, entre as quais o *São Jerônimo em seu escritório*, executada naquele mesmo ano, que representava o santo eremita e intelectual se dedicando à leitura, como era comum. Dürer fazia questão de indicar o livro como um atributo do melancólico.

O retrato de Rebello da Silva evoca fortemente a imagem do melancólico, ao mesmo tempo em que também afirma a imagem do dândi como alguém que se deixa representar dedicando o seu momento de ócio à reflexão e a leitura. Robert Louis Stevenson, mais conhecido por seus relatos de viagem, na segunda metade do século XIX, em sua reflexão-manifesto *Em defesa dos ociosos*, obra menos conhecida, afirmava: “Os livros são, a sua maneira, benéficos, mas não deixam de ser pálidos substitutos da vida. (...). Mesmo assim, tal como nos lembra a velha história, se um homem se entrega a leitura, terá apenas tempo para pensar”¹⁶. Ao fim e ao cabo, Stevenson retomava a seu modo aquilo que Baudelaire já havia escrito, levando às últimas consequências o cultivo do ócio entre os dândis:

O homem rico, ocioso e que, mesmo entediado de tudo, não tem outra ocupação senão correr ao encalço da felicidade; o homem criado no luxo e acostumado a ser obedecido desde a juventude; aquele, enfim, cuja única profissão é a elegância sempre exibirá, em todos os tempos, uma fisionomia distinta, completamente à parte.

*(...) É uma espécie de culto de si mesmo, que pode sobreviver à busca da felicidade a ser encontrada em outrem, na mulher, por exemplo, que pode sobreviver, inclusive, a tudo a que chamamos ilusões. É o prazer de provocar admiração e a satisfação orgulhosa de jamais ficar admirado. Um dândi pode ser um homem entediado, pode ser um homem que sofre (...).*¹⁷

¹⁵ RIPA, Cesare. **Alegoria da melancolia**. Edição Inglesa, 1709. Impresso por Benf Motte. Disponível em: <http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa0ii.htm> Acesso em: 11 jul. 2012.

¹⁶ STEVENSON, Robert Louis. **En defensa de los ociosos**. 2. ed. Madrid: Gadir Editorial, 2010, p. 16-17.

¹⁷ BAUDELAIRE, 1996, p. 46-48.

Rebello da Silva, que se deixa representar como um dândi, ao considerar as palavras de Baudelaire, tem seu retrato aproximado das imagens dos militares, tão recorrentes n’*A Ilustração Luso-Brasileira*. O aspecto aristocrático, acentuado pela veste talhando o corpo, e a posição ereta e longilínea, a atmosfera intelectualizante, o braço apoiado evocando a característica pose do melancólico e, sobretudo, a aparência implacavelmente intocada, são características que fazem com que militares e dândis, inicialmente imagens tão dissonantes, curiosamente se aproximem.

*

Rebello da Silva, no nono número d’*A Ilustração Luso-Brasileira*, o segundo depois de ter assumido a direção do periódico, publicava um artigo cujo objetivo era refletir sobre os processos históricos e historiográficos por que passara o Mosteiro da Batalha [Figura 32.3]. Tal templo religioso ressurgia em suas palavras inflado por um espírito de representatividade singular do gótico português, do qual seria elemento genuíno, exemplo vívido de tempos áureos. É sabido que nesse contexto a Torre de Belém será exaltada como autêntico monumento nacional, bem como Camões¹⁸, como o grande poeta luso. Rebello da Silva retomava, ainda, a tentadora tradição da *écfrasis*, tal como, no século anterior, Goethe estabelecia seu embate estético com a catedral de *Strasbourg*. É fundamental ressaltar que, embora os textos tenham partidos completamente distintos, é possível reconhecer entre eles alguns pontos similares, entre os quais a concepção da grandiosidade material do templo e a ideia de representatividade cultural do edifício perante o repertório iconográfico da sua nação.

É, contudo, o último parágrafo que guarda o maior dos questionamentos do seu texto. Rebello da Silva escreve: “A Batalha, como a catedral de Paris, merecia, que o pincel encantado de um novo Hugo a levantasse na tela maravilhosa de um

¹⁸ “*Camões e as Tágides*” (1894), de Columbano Bordalo Pinheiro, sintetiza bem essa pulsação do espírito nacionalista do século XIX. Em primeiro plano o poeta e as ninfas do Tejo, em uma citação ao trecho inicial de *Os Lusíadas* e, em segundo plano, figura a Torre de Belém, afirmando o diálogo recíproco de que a Torre estaria para os monumentos portugueses assim como o poeta estaria para as letras. A Torre de Belém também apareceria como ilustração n’*A Ilustração*, in: **A Ilustração Luso-Brasileira**, v. I, n. 16, p. 121, 1856.

romance”¹⁹. A referência é incontestável ao célebre livro de Victor Hugo – “*Notre-Dame de Paris*”²⁰ –, que exaltou a atedral, hoje emoldurada pelo lastro historiográfico, substancialmente construído no século XIX. Fruto do nacionalismo infiltrado na mentalidade da sociedade francesa dos oitocentos, a catedral de *Notre Dame* foi “eleita” por Victor Hugo o grande monumento nacional, na mesma medida que Rebello da Silva também acreditava ser justo merecer o Mosteiro da Batalha o mesmo estatuto da catedral francesa através de um romance.

Mas a relação travada entre Rebello da Silva e o autor francês não se limitava a essa citação. Foi Victor Hugo o grande tradutor de Shakespeare para a língua francesa. Rebello da Silva foi, em Portugal, um dos maiores leitores e conhecedores de Shakespeare de que se tem notícia, além de ser um escritor o qual era citado com frequência em seus estudos e reflexões²¹. Cabe ressaltar que Shakespeare também esteve à luz de uma ampla revisão e reformulação historiográfica no século XIX. Um século depois, Jorge Luiz Borges afirmava que Shakespeare estaria para a literatura inglesa assim como, mais tarde, Hugo estaria para a literatura francesa, com a ressalva de que o primeiro é eleito pelo seu povo, enquanto Hugo se faz um autor representativo.

É Victor Hugo também um dos símbolos excepcionais do dandismo na França. O seu retrato executado por Bonnat em 1879, repete a pose inabalável, que oscila entre o gesto aristocrático de “estilo britânico” e a expressão da reflexão íntima, suscitando fortemente o movimento corporal atribuído aos melancólicos²². Bonnat também não se esquece de aproximá-lo dos livros, e pousar sua mão sobre o estômago, dando continuidade à tipologia de retratos popularizada pelo de Napoleão. Em 1881, Victor Hugo reaparecia nas publicações lusas, desta vez em *O Antonio Maria*, sendo saudado pelo seu octogésimo aniversário [Figura 32.4]. Tal homenagem era constituída de uma justaposição de retratos seus em distintas

¹⁹ SILVA, Rebello da. O mosteiro da Batalha. **A Ilustração Luso-Brasileira**, v. I, n. 8, p. 70, 23 de fevereiro de 1856.

²⁰ “*Notre-Dame de Paris*” foi escrito em 1831 e ficaria muito conhecido também como **O Corcunda de Notre Dame**, e foi sucesso de público desde o seu lançamento, sendo rapidamente adaptado para ópera e, posteriormente muitas vezes remontado no cinema.

²¹ SILVA, Jorge Miguel Bastos da. Luís Augusto Rebello da Silva, leitor de Shakespeare. **Línguas e Literaturas**, Porto, XIX, p. 406, 2002.

²² Refiro-me a Léon J. F. BONNAT. **Retrato de Victor Hugo**. 1879. Óleo sobre tela. 138 cm x 110 cm. Chateau de Versailles, France.

idades. Rafael Bordalo Pinheiro parece ter recorrido à longa tradição das idades do homem, do mito grego de Édipo e a esfinge até Klimt, retomando a melancolia que sói da consciência absoluta da passagem irremediável do tempo, à qual Hugo era tão recorrentemente associado²³. Anos antes, ele escreveria em sua poesia que o elevaria à qualidade de exemplo de avô:

*O que chamamos morte e o que chamamos vida
Fala a mesma língua na alma insatisfeita (...)*²⁴

Victor Hugo é, portanto, representado em uma ambivalência de exemplar identificação com a sua pátria, ao mesmo tempo em que estaria absolutamente consciente da brevidade da vida, e a quem lhe cabe apenas a reflexão do tempo que passa. Haveria, portanto, algum movimento para tornar Rebello da Silva um herói literário nacional, dono de uma robustez e firmeza militar, elegância e equilíbrio do dândi e um apego aos estudos como os melancólicos? É indiscutível, porém, que *A Ilustração Luso-Brasileira* se empenhou em criar vultos históricos e personalidades, de militares, naturalmente heroicos, a dândis que, como dissera Baudelaire, consistem no último lampejo de heroísmo em tempos decadentes²⁵.

²³ Recorde-se de que Victor Hugo morreria apenas quatro anos depois da sua homenagem em *O Antonio Maria*, i. e., em 1885.

²⁴ Disponível em: http://fr.wikisource.org/wiki/Laus_puero Acesso em: 15 jul. 2012.

²⁵ BAUDELAIRE, 1996, p. 55.

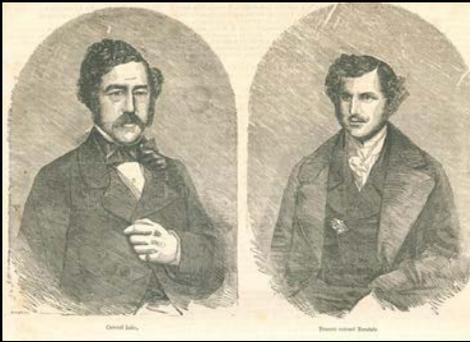


Figura 32.1 - Retratos do Coronel Lake e Tenente coronel Teesdale, 1856.

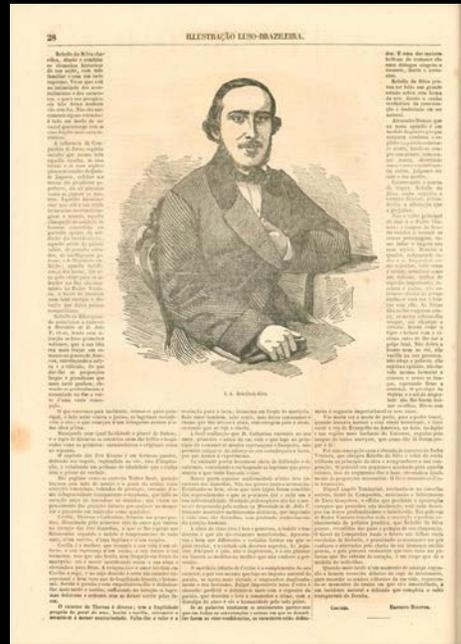


Figura 32.2 - Retrato de Rebelo da Silva, 1856.



Figura 32.3 - A Ilustração Luso-Brasileira, 1856.

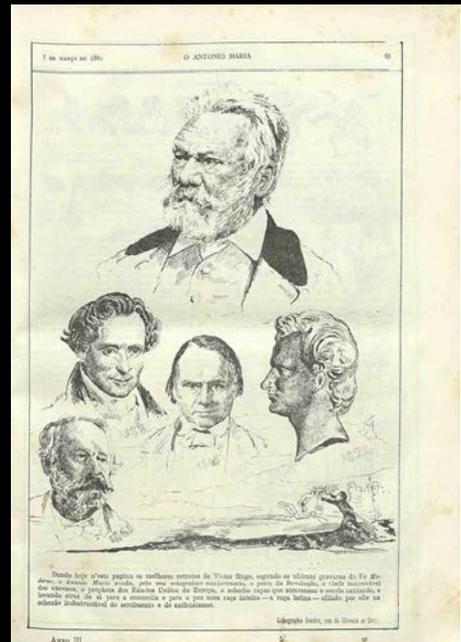


Figura 32.4 - O Antonio Maria, 1881.