

**Cultura Visual, Nacionalismo e Imprensa Satírica:
O Humor Gráfico antibritânico em Portugal
(1878-1899)**

Ana Raquel Amaral Rocha

**Dissertação de Mestrado em História
Vertente de História Contemporânea**

Versão corrigida e melhorada após Defesa Pública

Fevereiro de 2022

**Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos
necessários à obtenção do grau de Mestre em História,
realizada sobre a orientação científica do Professor Doutor
Paulo Jorge Fernandes e coorientação da Professora
Doutora Raquel Henriques da Silva**



Oliveira, João Marques de, *À Espera dos Barcos*, 1892, óleo sobre tela

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação procura ser um contributo para a discussão e estudo da imprensa satírica e da caricatura política em Portugal, mas é simultaneamente muito pessoal e resultado de um processo solitário e acidentado em que descobri em grande medida quem sou. Agradeço em primeiro lugar, e como não poderia deixar de ser, ao Professor Paulo Jorge Fernandes, que me acompanhou neste percurso e me ensinou continuamente em cada contacto, respeitando os silêncios e as dificuldades mas fazendo de mim uma (eterna) aprendiz. Foi com o professor, e por sua sugestão, que iniciei o meu primeiro contacto com a arte da caricatura política, no âmbito da elaboração de um trabalho de investigação para uma disciplina de licenciatura. Devo-lhe grande parte do alimento da resiliência que permitiu a realização deste projeto.

Cabe aqui também um forte agradecimento ao Professor Luís Espinha da Silveira, a que se junta a lembrança dos constantes desafios propostos no decorrer do primeiro ano de mestrado em História Contemporânea, e a forma como se mostrou continuamente como um exemplo tão importante no meu percurso. Despertou em mim o mais sincero interesse pela história do século XIX e constitui sempre um exemplo de sabedoria na academia e na história.

Um agradecimento também à Professora Raquel Henriques da Silva, que me recebeu no seu seminário de mestrado e me introduziu à linguagem única da arte, permitindo-me sair das páginas do documento escrito a que até então me tinha dedicado quase exclusivamente, e dando-me ferramentas para me aventurar. Devo à professora o impulso para aprofundar a análise dos elementos imagéticos e trazer essa análise para o campo historiográfico.

Por fim, mas não menos importante, um agradecimento à família e amigos, pelo apoio no decorrer do processo que resultou neste trabalho. Também ao João, parceiro dos desabafos, a quem devo também muito do ânimo e confiança para a execução deste trabalho. Obrigada pelo eterno apoio sincero e motivação.

Cultura Visual, Nacionalismo e Imprensa Satírica:
O Humor Gráfico antibritânico em Portugal
(1878-1899)

Ana Raquel Rocha

| RESUMO |

A caricatura que no final do século XIX era publicada em Portugal procurava a destruição simbólica, criticando e possuindo na sua essência uma carga de agressividade que desperta uma consciência crítica nos recetores da mensagem. À riqueza da iconografia e do humor procura aliar-se um tema que tem sido trabalhado em inúmeras obras: a temática do nacionalismo. Numa época marcada pela “Corrida a África”, a defesa dos interesses que se traduziam na procura de soberania, a par das necessidades económicas de um país como Portugal, o nacionalismo português das últimas décadas do século XIX é fortemente marcado por uma cada vez maior aversão à figura do britânico enquanto entidade política e cultural. Através da análise da imprensa gráfica satírica publicada em Portugal entre 1878 e 1899 pretende-se que os inúmeros desenhos que constituem o material de investigação sejam a base de uma análise de uma conjuntura política, nos seus diversos setores, a par da análise da iconografia enquanto veículo de comunicação e do papel do desenvolvimento da imprensa satírica nacionalista de cariz antibritânico.

Palavras-Chave: Imprensa Satírica; Caricatura; Iconografia; Nacionalismo; Colonialismo; Corrida a África; Século XIX; Portugal.

Visual Culture, Nationalism and Satiric Press:
Anti-British Graphic Humor in Portugal
(1878-1899)

Ana Raquel Rocha

| ABSTRACT |

The caricature that was published in Portugal in the end of the 19th century pursued the destruction, in a symbolic way, criticizing, possessing a load of aggressiveness in its essence, that awoke a critical conscience on those who were the readers of the message. To the richness of iconography and humor seeks to join a subject that has been worked in numerous works: nationalism. In a time marked by the “race to Africa”, the defense of interests that were translated in the desire of a sovereign, along with the economic needs of a country like Portugal, the Portuguese nationalism of the last decades of the 19th century is strongly marked by an increasingly aversion to the figure of the British as a political and cultural entity. Through this analysis of the satirical graphic press produced in Portugal between 1878 and 1899 it is sought that the numerous drawings that will serve as investigation material are the basis of an analysis of a political conjecture, in its varied sectors, alongside with an analysis of the image as a communication vehicle and the role of the developing anti-British nationalism in the satirical press.

Keywords: Satirical Press; Caricature; Iconography; Nationalism; Colonialism; Rush to Africa; Nineteenth century; Portugal.

ÍNDICE

Introdução.....	1
A pertinência do tema: objetivos de um estudo sobre caricatura política e História.....	6
Metodologia e fontes.....	10
Revisão da literatura.....	15
 Imagem – Contacto, análise e interpretação.....	22
O que é uma imagem?.....	22
Análise de imagem – Perceto e percepção.....	25
 Humor gráfico, Caricatura Política e Imprensa.....	29
Caricatura política, sátira e humor gráfico.....	29
Caricatura e humor como discurso social.....	34
Caricatura política, humor gráfico e conhecimento histórico – Representação documental e metodologias.....	38
 Dos ânimos violentos do desenho a uma conceção filosófica e política da arte.....	40
O riso na Europa.....	40
O caso português.....	47
Humor e censura.....	56
 Partilha de África, Nacionalismo e Caricatura Política – Portugal (1878-1899).....	65
A inauguração da “Febre das Nacionalidades”.....	66
Nacionalismo e novos paradigmas coloniais em Portugal.....	75
1878-1889 - Do tratado da Índia de 1878 ao desfecho da Conferência de Berlim.....	81
1890 – No rescaldo do <i>Ultimatum</i>	94
1891 – 1899 – Portugal pós- <i>Ultimatum</i> e o contexto internacional.....	109
 Conclusão.....	122

INTRODUÇÃO

A imprensa satírica, ancorada na publicação de caricatura política, permanece hoje como uma fonte de conhecimento histórico inegável, em grande medida ainda por estudar no panorama académico português. Constituindo uma interpretação do Homem, do seu comportamento, de uma sociabilidade, um retrato de um tempo, procura-se que a imagem seja entendida como uma fonte de consciência crítica, não devedora ao texto, preenchida por significados, ideologias e valores próprios. Intimamente relacionada com a crítica, a caricatura aparenta ser, numa primeira fase, formada por traços carregados com a finalidade de levar ao riso. Porém, a força da caricatura não está apenas numa interpretação de uma fisionomia, estendendo-se sim aos combates políticos e à transmissão de mensagens que fazem do humor uma arma de transgressão. Assim, capaz de fugir das normas, assumindo a imperfeição do traço, propondo novas formas de encarar um tempo político, a caricatura política que neste trabalho se pretende trabalhar deve ser encarada como uma fonte que, tal como toda a imagem, tem a capacidade de se oferecer como instrumento de leitura e de codificação, muito além da simples representação de indivíduos e situações. Mais do que procurar o riso, a caricatura política que em finais do século XIX se produzia em Portugal buscava destruir e sobretudo dessacralizar tanto personalidades da elite política, económica, social, cultural e artística, como os próprios processos políticos e os demais aspetos económicos e sociais, de forma simbólica, criticando, possuindo uma carga de agressividade na sua essência que despertava uma consciência crítica naquele que seria o seu leitor e consumidor. A imagem pode ser interpretada, não menos do que o texto e não sendo dele subsidiária ou dependente, e o humor, ao romper a linha da quotidianidade mas nela se inscrevendo simultaneamente, converte-se num ato subversivo que muito nos conta acerca de um tempo. A imagem adquire assim um papel didático e educativo que a transforma numa ferramenta de criação de consciência crítica que, por sua vez, faz do recetor não um recetor passivo da mensagem passada, mas um recetor que se quer incentivado a interpretar a ideia que é proposta pelo artista. Desta forma, estamos perante uma fonte rica, do ponto de vista da análise histórica, e que muito pode oferecer no que toca ao estudo de temas que, em grande medida, foram já contemplados por diversas análises historiográficas, como é o caso de temáticas ligadas ao nacionalismo e patriotismo, conceitos que, embora diferenciados são muitas vezes tratados em comum. A imagem político-ideológica tem ainda muito a oferecer ao historiador e a caricatura política vai muito além do simples

conceito de caricatura enquanto exagero dos traços fisionómicos, englobando preocupações políticas e sociais, bem como retratos de um tempo visto pelos olhos daquele que produz a arte. Assim, a produção de imprensa satírica e humor gráfico engloba uma luta política enquanto se traduz simultaneamente em criadora de opinião pública, consciencializando, reforçando valores, revelando aquela que se procurava apresentar como a verdade, desnudando. No caso específico deste estudo, focamo-nos na vida política portuguesa entre 1878, ano marcado pela conclusão do tratado luso-britânico sobre a Índia, e o ano de 1899, marcado pela assinatura do Tratado de Windsor, que garantia a integridade dos domínios portugueses em África, inviabilizando o acordo anglo-germânico do ano anterior (que previa a sua divisão entre britânicos e alemães), e estabelecia importantes alicerces para o desenvolvimento do colonialismo português em território africano. Procura-se assim abranger o determinante período de passagem do colonialismo português para uma fase historiograficamente denominada de “ciclo africano do império”, com a aposta nas terras africanas, na “Corrida a África” e o protagonismo destes planos em detrimento da presença portuguesa na Índia, bem como a consolidação territorial desse mesmo império, sempre com especial foco nas temáticas nacionalistas, em especial as referentes às relações entre Portugal e a Grã-Bretanha em contexto colonial. Assim, a caricatura política recolhida e que aqui se apresenta constituiu, no período em estudo, uma contribuição para elevar as consciências, viajando além dos limites do papel em que se apresentava, distanciando-se do texto e dele se tornando independente. Nunca é neutra, da mesma forma que nunca se reduz apenas ao objetivo de provocar o riso: estabelecido o “diálogo” entre o artista e o recetor da mensagem, as consequências passam pela formação de uma opinião crítica, tão importante para o estudo da História num período em que a opinião pública crescia e acompanhava os progressos tecnológicos. Simultaneamente, as elevadas taxas de analfabetismo, embora num claro processo de decréscimo que se acentua sobretudo a partir dos últimos trinta anos do século XIX, constituem um fator da maior relevância no que ao estudo da caricatura política diz respeito. Numa sociedade ainda maioritariamente alheia à leitura e à escrita, mesmo nos centros urbanos – como à frente veremos - a imagem constitui um veículo de comunicação e transmissão de informação privilegiado sobretudo devido à sua capacidade de se fazer constituir um meio de transmissão de informação não necessariamente dependente do texto.

À riqueza da iconografia e do humor, que carecem ainda de estudo historiográfico aprofundado em Portugal, procura-se juntar uma temática que tem vindo a ser largamente trabalhada, tanto na historiografia como em trabalhos correspondentes à área da ciência política: o nacionalismo. Numa época marcada pela “Corrida a África”, pela busca de defesa de interesses que se traduziam no desejo de uma soberania que se queria reconhecida a nível mundial, a par das necessidades económicas do país, o nacionalismo português das últimas décadas do século XIX é fortemente marcado por uma cada vez maior aversão à figura do britânico enquanto entidade política e cultural. A imagem de uma aliança consolidada, de uma “Nação amiga” é altamente questionada, e progressivamente mais posta em causa à medida que avançamos para os finais do século, e para uma conjuntura específica de luta territorial ao nível colonial. Mais do que um sentimento de presença que leva à defesa de interesses territoriais, estamos perante o surgimento de uma ideologia à medida do século XIX português, apoiada num sentimento antibritânico que preenche não apenas as consciências, mas também as páginas de uma imprensa em franco desenvolvimento e que, por isso, se alastra à opinião pública, dela se alimentando. Estamos perante temas complexos como a criação de estereótipos, a análise de um período político conturbado e complexo, que inclui políticas coloniais, o desenvolvimento de sentimentos patrióticos e nacionalistas que marcam a forma como a vida política e as questões da política externa são encaradas fora da elite governativa, passando ainda pela questão da importância e relevância da imagem como objeto de efetivo conhecimento histórico e, até mesmo, por questões relacionadas com uma descrença profunda para com o aparelho governativo e os atores que dele fazem parte. Apoiando-se na ideia de descrença, mas ao mesmo tempo adquirindo um caráter subversivo, inquieto, turbulento e agitador, a caricatura política que servirá de fonte ao presente trabalho procura ser a base para uma análise de uma conjuntura política nos seus mais variados setores, respondendo às questões principais desde já estabelecidas: que visão do “inglês” e, por isso, da Inglaterra enquanto entidade política, económica e cultural, é passada através da caricatura política portuguesa entre 1878 e 1898? E de que forma essa visão moldou ou contribuiu para a evolução do nacionalismo português de fim de século?

Não sendo subsidiário do texto, o desenho satírico é, sim, subsidiário do contexto sobre o qual se foca, analisa, interpreta, critica. Embora procuremos focar a análise no contexto português, Portugal insere-se num contexto mais alargado que obriga

simultaneamente ao estudo de um panorama europeu e mundial que complexifica o estudo. Para além das circunstâncias políticas e económicas, também no domínio das artes Portugal se insere na oscilante e crescente conjuntura das artes europeias. Este é um fator determinante para o estudo da temática que se propõe abordar. A “universalidade” do pensamento português relativo às artes e a inserção do contexto político e económico português num contexto europeu cada vez mais universal determina radicalmente o rumo da imprensa satírica que abordaremos. Isto significa portanto que o foco na realidade portuguesa é relativo, e que a separação entre contexto português e contexto europeu, embora necessária, busca o entendimento de uma conjuntura europeia em que Portugal se insere totalmente. No que ao desenho satírico diz diretamente respeito, Portugal é naturalmente parte integrante e relevante do panorama de desenvolvimento da imprensa satírica, não ficando aquém da produção de outros países europeus, sobretudo na segunda metade do século XIX. O desenvolvimento da imprensa gráfica e satírica em Portugal está mesmo intimamente ligado a uma corrente de “democratização” do saber que acompanha a mesma corrente europeia desde os inícios do século. Também por isso se encontra a necessidade pontual de fazer referências e analisar períodos e contextos anteriores à cronologia a que se pretende limitar o trabalho.

Não é objetivo da presente dissertação procurar encaixar a caricatura política num conceito específico, não havendo por isso uma tentativa de “conceitualização”, um foco numa tentativa de diferenciação entre os vários tipos de humor gráfico, ou uma forte caracterização de cada um deles.¹ Busca-se sim, em parte, um estudo da sátira de crítica social e política aos governos e monarcas, contra a obediência cega e a ausência de espírito crítico, e o efetivo conhecimento histórico que destas fontes podemos retirar, trazendo o debate para o campo historiográfico. Informações como a identidade nacional portuguesa num mundo em agitação, as manifestações subtis ou explícitas de preconceitos, o humor atento aos processos políticos, a componente afetiva e moralista da questão colonial, a “ideologia do progresso” que acompanhou o período, e ainda a criação ou apropriação de estereótipos e a perspetiva nacionalista que dita em parte o

¹ Para uma introdução ao estudo da caracterização e diferenciação destes géneros, propõe-se a título de exemplo os seguintes artigos:

Mariana de Mello Arrigoni, «Debatendo os conceitos de Caricatura, Charge e Catum» (III Encontro Nacional de Estudos da Imagem, Londrina, 2011).

Ana Pedrazzini e Nora Scheuer, «Distinguishing cartoon subgenres based on a multicultural contemporary corpus», *European Journal of Humour Research*, s.d.

difícil relacionamento luso-britânico são pontos essenciais para o estudo do fenómeno nacionalista ocorrido em Portugal e diretamente ligado à questão colonial. Para isto, importa refletir sobre a receção da imagem por quem de facto a recebe, e o papel que a imagem pode deter por si só ou “transportada” por um meio de comunicação como a imprensa. Responder à questão “O que é uma Imagem?”, questão com a qual aliás iniciamos o corpo do texto que constitui a presente dissertação, é o ponto inicial para uma aproximação ao estudo da imagem e da sua importância e complexidade enquanto veículo de transmissão de informação, a sua relação com o meio, com o recetor, e a própria relação do autor com o seu contexto e a sua obra. No decorrer deste estudo somos portanto confrontados com diferentes temas que, se num primeiro momento podem parecer díspares, se interligam numa teia de aspetos, fatores e factos que explicam a complexidade da caricatura política e o valor da mesma enquanto fonte histórica: não conseguimos entender plenamente o peso do desenho satírico publicado na imprensa satírica (portuguesa e não só) sem refletir sobre o papel da imagem e a sua complexidade, assim como não podemos deixar de refletir sobre a imprensa no contexto em que nos focamos, e no próprio contexto político, económico e social que explicam o nacionalismo de cariz antibritânico que iremos abordar.

Se a caricatura política se alimenta em grande medida do particular nacionalismo que se desenvolve em Portugal sobretudo nas últimas décadas do século XIX, o seu maior veículo é a imprensa. O aceleramento de produção, desenvolvimento e proliferação da imprensa alimenta o consequente desenvolvimento da necessidade de existência de uma consciência crítica, ligado ao contexto do triunfo da industrialização europeia. O desenvolvimento do desenho satírico em Portugal entra assim na esfera de visibilidade cedida pela imprensa, cada vez mais alargada e alimentada por um enquadramento social e económico que favorece o desenvolvimento de uma “sociedade burguesa” a par de uma população urbana que, embora ainda dramaticamente analfabeta – apesar da maior facilidade em aceder às instituições de ensino no meio urbano - adquire lentamente um lugar social, e que se quer a si própria mais esclarecida. O culto do progresso tecnológico e o desenvolvimento da necessidade de uma mente crítica e atenta, provocada pelo alargamento do espaço público e em parte pela dessacralização da elite política, abrem caminho ao sucesso da imprensa humorística, incluindo uma nova imprensa apoiada no desenho satírico em geral e na caricatura política em particular.

Partindo de uma abordagem sobretudo teórica e metodológica, mas necessária, sobre o impacto da imagem, procura-se que a presente dissertação constitua uma contribuição para trazer o debate para o campo historiográfico através de um estudo da imagem enquanto fonte de efetivo conhecimento histórico e, sobretudo, uma aproximação ao estudo do desenvolvimento do desenho satírico e da caricatura política. Tendo como cerne três pontos-chave – o contexto político, económico e social português, a imprensa satírica em desenvolvimento na Europa e em Portugal, e a singular corrente nacionalista portuguesa da época - procura-se tratar o desenho satírico como uma forma de arte informativa e disruptiva, bem como uma forma de comunicação privilegiada numa sociedade fortemente marcada pelo analfabetismo. Para além disto, procura-se ainda refletir sobre a diferença entre dois conceitos essenciais: o “eu/nós” e o “outro” – neste caso, as representações Portugal *versus* Inglaterra, base do movimento nacionalista português de cariz imperial. Falamos sobretudo da representação de uma consciência do “nós” e do “outro” que conduz à criação de imagens estereotipadas como forma de distinção e julgamento. O artista cria uma imagem estereotipada e molda essa imagem de acordo com as suas ideias e convicções, apoiando-se no seu contexto. Assim, o que veremos é sobretudo o desenvolvimento de uma nova ideologia transportada e espelhada na imprensa gráfica e satírica, um nacionalismo radical de cariz antibritânico, a primeira ideologia de massas do Portugal moderno que antecipa até o auge do movimento republicano, e que nos traz um exemplar fenómeno de dessacralização da elite política.

Pertinência do tema

Objetivos de um estudo sobre caricatura política e história

A necessidade de reflexão acerca da pertinência de um estudo baseado no desenho humorístico, caricatura política, imprensa e nacionalismo está intimamente ligada ao protagonismo (ou falta dele) que a utilização da imagem enquanto fonte histórica detém no meio historiográfico, paralelamente ao seu carácter imagético e iconográfico. Utilizada muitas vezes como ilustração para certos estudos, e considerada objeto de estudo no domínio quase exclusivo da História da Arte, a imagem enquanto fonte de efetivo conhecimento histórico é ainda hoje relativamente pouco utilizada, nomeadamente no

domínio do estudo da História política. A falta de análise provocada pela menor atenção face às fontes iconográficas e o “hábito” do documento escrito ditam ainda frequentemente a menor utilização da imagem em trabalhos historiográficos enquanto fonte e base desses mesmos trabalhos. Porém, toda e qualquer imagem lança uma história e uma narrativa que ultrapassa o limite físico da página ou do suporte em que se insere. A sua complexidade é o que justifica, em grande medida, a sua capacidade de se constituir como fonte histórica. O tema que aqui se apresenta trabalhado é, assim, um tema assaz, complexo, não apenas pelo vastíssimo corpo documental existente mas também pelo carácter interdisciplinar que pressupõe. Um desenho humorístico predominantemente crítico e sarcástico sobre o contexto cultural conhecido, sem identificação do referente (o chamado *cartoon*) ou mesmo um desenho humorístico, com exagero do traço e das características de uma personalidade real/sujeito (caricatura), de cariz político sobretudo, nunca é somente uma imagem ilustrativa ou um retrato com fisionomias alteradas, e é nessa riqueza de conteúdos que a presente dissertação procura o seu foco. Procura-se que o presente trabalho constitua uma aproximação a um campo interdisciplinar, em que os critérios artísticos abrem espaço para uma análise que, não deixando de insistir no “visual” e na “visualidade”, se estende à dimensão imagética da narrativa, abrangendo a sua dimensão política e ideológica e trazendo o debate para o meio historiográfico.

É nessa riqueza e diversidade que se apoia todo e qualquer caricaturista, utilizando estes aspetos para criar a sua obra. O criador do desenho lança uma história e uma visão que ultrapassa o limite físico do suporte em que insere o seu desenho, por vezes utilizando a imprensa periódica ou adotando um carácter panfletário como sua casa e palco, mas mantendo como cenário o mundo real, quotidiano, político, que o rodeia. A utilização de uma linguagem maioritariamente iconográfica não deixa de atestar a utilização de um discurso social assente numa linguagem popular, essencial para reforçar o elo entre o recetor e a realidade, e reforçar ainda a possibilidade do entendimento recorrendo a referências culturais. A utilização da linguagem e das referências populares na caricatura política reforça o binómio poder político *versus* popular, provocando o distanciamento entre o recetor (popular) e o alvo da crítica (político). Assim sendo, a sátira presente nos desenhos humorístico e na caricatura política perpassa largamente os pormenores da imagem. A caricatura não é, portanto, uma arte efémera, apesar de se alimentar do facto imediato: perdura como objeto artístico, político e fonte de estudo por se constituir como interpretação e simultaneamente reflexo de um tempo, em todos os seus componentes.

O desenho satírico não é um refletor passivo da realidade, nem é passivamente recebido pelos seus recetores. No caso da imprensa satírica, sobretudo, os desenhos publicados sobre determinados temas são publicados para um público-alvo, o que por si só já nos informa acerca da constituição social de um determinado território, num determinado tempo. O desenho satírico não tem apenas um carácter informativo imparcial, pelo contrário: nunca é neutro, está sempre dependente do autor, das suas ideias, do meio em que se insere, da mensagem que quer passar e como a quer passar. O desenho satírico é moldável (pelo recetor) e moldado (pelo autor). Esta ambiguidade não põe porém em causa a sua capacidade de servir o propósito de fonte histórica, precisamente devido à sua capacidade de ser moldável: independentemente da visão que o criador/autor imprime no seu desenho, essa visão é também uma interpretação da história, para além da sua vertente basilar informativa, o que valoriza o desenho e o transforma num testemunho, ainda que marcadamente ideológico. Um *cartoon* ou caricatura marcadamente crítico-informativo nunca é, portanto, “simplesmente” um *cartoon* ou caricatura, nunca se distancia do seu conteúdo analítico também ele digno de análise. Para além disto, no caso do desenho satírico abertamente político, estamos perante uma fonte de estudo dos próprios movimentos políticos e a sua receção, ligada à história das mentalidades e a tempos políticos e económicos específicos. Isto torna a descodificação e análise da fonte mais complexa, mas extremamente rica do ponto de vista da análise histórica. Assim, devemos encarar a caricatura e o *cartoon* político como material merecedor de usos interpretativos e analíticos.

A capacidade do desenho satírico de adquirir, utilizar e ser palco de um discurso social certo é outro ponto que justifica a relevância do tema. A capacidade de persuasão alcançada através da crítica feroz e da articulação exemplar de ideias, numa coletânea de argumentos que em última análise procuram a persuasão para além da vertente informativa, é também útil do ponto de vista da análise histórica, nomeadamente no campo das mentalidades. O facto de se tratar de uma imprensa publicada em ambiente urbano, para um público cada vez mais urbano, demonstra por si só a imagem da cidade e do ambiente citadino português do período e, particularmente, a imagem de uma elite urbana que se esclarece e procura esclarecer. Para além disto, o discurso social, muitas vezes ancorado numa linguagem popular e em referências culturais, permitem ao historiador alargar o seu estudo, podendo também focar-se no carácter social e popular da fonte, que reflete a própria cultura e a própria sociedade a quem se destina e que o criador

pretende abordar. Uma caricatura deixa de ser, nestes casos, um retrato disforme de uma personalidade para se sacralizar enquanto retrato de mentalidades, ideais e contextos. Tal como um qualquer texto escrito descritivo e/ou crítico, também a imagem adquire a capacidade de discursar através do traço, não se distanciando das qualidades de um documento escrito no que diz respeito aos atributos necessários para o estudo de um determinado tema numa determinada cronologia.

Para além de tudo isto, é também necessário notar que explorar e utilizar como fonte de estudo desenhos satíricos, sejam *cartoons* ou caricatura, sobretudo de índole política é, em grande medida, explorar os periódicos ou fontes iniciais em que os desenhos foram publicados ou distribuídos. Deste modo, a utilização do desenho satírico como fonte histórica contribui inevitavelmente para o estudo de uma imprensa satírica portuguesa da era do periodismo, do desenvolvimento da imprensa periódica informativa e satírica. Isto significa que nos debruçamos igualmente no estudo de um discurso social, não apenas numa visão puramente política, e que o estudo do fenómeno do crescimento da imprensa e do alargamento da esfera de influência da arte nos permite, de facto, aceder à compreensão e estudo de um determinado tempo e contexto, tanto quanto qualquer documento escrito.

A riqueza temática e a abordagem predominantemente analítica e crítica do desenho humorístico publicado nas páginas da imprensa satírica é precisamente o que nos permite focar e tornar pertinente a abordagem de fenómenos como o aparecimento e desenvolvimento de nacionalismos. A pertinência da questão do nacionalismo português das últimas décadas do século XIX situa-se sobretudo no domínio do político em constante ligação com a questão das mentalidades, e a imprensa satírica não é alheia a estes fenómenos: inscreve-se neles e adquire assim as suas próprias bases ideológicas. O próprio fenómeno nacionalista que aqui se pretende abordar é altamente determinante não só na criação e desenvolvimento de uma opinião pública, mas também nos rumos que os processos e contextos políticos tomam no decorrer da cronologia em que nos focamos. Para além disto, o nacionalismo português do período, na sua especificidade, constitui uma inovação ao nível das mentalidades, sobretudo nos centros urbanos, mais próximos e conscientes dos processos políticos, da questão colonial e da questão dos conceitos de orgulho nacional e identidade nacional. O relacionamento lógico e simultaneamente afetivo que leva a um clima emocional intenso afeta largamente o espaço público, o que

justifica a necessidade de refletir e analisar estes processos como parte intrínseca e basilar do estudo do período em causa. O nacionalismo português, marcadamente e assumidamente antibritânico no período em discussão, acompanha a corrida dos nacionalismos europeus, mas pela sua especificidade mostra-se relevante não apenas no contexto da história portuguesa, mas também no contexto e estudo das influências comuns e relações internacionais entre os diversos Estados-Nação. Torna-se assim tão relevante quanto os próprios processos políticos, até porque se inscreve nesses mesmos processos.

Assim sendo, podemos concluir que a relevância do tema no seu todo se prende com quatro pontos essenciais que se interligam entre si e que pretendem responder à questão basilar “De que modo a imprensa satírica, através da caricatura, constrói um estereótipo da influência britânica que cria um antagonismo entre a imagem estereotipada do “nós” e do “outro”?”. São eles:

1. O poder comunicacional da imagem determinado em grande medida pela relação entre autor-meio-recetor e que garante a sua comunicação e compreensão;
2. A relevância da caricatura e cartoon político numa imprensa em franco desenvolvimento, consequência de um cada vez maior interesse e uma cada vez maior necessidade de acompanhar os processos políticos;
3. A importância do desenho satírico enquanto criador e simultaneamente espelho das mentalidades, contextos e processos políticos;
4. A relevância do estudo de um fenómeno e movimento nacionalista singular, dependente dos contextos e processos políticos e ao mesmo tempo influenciador desses mesmos contextos e processos.

Metodologia e fontes

A presente dissertação assenta numa temática estruturada e apresentada em quatro grandes etapas necessárias para proceder a uma correta aproximação e análise da temática geral, final. Todas estas etapas servem não apenas como contextualização para o tema

principal que se propõe tratar, mas constituem elas próprias reflexões que podem ser trabalhadas individualmente, em ambiente interdisciplinar. É necessário primeiramente uma aproximação à temática do uso da imagem enquanto fonte de conhecimento histórico e de uma “teoria da imagem” que nos permita entender não apenas de que modo a imagem pode ser utilizada em trabalhos historiográficos, ultrapassando a barreira que a coloca no domínio estrito da História da Arte, mas sobretudo entender de que modo funciona a relação criador-obra-recetor, que serve a comunicação e, conseqüentemente, a mobilização de massas quando nos referimos à imprensa. É assim necessário do ponto de vista metodológico começar por uma “teoria da imagem”, do visual e da visualidade, para entender as bases da dimensão político-ideológica e mobilizadora da iconografia. Procede-se, portanto, primeiramente a uma análise que se procura interdisciplinar, e que permita contactar com a imagem, proceder a uma análise dos seus conteúdos e da sua relação com quem a recebe, e proceder por fim a uma análise e interpretação do ponto de vista da história política, social e das mentalidades. Apesar de não se procurar primeiramente analisar o conteúdo de nenhuma imagem específica, é precisamente nessa reflexão teórica que se inicia verdadeiramente a análise de qualquer uma das ilustrações que mais tarde serão apresentadas, pois é aí que se encontra a resposta a perguntas base como “O que é uma imagem?”, e que se procura uma aproximação a uma essência da visualidade basilar para uma correta interpretação da imagem e do seu circuito enquanto meio de comunicação e difusão de informação.

Na segunda grande etapa procura-se uma aproximação ao enquadramento do género satírico – mais concretamente, o humor gráfico – na história europeia e no próprio desenvolvimento da imprensa europeia. Procura-se igualmente proceder a uma distinção entre a caricatura política e a sátira política no geral, destacando a individualidade e unicidade do género caricatural como arma política e como forma de transmissão de informação numa imprensa em desenvolvimento por toda a Europa. As características próprias deste género justificam a necessidade de descodificação e contextualização presentes no segundo capítulo, ainda mais quando nos referimos à publicação periódica deste tipo de ilustração. De seguida, mostra-se necessário uma análise do desenvolvimento da imprensa satírica como modo de entender até as próprias razões que justificam o sucesso deste tipo de publicação em Portugal, no período que se pretende abordar, razões essas que mostram ir além do preço baixo de algumas delas, passando também pelo carácter dissidente e simultaneamente informativo. Para o recetor da

ilustração a imaginação confunde-se com a realidade, na medida em que muitas vezes a própria sátira se apresenta como uma notícia sobre determinado assunto da vida política/social/económica, para além de uma versão dos acontecimentos ancorada na opinião e visão do artista criador. Para além disso, constitui uma forma de transmissão de informação extremamente dissidente, oferecendo-se assim como uma visão alternativa sobre determinado assunto ou acontecimento. Do ponto de vista metodológico, é necessário inserir a publicação periódica satírica no espectro divergente em que se encaixa antes de proceder a uma análise das ilustrações, tocando na temática do aparecimento e desenvolvimento na Europa e em Portugal especificamente, bem como do impacto da censura.

Já a temática do nacionalismo é alvo de muitos e variados estudos no meio historiográfico, não deixando de ser necessário metodologicamente uma contextualização que nos permita um entendimento mais direto do fervoroso fenómeno nacionalista português de cariz imperial e antibritânico. Elaborar uma reflexão em volta do nacionalismo implica perceber em que condições é dado crédito ao fenómeno, bem como assumir que a Nação se torna uma referência dominante associada ao desejo de lealdade e fidelidade. É ainda necessário reter duas noções básicas: a clássica noção de “consciencialização do nacionalismo” que leva à sua capacidade de gerar apoio/suporte, e a ambivalência de sentimentos que dizem respeito ao que constitui e o que é constituído pela comunidade nacional. Assim, a metodologia que aqui se procurou adotar não reduz o fenómeno nacionalista a um desejo quase desesperado de destacamento num panorama mundial, mas procura sim uma sondagem o mais profunda possível das interações entre as disposições e posições dos atores envolvidos, já que a exposição à realidade nacional varia de acordo com a posição do ator social e político. Apesar da larga difusão do nacionalismo ter levado de certo modo a que as sociedades pensassem nelas mesmas e nos seus processos políticos através de uma “moldura analítica”, o fenómeno nacionalista não se baseia somente em mercados e políticas competitivas.

Por fim, importa fixar o corpo documental numa lógica sequencial de identificação, seleção e análise explicativa/problematizante. Para isso, recorreu-se à identificação de periódicos publicados nos centros urbanos de Lisboa e Porto, na cronologia que se propõe. A diversidade de conteúdo mostra-se extremamente relevante para o tema que se pretende abordar, pois permite uma análise mais alargada a nível

geográfico, bem como o acesso a obras de diversos autores, em diversos contextos e com biografias distintas. Assim, e recorrendo à Hemeroteca Municipal de Lisboa (sobretudo na sua forma digital, com um vasto conteúdo digitalizado e disponível em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>), bem como aos vastos arquivos da Biblioteca Nacional de Portugal e à coleção do Arquivo Municipal de Ponte de Lima (contemplando a imprensa periódica local digitalizada, da coleção do Município de Ponte de Lima), procedeu-se à análise da totalidade de números dos seguintes periódicos:

Periódico	Direção/Edição	Período de Publicação	Local de Publicação	Periodicidade	Preço	Números analisados
O António Maria	Rafael Bordalo Pinheiro	1ª série: 1879-1885 2ª série: 1891-1898	Lisboa	Semanal	60 reis	473
O Sorvete	José Vasques/Sebastião Sanhudo	1ª série: 1878-1887 2ª série: 1888 3ª série: 1898-1900	Porto	Semanal	20 reis	787
Pontos nos ii	Rafael Bordalo Pinheiro	1885-1891	Lisboa	Semanal	60 reis	293
O Micróbio	Francisco Machado/Aníbal de Moltalvão	1894-1895	Lisboa	Semanal	20 reis	39
O Berro	Celso Hermínio/Paulo da Fonseca/Joaquim de Meira Souza	1896	Lisboa	Semanal	20 reis	18
A Marselheza: Suplemento de Caricaturas	João Chagas/Teodoro Ribeiro	1897-1898	Lisboa	Semanal	10 reis	57
A Corja	Tomás Leal da Câmara	1898	Lisboa	Semanal	10 reis	17
O Diabo	Henrique Pinto de Amaral	1899	Lisboa	Semanal	s.i.	21

Tabela 1 Periódicos consultados e analisados e respetivas informações

Resultou desta seleção um total de 1705 números de jornal a ser analisados, de modo a proceder à posterior seleção de ilustrações de diversos autores. São eles:

- **Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905)** – Desenhador, artista plástico, jornalista, homem de teatro, entre outras inúmeras ocupações. O seu nome está intimamente ligado à caricatura política, à qual deu um enorme impulso, desenvolvendo o desenho humorístico como expressão artística. Autor da representação popular do Zé Povinho, símbolo do povo português, chefiou também o setor artístico da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha. Republicano, anticlerical, patriota.²
- **Sebastião Sanhudo (1851-1901)** – Litógrafo, caricaturista e retratista nascido em Ponte de Lima. A sua carreira teve início na publicação portuense, *O Pai Paulino* (1877). Dirigiu *O Sorvete*, um dos mais bem sucedidos periódicos humorísticos portugueses, sendo o periódico de maior longevidade no século XIX (1878-1900). Cria *A Litografia Portuguesa* em 1877. É, a par de Bordalo Pinheiro, um dos precursores da banda desenhada em Portugal.³
- **Tomás Leal da Câmara/Chico Lisboa (1876-1948)** – Pintor e caricaturista português, assumidamente republicano. A sua hostilidade ao regime valeu-lhe anos de exílio, primeiramente em Madrid e depois em Paris (1900-1911). Só depois da implantação da república em Portugal volta a solo português, em 1912. Continua nestes anos a colaborar com diversos periódicos e a trabalhar em arte, pintura e até publicidade. Parte de novo para França e volta a Portugal, definitivamente, em 1915, motivado pelo desenrolar da I Guerra Mundial.⁴

² Muitos e diversos são os estudos sobre a vida e obra de Rafael Bordalo Pinheiro. Para mais informações biográficas do artista propõe-se a visita ao sítio digital <https://museubordalopinheiro.pt/rafael-bordalo-pinheiro/> (última consulta: 26/7/2021), bem como uma visita ao Museu Bordalo Pinheiro, em Lisboa. Para além disso, recomenda-se o artigo Irisalva Moita, «Rafael Bordalo Pinheiro, o homem e o artista», *Revista de Cultura* Instituto Cultural de Macau, n. 7/8 (1989 de 1988), disponível em <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30007/1522> (último acesso: 26/7/2021).

³ Para mais informações sobre Sebastião Sanhudo, recomenda-se Rui Manuel Costa Fiadeiro Duarte, «Sebastião Sanhudo : imprensa, humor, caricatura e o Porto da segunda metade do século XIX à primeira metade do século XX», Tese de Doutoramento (Universidade Católica Portuguesa, 2015), <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/20509>. Encontra-se disponível em <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/20509> (última consulta: 26/07/2021), mediante pedido de cópia ao autor. Recomenda-se ainda uma visita ao sítio digital do Arquivo de Ponte de Lima, onde é possível encontrar algumas informações biográficas e ainda ter acesso a algumas das publicações do autor no famoso periódico *O Sorvete*. Dados biográficos: https://arquivo.cm-pontedelima.pt/pages/895?poi_id=128. *O Sorvete*: <https://pesquisa-arquivo.cm-pontedelima.pt/details?id=990547> (último acesso: 26/7/2021).

⁴ Para mais informações biográficas propõe-se a consulta da breve biografia de Leal da Câmara publicada no sítio digital da Hemeroteca Municipal de Lisboa, em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/Biografias/Textos/LealdaCamara.pdf> (último acesso: 26/7/2021). Recomenda-se também Aquilino Ribeiro, *Leal da Câmara: vida e obra* (Amadora: Livraria Bertrand, 1975). Sugere-se igualmente a visita à Casa Museu Leal da Câmara - mais informações sobre a Casa Museu em <https://cm-sintra.pt/atualidade/cultura/museus-municipais-de-sintra/casa-museu-de-leal-da-camara>. (último acesso: 26/7/2021).

- **Celso Hermínio (1871-1904)** – Caricaturista e ilustrador lisboeta, assumidamente republicano. Ficou célebre com a sua participação no *Suplemento Ilustrado d'O Universal*, em 1892. Colaborou com Bordalo Pinheiro em *O António Maria* e, posteriormente, com Augusto Pina em *O Micróbio*. É também importante assinalar a sua colaboração com João Chagas em *O Berro*, e o protagonismo do seu lápis em *Branco e Negro*. Conhecido como caricaturista profissional, deixou uma vasta obra de crítica social e política aliada à arte.⁵

Devido aos limites impostos para a elaboração e extensão da dissertação foi necessário restringir o número de ilustrações, de modo a serem analisadas e trabalhadas as imagens que oferecessem uma interpretação mais direta das relações entre Portugal e Inglaterra no contexto de desenvolvimento das políticas imperialistas e da ocupação do território africano através da proliferação das reivindicações europeias. Deste modo, da análise dos 1705 números dos periódicos já apresentados, na cronologia seleccionada, resultou a seleção de 81 desenhos, representativos da temática em análise. Com inesgotável informação e relevância, procura-se que a inevitável breve análise dos desenhos satíricos recolhidos e analisados, bem como as reflexões apresentadas ao longo da dissertação, componham uma aproximação ao estudo da imprensa satírica enquanto fonte de trabalhos historiográficos, e que aproxime os estudiosos da história à linguagem desenhada da imprensa satírica.

Revisão da literatura

A divisão temática da presente dissertação apresenta uma oscilação: de um lado o significativo desenvolvimento historiográfico em volta da temática do nacionalismo e do patriotismo, bem como da temática do colonialismo europeu e da “Corrida a África”; por outro, a falta de trabalho historiográfico no que à imprensa satírica e à caricatura política diz respeito, bem como a falta de trabalhos apoiados na imagem enquanto fonte de

⁵ Para mais informações sobre o artista, consultar Alberto Meira, *Celso Hermínio: apontamentos para o perfil do artista*, Maranus (Porto, 1929). Apesar da data distante de publicação da obra, esta constitui uma intemporal análise da vida e obra de Celso Hermínio que, contrastando com a vida protagonista do colega e amigo Rafael Bordalo Pinheiro, permanece ainda hoje em grande medida desconhecida.

conhecimento histórico que, assim, se traduz na falta de trabalhos historiográficos que se apoiam na imagem e a tomam como fonte central. Torna-se, portanto, relevante fazer um breve levantamento e privilegiar as obras e trabalhos que se provaram de maior relevância para a investigação que aqui se propõe realizar.

No campo da aproximação a uma “teoria da imagem” especialmente focada no conceito de imagem e na relação entre o criador e o observador/recetor, mostrou-se basilar a consulta dos trabalhos de Hans Belting, em especial a obra *Antropologia da imagem: Para uma imagem da ciência*⁶, onde é especialmente explorado o campo do imagético de modo a encontrar-se uma profunda análise de temas diversos que passam inclusivamente pela transmissão cultural e os processos de significado próprio da imagem. A esta obra junta-se ainda *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*⁷, de Ernst Hans Gombrich, um clássico da análise da história e da psicologia por detrás da representação pictórica, e *Introdução à Análise da Imagem*⁸, de Martine Joly, que facilitou as primeiras reflexões acerca do correto uso e análise da imagem. É ainda importante dar relevo à obra *Para uma introdução à psicologia da Arte: as formas e os sujeitos*⁹, de Carla Alexandra Gonçalves, e ao artigo de Margarida Medeiros e Teresa Castro intitulado *O que é a Cultura Visual?*¹⁰, publicado na RCL – Revista de Comunicação e Linguagem.

Igualmente relevante é apresentar algumas considerações sobre a arte da caricatura, bem como uma análise do desenvolvimento da imprensa no período a que nos referimos. Sobre a arte da caricatura e do cartoon destaca-se *A History of Caricature*¹¹, de Bohun Lynch, bem como o artigo *El humor gráfico en la cultura contemporanea*¹², de Ana Cecília Sanchez, publicado em 2002. Destaca-se ainda a obra *Taking laughter seriously*¹³, de John Morreall, essencial para o entendimento da dimensão da imprensa satírica e do poder da ironia enquanto movimento de sublevação, e *Drawing the line*:

⁶ Hans Belting, *Antropologia da imagem: Para uma imagem da ciência* (Lisboa: KKYM, 2014).

⁷ Ernst Hans Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Reprinted (London: Phaidon Pr, 1996).

⁸ Martine Joly, *Introdução à Análise da Imagem* (Lisboa: Edições 70, 2019).

⁹ Carla Alexandra Gonçalves, *Para uma introdução à psicologia da Arte: as formas e os sujeitos* (Lisboa: Edições 70, 2018).

¹⁰ Margarida Medeiros e Teresa Castro, «O que é a Cultura Visual?», *RCL - Revista de Comunicação e Linguagem*, 2017.

¹¹ Bohun Lynch, *A History of Caricature* (Londres: Faber and Gwyer, 1926).

¹² Ana Cecília Sánchez, «El humor gráfico en la cultura contemporanea», *Tópicos do Humanismo*, 2002.

¹³ John Morreall, *Taking Laughter Seriously*, 5. [Dr.] (Albany, NY: State Univ. of New York Press, 1983).

*using cartoons as historical evidence*¹⁴, de Richard Scully e Marian Quartly, especialmente importante para a presente dissertação por se tratar de uma análise ao potencial do cartoon enquanto fonte histórica. Neste ponto destaca-se ainda *La caricatura editorial como fuente para la investigación de la historia de los imaginarios políticos: reflexiones metodológicas*¹⁵, de Dario Carmona, artigo apresentado no XI Congresso Nacional de Historia de Colombia. Já no que toca à distinção entre caricatura e cartoon, salienta-se o trabalho de Mariana de Arrigoni, *Debatendo os conceitos de Caricatura, Charge e Cartum*¹⁶, apresentado no III Encontro Nacional de Estudos da Imagem (2011). Para uma visão mais geral do desenvolvimento da caricatura europeia, distingue-se a obra *The History of the Nineteenth Century in Caricature*¹⁷, da autoria de Arthur Bartlett Maurice e Frederic Taber Cooper, publicada em 1904. Apesar de, em grande medida, se apresentar como uma obra desatualizada, dá-nos uma importante aproximação à forma como era entendida a caricatura política e a sua relação com os acontecimentos, distanciando-se do papel de simples ilustração e assumindo o papel de narrador.

Procura-se também dar relevância ao desenvolvimento da imprensa satírica em Portugal e analisar, embora que de modo sucinto, a relação entre a imprensa satírica portuguesa e a censura. Deste modo, mostra-se essencial a obra *A caricatura política em Portugal*¹⁸, de Osvaldo Macedo de Sousa. No que toca ao estudo da caricatura política portuguesa este é o nome mais sonante e mais importante no panorama historiográfico português, pelo que as obras do autor mostram-se especialmente relevantes. Destaca-se igualmente *Do Humor da Caricatura*¹⁹, *História da Arte da Caricatura de Imprensa em Portugal*²⁰ e ainda *O que é humor gráfico?*²¹. Para um completo entendimento das elites intelectuais portuguesas, diretamente responsáveis pelas criações culturais e artísticas, dá-

¹⁴ Marian Quartly e Richard Scully, *Drawing the Line: Using Cartoons as Historical Evidence* (Clayton, Vic.: Monash University ePress, 2009). Disponível em:

<http://books.publishing.monash.edu/apps/bookworm/view/Drawing+the+Line/77/xhtml/frontmatter01.html>. (último acesso: 26/7/2021)

¹⁵ Dario Acevedo Carmona, «La caricatura editorial como fuente para la investigación de la historia de los imaginarios políticos: reflexiones metodologicas» (XI Congreso Nacional de Historia de Colombia, Universidad Nacional del Colombia, 2000).

¹⁶ Mariana de Mello Arrigoni. «Debatendo os conceitos de Caricatura, Charge e Cartum». Londrina, 2011.

¹⁷ Arthur Bartlett Maurice e Frederic Taber Cooper, *The History of the Nineteenth Century in Caricature* (Nova Iorque: Dodd, Mead and Company, 1904).

¹⁸ Osvaldo de Sousa, *A caricatura política em Portugal* (Lisboa: Salão Nacional de Caricatura, 1991).

¹⁹ Osvaldo de Sousa, *Do Humor da Caricatura*, Salão Nacional de Caricaturas (Lisboa: s.e., s. d.).

²⁰ Osvaldo de Sousa, *História da Arte da Caricatura de Imprensa em Portugal* (Lisboa: Humorgrafe, 1998).

²¹ Osvaldo de Sousa, *O que é humor gráfico?* (Lisboa: Escolar Editora, 2014).

se destaque ao artigo de Rui Ramos, *A formação da intelligentsia portuguesa (1860-1880)*²², publicado na revista “Análise Social” em 1992. Por fim, importa relevar *A Construção da identidade Nacional - Análise da Imprensa entre 1877 e 1975*²³, de Manuel Brito-Semedo, *Caricatura e Cartoon em Portugal: Humor sem contenção no Portugal Contemporâneo*²⁴, de Paulo Jorge Fernandes, e, sobre o nome maior da arte da caricatura política do período, *Caricatura em Portugal: Rafael Bordalo Pinheiro, pai do Zé Povinho*²⁵, de João Medina. Já sobre a temática da censura à imprensa em Portugal destaca-se *A Censura à Imprensa (1820-1974)*²⁶, uma obra geral porém extremamente útil, da autoria de Graça Franco, bem como o artigo *Censura em Portugal: Da Monarquia Constitucional ao Estado Novo*²⁷, publicado pela “Revista História” e da autoria de José Miguel Sardica, Maria Alice Samara e Júlia Barros Leitão. Ainda nesta temática, é importante ressaltar os trabalhos de Álvaro Costa de Matos, tendo sido especialmente utilizado no presente trabalho o livro *A rolha Bordalo: imprensa na obra humorística de Rafael Bordalo Pinheiro*²⁸, obra decorrente da exposição homónima realizada em 2005 e publicada em co-autoria com Maria Manuel Pinto Barbosa em conjunto com a Hemeroteca Municipal de Lisboa. Por último, é também indispensável a consulta do artigo de Isabel Nobre Vargues publicado na revista “Estudos do Século XX”, intitulado *Tesoura, rolha e lápis: os tempos da censura e do combate pelas liberdades de expressão e de imprensa em Portugal*.²⁹

²² Ramos, Rui. «A formação da intelligentsia portuguesa (1860-1880)». *Análise Social* XXVII, n. 116–117 (1992): 483–528.

²³ Manuel Brito-Semedo, «A Construção da identidade Nacional - Análise da Imprensa entre 1877 e 1975» (Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2006).

²⁴ Paulo Jorge Fernandes, «Caricatura e Cartoon em Portugal: Humor sem contenção no Portugal Contemporâneo», em *Humor, Direito e Liberdade de Expressão*, Centro de Estudos Judiciários (Lisboa, 2016), 215–35. Disponível em: https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/4116554/Caricatura_e_Cartoon_em_Portugal.pdf. (último acesso: 26/7/2021).

²⁵ João Medina, *Caricatura em Portugal: Rafael Bordalo Pinheiro pai do Zé Povinho* (Lisboa: Edições Colibri, 2008).

²⁶ Graça Franco, *A Censura à Imprensa (1820-1974)* (Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993).

²⁷ José Miguel Sardica, Maria Alice Samara, e Júlia Leitão Barros, «Censura em Portugal da Monarquia Constitucional ao Estado Novo», *Revista História*, n. 23 (2000): 26–55.

²⁸ Maria Manuel Pinto Barbosa, Rafael Bordalo Pinheiro, e Álvaro Costa de Matos, *A rolha Bordalo: política e imprensa na obra humorística de Rafael Bordalo Pinheiro ; [exposição]*, ed. Hemeroteca Municipal (Lisboa: Hemeroteca Municipal de Lisboa, 2005). A exposição em formato digital pode ser visitada em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/ExposicoesVirtuais/Bordalo/index.html> (último acesso: 26/7/2021).

²⁹ Isabel Nobre Vargues, «Tesoura, rolha e lápis: os tempos da censura e do combate pelas liberdades de expressão e de imprensa em Portugal», *Estudos do Século XX*, n. 7 (2007): 39–59.

Já no que diz diretamente respeito à temática do nacionalismo e dos sentimentos pátrios, torna-se mais laboriosa a tarefa de selecionar os títulos mais relevantes, dado o número de trabalhos dedicados a esta temática. No entanto, destaca-se pela sua importância a obra clássica de Eric Hobsbawm, *A questão do Nacionalismo desde 1780*³⁰, bem como *Banal Nationalism*³¹, de Michael Bilig, e *Nations and Nationalism*³², de Ernest Gellner. Destaca-se ainda o artigo de Jon E. Fox e Cynthia Miller-Driss publicado na revista “Ethnicities” e intitulado *Everyday nationhood*³³, bem como *Ficções criadoras: As identidades nacionais*³⁴, de Anne-Marie Thiesse. Todos estes títulos, a que podemos ainda juntar *Nationalism: the Nature and Evolution of an Idea*³⁵, de Eugene Kamenka, e *Teoría del Nacionalismo*³⁶, de Gil Delannoi e Pierre-André Taguieff, ocupam um importante lugar no que concerne às leituras de base para o desenvolvimento da presente dissertação, focando-se numa teoria do nacionalismo que abarca o desenvolvimento dos Estados-Nação enquanto unidades políticas e culturais. Explicitamente sobre a questão do afeto pátrio, é basilar o trabalho de Fernando Catroga, em especial *Pátria, Nação e Nacionalismo*³⁷, um texto absolutamente essencial para a desconstrução teórica das ideias nacionalistas e para a compreensão dos processos de organização política das sociedades europeias, dos afetos culturais e da memória coletiva. Para uma análise comparativa do desenvolvimento das identidades nacionais, em especial no século XIX europeu, ressalva-se ainda a obra *Social Preconditions of National Revival in Europe*³⁸, de Miroslav Hroch.

Igualmente relevante para o desenvolvimento do presente trabalho é a análise e estudo dos contextos históricos sobre os quais nos pretendemos debruçar e abordar. Se, no caso da caricatura política, o artista se alimenta dos contextos em que se insere para criar a sua arte, é indispensável aquando da análise da imagem estarmos cientes dos vários

³⁰ Hobsbawm, Eric. *A questão do Nacionalismo: Nações e Nacionalismo desde 1780* (Lisboa: Terramar, 2004).

³¹ Michael S. Billig, *Banal Nationalism*, Repr (Los Angeles, CA: Sage, 2010).

³² Ernest Gellner, *Nations and Nationalism* (Oxford: Blackwell, 2006).

³³ Jon E. Fox e Cynthia Miller-Driss, «Everyday Nationhood», *Ethnicities* 8, n. 4 (2008): 536–63, <https://doi.org/10.1177/1468796808088925>. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1468796808088925>. (último acesso: 26/7/2021).

³⁴ Anne-Marie Thiesse, «Ficções criadoras: As identidades nacionais», *Anos 90*, n. 15 (2001/2002): 7–23.

³⁵ Eugene Kamenka, *Nationalism: the Nature and Evolution of an Idea* (Londres: Edward Arnold, 1973).

³⁶ Delannoi, Gil e Pierre-André Taguieff, *Teoría del nacionalismo* (Barcelona: Paidós, 1993).

³⁷ Fernando Catroga, «Pátria, Nação e Nacionalismo», *Comunidades imaginadas: nação e nacionalismos em África*, 2008.

³⁸ Miroslav Hroch, *Social Preconditions of National Revival in Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985).

panoramas da conjuntura em que esta se insere. Deste modo, procurou-se obter uma noção alargada do contexto político, social e económico, destacando-se os trabalhos de Valentim Alexandre acerca da história colonial e, sobretudo, do império africano. *Velho Brasil, novas Áfricas: Portugal e o império (1808-1975)*³⁹, bem como *O império africano: séculos XIX e XX*⁴⁰, são duas obras que se mostram essenciais no que toca à temática da viragem estratégica que deu origem à participação portuguesa na “Corrida a África”. Sobre este período, abarcando todo o contexto europeu correspondente aos territórios africanos, ressalva-se também *The Scramble for Africa*⁴¹, de Robin Brooke-Smith e John Wroughton, bem como *O Imperialismo Europeu (1860 - 1914)*⁴², de Andrew Porter. Para uma visão geral destaca-se também a obra de João Paulo Oliveira e Costa, Pedro Aires Oliveira e José Damião Rodrigues intitulada *História da expansão e do império português*⁴³. Não inteiramente ligadas à história do imperialismo europeu, mas compreendendo uma história geral da época contemporânea portuguesa, ressalva-se *História contemporânea: Portugal 1808- 2000*⁴⁴, um trabalho de 2019 que, embora sucinto no que toca à análise dos contextos históricos, nos ajuda a “percorrer” o século XIX português desde a saída da corte portuguesa para o Brasil e, portanto, ajuda-nos também a entender o desenvolvimento de um novo projeto imperial subsequente ao reconhecimento da independência do Brasil. Importa também referir, no que toca ao estudo do império africano, os volumes X⁴⁵ e XI⁴⁶ da coleção Nova História da Expansão Portuguesa, dedicados aos anos de 1825-1890 e 1890-1930, respetivamente.

³⁹ Valentim Alexandre, *Velho Brasil, novas Áfricas: Portugal e o império (1808-1975)* (Porto: Edições Afrontamento, 2000).

⁴⁰ Valentim Alexandre, ed., *O império africano: séculos XIX e XX*, Cursos de verão / Instituto de História Contemporânea 4 (Lisboa: Edições Colibri : Instituto de História Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, 2000).

⁴¹ Robin Brooke-Smith e John Wroughton, eds., *The Scramble for Africa*, 1. publ, Documents and Debates, general ed.: John Wroughton; 1087 (Basingstoke: Macmillan, 1987).

⁴² Andrew Porter, *O Imperialismo Europeu (1860 - 1914)* (Lisboa: Edições 70, 2011).

⁴³ João Paulo Oliveira e Costa, Pedro Aires Oliveira, e José Damião Rodrigues, *História da expansão e do Império português*, 1a. edição (Lisboa: A Esfera dos Livros, 2014).

⁴⁴ António Costa Pinto et al., eds., *História contemporânea de Portugal: 1808- 2010*, 1a edição, vol. 2 (Carnaxide: Objectiva, 2013).

⁴⁵ Joel Serrão et al., eds., *O império africano: 1825 - 1890*, 1. ed, Nova história da expansão portuguesa, dir. de Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques; Vol. 10 (Lisboa: Ed. Estampa, 1998).

⁴⁶ Joel Serrão e António Henrique R. de Oliveira Marques, eds., *O império africano, 1890 - 1930*, 1. ed, Nova história da expansão portuguesa, dir. de Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques; Vol. 11 (Lisboa: Ed. Estampa, 2001).

O presente trabalho tem assim como intenção reforçar e unir estas temáticas numa relação de interdisciplinaridade que se une ao alargado leque de fontes iconográficas, procurando-se estabelecer uma estreita relação entre dimensão imagética e teoria da imagem, a imprensa enquanto espelho e veículo de transmissão de informação, e a história portuguesa inserida no contexto europeu de expansão territorial e desenvolvimento de identidades nacionais.

IMAGEM – CONTACTO, ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO

O que é uma imagem?

“A Arte surge da relação do Homem com o mundo, com o real e com a vida”⁴⁷

Carla Alexandra Gonçalves

“As imagens não existem apenas na parede, no papel, ou em qualquer outro suporte, nem existem somente nas nossas cabeças. Não podem desprender-se de um processo contínuo de interações”⁴⁸

Hans Belting

A resposta à pergunta “o que é uma imagem?” exige uma abordagem difícil de estruturar, podendo até assentar na discordância. Poderíamos primeiramente tentar responder recorrendo à ideia de que uma imagem é uma representação no seu sentido mais lato, com a capacidade de representar desde pessoas a objetos, situações, um número indeterminado de opções “representáveis” que inclui até sensações e sentimentos. É aquilo que se vê, que se revela através da representação gráfica. Porém, a resposta é bem mais complexa e difícil de encontrar e definir, pois a definição de imagem é culturalmente determinada, constituindo até um tema apropriado para a pesquisa antropológica.

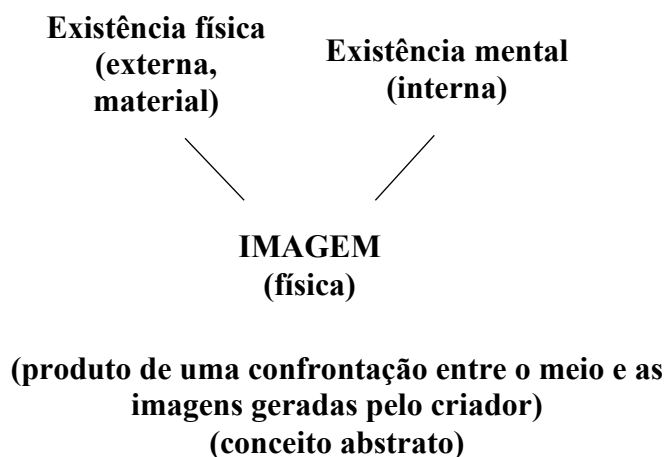
O que é, então, a imagem produzida senão o produto de um dado meio e um produto do artista criador e consequentemente, através da análise e receção, também um produto de nós mesmos? A existência da imagem criada é, antes de tudo, uma existência mental: o autor gera e confronta, no ato de criação - chamemos-lhe assim - as suas próprias imagens (percepções, opiniões, visões pessoais) com outras imagens do mundo

⁴⁷ Gonçalves, *Para uma introdução à psicologia da Arte: as formas e os sujeitos*, 185.

⁴⁸ Belting, *Antropologia da imagem*, 13.

visível.⁴⁹ Isto torna, por si só, a definição de imagem algo extremamente complexo, deixando de lado a definição simples baseada na representação de algo. Assim sendo, nesta ainda breve e sintética reflexão, temos já dois níveis diferentes que constituem a imagem final, física, externa: por um lado, as imagens do mundo visível, do meio que habita e sob o qual é influenciado, que tanto podem corresponder a aspetos materiais como a contextos, situações, acontecimentos; por outro, a imagem que o próprio autor gera quando confrontado com as imagens do mundo visível, a imagem interna, que não é mais do que as suas imaginações, percepções, visões, formação de opiniões. Da existência deste conjunto nasce um verdadeiro confronto que é a base da criação de uma imagem, que por si só desafia a tentativa de transformar o conceito abstrato de imagem num conceito concreto. Tal como afirma Hans Belting “uma imagem desafia tais tentativas de reificação”⁵⁰, já que se localiza num patamar que oscila entre a existência real, física, e a existência mental, imaginada, criada.

Figura 1 *Existência imagética*



Não há, portanto, imagens físicas sem imagens mentais, porque ambas se relacionam. Consequentemente, estamos sim perante dois atos simbólicos que compõem a imagem física: o ato da criação e o ato da receção, ambos intimamente relacionados numa correlação estritamente necessária para a criação da imagem, ainda que da imagem faça também parte a sua subsequente percepção. A imagem nasce precisamente da percepção do autor, do seu contacto com o meio e o contexto em que se insere, e da sua capacidade imaginativa e de análise, da sua capacidade de processar, receber e transmitir

⁴⁹ Belting, 10.

⁵⁰ Belting, 10.

imagens. Renasce depois, de certo modo, através da sua receção, da análise de quem recebe a imagem e a analisa, podendo receber novos significados e roupagens derivadas do facto de a imagem não ser um objeto estático, e sim permeável à receção e observação, amplificada quanto maior forem os meios e o uso dos meios através dos quais a imagem se transmite e se torna verdadeiramente visível, dando à imagem a possibilidade de ser percecionada por um recetor. Ou seja, a receção da imagem depende também do seu meio de suporte, bem como do facto de o recetor, de alguma forma, se relacionar com o conteúdo, o que o leva a procurar uma interpretação que resulta da sua experiência do mundo. Por isso se explica muitas vezes as polémicas em torno de imagens, nomeadamente imagens satíricas, muitas vezes publicadas em plataformas físicas ou virtuais que garantem o acesso e a divulgação.

Assim sendo, e dada a complexidade do tema, o alcance do estudo da imagem e dos meios icónicos deve ser estendido a novas e mais amplas áreas de estudo e utilizações, ultrapassando a barreira que é considerada a fronteira do domínio da História da Arte em relação ao estudo da imagem. A relação e constante interação entre o meio, o corpo e a imagem permitem precisamente a correlação e até interação de diversas áreas, que enriquecem o entendimento que temos dos mais diversos tipos de imagem, repartindo assim a sua competência entre diversas disciplinas. Falamos assim da possibilidade de acesso a uma análise aberta e interdisciplinar. A imagem pode efetivamente ser, como é objetivo do presente trabalho, uma fonte de efetivo conhecimento histórico dada a sua riqueza, embora se apresente de um modo diferente do texto, não da mesma forma que o documento escrito. De facto, “falar de significações a respeito de imagens que podem tornar-se legíveis como textos é muito diferente de tomar como tema a significação que as imagens recebem e possuem em cada sociedade”⁵¹, pois existe uma dinâmica em torno da análise iconográfica que escapa ao domínio convencional da análise textual. Este ponto leva-nos novamente a uma pergunta ainda por responder: que tipo de discurso e análise poderá ser hoje adotado no que diz respeito à imagem e ao que de imaginativo nela encontramos? Na falta de uma retórica da imagem, de uma metodologia de análise ou de uma ciência da imagem, que perfil poderá assumir hoje a análise da imagem? Afinal, “o «quê» procurado em tais imagens não pode compreender-se sem o «como» em que ele se institui”.⁵²

⁵¹ Belting, 26.

⁵² Belting, 22.

Análise de imagem – Perceto e percepção:

Da complexidade que é a própria criação da imagem e a sua definição decorre também a complexidade da sua análise, da sua receção por parte do observador, do recetor da imagem, do sujeito que, mais do que olhar, vê. Como já foi referido anteriormente, “o meio portador é em si mesmo veículo de significado e confere a possibilidade das imagens serem percecionadas”⁵³ e, embora o caso específico da imprensa satírica venha a ser abordado posteriormente, serve-nos de exemplo. O facto de falarmos de humor gráfico, partilhado através das páginas de uma imprensa em desenvolvimento, com milhares de exemplares em circulação nas áreas urbanas⁵⁴, impõe desde logo significados às imagens que são apresentadas: constituem-se desde logo como veículos de transmissão de informação, material informativo, para ser observado e analisado, o que pressupõe a capacidade do recetor de reconhecer a informação que lhe é apresentada. O mesmo não acontece, por exemplo, com uma peça como um quadro, uma imagem pintada sobre uma tela que não circula nas páginas de um periódico, que é apresentada num ambiente fechado, pelo menos mais regado quando em comparação com a imprensa. Porém, há pontos que se tocam quando nos referimos à análise de imagens, de iconografia, de simbologia, e sob os quais é importante refletir quando trabalhamos precisamente com imagens e meios de comunicação.

O conteúdo da imagem vai muito além do que é inicialmente visto num primeiro contacto. Assim, o contacto entre o recetor, inserido num meio/ambiente/cultura, e a imagem obriga a uma análise (mais ou menos extensa, dependendo do recetor), que culmina por sua vez em ideias e visões e posteriormente na retirada de uma conclusão, de uma análise. Esta ideia/conclusão é na verdade uma construção mental que o sujeito constrói quando confrontado com a realidade/imagem que lhe é apresentada. Resulta assim da capacidade e consciência racional do sujeito recetor de produzir ideias e

⁵³ Belting, p. 32.

⁵⁴ Poderemos destacar a título de exemplo o periódico *O António Maria* (1879/1895 – 1891/1898), de Rafael Bordalo Pinheiro, cuja primeira edição teve uma tiragem média de 7.000 exemplares, ou *A Paródia* (1900-1907), igualmente de Bordalo, com tiragens próximas dos 25.000 exemplares. Estas e outras informações encontram-se disponíveis nas várias fichas históricas disponibilizadas pela Hemeroteca Municipal de Lisboa no seu sítio digital, nomeadamente em:

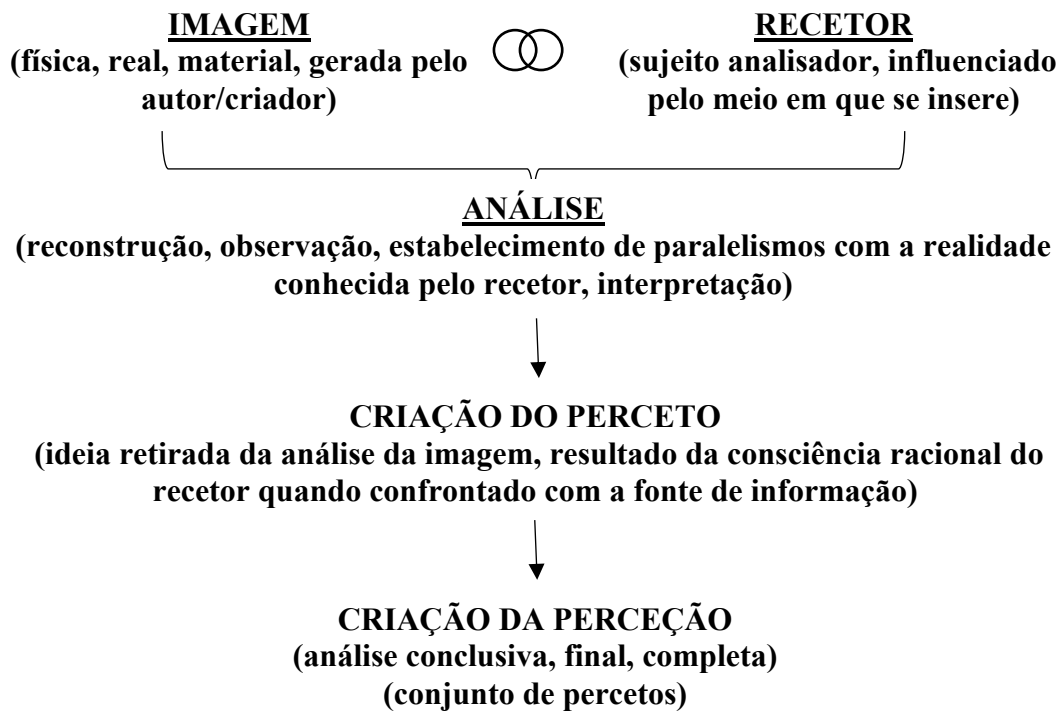
<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/OAntonioMaria.pdf>

<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Parodia.pdf>

(Último acesso: 26/7/2021).

conhecimento através da observação pois, apesar de se dissociar da escrita, a imagem contém em si uma codificação e o objetivo é a sua descodificação. Vejamos uma explicação esquemática da relação imagem-recetor:

Figura 2 Receção, perceto e percepção



Assim, a percepção é em si uma representação, uma ideia retirada através da análise, da observação, um conjunto de percetos que nascem da capacidade racional do indivíduo a que aqui chamamos recetor, e é inevitável. Também a imagem final é a representação de uma representação mental do autor, de um perceto criado pelo autor da imagem (criador), não quando necessariamente apenas confrontado com outras imagens físicas, mas também com acontecimentos e contextos, unindo-se numerosos setores que contribuem para a elaboração da imagem física, final. Podemos concluir que a receção da imagem e a sua consequente percepção são diretamente provenientes do pensamento, da capacidade racional do recetor, da sua relação com o meio e a sua capacidade de relacionar esse mesmo meio, os acontecimentos que o rodeiam e até o seu próprio cenário cultural. Este é um ponto relevante para o estudo da imagem, sobretudo no que toca à imprensa periódica ilustrada, pois estamos a falar de um meio de comunicação, um suporte que tem como objetivo a transmissão de informação, o estabelecimento da plena

relação entre criador-imagem-recetor e em que esta relação é elevada ao seu expoente máximo.

Apesar dos diferentes suportes em que nos são apresentadas, em que chegam até nós, as diferentes imagens, nos seus diferentes tipos e com as suas devidas particularidades, podem no entanto ser tratadas de forma similar porque se situam no limiar da existência física e mental: conjugam a existência física do desenho/representações com a interpretação ou possíveis interpretações que dependem da capacidade do recetor que com elas são confrontados, que a rececionam e que a analisam. Para além disso, a imagem, cuja originalidade se prende com a sua capacidade de não se basear no texto, não existe apenas no suporte em que se encontra: o processo complexo de interações já referido anteriormente não permite dissociar imagens físicas de imagens mentais, porque ambas se relacionam e permitem a criação da imagem física com o objetivo da perceção, levando a imagem a sair do suporte em que se encontra materializada, e passando a existir também enquanto ideia, símbolo, interpretação.

Tentar estabelecer considerações teóricas sobre imagem é na realidade montar um puzzle extremamente complexo, em que todas as peças são essenciais. Porém, desta breve aproximação a algumas considerações teóricas sobre imagem, poderemos retirar as seguintes conclusões, importantes para o objetivo da presente investigação:

1. Sem receção (e, consequentemente, sem a criação de perceções) a arte não existe enquanto tal. O efeito da arte faz-se de um conjunto dinâmico em que criadores e recetores se fundem em processos de criação e receção;
2. A imagem não é um objeto estático e vazio, é pelo contrário símbolo de riqueza pois, para além da sua linguagem própria, é composta por múltiplos níveis de perceção: a perceção (conjunto de percetos) do criador que lhe dá vida, e as perceções dos variados recetores que com ela são confrontados;
3. Não é possível dissociar a imagem do seu meio de produção. Imagem e meio estão intimamente ligados, quer na sua produção quer na sua receção;
4. A criação da perceção implica a recetividade do recetor, que deve assentir em conhecer e dar a atenção que considera meritória com base nos seus interesses, no seu *background* cultural, no seu meio. Exige

igualmente trabalho reconstrutivo por parte do recetor e uma reflexão causada pelos fluxos de que a obra se reveste;

5. Não é possível a passividade do recetor: a passividade impede a receção necessária ao efeito da imagem.

Embora se apresentem como conceitos independentes, a arte e a comunicação podem, no entanto, ser tratadas em conjunto quando a própria arte se transforma numa forma de comunicação assente no pensamento simbólico e na criatividade. “A Arte, para o ser, é uma produção humana assente em determinados valores”⁵⁵ comunicados através de uma linguagem artística que cabe ao recetor decifrar, desvendando-a e apreciando-a, oferecendo-lhe um significado. Por outro lado, cabe ao criador interagir com a realidade e colocar a sua criatividade e capacidade de análise ao serviço da expressão. Assim sendo, podemos concluir que a imagem somente se “realiza” por inteiro no momento da sua receção. É, portanto, um meio de comunicação, rico em simbolismo.

Segundo Carla Alexandra Gonçalves:

*“A arte é capaz de produzir novas situações, de oferecer novas percepções e novas contingências relacionais, afetando o horizonte de expectativa dos recetores, afetando-os cultural e comportamentalmente, afetando-os de modo a intensificar-lhes a vida, na justa medida da intensificação da relação com o próprio mundo. Mas essa arte é um artifício da própria humanidade, ou seja, é o sujeito (o artista) que age, no interior de um sistema, para realizar noutros homens (ou recetores).”*⁵⁶

Assim sendo, a imagem consente a relação comunicacional, promovendo experiências relacionais assentes na troca de informação e de percepções. A caricatura política, publicada na imprensa na cronologia em que nos iremos debruçar, funciona precisamente como uma forma de comunicação, possibilitando a aquisição de conhecimentos, desenvolvendo as competências de análise do recetor, criando consciências críticas. Tudo isto através da adoção de um discurso social.

⁵⁵ Gonçalves, 182.

⁵⁶ Gonçalves, 277.

HUMOR GRÁFICO, CARICATURA POLÍTICA E IMPRENSA

“O humor é a porta que abre o espírito à irreverência da revolução, à fraternidade da tolerância, à autoconsciência crítica da dimensão humana”⁵⁷

Osvaldo Macedo de Sousa e Paulo Macedo de Sousa

What a given society finds amusing reveals a great deal about those who produced the joke, and about the people at whom the joke was directed”⁵⁸

Richard Scully

Caricatura política, sátira e humor gráfico:

Iniciar uma reflexão acerca do humor, em particular o humor gráfico e a caricatura política, é iniciar uma reflexão sobre a libertação da imaginação e de um pensamento e atitude crítica que desafia qualquer definição simplista que eventualmente procuremos, apesar de num primeiro contacto parecer imediatamente acessível ao recetor. Por isso, o debate teórico em torno deste tipo de fonte é essencial para iniciar uma reflexão mais profunda.

É comum a diversos estudiosos a noção de que a palavra “caricatura” deriva do verbo italiano *caricare* (carregar, sobrecarregar), e que as origens da caricatura se situam entre o século XVI e XVII, época em que, segundo Isabel Paraíso,

“El artista no es valorado por su simple habilidad manual, sino por la inspiración, por el don de la visión, por su capacidad para ver más allá de la apariencia. El retratista revela el carácter, la esencia del

⁵⁷ Osvaldo de Sousa e Paulo Macedo de Sousa, *Iconografias da sátira contemporânea*, Humorgrafe (Lisboa, 1996), 7.

⁵⁸ Quartly e Scully, *Drawing the Line*, 10.

retratado; similarmente, el caricaturista revela el verdadero hombre tras su máscara, muestra su pequeñez y fealdade esenciales”⁵⁹.

Porém, com a Revolução Francesa “acompanhada pelo movimento liberal inglês setecentista, verificou-se a implosão do criticismo humorístico”⁶⁰, abrindo portas à descoberta das potencialidades da comunicação e à exploração da imagem. A imagem tornou-se, aliás, um instrumento privilegiado da comunicação social, um veículo comunicador, “sold to a literate or indeed semi-literate public”.⁶¹

Existem diversas e variadas formas de desenho satírico e humorístico: o desenho humorístico é um género com diferentes ramificações, de entre as quais se destaca a caricatura e o *cartoon*. Não é objetivo do presente trabalho debruçar-se numa análise profunda acerca das diversas formas de desenhos de humor⁶², mas sim debruçar-se no objetivo educacional e ideológico que os acompanham, em especial no que à caricatura e *cartoon* político diz respeito. Deste modo, será correto começar por responder a duas das questões colocadas por Alberto Gawryszewski: “podemos pensar em uma subdivisão, tal como a existência de uma caricatura e uma charge tipicamente políticas? Sendo possível, são construídas visando o riso, o humor?”⁶³. Apesar de não conduzir o recetor a um riso despreocupado, por desnudar toda uma estrutura política dominante e estabelecer um posicionamento face aos factos quotidianos e políticos, pretendendo mesmo agitar e aclarar as mentes, “la caricatura política es una contribución para elevar la conciencia de la gente”⁶⁴ ao mesmo tempo que visa destruir simbolicamente a imagem do retratado e pôr em evidência as possibilidades de mudança social e política. Veículo de ideias e instrumento de divulgação, é importante ter em conta que a caricatura política possui uma carga emocional, um peso, que a “caricatura comum” não possui. Traz consigo a conotação de debate e embate político, ao mesmo tempo que denuncia e destrói a imagem quase sacralizada do líder ou personagem política. A caricatura política é uma leitura política. Podemos então concluir que, devido às suas especificidades, a caricatura e *cartoon* político podem de facto ser considerados uma subdivisão do desenho humorístico

⁵⁹ Isabel Paraíso, «Teoría psicoanalítica de la caricatura», *Monteagudo*, 1997, 99.

⁶⁰ Sousa, *O que é humor gráfico?*, 12

⁶¹ Scully, 15

⁶² Consultar, a título de exemplo, Mariana de Mello Arrigoni, «Debatendo os conceitos de Caricatura, Charge e Cartum» (Londrina, 2011).

⁶³ Alberto Gawryszewski, «Conceito de Caricatura: não tem graça nenhuma», *Domínios da Imagem*, Maio de 2008, 13.

⁶⁴ Sánchez, «El humor gráfico en la cultura contemporánea», 8.

e que, embora o humor não seja o seu objetivo final, é sabiamente utilizado como forma de comunicação, unindo-se diretamente com a ironia e a sátira. Quando falamos de caricatura política referimo-nos, aliás, a uma prática discursiva. Neste caso, uma prática discursiva que se apresenta codificada, apresentando tanto códigos verbais (existência de legendas ou textos que acompanham a imagem) como códigos visuais, ambos decodificados pelo recetor. Isto significa que a ‘metaforização visual’ que compõe o desenho humorístico/satírico não compromete a sua receção, contribuindo até, por vezes, para o alcance do objetivo crítico que inclui o campo da crítica política. Um discurso visual não deixa de constituir, portanto, uma prática semiótico-discursiva, e o humor gráfico é disso exemplo.

Embora se insira na temática do discurso político, a caricatura política opera com o objetivo de desmascaramento do próprio discurso político, mais concretamente do discurso dos políticos, através do ‘discurso retórico’ visual. Ridicularizar visualmente desmascara o discurso político porque narra visualmente ações políticas, porque as exhibe e expõe a figura política, procedendo a representações estereotipadas das figuras da classe positiva, classe média ou até do povo, de que é exemplo a criação de Zé Povinho, por Rafael Bordalo Pinheiro. Assim, esta prática discursiva visual assente em representações estereotipadas e metáforas visuais não só permite e alimenta precisamente a criação de estereótipos, como dessacraliza a figura representada através do riso, utilizado como uma arma. Esta questão da criação de estereótipos é aliás um ótimo exemplo de uma consciência social do “nós” e do “outro” que é basilar para o estudo da caricatura política e do humor gráfico em geral. A criação de imagens estereotipadas, em que os estereótipos são partilhados e podem tornar-se universais, é na sua génese uma forma de distinção (nós *versus* outro) que cria uma ideia de “único” em relação a uma entidade/pessoa, que é precisamente o alvo do estereótipo.

Como afirma Isabel Paraíso, “la caricatura, desde luego, participa de la agresividad de lo risible”⁶⁵, e é essa agressividade quase disfarçada mas impiedosa que transforma o humor gráfico numa arma de “ataque”, adquirindo um sentido violento e mordaz, constantemente expondo e degradando a imagem pública e a honra do retratado através da duplicação da sua imagem, alterando-a. Esta agressividade é uma característica deste tipo de desenho humorístico, não representando necessariamente um oposto ao riso:

⁶⁵ Paraíso, 101.

pelo contrário, tanto o riso como a agressividade da crítica muitas vezes desmedida são o que constitui a sátira e o desenho humorístico. Ou seja, “la caricatura comparte con las demás formas formas lingüísticas de risibilidad el carácter “social”, de comunicación, y el fondo agresivo”.⁶⁶ Mas porquê o riso e a oposição à tragédia? A resposta é simples: o riso, associado à cultura popular, incluindo em si “pecados” como a brejeirice, desassocia-se da tragédia típica das “artes maiores”, que não contribuem para a “degeneração da mente”.

Quanto maior for o recurso à sátira e à distorção da figura ou dos seus comportamentos, mais dessacralizada esta ficará, permitindo tornar a figura do político, por exemplo, em algo moldável e não venerável. O que a caricatura nos apresenta de mais original é precisamente essa capacidade de moldar a figura e de ultrapassar a barreira do que pode e deve ser dito ou representado, recorrendo ao discurso visual e (optativamente) ao verbal para condensar toda uma narração que favorece o poder de argumentação e, consequentemente, de persuasão sobre os recetores que partilham os mesmos códigos do criador, dando à imagem a capacidade de exceder as suas próprias fronteiras físicas e de se transformar em material de manifesto, em crítica dialogante. Como afirma Osvaldo Macedo de Sousa, “para além da sensação de superioridade de quem ri, um dos seus efeitos é a sua capacidade de libertar a mente do medo, da submissão, da cegueira de ver mais além das ideias e dos factos. O poder vive desse medo porque não há norma, regra, lei, sem o medo de a transgredir e ser punido”.⁶⁷ Apresentando e representando interesses básicos, instituições, programas, aparatos, formas de governo e métodos de ação, aliando-se às convicções e crenças do criador, o desenho político satírico é um instrumento cultural que trabalha as circunstâncias políticas do momento e o imaginário como um nó de relações complexas. Utilizando um discurso visual metafórico, que se alimenta da analogia, incorpora as representações da temporalidade e da realidade vivida, o que na verdade não simplifica o trabalho do historiador pois amplia os horizontes de estudo.

Segundo Dario Acevedo Carmona as características comuns ao género caricatural passam por:

1. Deformação ou exagero dos traços;

⁶⁶ Paraíso, 102.

⁶⁷ Sousa, *O que é humor gráfico?*, 14.

2. Tanto as personagens como os lugares e situações são identificáveis pelo recetor;
3. Inspiram-se em acontecimentos da atualidade;
4. Utilização de metáforas e alegorias;
5. Alteração dos factos, maleando os acontecimentos;
6. Utilização do domínio artístico para provocar o riso;
7. Constituem armas de ataque ou de defesa.⁶⁸

Aos aspetos já referidos anteriormente, e tendo em conta as informações de Dario Carmona, podemos ainda acrescentar a precariedade dos estudos disponíveis e a inexistência de um modelo historiográfico de análise. A utilidade do desenho humorístico de cariz político, nomeadamente através da distinção dual amigo *versus* inimigo, é útil ao historiador no estudo da formação de identidades nacionais, partidárias e de classe, para além de ser uma peculiar forma de interpretar o jogo político. Aliado ao género periodístico, o desenho de humor político mortifica, incomoda, ironiza, ridiculariza, distorce, mas também constrói opinião e destrói simbolicamente o oponente, dotando a imagem de uma função educativa, informativa e de assimilação. A caricatura política que em Portugal era produzida e publicada, embora tivesse um processamento de informação relativamente inteligível (sobretudo devido ao imediato ou quase imediato reconhecimento das figuras representadas do tempo), tinha no entanto a complexa capacidade de produzir uma quantidade substancial de interpretações decorrentes dos elementos constitutivos da expressão irónica que atestam a eficácia comunicativa do humor gráfico de cariz político.

Carmen Curcó analisa mais a fundo a questão da ironia e persuasão, apresentando dois pontos distintos no que toca à forma como a ironia é vista: a ironia como negação e a ironia como eco e simulação. “(...) Concebir la ironia como un caso de negación limita las posibilidades de entender su efecto persuasivo”⁶⁹, o que nos leva à conclusão de que, embora aparentemente simples devido à falta de texto e à utilização do humor (maioritariamente de cariz popular), a utilização da ironia no discurso visual humorístico vai muito além da representação de algo com um segundo sentido inerente. Falamos, na verdade, de uma “conexión natural entre el uso de elementos irónicos y la persuasión”⁷⁰,

⁶⁸ Carmona, 116.

⁶⁹ Carmen Curcó, «Ironía, persuasión y pragmática: el caso de la caricatura política mexicana contemporánea», *Acta Poetica*, 2004, 362.

⁷⁰ Curcó, 362

que complexifica a própria interpretação por parte do recetor. Distanciando-se de uma descrição, a caricatura política apresenta uma “incongruência percebida”, a ironia.⁷¹ É errado reduzir o discurso visual irónico e/ou humorístico a um nível de menor complexidade face a outros tipos de discurso e simplificar o conceito de ironia, precisamente porque uma análise mais profunda nos permite concluir que estamos perante um tipo de discurso social crítico complexo e com implicações a nível da formação de opiniões, culminando numa carga crítica substancial que invalida a utilização do humor gráfico como mera ilustração do texto em detrimento da sua utilização como argumento do historiador.

Caricatura e humor como discurso social:

“Podemos dizer que o humor gráfico é um termómetro social que pode ser cientificamente estudado e exposto”⁷²

“O jornal não é um simples amontoado de notícias e conhecimentos, mas a vida comentada e ilustrada por palavras, desenhos ou fotografias. É a vida narrada com simplicidade ou com arte”⁷³

Osvaldo Macedo de Sousa

Nesta breve reflexão é importante debruçar-nos com algum detalhe na formação de opinião com fins comunicativos e a complexidade dos mecanismos interpretativos em torno da caricatura política, nomeadamente em torno dos recursos irónicos e até ligados à “paródia”. Numa sociedade maioritariamente analfabeta, “la caricatura política se convirtió en un penetrante y eficaz instrumento de transmisión de información y crítica

⁷¹ Embora não possamos admitir como verdade universal que o riso é uma reacção à incongruência, devido à sua complexidade, é importante refletir sobre esta teoria da incongruência. Referida por Aristóteles e desenvolvida por Kant e Schopenhauer, encontra-se resumidamente analisada por John Morreall na sua obra *Taking Laughter Seriously*.

⁷² Sousa, *O que é humor gráfico?*, 9.

⁷³ Osvaldo de Sousa, *Caricaturas Crónicas* (Vila Real: Humorgrafe, 2006), 7.

política y social, al alcance de las mayorías no letradas”.⁷⁴ No caso específico da sociedade portuguesa, no qual nos debruçamos, falamos de uma percentagem de cerca de 76% relativa à taxa de analfabetismo em indivíduos com idade superior a sete anos, em 1890. Doze anos antes, em 1878, a taxa de analfabetismo, igualmente referente a maiores de sete anos, situava-se nos 79,4%.⁷⁵ Estes são números gerais, mas importa proceder a uma distinção entre os meios urbanos e os meios rurais, antes e depois da alfabetização masculina tender a alastrar-se no país através das gerações da última década do século. Assim sendo, note-se que, em 1890, as principais cidades de Lisboa e Porto conservavam 22,8% dos letrados do país, apesar de contarem apenas com 9,4% da população de Portugal continental.⁷⁶ Doze anos antes, em 1878, as mesmas cidades contavam com cerca de 32,3% dos letrados. Destacam-se assim, claramente, os centros urbanos no que à alfabetização de massas diz respeito, não sendo alheios a estes números as ocupações profissionais que exigiam o conhecimento da leitura e escrita, bem como o alcance das instituições de ensino. Assim, apesar de Portugal apresentar um tipo de urbanização pouco concentrada, uma continuidade entre os dois espaços através de uma coexistência próxima, as cidades destacam-se quase sempre, o que permite esta basilar distinção entre analfabetismo rural e analfabetismo urbano.⁷⁷ Podemos falar então num entendimento da cultura letrada como resultado de um desenvolvimento assente numa rutura com um mundo tradicional, que cria condições para uma vulgarização cultural e para um progressivo abandono da uma perspectiva puramente elitista da alfabetização. Do ponto de vista factual, a alfabetização parte de um modelo cultural elitista, modelo esse que penetra na sociedade e rompe o seu próprio elitismo, rompe as fronteiras culturais impostas pela rigidez da divisão da sociedade em classes sociais que determinava a aspiração ao prestígio da escrita, bem como à sua utilidade, e expande-se com tendência a alcançar a homogeneidade no que à democratização da alfabetização diz respeito. No entanto, os contrastes que encontramos quando regionalizamos as taxas de alfabetização são extremamente relevantes para a compreensão do desenvolvimento da imprensa, satírica e não só, nos meios urbanos.

⁷⁴ Sousa, *Caricaturas crónicas*, 335.

⁷⁵ Rui Grácio, «Ensino Primário e Analfabetismo», em *Dicionário de História de Portugal* (Lisboa, 1971), 51.

⁷⁶ Rui Ramos, «Culturas da alfabetização e culturas do analfabetismo em Portugal: uma introdução à História da Alfabetização no Portugal Contemporâneo», *Análise Social* XXIV (1988): 1072.

⁷⁷ VER FIGURA 1 e 2. Para dados mais alargados, consultar o II e o III recenseamento geral da população, disponível em https://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=CENSOS&xpgid=censos_historia_pt (último acesso: 26/7/2021)

Quando falamos em caricatura política falamos, portanto, de um género formador de opinião numa sociedade profundamente analfabeta, um género com lugar nos processos de comunicação da sociedade portuguesa, oferecendo-se como um enunciado de fácil compreensão para o recetor que procura descodificar, embora todos os enunciados contenham em si uma grande diversidade de perceções possíveis. Assim, podemos considerar que a caricatura se insere no campo do humor, género pouco dado ao prestígio do campo literário, e que contribui para a formação de uma cultura política popular através da sua intenção informativa e comunicativa, embora profundamente irónica e, portanto, mais complexa do ponto de vista do processo analítico e de descodificação.

Não nos é possível tecer considerações sobre o humor como discurso social sem entender a relação entre criador-imagem-recetor, bem como a sua dimensão social e política. É necessário articular estas noções para que cheguemos com sucesso a uma análise do tipo de discurso periodístico que é o discurso humorístico-satírico, apresente-se ele num texto escrito ou numa imagem. Na verdade, trabalhar o humor como discurso social é trabalhar sobre representações do mundo baseando-se em produções que ilustram o completo sistema social e que se podem “ler” em diversos suportes (como o iconográfico).⁷⁸ No caso específico da caricatura política, em que nos debruçamos, o discurso social é precisamente o tipo de discurso adotado, o que serve de veículo à transmissão de informação, constituindo grande parte do conteúdo discursivo da imagem. Unir discurso social e caricatura política é aliás descobrir um objeto complexo, “formado por uma série de subconjuntos interactivos de elementos migrantes, metafóricos: donde operan tendencias hegemónicas y leyes tácitas”.⁷⁹

Outro aspeto a ter em conta é que todo o discurso social é proliferante, já que se expande de um modo contínuo, sobretudo quando falamos da união entre discurso social e imprensa periódica. Apresenta-se assim ao recetor, continuamente, como informador, e cria continuamente novas situações ou novas subjetividades. Nesta interação, os discursos não são impermeáveis uns aos outros: a imagem não deve ser vista como uma criação isolada, mas sim como uma criação plena de ecos, visões, interdiscursividade, com múltiplas possibilidades de conexão entre diversas imagens ou diversos temas. No caso específico da caricatura política, a sua configuração particular sugere conexões e

⁷⁸ Ximena Ávila, «Sátira, caricatura y parodia en la Argentina de fines del siglo XIX. Un caso paradigmático: el periódico Don Quijote (1884-1903) de Buenos Aires.» (Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2007), 24.

⁷⁹ Ávila, 27.

informações sem nunca oferecer *à priori* a peça que falta, o que permite a análise reconstrutiva por parte do recetor, e a consequente criação da sua percepção. Para além disto, o que também difere a caricatura das restantes formas de discurso social é a sua circulação, através da imprensa periódica ilustrada, bem como a sua particular representação dos sujeitos sociais e das suas práticas.

Quando falamos sobre discurso social e nos debruçamos em fontes que se munem de discurso social é também importante ter em conta as ideologias e hegemonias discursivas. Também nas fontes iconográficas nos é possível observar as diferentes marcas ideológicas que constituem a visão do criador, ocupando inevitavelmente uma posição dominante. Não falamos apenas e só de ideologias políticas, mas sim de ideias gerais do criador, do autor, do artista, que resultam da sua vivência no mundo, no seu contexto específico, da sua convivência com os fenómenos que retrata. No fundo, “the question ‘Was it meant to be funny’ takes the historian across an unsteady terrain of time and culture”.⁸⁰ Na caricatura política parece-nos óbvio que a hegemonia discursiva se encontra no discurso político, mas não pensemos que a caricatura é neutra no que toca a ideologias políticas. Pelo contrário: a caricatura política não é nunca independente de ideologias, constituindo-se aliás como uma representação em que a consciência ideologizada do criador está em constante interação com os recetores. Assim se cria o discurso político que a reveste. O que o criador da imagem oferece, no caso da caricatura política, é nem mais nem menos do que a manifestação das suas ideias, das suas interpretações, da sua ideologia e que, dependendo do recetor, se pode tornar uma visão comum do mundo passada através de um discurso social informativo e interpretativo. Assim, o que os periódicos ilustrados e satíricos nos mostram, como veremos mais tarde, é precisamente uma crítica ‘ideologizada’, exibida de uma forma complexa e dissidente de trabalhar o ideológico: utilizando o humor e a sátira, não olhando a convenções.

⁸⁰ Scully, 17

Caricatura política, humor gráfico e conhecimento histórico

Representação documental e metodologias:

Extraír o cómico do sério e o ridículo do que parece não o ser é, como já vimos, um processo que contém diversos fatores complexos que se intercalam. Porém, igualmente relevante são os procedimentos de análise do recetor, incluindo do estudioso que se debruça sobre estes assuntos. Dario Acevedo Carmona refere os vários estágios de análise da seguinte forma⁸¹:

1. Análise pré-iconográfica – identificar formas puras que aludem ao conteúdo natural primário, ao contexto, ao cenário;
2. Análise iconográfica – identificar as imagens, as formas e as personagens, as histórias e alegorias;
3. Análise iconológica – busca de significado intrínseco ao conteúdo e relacionar com sistemas ideológicos tradicionais e sistemas simbólicos.

O confronto com a imagem torna necessária uma faculdade mental similar à que faz um diagnóstico, bem como uma familiaridade com as tendências essenciais da mente humana conhecendo, através da história, os sintomas culturais, políticos, económicos, sociais e símbolos em geral. No fundo, o confronto com a imagem exige uma constante (re)contextualização histórica e cultural de uma produção artística. Falamos de um processo de interpretação de um enunciado ao nível do explícito e do implícito, levado a cabo por um efeito lógico que não é alheio ao grau de subjetividade da representação da imagem. Isto significa que uma análise da imagem implica ter atenção a dois pontos estritamente essenciais:

1. Conteúdos temáticos, como o cenário, os objetos, as personagens, os acontecimentos, a cronologia em que se insere, modos de representação que incluem até mesmo a representação dos trajas dos retratados;

⁸¹ Carmona, 171.

2. Referências descritivas, como o autor, a data de produção, a legenda, o local de publicação original e, claro está, o título.

Assim sendo, o que encontramos quando nos debruçamos numa procura de um método de análise deste tipo de fontes é uma procura do que de mais recôndito é representado. Deve procurar-se ultrapassar a barreira do olhar, para alcançar uma visão da imagem em si, na sua totalidade. Deste modo, resta questionar a utilidade da caricatura política como fonte de efetivo conhecimento histórico. A resposta prende-se, sobretudo, com três pontos essenciais:

1. Permite o estudo da questão da formação de identidades e formação de estereótipos;
2. Dá-nos importantes informações sobre os imaginários políticos e partidários;
3. Representa uma arma de combate político que não procura apenas provocar o riso, mas incide também sobre a formação de uma opinião pública através da expressão e partilha de ideias, sentimentos e visões.

No fundo, falamos de conteúdo valioso sobre movimentos de opinião, contextos sociais, políticos e económicos, por vezes verdadeiros espelhos dos costumes e usos sociais, apresentados numa representação plástica de uma pessoa ou ideia recorrendo ao aspeto ridículo ou grotesco. Nunca neutro e sempre fundamentado numa relação de poder, o desenho satírico de cariz político apresenta-se assim como mais do que uma imagem pictórica de humanos e situações, mais do que um complemento ou ilustração da linha editorial, mas nunca como um documento que permite reconstruir os acontecimentos. O desenho humorístico atesta, sobretudo, as vivências e rituais da vida política, participando também na recuperação de uma memória social, mas não constitui uma fonte histórica isenta de parcialidade. Este é um ponto essencial para se proceder a uma análise correta da fonte.

DOS ÂNIMOS VIOLENTOS DO DESENHO A UMA CONCEÇÃO FILOSÓFICA DA ARTE

O riso na Europa:

Debruçar-nos sobre o estudo da caricatura é, como já vimos, insistir no “visual” e na “visualidade”, dedicando-se à complexidade das imagens, procurando descodificar as suas mensagens, sejam elas ideológicas, de cariz informativo ou de qualquer outra índole. A imagem usada como arma política dá-nos uma “visualidade politizada”, essencial para o seu entendimento, assim como a noção de que, no caso do humor gráfico e satírico, encontramos uma verdade desprevenida, às vezes escondida mas sempre irrequieta, assente nos valores filosóficos e simbólicos do riso quando inserido numa imagem e, frequentemente, em jornais com uma fisionomia diretamente e puramente satírica. A cultura do riso na Europa, desenvolvida sobretudo no século XIX e tão relevante e significativa neste período, alimenta uma consciência crítica, simultaneamente refinando o humor, promovendo uma mente crítica, disponível para a análise, reprovação e mudança, para ser a luz da atitude na escuridão de contextos, a acha na fogueira. Inicia-se com o século XIX europeu uma tipologia específica de jornalismo: o jornalismo político-satírico de carácter patriótico e, não raras vezes, extremamente nacionalista, não fosse o nacionalismo a ideologia fundamental da fase industrial europeia. O conceito de dignidade nacional anda “de mãos dadas” com o conceito de consciência nacional, sendo altamente utilizados e apresentando-se frequentemente como a base da caricatura política europeia, num contexto que promovia tal ideologia e representação.

As representações das tensões típicas dos contextos, bem como os conflitos com as hierarquias dominantes e as dificuldades de convivência com as mesmas são absolutamente preponderantes, bem como as transformações sociais e culturais. A utilização do desenho satírico como expressão do sentimento de revolta contra os poderes instituídos decorre de um discurso analítico e expositivo de carácter denunciatório numa época de novos valores políticos, em que a eficiência económica e os interesses económicos estão na base de novos valores políticos. Ao mesmo tempo, os próprios interesses nacionais e, conseqüentemente, a questão do orgulho nacional interligam-se com as questões económicas e de soberania territorial, culminando na criação de uma

“ideologia do progresso” verdadeiramente exuberante e aguerrida, diretamente e estritamente ligada ao expansionismo europeu, capítulo preponderante da história europeia da segunda metade do século XIX. A perspectiva patriótica é comum, portanto, a todas as publicações, fossem ou não de caráter puramente satírico, numa Europa que, não obstante, apresentava a imprensa como fiel suporte do humor gráfico.⁸² Torna-se, assim, necessário encarar o desenvolvimento da caricatura europeia como meio de transmissão de informação numa escala nacional (na perspectiva dos diferentes Estados-Nação sobre os seus contextos nacionais) e internacional (na perspectiva dos diferentes Estados-Nação sobre os contextos internacionais).⁸³ É igualmente relevante ter em conta a necessidade da utilização de um conceito de visão global em desenvolvimento, para o qual contribui o progresso da imprensa e a sua cada vez maior capacidade de se apresentar como palco de apresentação de ideias e visões. Deste modo, podemos incluir a imprensa gráfica e satírica no próprio processo de criação de uma mais alargada postura internacionalista, mais vasta, ampla e plural, muito dedicada às relações internacionais e à análise de acontecimentos que ultrapassam as fronteiras nacionais de qualquer Estado-Nação. Quando nos deparamos com desenhos dedicados a determinados assuntos deparamo-nos com a complexidade da adoção de uma visão que inclui contextos mundiais, europeus e nacionais. Ou seja, no caso do presente trabalho, deparamo-nos com uma visão plural e universalista num contexto de intensificação das relações políticas e económicas internacionais no que ao panorama colonial diz respeito.

As notáveis produções europeias na área da caricatura e do desenho humorístico unem-se, assim, numa esfera de visibilidade cedida pela imprensa. A qualidade artística do traço e a interpretação complexa de acontecimentos políticos, sociais e económicos ao nível europeu mostra-nos uma visão de “sociedade global”, em que a distância entre a notícia e os acontecimentos é encurtada, provocando consequentemente uma maior eficiência na divulgação de ideias, que ultrapassam as fronteiras territoriais. Assim, o humor gráfico pode ser considerado, neste contexto, uma arte social, e a imprensa satírica como um veículo de “democratização” da arte e do saber, devido à sua vertente

⁸² O suporte do humor gráfico altera-se durante o século XIX europeu, passando das folhas volantes para uma imprensa em franco desenvolvimento devido à revolução técnica imposta pela litografia. Diminui assim a incidência do caráter panfletário que existia no século XVIII e aumenta a difusão da imagem impressa que se traduziu no desenvolvimento da imprensa.

⁸³ Sobre a história da imprensa humorística europeia ver Lynch, Bohun. *A History of Caricature*. Londres: Faber and Gwyer, 1926, e ainda Maurice, Arthur Bartlett e Frederic Taber Cooper. *The History of the Nineteenth Century in Caricature*. Nova Iorque: Dodd, Mead and Company, 1904.

informativa. Esta vertente informativa leva-nos, contudo, à possibilidade de questionar a dicotomia liberdade de expressão/pensamento *versus* intolerância ou, pelo menos, questionar a capacidade de receção da expressão direta de ideias. A caricatura europeia de teor político corresponde a uma resposta a uma classe política e uma interpretação da mesma e, num grande número de casos, um manifesto contra repressões e despotismos que contrariam uma liberdade de pensamento típica da influência liberal.

As influências liberais são um fator de extrema relevância quando se fala na produção e no sucesso da imprensa satírica na Europa. Conjugadas com a vida política nacional e internacional, incitam a um desenvolvimento de uma liberdade de expressão e pensamento que provoca consequentemente um alargamento da esfera da informação e a divulgação da necessidade de uma consciência crítica. Quando falamos da caricatura política que, sobretudo na segunda metade do século XIX, era produzida na Europa, falamos da prevalência de uma irreverência face aos poderes políticos instituídos, servindo-se de uma impunidade que, muitas vezes, a escrita não garante. Este é aliás um facto essencial para entender até o desenvolvimento e sucesso da imprensa gráfica satírica europeia na cronologia em que nos focamos, e no contexto que a acompanha. O facto de se munir de uma linguagem iconográfica, e não escrita, permite à imagem atingir um nível de subjetividade permeável à interpretação e à criação de perceções diferenciadas. Assim, por muito objetiva que seja uma determinada imagem, contém sempre essa impunidade que nem sempre a escrita consegue atingir.⁸⁴

Uma análise mais extensa dos principais títulos europeus que, sobretudo durante o século XIX europeu, foram palco de publicação de desenhos satíricos, requer um estudo extenso e complexo, ainda em grande medida por alcançar. Não sendo esse um objetivo do presente trabalho, é contudo relevante referir alguns títulos e factos relevantes ao nível da imprensa satírica. Encontramos desde a primeira metade do século XIX um já significativo número de periódicos de cariz político e literário na Europa, como por exemplo o *Il Conciliatore: foglio scientifico-letterario*⁸⁵ ou ainda o *La Patria*⁸⁶. Porém, a rica imprensa satírica francesa é também paradigmática, desde os famosos periódicos *La*

⁸⁴ É importante destacar neste caso a escrita satírica que, de modo semelhante à imagem, se serve da metáfora (não visual mas escrita), camuflando por vezes a verdadeira mensagem por detrás da sátira. De qualquer forma, todo o tipo de escrita pressupõe um nível de descrição que não garante a mesma impunidade da imagem e do discurso iconográfico.

⁸⁵ Fundado por Silvio Pellico e Giovanni Berchet. Publicado entre 1818 e 1819.

⁸⁶ Periódico quotidiano fundado por Vincenzo Salvagnoli, Raffaello Lambruschini e Bettino Ricasoli em 1847. Publicado entre 1847 e 1848.

*Caricature*⁸⁷, a primeira publicação gráfica humorística e periódica, e *Le Charivari*⁸⁸, que serviu de inspiração ao famoso periódico satírico inglês *The Punch*, às publicações económicas e de pequeno formato como *L'illustré de Poche*⁸⁹, e até pelas páginas dos maiores artistas como Émile Courtet (ou Émile Cohl), que publicou inclusivamente em *Les Chambres comiques: Revue satirique des débats parlementaires*⁹⁰ e foi o autor dos primeiros desenhos animados dos inícios de 1890. É relevante referir que em Portugal a imprensa satírica surge com a publicação do *Suplemento Burlesco ao Patriota* (1847-1853), seguindo-se *O Asmodeu* (1856-1863), o que coloca Portugal a par da imprensa satírica europeia.⁹¹ Outro aspeto interessante, que se destaca nas publicações francesas mas que não é, de todo, um exclusivo francês, é a combinação entre desenho satírico e almanaque. A relação entre a passagem do tempo e desenho humorístico denuncia a utilização do humor como forma de compreender e interpretar os muitos acontecimentos que compõem uma cronologia. A crítica social, política e económica nas cronologias dos almanaques assinala as muitas facetas da utilização do desenho de humor e do traço único que a caricatura oferece. Humor e organização do tempo unem-se numa divertida, mas por vezes lasciva e crítica, interpretação. Se em Portugal encontramos, a título de exemplo, o *Almanach de Caricaturas* e o almanaque d'*O António Maria*⁹², publicado em conjunto com o periódico – ambos da autoria de Rafael Bordalo Pinheiro – em França encontramos o *Almanach pour rire*⁹³, o *Almanach du Chavari* ou ainda *Almanach du fin de siècle*, entre outros. O tom amargo da sátira em conjugação com a (talvez) não menos amarga passagem do tempo constituem hoje possíveis fontes de estudo espalhadas pela Europa, fazendo parte do corpo documental disponível.

Respeitante à produção e publicação no Reino Unido, o periódico *The Punch* é o título que mais se destaca. Revista semanal britânica, dedicada à sátira e ao humor,

⁸⁷ Periódico francês, lançado semanalmente entre 1832 e 1843, fundado por Auguste Audibert. VER FIGURA 3.

⁸⁸ Revista ilustrada parisiense, fundada por Charles Philipon e publicada entre 1832 e 1937. Disponível online, juntamente com o seu almanaque suplementar, em <https://www.ub.uni-heidelberg.de/Englisch/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/artjournals/charivari.html> (último acesso: 3/8/2021).

⁸⁹ Semanário publicado entre 1895 e 1896.

⁹⁰ Publicado entre 1886 e 1887. VER FIGURA 4.

⁹¹ Sobre estes dois primeiros jornais de caricatura publicados em Portugal ver Fernandes, Paulo Jorge. «Caricatura, humor e ordem política: do Suplemento Burlesco ao Asmodeu (1847-1863)». Lisboa, 2016. https://www.academia.edu/36078683/Caricatura_humor_e_ordem_pol%C3%ADtica_do_Suplemento_Burlesco_ao_Asmodeu_1847_1863_pdf? (último acesso: 3/8/2021)

⁹² VER FIGURA 5

⁹³ VER FIGURA 6

conheceu dois períodos de publicação: entre a sua fundação, em 1841, até 1992, e entre 1996 e 2002. À parte desta publicação, destacam-se grandes nomes no panorama da caricatura política britânica, de entre os quais William Hogarth (1697-1764), James Gillray (1756-1815), Thomas Rolland (1756-1827), George Cruikshank (1792-1878) e Isaac Cruikshank (1796-1811).

A compilação de desenhos humorísticos de artistas internacionais, de que é exemplo a obra de Gustave Doré (1832-1883), *Two hundred sketches humorous and grotesque*, publicada em formato livro em 1867, demonstra a importância do desenho satírico como obra artística, merecedor de olhares atentos e com um propósito que ultrapassa muitas vezes a página de um jornal. Outro exemplo disso são as compilações baseadas em figuras e acontecimentos, como por exemplo *Bismarck in der französischen karikatur*⁹⁴ ou *The story of the life of Napoleon III*⁹⁵. A importância da caricatura política ultrapassa, então, o seu caráter informativo e crítico ligado à imprensa e constitui uma verdadeira fonte de conhecimento histórico. O consumo do desenho humorístico passou progressivamente a ser encarado como consumo de arte e de informação, tal qual uma qualquer revista literária ou jornal noticiário. Se por um lado se verificava tal facto, por outro ultrapassava – e ultrapassa ainda, nos dias de hoje – um caráter periodístico e temporário para se edificar como um objeto artístico fonte de um estudo extensivo e permanente.

No campo do jornalismo político-satírico italiano, é essencial destacar o periódico *Il Lampione*⁹⁶ que, à data final da sua publicação, se apresentava como um periódico “per tutti”, propondo “dire con la matita più di quanto non fosse concesso alla penna”⁹⁷. Esta atitude altamente reivindicativa do direito ao discurso e à expressão de ideias é igualmente um aspeto essencial da imprensa gráfica satírica: a capacidade de comunicar utilizando o discurso visual pressupõe o desafio de alienar a escrita do visual no contexto da imagem, servindo-se da linguagem escrita meramente para auxiliar (por exemplo, nos casos em que existe legenda ou em que há diálogo por parte das personagens), reivindicar e apelar a um espírito crítico e ao direito à exposição de ideias. Outro aspeto essencial deste tipo de

⁹⁴ Tradução direta: Bismarck na Caricatura Francesa. Publicação de 1898. VER FIGURA 7.

⁹⁵ Por James M. Haswell, em 1873.

⁹⁶ Periódico quotidiano fundado por Carlo Lorenzini, Paolo Lorenzini, Pilade Tosi e Alessandro Ademollo e publicado entre os anos 1848 e 1877.

⁹⁷ Biblioteca Marucelliana, «Ridere in Europa tra Otto e Novecento: caricatura, satira e umorismo nelle raccolte della Marucelliana» (Florença, 2013). Disponível em: <http://www.maru.firenze.sbn.it>. (último acesso: 2/8/2021).

comunicação, sobretudo à medida que se caminha para o final do século, é a adoção de uma postura internacionalista, cada vez mais atenta ao rumo dos contextos políticos da Europa. Exemplo disso são os desenhos de Caronte (Arturo Calleri), na sua *Geografia Umoristica*⁹⁸. O destaque dado à situação política da Europa e do resto do mundo (mas sobretudo ao contexto europeu) é inerente ao desenvolvimento de uma imprensa gráfica e satírica, alimentando-a, dando-lhe assunto para se constituir como um motor de divulgação de informação independente da escrita, em constante desenvolvimento estilístico. O “pupazzettismo” é também disso exemplo, um género ilustrativo fortemente inspirado pelo estilo francês do século XVIII, inaugurado por Gandolin na revista mensal *Il Pupazzetto*.⁹⁹

As exposições de humor realizadas na Europa são também acontecimentos relevantes, contribuindo para o entendimento da importância e sucesso do humor gráfico. Saindo das páginas da imprensa que usualmente lhe servia de palco, também a arte humorística recebeu o protagonismo da exposição. A título de exemplo temos a exposição dedicada ao humor realizada em Florença, corria o ano de 1890. Palco de artistas emergentes, a organização destas exposições mostra-nos como o valor artístico da caricatura e do desenho humorístico se foi alterando, crescendo exponencialmente durante o século XIX. O seu carácter panfletário deu, de certo modo, lugar à opção da exposição artística, que anteriormente se encontrava reservada à obra de arte “convencional”. Esta exposição de humor realizada em Florença em 1890 antecede as Exposições dos Humoristas (ou Salão dos Humoristas), realizadas em Lisboa e no Porto já no século XX, entre 1912 e 1924. Embora já com um cunho marcadamente modernista, estas exposições portuguesas reuniam o mais tradicional do desenho humorístico e os jovens modernistas, demonstrando a relevância do humor nos círculos culturais, resultado de uma evolução que teve o seu início no século XIX. Mas como se deu o desenvolvimento desta elite intelectual, ainda no século XIX?

O triunfo da industrialização europeia ditou a criação de um grupo social dominante, uma elite que, na segunda metade do século XIX, necessitava de um palco de representação social para adquirir visibilidade e, consequentemente, se afirmar nos vários panoramas nacionais. O conservadorismo era perpetuado simbolicamente pela figura do rei, cujos poderes se foram alterando dando lugar a um quase protagonismo simbólico, ao

⁹⁸ Complemento do periódico *La Luna*.

⁹⁹ Revista mensal ilustrada de Gandolin, publicada por si entre 1886 e 1890.

mesmo tempo que ocorria o desenvolvimento de uma burguesia reinante que contrastava com o restante da população. Esta discrepância alimentava a origem de conflitos sociais e políticos que constituíam, no fundo, uma ameaça para os governos e para a elite governativa, na medida em que a conquista de um lugar social e uma certa esfera revolucionária – inevitavelmente ligada às teorias de Marx e Engels e, posteriormente, ao próprio movimento republicano – aumentaram a noção da necessidade de uma consciência crítica quanto aos diferentes contextos nacionais, e, até, quanto ao próprio sistema político e às elites que o constituem. Além disso, a permanente inovação e o progresso tecnológico decorrentes do fervor tecnológico e científico da segunda metade do século XIX provocou novas atitudes do Homem perante a sua própria vivência e existência, levando a uma progressiva mas rápida adoção dos valores humanistas e da valorização da alteração e renovação. A profunda alteração da generalidade dos consumos nos contextos urbanos levou, consequentemente, a um fervilhar da intensidade da vida artística que a caricatura e o desenho humorístico acompanham, estabelecendo um cada vez maior contacto entre arte e crítica, arte e informação, arte e análise dos contextos circundantes.

Embora esta análise constitua apenas uma breve aproximação aos contextos gerais europeus, conseguimos desde logo perceber que o alargamento da esfera da liberdade, a alteração das mentalidades que fomentou o interesse de uma opinião pública cada vez maior, e a crescente circulação de informação constituíram uma das principais revoluções do século. Embora se consolide principalmente nos ambientes urbanos e, sobretudo, junto de uma classe média europeia predominantemente urbana e consumidora de informação, é descendente destas alterações o desenvolvimento da cultura da imagem, de uma cultura visual espelho do seu tempo e dos seus diversificados contextos. Os ideais liberais e patrióticos que ao longo do século XIX se espalharam pelo território europeu são as bases de um pensamento cada vez mais atento, que procura a crítica e dela se alimenta. Este fervor e a elevada produção satírica que encontramos ao percorrer o século XIX europeu leva ainda a uma dificuldade de seleção de títulos e/ou nomes relevantes para uma história da caricatura europeia. Porém, importa também relevar o nome do italiano Angiolo Tricca (1817-1884) que, até à sua morte, em 1884, criou caricaturas de importantes figuras e temas históricos, e ainda o francês Honoré Daumier (1808-1879), um dos nomes maiores

e mais reconhecidos da história da caricatura.¹⁰⁰ Os seus desenhos críticos e denunciatórios circulavam por toda a Europa nas páginas dos jornais franceses. Desenhou a história do seu tempo com um ceticismo inerente a uma compreensão dos altos e baixos da sociedade, ao mesmo tempo que reinventou a própria estilística e a expressividade do traço.

O caso português:

“O Humorismo e a Sátira, apesar de diferentes na sua dosagem sentimental, têm vindo como que de braço dado através dos tempos e os artistas que usam destas armas, sentem a necessidade de notar o cómico das coisas e da gente por uma espécie de indireta homenagem à Beleza pois que eles criticam os desequilíbrios físicos e sociais, talvez na intenção de melhor os corrigir”

“Eu não sei com que compasso mágico ou que com que centímetro misterioso mediram eles a distância que separa a Arte Séria da Arte Cómica”¹⁰¹

Tomás Leal da Câmara

“O tipo oficial cairá diante do tipo dissidente, e as nomeações do Estado cederão progressivamente o passo na direção do país às preferências da estima pública”¹⁰²

Ramalho Ortigão

A sátira política e de costumes afirma-se em Portugal no decorrer do século XVIII, tal como aconteceu na maioria dos países europeus, destacando-se nesta cronologia o *Almocreve de Petas* (1797-1800). É com a sua publicação que “os recursos humorísticos

¹⁰⁰ Mais informação sobre o artista Angiolo Tricca e a sua obra em Alessio, Martina. *Angiolo Tricca: e la caricatura toscana dell’ottocento*. Firenze: Giunti, 1993.

¹⁰¹ Frase de Tomás Leal da Câmara, pronunciada numa conferência sobre humor e sátira realizada no teatro S. Carlos, em Lisboa, a 2 de Junho de 1912. Discurso na íntegra em Santos, Victor Marques dos. *Leal da Câmara, um caso de Caricatura: A sátira na atitude política portuguesa*. Câmara Municipal de Sintra. Sintra, 1982.

¹⁰² Cit. em Braga, Teófilo. *História das Ideias Republicanas*. Vega. Lisboa, 1984.

se instalam de forma sistemática nos periódicos”.¹⁰³ Porém, só no contexto político e social das Invasões Francesas (três em solo nacional, ocorridas entre 1807 e 1810) ocorreu o primeiro *boom* do género satírico em Portugal através de panfletos e folhas volantes de combate à Revolução Francesa e ao domínio francês levado a cabo por Napoleão. Já no contexto português do século XIX, cronologia na qual pretendemos focar a nossa atenção, a produção e publicação acompanha o contexto europeu, mantendo contudo as suas especificidades, típicas da sociedade e cultura portuguesas. O constante oscilar da vida política é igualmente apresentado, bem como as personagens deste século XIX, pois a caricatura produzida nestes anos em Portugal é também puramente política. Refere-se precisamente à realidade portuguesa, mas o mais relevante é o facto de se inserir numa corrente europeia de desenvolvimento intelectual e dos próprios meios de comunicação, ao mesmo tempo que mantém a sua própria identidade. O desenvolvimento da imprensa humorística em Portugal é, aliás, um momento histórico de formação de uma identidade nacional numa época de polémicas nacionais alimentadas pela vida política. A caricatura portuguesa dos finais do século, período que pretendemos abordar daqui em diante, é precisamente o exemplo máximo de que, como expressão artística que busca o que vai além da aparência, a caricatura é extremamente subjetiva e variada. A insistência do ataque e a indiscutível força da caricatura não impede a sua diversidade nos diversos contextos dos diversos Estados-Nação. A utilização do desenho satírico no Portugal dos últimos anos do século XIX é um exemplo do “igual mas diferente”: acompanha a onda europeia adaptando-se, como é óbvio, à sua realidade e às suas possíveis interpretações, não deixando de se inscrever no rico e oscilante mundo das artes europeias do século XIX. Porém, é importante ter em conta que “Só no último quartel do século XIX a imprensa atingiria considerável expansão por todo o País”¹⁰⁴, ultrapassando as barreiras físicas da cidade de Lisboa e do Porto. O movimento jornalístico na província cresce somente a partir do final do terceiro quartel do século, altura em que se denota a cada vez maior diferenciação entre estilo literário e estilo jornalístico no que toca sobretudo ao poder de comunicação e à construção “fácil” que permitia uma leitura corrente, muitas vezes com imperfeições ao nível da formalidade do discurso que potencia no entanto o raciocínio direto e ágil. José Tengarrinha atribui as dificuldades de circulação da imprensa

¹⁰³ João Pedro Rosa Ferreira, «O humor na imprensa periódica portuguesa (1797-1835)», *Revista Territórios & Fronteiras* 13, n. 1 (2020): 181.

¹⁰⁴ José Tengarrinha, *História da imprensa periódica portuguesa*, 2a. ed., rev.aum, Coleção universitária (Lisboa: Caminho, 1989), 186.

fora das áreas urbanas às “dificuldades e demoras nas comunicações com a província, o elevado porte dos Correios para as folhas políticas”¹⁰⁵, bem como aos entraves da censura. Porém, e apesar destes entraves, as doutrinas dos próprios periódicos acompanhavam a linha política e as atitudes dominantes dos diversos estratos sociais.

As profundas alterações na produção artística e no seu consumo chegam também a Portugal pelas mãos de diversos artistas, nas diversas áreas, acompanhando os desenvolvimentos de um mercado da arte, cada vez mais amplo. Também em Portugal o ideal da liberdade individual se viu espelhado numa cada vez mais intensa vida artística que se acelera à medida que caminhamos para as últimas décadas do século XIX, acompanhando uma nova atitude mental. Falamos de uma transformação social e ideológica da burguesia. A Regeneração, período iniciado em 1851, trouxe consigo, para além de um incremento de políticas de obras públicas e de uma tentativa teórica de acalmia de conflitos políticos, uma intensidade da vida política assente no regime parlamentarista português. Portugal inscrevia-se ao mesmo tempo no panorama económico capitalista europeu, não apenas com o fomento e fulgor de uma modernização material, mas também no que respeita a temas como o ensino e a luta contra o analfabetismo. Abria-se espaço para uma mais alargada e fulgurante elite intelectual e a uma sociedade que se queria mais esclarecida e informada, consumidora e crítica. Oliveira Martins, no seu *Portugal Contemporâneo*, publicado pela primeira vez em 1881, dá-nos uma visão diferente deste período, referindo um “desenvolvimento obscuro” no que toca a ideais, e desvalorizando estes desenvolvimento ao afirmar que a Regeneração “era moralmente, intelectualmente, um *rifacimento*” ao mesmo tempo que procurava obedecer às correntes do capitalismo moderno sem uma consciência nítida.¹⁰⁶ Apesar desta sua visão cáustica e direta, Oliveira Martins viveu o tempo da Regeneração e usufruiu dos seus desenvolvimentos, nomeadamente desta capacidade de crítica aliada à publicação dos seus escritos em jornais literários e científicos, sendo um elemento basilar de uma *intelligentsia* portuguesa – a incontornável Geração de 70 – cuja divulgação e eco de ideias se fazia precisamente através da crítica e da sua inserção em livros, revistas e

¹⁰⁵ Tengarrinha, 187.

¹⁰⁶ Martins, J. P. Oliveira. *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Book Builders, 2018. Oliveira Martins afirma ainda que os homens da Regeneração “viam na produção da riqueza o segredo da fortuna dos Estados e nas associações capitalistas, nisso que se chamou com razão feudalismo novo, o instrumento adequado do progresso” (618) e recorria à ironia retórica questionando “Correr a vapor, ganhar, trocar, gozar, que outra coisa é a vida?” (619).

jornais cujo contexto de crescimento se devia em grande medida ao contexto de desenvolvimento e fomento de vias de comunicação.

A crescente capacidade de crítica foi aliás arma e material dos intelectuais e artistas portugueses dos finais do século, acompanhando os diversos contextos da história política nacional, desde os mais pequenos conflitos interiores dos partidos à complexidade e fragilidade da inserção portuguesa num contexto colonial penoso para os interesses nacionais, e que será largamente referido. A isto acresce a cada vez maior relação de influência entre o jornal e o público, bem como a crescente onda nacionalista portuguesa que, nos parâmetros que no capítulo seguinte iremos analisar, é por si só um desenvolvimento que parte de uma elite intelectual e que segue os parâmetros europeus de formação e exacerbação de identidades nacionais, que acompanhou a chamada fase industrial, e que se liga diretamente à preservação da Nação enquanto entidade política. Assim, o desenvolvimento de uma elite intelectual portuguesa informada, que se desenvolve num contexto de inovação e renovação material e cultural, apressa-se na crítica de um Portugal ainda aos seus olhos atrasado e incapaz, embora simultaneamente verdadeiro e honesto nas suas raízes culturais, procurando o público e indo de encontro à esfera das mentalidades. O contexto intelectual português, que se desenvolve afincadamente a partir do início da Regeneração, e que possibilita o crescimento e consciencialização de uma elite intelectual, é o mesmo contexto que permite e oferece a essa elite intelectual o alimento da sua vertente mais crítica, mais cáustica, mais reprovadora para com o seu próprio contexto. Segundo Rui Ramos, “a história do ‘intelectual’ não começa com a simples existência de letrados numa certa sociedade, mas quando esses letrados se concebem a si próprios como uma elite política com uma missão específica”¹⁰⁷, tendo como objetivo e missão a crítica informativa, numa urgência de consciência pública que encontrava nos jornais efêmeros e na divulgação o seu palco de “espíritos esclarecidos”. O periódico torna-se assim em mercadoria vendida diretamente, dirigido em parte a um público menos instruído e menos abastado que encontrava uma consciência pública e política que deriva da consciencialização desta elite intelectual.

Como diz Sousa, “o Humor Gráfico é a contrapartida na imprensa à seriedade da vida pública, o teatro onde são encenados os erros e desacertos da comédia política, sendo assim, por sua própria origem, uma manifestação de ideias contrárias ao sistema, de

¹⁰⁷ Ramos, «A formação da intelligentsia portuguesa (1860-1880)», 493.

crítica à força dos poderosos e de oposição aos limites impostos pelo poder público aos direitos do cidadão”¹⁰⁸, numa clara e constante demonstração de inquietação e subversão. Portanto, não é de estranhar que também no contexto português o humor gráfico tenha sido uma das principais armas de crítica ao poder político num período em a vida política se mostrava extremamente intensa, ainda mais acelerada a partir dos inícios da procura de um novo Brasil em África. Mantendo-se na linha dos paradigmas europeus, a caricatura política produzida em Portugal era igualmente mordaz quando posta lado a lado com os variados desenhos satíricos publicados na Europa embora, devido ao contexto político da Regeneração, o desenvolvimento massivo da imprensa gráfica satírica tenha ocorrido já na segunda metade do século. O que justifica o desenvolvimento da imprensa gráfica satírica a partir do período da Regeneração é precisamente o contexto trazido pela Regeneração e todo o seu contexto geral e cultural, que permitia o desenvolvimento da imprensa e das artes junto de um público urbano, culturalmente mais desenvolvido, com abertura para a partilha de opiniões nos cantos da cidade.

O nome maior e mais sonante da história da caricatura em Portugal é, inegavelmente, Rafael Bordalo Pinheiro, embora estivesse longe de ser o único caricaturista português do período em questão. Bordalo Pinheiro (1846-1905) dá a cara por uma linhagem de artistas que, não apenas nas páginas satíricas, representaram a pátria naquela que consideraram a sua maior essência, homenageando o sentimentalismo e adotando o naturalismo. Falamos, sobretudo, dos conhecidos pintores e artistas do Grupo do Leão.¹⁰⁹ Rafael ocupa neste grupo um lugar ímpar que ainda hoje mantém. Constituiu, inequivocamente, a imagem do otimismo cético. “Amava, acima de tudo, a liberdade de ser e, ao mesmo tempo, a liberdade suprema de analisar e criticar os governos e a sociedade de que fazia parte”¹¹⁰, dedicando-se a uma capacidade de análise e a um talento ímpar que faziam dele, como não poderia deixar de ser, um jornalista e artista maior. A

¹⁰⁸ Sousa, *O que é humor gráfico?*, 41.

¹⁰⁹ Numa reflexão sobre o contexto artístico português, por mais breve que seja, é essencial referir o impacto do Grupo do Leão na cultura intelectual e artística portuguesa. Nos encontros em modo de tertúlia, jovens artistas portugueses de entre os quais se viriam a destacar os irmãos Rafael e Columbano Bordalo Pinheiro, e ainda José Malhoa e Silva Porto, reuniam-se na cervejaria Leão de Ouro, em Lisboa. A existência e influência deste grupo, que marcou tremendamente a vida intelectual e artística do Portugal das últimas décadas do século XIX e início do século XX atesta a relevância e desenvolvimento desta vida artística e cultural, acompanhada pela consagração de uma nova geração de artistas adepto das novas técnicas e estilos trazidas por um século inovadoramente internacional. VER FIGURA 8

¹¹⁰ Raquel Henriques da Silva, «Contextos: Rafael Bordalo Pinheiro, um artista do Grupo do Leão», em *Guia do Museu Bordalo Pinheiro*, CML/Direção Municipal de Cultura/Divisão de Museus e Palácios (Lisboa, 2005), 59.

necessidade inquieta da intervenção cívica e o seu talento artístico uniam-se nas suas obras, justificando o lugar único em que Rafael se insere.

Rafael detinha os seus próprios periódicos, não desenhando em jornais alheios ou por encomenda. Foram poucas as colaborações em periódicos alheios, embora se contem algumas participações em periódicos e revistas estrangeiras. Trabalhou quase integralmente em jornais seus numa constante atitude aventureira, destemida, feroz e muito própria. “A ferocidade com que defendeu o seu território, sempre ameaçado quer por razões económicas, quer, frequentemente, por razões políticas, sobretudo censórias”¹¹¹, é uma das principais características do artista maior da caricatura política portuguesa. Também por isso, pela fogosidade da sua personalidade refletida no seu imenso e intenso trabalho, pelo seu modo moderno, quase revolucionário, de entender a (sua) arte, pelo seu compromisso com a vida, com a arte e indústria que uniu, “nunca foi um Vencido da Vida, nem nunca considerou que o atraso de Portugal, bem como a incapacidade política de o travar, fosse razão para cruzar os braços, queixar-se ou desistir”.¹¹² Ao desenhar o Portugal do seu tempo, Rafael inscreveu-se na própria história.

João Paulo Cotrim descreve a obra gráfica de Bordalo, ou “folhetim bordaliano”, como “disperso mas unitário, básico mas complexo, servido pelo estilo feito de contorno e sombra, maduro na composição, veloz no traço”¹¹³. Cotrim enumera as características que, na obra de Bordalo, nos são perceptíveis quando nos prestamos à análise dos seus desenhos: a simplicidade do traço (na verdade complexo), a inteligente e astuta capacidade de análise do seu tempo, em consonância com uma visão avançada, quase a tocar um futuro desconhecido cujas silhuetas Rafael já adivinhava. Partindo da vida urbana, agitada e inquieta, toma os ritmos do quotidiano mundano como toma os ritmos da agenda política, das questões do regime, do poder: com uma atitude de benevolência embora com o toque assertivo da agressividade necessária à crítica, aos combates e polémicas, as quais se propunha analisar e descortinar na sua febre de dizer e elucidar com o seu lápis. Dizia Ramalho Ortigão, na carta que escreveu a Manuel Gustavo – filho único de Rafael – após a morte do pai, que ao ver Rafael desenhar tirou “a mais clara

¹¹¹ Silva, 60.

¹¹² Silva, 60.

¹¹³ João Paulo Cotrim, «Obra gráfica: Espinho Cravado», em *Guia do Museu Bordalo Pinheiro*, CML/Direção Municipal de Cultura/Divisão de Museus e Palácios (Lisboa, 2005), 64.

noção do que é escrever”.¹¹⁴ Pioneiro na arte da caricatura em Portugal, os desenhos de Rafael Bordalo Pinheiro mantêm ainda hoje os seus “dois essenciais predicados – o talento e a alegria”¹¹⁵, que se opõem à censura do seu tempo, destrutiva da vida.

É nos jornais que fundou e dos quais foi proprietário que se encontra a maior parte da obra gráfica de Bordalo Pinheiro¹¹⁶, mas de outros nomes se faz a história da caricatura portuguesa: Tomás Leal da Câmara (1876-1948), por exemplo, contribuiu ainda no decorrer do século XIX com os seus desenhos para periódicos como o conhecido *A Marselheza*¹¹⁷ e *A Corja*¹¹⁸. As suas violentas críticas ao regime monárquico e à religião católica são temas essenciais do seu discurso iconográfico, temas aliás que o forçaram inclusivamente ao exílio – primeiramente em Madrid, depois em Paris e na Bélgica¹¹⁹. Foi, porém, devido à sua presença no estrangeiro que se tornou reconhecido a nível internacional, embora tenha decidido voltar a estabelecer-se em Portugal após a Revolução Republicana de 1910. Com uma enorme influência no mundo da caricatura em Portugal, chegou a ser comparado a Daumier, por Aquilino Ribeiro. Dizia Aquilino que “Quando o riso é revolta, a favor do pobre contra o rico, do oprimido contra o tirano, do governado despoticamente contra o governante cheio de prepotência, esse riso é salutar e generoso. Tal o riso de Daumier e de Leal da Câmara”.¹²⁰ Já Celso Hermínio de Freitas Carneiro (1871-1904), ou simplesmente Celso Herminio, destacou-se sobretudo no género *portrait-charge*. Colaborou com Rafael Bordalo Pinheiro em *A Paródia*, mas foi

¹¹⁴ Ortigão, Ramalho. «Os Retratos de Raphael Bordallo Pinheiro - Carta a seu filho Manuel Gustavo». *A Paródia*, n. 107, 10 de Fevereiro de 1905. http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AParodia/1905/N107/N107_item1/P4.html (último acesso: 3/8/2021).

¹¹⁵ Ortigão, «Os Retratos de Raphael Bordallo Pinheiro - Carta a seu filho Manuel Gustavo».

¹¹⁶ Por ordem cronológica: *O Binóculo* e *A Berlinda* (1870), *A Lanterna Mágica* (1875), *O Mosquito*, *Psit!!* e *O Besouro* (1875-1879, durante a sua estadia no Brasil), *O António Maria* (1ª série, 1879-1885), *Pontos nos ii* (1885-1891), *O António Maria* (2ª série, 1891-1898) e, por último, *A Paródia* (1900-1907). Todos os jornais de Rafael Bordalo Pinheiro e almanaques encontram-se disponíveis online, em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Indice/IndiceAutores/PINHEIRO_RafaelBordalo.htm (último acesso: 3/8/2021).

¹¹⁷ Jornal lisboeta fundado por João Chagas e publicado entre os anos de 1897 e 1898. Disponível online em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AMarselheza/AMarselheza.htm>. (último acesso: 3/8/2021). *A Marselheza* publicava semanalmente um suplemento de caricatura de crítica política e social.

¹¹⁸ Periódico semanal publicado durante o ano de 1898 e fundado por Leal da Câmara. Disponível online em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/ACorja/ACorja.htm> (último acesso: 3/8/2021).

¹¹⁹ Depois de ataques da censura que levaram à apreensão de jornais e ao encerramento de *Marselheza* e *A Corja*, Leal da Câmara fez sair um suplemento ao último número de *A Corja* onde denunciava o ataque à liberdade de expressão e de imprensa. O mandado de captura que se seguiu obrigou então o artista a sair do país. Apesar disto, continuou a enviar desenhos seus para jornais portugueses, e fundou simultaneamente, por exemplo, o jornal *L'Assiette au Beurre*, em Paris, já no século XX.

¹²⁰ Ribeiro, *Leal da Câmara: vida e obra*, 192.

o seu trabalho como caricaturista e fundador de *O Berro*¹²¹ e *O Micróbio*¹²² que mais destacou o artista e editor.

Nas palavras de Victor Marques dos Santos, “o recurso à crítica ridicularizante e ao humor de fácil apreensão popular, tem sido uma constante da atitude política portuguesa”¹²³, fugindo sempre à exclusiva expressão dos partidos nos meios de difusão de ideias políticas, sobretudo junto das camadas letradas. A consciência da importância crescente da opinião pública era o motor destes artistas, em grande medida artistas-jornalistas, ou artistas-cronistas. Junto tanto das camadas letradas das cúpulas partidárias como das camadas urbanas mais populares, o principal objetivo destes autores, ao procederem à publicação dos seus desenhos, era o de formar e simultaneamente dirigir uma opinião de massas para questões que consideravam questões basilares da sociedade portuguesa das últimas décadas do século, com especial destaque para a situação colonial e o seu contexto internacional, bem como as constantes oscilações da vida política nacional, alimentadas em grande medida, mas não só, pelo rotativismo político. À medida que caminhamos para o final do século XIX português encontramos uma imprensa numerosa e cada vez mais atuante para a qual contribuíam artistas como Bordalo Pinheiro e Leal da Câmara, apesar da diferença de idade que os separava. Em 1896, Leal da Câmara, com apenas dezanove anos, aparecia na direção artística do periódico *O Inferno* e Rafael Bordalo Pinheiro, com quarenta anos, publicava na segunda série do seu *O António Maria*. A atividade jornalística portuguesa no âmbito da caricatura não era portanto uma questão geracional, efémera, mas sim uma questão de espírito crítico, sensibilidade estética, capacidade de ataque subtil ou concreto e direto. Nascida numa época e contextos específicos, a caricatura política portuguesa não se ficou pelas barreiras do tempo, ultrapassando-as e estendendo-se pelos variados contextos, aos variados artistas que da sua história foram fazendo parte, numa sucessão de desenvolvimentos. Vejamos, em tom de exemplo, em relação aos ataques à figura do monarca:

“Com Raphael Bordalo Pinheiro e os Pontos nos ii passara-se de uma propaganda anti-institucional ao ataque pessoal, ainda tímido,

¹²¹ Publicado entre Fevereiro e Junho de 1896. Digitalizado na íntegra e disponível em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OBerro/OBerro.htm>. (Último acesso: 3/8/2021).

¹²² Periódico lisboeta publicado entre 1894 e 1895. Contemporâneo e concorrente de *O António Maria*, de Rafael Bordalo Pinheiro. Disponível online em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OMicrobio/OMicrobio.htm> (último acesso: 3/8/2021).

¹²³ Victor Marques dos Santos, *Leal da Câmara, um caso de Caricatura: A sátira na atitude política portuguesa*, Câmara Municipal de Sintra (Sintra, 1982), 9.

relegando o rei para a categoria de peça inútil de uma engrenagem. Com Leal da Câmara o processo encontrava-se já em pleno desenvolvimento. Os ataques são agora declarados, objetivos e violentos e continuarão até ao completo isolamento da pessoa real, originando na opinião pública uma indiferença total em relação ao monarca, considerado inútil.”¹²⁴

Também a fraca consistência dos partidos políticos, com uma fraca orgânica interna, mais dependente das personalidades como pontos de referência, os tornava alvos da crítica gráfica e satírica. A personalização dos elementos dentro dos partidos, ou seja, a dependência da coesão e existência dos partidos face à força e personalidades das figuras de chefia era material para os caricaturistas portugueses, e por isso os políticos mais atacados eram, geralmente, os chefes dos partidos e os ministros implicados em acontecimentos específicos e situações concretas de governação. As ações políticas concretas entram também, aliás, para o leque dos assuntos mais focados pela imprensa gráfica e satírica portuguesa. Apesar de serem inúmeras as questões alvo desta imprensa, a questão colonial é neste ponto extremamente relevante, nomeadamente o episódio do *Ultimatum* britânico de 1890, acontecimento basilar da história contemporânea portuguesa. A cargo desta imprensa portuguesa esteve em parte a consciencialização para a importância da questão colonial, apesar da insistência da censura, bem como o advento de um sentimento de patriotismo humilhado, a perda de autoridade e prestígio do país, e a impopularidade de questões como as económicas muitas vezes representadas pela figura do banqueiro Henrique Burnay.¹²⁵ “Os sustentáculos do governo eram a autoridade policial e o dinheiro do banqueiro Burnay. A monarquia era suportada por essa mesma autoridade e pelo Clero que controlava o Zé Povinho”¹²⁶, numa pirâmide de influências e dominação em que o povo se encontrava sempre, e sem dissidência, na base. O descrédito no topo da pirâmide é o que justifica as formas ora ridículas ora comprometedoras com que a classe política era retratada e denunciada nas ilustrações, apesar de reprimidas pelo governo.

¹²⁴ Santos, 13.

¹²⁵ A falta de capital, falta de crédito, aumento da dívida mas recorrente aumento do endividamento externo e interno, aumentos de impostos, entre outras medidas, tornaram-se intensamente impopulares e foram altamente denunciadas pela imprensa satírica.

¹²⁶ Santos, 17.

A importância da sátira política e social na vida e na atitude política portuguesa decorre de uma conjuntura sociopolítica a que se agregam traços característicos da mentalidade nacional, desperta e viva. O desgaste provocado pela intensa insuficiência do sistema político e dos sucessivos governos, sem esquecer a própria figura do monarca, juntamente com as características próprias dos partidos políticos portugueses, são o que nutre e justifica o desenvolvimento da caricatura política e o que serve de base ao espírito crítico e sempre atento do artista que vai além da crítica política, alargando o seu espectro à crítica pessoal. A sátira de que o artista se serve, e que encontramos em todos os jornais ilustrados e satíricos do Portugal novecentista, transforma a própria figura do retratado em símbolo, através de uma imagem negativa, em alguns casos medíocre, unida de uma linguagem maioritariamente popular que se encaixa no paradigma do discurso social da imagem. Através da exploração do seu lado negativo, a figura retratada representa um sistema, um regime, um acontecimento destrutivo, tudo aquilo que se pretende desprestigiar e, em último caso, destruir.

Humor e censura:

“Sem liberdade de imprensa, no estado das nações modernas, no systema representativo, não há liberdade de nenhuma espécie”¹²⁷

Almeida Garrett

A exposição de acontecimentos e ideais que decorre da publicação da cáustica e direta caricatura política entra em conflito direto com a censura, outro aspeto basilar no estudo do humor gráfico na Europa. O humor é, como já vimos, uma perigosa arma destrutiva pois desnuda questões e acontecimentos sensíveis a uma classe política. A existência e insistência da censura atesta a ameaça da imprensa periódica, mesmo quando dedicada ao desenho. Como referimos, a imagem lida com uma impunidade de que o

¹²⁷ Almeida Garrett, *Portugal na balança da Europa : do que tem sido e do que ora lhe convém ser na nova ordem de coisas do mundo civilizado* (Londres: S. W. Sustenance, 1830), 317. Disponível em http://purl.pt/3/4/res-341-p_PDF/res-341-p_PDF_24-C-R0150/res-341-p_0000_1-362_t24-C-R0150.pdf. (último acesso: 3/8/2021).

texto, por outro lado, não dispõe. Contudo, e por discursar iconograficamente deixando “sorrateiramente” (ou não) passar nas suas linhas a mensagem crítica, é um veículo privilegiado de oposição e, portanto, um alvo da censura política. Um exemplo, entre muitos, é o caso da grave censura a Honoré Daumier e Charles Phillipon devido à publicação dos conhecidos desenhos “Les Poires” (Novembro de 1831) e “Gargantua” (Dezembro de 1831). Phillipon foi julgado e condenado por ultrajar a figura do rei, e o seu jornal – o *La Caricature* – alvo de grande censura. Já a Daumier foi designada a prisão por seis meses e o pagamento de uma multa.¹²⁸ Podemos ainda referir o caso de *Revue comique à l’usage des gens sérieux: histoire morale, philosophique, politique, critique, littéraire et artistique de la semaine*¹²⁹, em França. Iniciando as suas publicações no decorrer do ano de 1848, num registo semanal mas irregular, viu o seu fim em 1849 devido a uma suspensão ordenada pela censura. Outro exemplo do impacto da censura neste tipo de imprensa é a necessidade da adoção de cognomes ou alcunhas por parte dos autores, sobretudo em tempos de maior incidência da censura. A força e perseverança da crítica a favor da liberdade de expressão levaram, a título de exemplo, Adolfo Matarelli e Alessandro Allis, ambos italianos e colaboradores do *Il Lampione*, a utilizarem pseudónimos.¹³⁰

No que ao cenário português diz respeito, o caso não era diferente. Elemento condicionante da cultura nacional e limitador da liberdade de expressão, a ação censória não cessou mesmo com a abolição do Tribunal do Santo Ofício (1821) e, mais tarde, com o artigo 145º da Carta Constitucional de 1826.¹³¹ Segue-se um período de políticas repressivas da liberdade de expressão durante o período correspondente ao domínio das forças reacionárias do Cabralismo, de que é momento culminante a promulgação da Lei das Rolhas, aprovada em Março de 1850 e que afetou o movimento jornalístico do período muito focado nos frequentes ataques a Costa Cabral. Porém, é relevante notar que data

¹²⁸ Sobre as caricaturas de Daumier e o caso específico dos desenhos mencionados consultar Santos, Lúcia Assumpção Vairo dos. «O Riso como coisa séria: as caricaturas políticas de Honoré Daumier». Florianópolis, 2015. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434389592_ARQUIVO_Orisocomocoisaseria-artigo.pdf. (último acesso: 3/8/2021).

¹²⁹ VER FIGURA 9

¹³⁰ Adolfo Matarelli utilizava frequentemente o pseudónimo “Mata”, enquanto Alessandro Alis assinava os seus desenhos utilizando o nome “Silla”.

¹³¹ “3. Todos podem comunicar os seus pensamentos por palavras, escriptos, e publica-los pela Imprensa sem dependencia da Censuram com tanto que hajão de responder pelos abusos, que cometerem no exercicio d’este Direito, nos casos, e pela forma que a Lei determinar”. Carta Constitucional disponível na íntegra em <http://purl.pt/11484> (último acesso: 3/8/2021).

também deste período - mais concretamente de 1847 – a primeira folha político-satírica com publicação sistemática de caricaturas: o *Suplemento Burlesco* do conhecido jornal *O Patriota*. Este suplemento foi publicado até 1853, ano de fim de publicação d’*O Patriota*.

Apesar deste dado, é importante não deixar de considerar as dificuldades de publicação e da situação geral da imprensa portuguesa da época. Se a primeira lei de liberdade de imprensa em Portugal tem o cunho liberal, das primeiras Cortes Constituintes, também a partir da mesma cronologia assistimos a práticas censórias sobretudo nos momentos de instabilidade política e económica, e de diversas dificuldades e entraves postos à publicação de periódicos.¹³² A Liga Promotora dos Melhoramentos da Imprensa (1846) é um exemplar testemunho destas dificuldades. Com o objetivo de averiguar medidas a tomar para o desenvolvimento da tipografia e do comércio de livros e jornais, legou-nos uma série de documentos que resultaram dessa iniciativa.¹³³

Aparecimento de publicações periódicas em Portugal (1842-1850)	
<u>Ano / Número de novas publicações</u>	
1842	32
1843	37
1844	25
1845	30
1846	57
1847	41
1848	41
1849	36
<u>1850</u>	<u>15</u>

Tabela 2 Fonte: Tengarrinha, José. *História da imprensa periódica portuguesa*. 2a. ed.,. Coleção Portugália. Lisboa, Caminho, 1989.

¹³² Ver, a título de exemplo: Franco, Graça. *A Censura à Imprensa (1820-1974)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993; Sardica, José Miguel, Maria Alice Samara, e Júlia Leitão Barros. «Censura em Portugal da Monarquia Constitucional ao Estado Novo». *Revista História*, n. 23 (2000): 26–55; Tengarrinha, José. *Da liberdade mitificada à liberdade subvertida: Uma exploração no interior da repressão à imprensa periódica de 1820 a 1828*. Lisboa: Edições Colibri, 1993.

¹³³ Para um maior aprofundamento desta questão consultar Barreto, José. «Os tipógrafos e o despontar da contratação colectiva em Portugal». *Análise Social* XVII, n. 66 (1981): 253–91.

Com o início do período da Regeneração (1851), novos decretos foram promulgados, merecendo especial destaque a lei de Maio de 1866, que diminuiu drasticamente as restrições à imprensa.¹³⁴ Inicia-se uma época de florescimento do jornalismo com um desenvolvimento progressivo do jornalismo português, com especial foco no desenvolvimento dos jornais de especialidade. Porém, falar em plena liberdade de expressão neste período é falacioso. Tornar vulgar o acesso ao exercício da política conduzia à intervenção social, e por sua vez ao incentivo da correção dos defeitos da época, colocando tudo em causa e despindo o moralismo. Tendo em conta que a caricatura, num país onde cerca de 88% da população era analfabeta segundo o I Recenseamento Geral da População de Portugal (1864), e vivia “relativamente isolada nos campos, substitui o texto, universaliza a mensagem e alarga indefinidamente as suas possibilidades de chegar e ser compreendida pelo público”¹³⁵, nunca o olhar do poder político e da censura poderiam alhear-se deste tipo de publicações, no período em que a sátira e o desenho caricatural mais se estabeleceram. Por esta razão, sobretudo, a liberdade de imprensa no liberalismo foi diversas vezes regulada, e várias vezes particularmente derrubada: pela lei de Outubro de 1840, pelo decreto de Março de 1890 e, já no século XX, pelo decreto ditatorial de Junho de 1907.

Luciano de Castro publica em 1859 uma *Colecção da Legislação Reguladora da Liberdade de Imprensa*, chegando mesmo a inventariar os crimes de abuso de liberdade de imprensa, embora simultaneamente parta do princípio básico de que “Há na sociedade um direito que não se discute – é o direito de pensar”¹³⁶. Informa serem crimes os seguintes comportamentos (entre outros):

- 1) Ofensas aos bons costumes e moral cristã;
- 2) Questionar os dogmas da Igreja Católica, blasfemando-os;

¹³⁴ “Artigo 1º Ficam abolidas todas as cauções e restrições estabelecidas para a imprensa periodica pela legislação actualmente em vigor.

Artigo 2º Nenhum periodico porém se poderá publicar sem que, pelo menos oito dias antes da publicação, se declare o nome do editor perante o administrador do concelho ou bairro, e perante o delegado do procurador regio da comarca ou vara onde houver de fazer-se a mesma publicação.” Lei disponível na íntegra em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/LeisdeImprensa/1866/N114/N114_master/DiariodoGovernoN114.pdf (último acesso: 3/8/2021).

¹³⁵ Fernandes, 218.

¹³⁶ Castro, José Luciano. *Colecção da Legislação Reguladora da Liberdade de Imprensa Seguida de Vários Acordãos dos Tribunais Superiores e Precedida de Uma Introdução*. Porto: Tipografia F. Gomes da Fonseca, 1859, 7.
https://books.google.pt/books/about/Collec%C3%A7%C3%A3o_da_legisla%C3%A7%C3%A3o_reguladora_d.html?id=-7EWAAAAYAAJ&redir_esc=y&hl=pt-PT (último acesso: 3/8/2021).

- 3) Incitamentos à rebelião, que leva à anarquia;
- 4) Ataques à Carta Constitucional;
- 5) Ataques à imagem do rei e da família real;
- 6) Injúrias a representantes de nações estrangeiras ou autoridades legislativas e jurídicas;
- 7) Invasão da vida privada que resulte em infâmia ou injúria.¹³⁷

Considera crimes, portanto, todos os focos principais e basilares da atuação da imprensa satírica europeia, apesar de defender que só a efetiva publicação consistia na prática de um crime, e não a simples intenção de publicar. A liberdade de pensamento parecia ser admitida, mas não a liberdade de expor esse pensamento, contraindo a exposição um crime de abuso de liberdade de imprensa e de expressão pois “Muitas vezes, a paixão substitui a fria imparcialidade da razão esclarecida e a voz dos interesses públicos ou pessoais levanta-se sobre os ditames da verdade e da lógica dos factos”. O direito de expressão era, portanto, extremamente limitado, e a aparente liberdade de expressão mascarava-se neste direito de pensamento que não tinha posteriormente margem para se fazer expressar, para se fazer ouvir. Para a imprensa a influência teria de passar, idealmente, pelo uso da sua força de uma forma moderada e discreta. Procurava-se assim diminuir drasticamente a esfera de influência e o poder da imprensa, neutralizando-a ou, idealmente, mantê-la em funcionamento a favor da posição política instaurada para, nas palavras de Luciano de Castro, evitar “a paixão no lugar da verdade, a mentira e a calúnia no lugar da rectidão”.¹³⁸

A contrastar com esta visão de Luciano de Castro, Bento Carqueja publica em 1893 a obra *A Liberdade de Imprensa*. O diretor do jornal *O Comércio do Porto*, afirma que “a imprensa vive pela liberdade e para a liberdade”.¹³⁹ Neste sentido, a repressão da liberdade de crítica não é vista apenas como essencial para um equilíbrio e manutenção da ordem social, mas sim como uma violação do direito de acesso ao conhecimento que, no entanto, nunca é frutífera, sendo sempre possível de alguma forma fazer as ideias contornarem o obstáculo da repressão. Rafael Bordalo Pinheiro, o incontornável nome

¹³⁷ Sousa, Jorge Pedro. «Quando a Modernidade bate à porta: a liberdade de imprensa em questão no Portugal do século XIX». Em *Projeto de pesquisa Teorização do Jornalismo em Portugal: Das origens a Abril de 1974*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2012. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-quando-a-modernidade-bate-a-porta.pdf>. (último acesso: 3/8/2021)

¹³⁸ Castro, 28.

¹³⁹ Carquejo, Bento. *A Liberdade de Imprensa* in Sousa, «Quando a Modernidade bate à porta: a liberdade de imprensa em questão no Portugal do século XIX», 26.

português ligado ao desenho satírico e às *Arts and Crafts*, é disto exemplo. Apesar de ter vivido numa época caracterizada por crises económicas e políticas, manteve sempre uma independência em relação ao poder político instituído, praticando ao longo da sua vida e carreira o livre exercício de opinião nunca silenciado pela censura ou pelas dificuldades de publicação. Pelo contrário, a censura é um dos assuntos mais criticados por Bordalo Pinheiro nos seus desenhos, apesar dos seus jornais serem eles mesmos alvo do olhar da censura e tendo sido inclusivamente suspensos por diversas vezes. Muitos são os exemplos de desenhos que aqui poderiam ser apresentados, em que Bordalo aborda a temática da censura e se mostra ele mesmo a ser “querelado”. A 14 de Julho de 1881, por exemplo, o artista publica um verdadeiro “desenho em quadradinhos”, utilizando a censura como tema principal e afirmando inequivocamente a sua posição através da sua coragem e humor.¹⁴⁰ Numa altura em que se falava numa “querela que os poderes publicos nos destinam”, Bordalo representa-se a si próprio a desenhar nas mais indesejáveis situações, concluindo que “o *Antonio Maria* não cessará de aparecer. Continua-se a receber assignaturas para esta publicação imortal na Travessa da Palha, n.º 140, 1º andar”. Contudo, a 21 de Janeiro de 1885 Rafael proclamaria o fim da publicação do seu semanário *O António Maria*, partilhando com os seus leitores as seguintes palavras, apresentadas na capa do periódico:

*“Com este numero termina a sua publicação o ANTONIO MARIA. Quando na reunião dos jornalistas propuz que as redacções de todos os periódicos fechassem por oito dias as suas portas, em desaggravo da vergonha situação em que o governo havia colocado a imprensa portugueza, alguém sorriu, lembrando-se de que o ANTONIO MARIA, como folha semanal, em nada prejudicaria os seus interesses com essa resolução. Já veem que levo mais longe a execução da minha proposta: o ANTONIO MARIA fecha as suas portas em signal de luto, e fecha-as para sempre.”*¹⁴¹

Seis anos depois, em 1891, *O António Maria* voltaria a ser publicado, numa segunda série que terminaria apenas em 1898, período em que as contradições no seio da monarquia aumentavam acompanhadas pelo descontentamento geral do país. “Tentando abafá-lo e impedir que assumisse mais perigosas proporções, os governantes lançam mão,

¹⁴⁰ VER FIGURA 10

¹⁴¹ *O António Maria*, 21/1/1885, nº 3.

logo desde o início do último quartel do século, de meios repressivos cada vez mais violentos”¹⁴², destacando-se as conhecidas portarias promulgadas por António Rodrigues Sampaio, jornalista e político. A primeira, de 1872 e conhecida como “portaria surda”, impedia que fossem dadas aos profissionais da imprensa informações sobre honrarias concedidas pelo Rei; a segunda, promulgada a 12 de Outubro de 1881 e conhecida como “portaria muda”, restringia o acesso dos mesmos às informações policiais e jurídicas, ocultando a ação policial do escrutínio público. Esta última valeu a António Rodrigues Sampaio o protagonismo da dedicatória de uma obra poética de Gomes Leal, *O renegado a António Rodrigues Sampaio: Carta ao velho pamphletario sobre a perseguição da imprensa*, onde o autor, ao longo de mais de sessenta páginas, se opõe fortemente às medidas promulgadas. Diz Gomes Leal:

*“Tu não sabes que gloria é ser phamphletario!
É ser o vento rijo, o vento extraordinario
Que agita as multidões como um canavial,
Contra um farrapo regio, a purpura real
Contra os Ritos, os Reys, os Symbolos e Tradições.
(...)
É ser o que protesta – o que ergue uma lanterna
Na grande escuridão, na escuridão moderna,
Contra um rei, um Czar, altivo, omnipotente
A favor do ninguém, da Plebe, do innocente.”*¹⁴³

Já em 1884 surgem novas alterações com o projeto de reforma da lei penal que tinha como consequência o fim da intervenção do júri, deixando a imprensa nas mãos dos julgamentos correcionais ou, nas palavras de Joaquim Martins de Carvalho, editor de *O Conimbricense*, assistia-se à entrega da imprensa “ao poder discricionário da polícia correcional”. Era um ataque frontal à liberdade de imprensa. Porém, o ponto culminante da repressão à imprensa e limitação da liberdade de expressão é o decreto de Março de

¹⁴² Tengarrinha, *História da imprensa periódica portuguesa*, 22.

¹⁴³ Gomes Leal, *O Renegado: a António Rodrigues Sampaio, Carta ao Velho Pamphletario sobre a perseguição da imprensa* (Lisboa: Typografia do Largo dos Inglezinhos, 1881). Disponível em: <http://purl.pt/6577/1/index.html#/15>. (último acesso: 3/8/2021).

1890 que, para além de permitir que o julgamento das penas de prisão inferiores a seis meses fosse levado a cabo pela polícia correcional, prescrevia também a pluralidade de responsabilidade pelos abusos, considerando autores destes crimes não apenas o editor do jornal, mas igualmente o autor e todos os implicados na sua execução. Entre outras medidas passíveis de serem postas em prática, como a prisão correcional ou o exílio num período de até seis meses, estava também a hipótese da supressão definitiva da publicação.¹⁴⁴ Esta necessidade de recorrer a meios cada vez mais violentos de repressão demonstra não apenas o poder da imprensa enquanto veículo de comunicação, mas também o estado de fragmentação do próprio regime que, na impossibilidade de resolver os seus problemas, pretendia calar os que sobre ele discerniam. O decreto de 1890 representa um ataque violento, seguindo-se a supressão de periódicos e a prisão de jornalistas, de tal modo que, a 5 de Novembro de 1895, diz *O Conimbricense* que a vontade do governo, de que a imprensa está dependente, é “a espada de Damocles suspensa sobre o jornalismo”.¹⁴⁵ As condições agravam-se ainda mais com uma nova lei repressiva geral, em Fevereiro de 1896, que para além de condenar veemente os denominados “ataques de anarquismo” permitia também o aumento do aparelho policial e, portanto, um aumento da repressão da imprensa em todos os domínios possíveis, bem como a anulação da liberdade de manifestação de pensamento. Apenas em Julho de 1898 é promulgada uma lei mais liberal, ainda que ainda profundamente repressiva. Terminavam as suspensões de publicação e as supressões definitivas, embora na sombra continuarem a “cometer-se as maiores arbitrariedades e a praticar-se mesmo a censura prévia, apesar de expressamente repelida pelo artigo 2º”.¹⁴⁶ O retrocesso viria mais tarde, em Junho de 1907, no decorrer do golpe de Estado de João Franco.

Outro caso paradigmático da atuação da censura à imprensa satírica é o caso de Tomás Leal da Câmara. A exímia atenção dispensada pela censura aos trabalhos do artista atesta a eficácia da caricatura enquanto arma política, facto particularmente demonstrado no periódico *A Corja*. O semanário em questão foi inclusivamente alvo de diversas suspensões “quer como resultado da ação direta da polícia, quer por motivo dos

¹⁴⁴ Decreto disponível online em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/LeisdeImprensa/1890/N76/N76_item1/P1.html (último acesso: 3/8/2021).

¹⁴⁵ Referência ao conto de Dâmocles, pertencente à cultura grega clássica. Dâmocles troca temporariamente de posição com o tirano Dionísio de Siracusa, sendo servido como um rei, até reparar numa espada suspensa por cima da sua cabeça. Perante o medo, abdica do seu lugar. Assim, a espada de Dâmocles é muitas vezes usada como alusão à insegurança dos que têm poder mas temem perdê-lo repentinamente.

¹⁴⁶ Tengarrinha, *História da imprensa periódica portuguesa*, 234.

proprietários das tipografias se recusarem a imprimir o jornal, com medo das represálias que daí poderiam resultar”.¹⁴⁷ A rebeldia do traço fez-lhe ainda valer a intenção da polícia de o prender e deportar, razão pela qual Leal da Câmara se exila em Madrid durante algum tempo, passando posteriormente por outros países sem nunca deixar de se ligar ao humor através do seu talento e regressando a Portugal após a implantação da República.¹⁴⁸

A história da imprensa está assim diretamente ligada à história da censura. A história da imprensa satírica insere-se na história da imprensa, e o seu caráter crítico e político fizeram deste tipo de imprensa inúmeras vezes um claro alvo da atenção censória, condenação e repreensão. Este é um facto determinante para a compreensão dos desenhos satíricos que aqui se pretende apresentar. O caráter insurreto da imprensa satírica encontra neste ponto o importante propósito de uma frequente e incessante guerra política pela liberdade de pensar e exprimir através do traço, o que lhe concede um caráter especialmente insubmisso e progressista nos mais variados temas que aborda, nas mais variadas cronologias, e nos permite desenvolver uma relação entre censura e imprensa satírica. A temática do nacionalismo, tão relevante nos processos políticos expansionistas europeus e no próprio contexto social europeu da segunda metade do século XIX, é uma das temáticas tratadas e simultaneamente desenvolvidas pela imprensa, em especial pela imprensa de caráter satírico. Vejamos como podemos abordar esta temática.

¹⁴⁷ Rita Correia, Biografia de Tomás Leal da Câmara, Hemeroteca Digital, disponível em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/Biografias/Textos/LealdaCamara.pdf>. (último acesso: 21/07/2021).

¹⁴⁸ Participou, exilado, em revistas como *La Vida Literaria* (Espanha, 1899), *L'Assiette au Beurre* (França, 1901-1936), *Le Rire* (França, 1894-1971), entre outros.

PARTILHA DE ÁFRICA, NACIONALISMO E CARICATURA POLÍTICA

PORTUGAL (1878-1899)

*“Durante todo o século XIX, mas sobretudo no último quartel, esteve sempre na questão colonial um dos pontos críticos do nacionalismo português: é em torno dela que, por grande parte, se pensa a identidade do país e se refaz a sua memória, se traçam os caminhos a percorrer, se calculam as hipóteses de sobrevivência nacional num mundo em transformação”*¹⁴⁹

Valentim Alexandre

*“A pátria é o alfa fundador de todas as filiações étnico-culturais e políticas, matriz que age como um apelo, ou melhor, como uma herança”*¹⁵⁰

Fernando Catroga

*“Os fundamentos da construção do nacional estabelecem uma igualdade de princípio entre nações autênticas e, teoricamente, não permitem a nenhuma delas anexar o património de uma outra. Uma nação digna deste nome somente tem o direito de combater para proteger a sua herança e para recuperar o que lhe foi espoliado (pelo menos no interior da Europa, visto que este princípio não se aplica à conquista colonial)”*¹⁵¹

Anne-Marie Thiesse

¹⁴⁹ Alexandre, Valentim. «Questão nacional e questão colonial em Oliveira Martins». *Análise Social* XXXI, n. 135 (1996), 174.

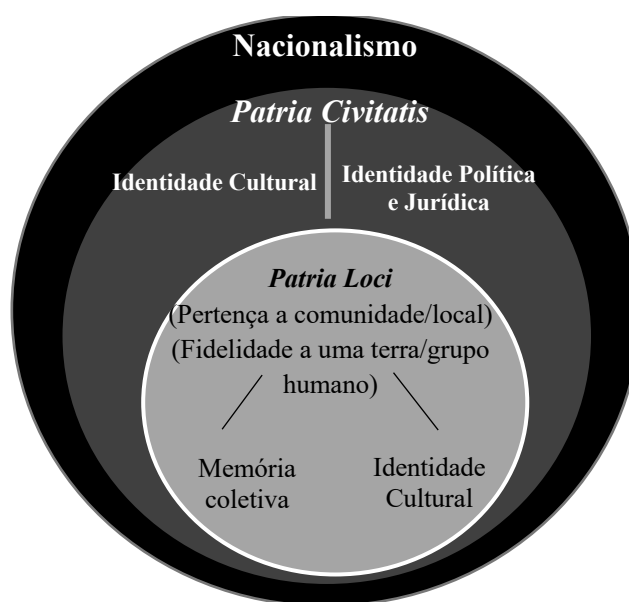
¹⁵⁰ Torgal, 19.

¹⁵¹ Thiesse, 17.

A inauguração da “Febre das Nacionalidades”

Muitos e diversificados são os trabalhos sobre o nascimento de fenómenos nacionalistas e da “Febre das Nacionalidades”, nas palavras de Guy Hermet¹⁵². As questões em volta dos sentimentos de pertença, a criação dos Estados-Nação e a formação de identidades coletivas denominadas identidades nacionais são inesgotavelmente ricas em termos de abordagem. No contexto do trabalho de investigação que aqui se pretende desenvolver importa sobretudo focar a nossa atenção na questão da identidade nacional, que gera consequentemente uma atitude de diferenciação entre o “nós” e o “outro”, bem como a sua capacidade de atingir o conjunto das populações e a totalidade do espectro ideológico do período em que nos focamos. A propensão para a criação de uma sociedade de certo modo fechada sobre si mesma e a questão das “representações coletivas” (discursos, imagens, símbolos nacionais, entre outros), num período em que simultaneamente o país se predispõe à constante relação diplomática e intensas trocas com diversos países europeus – em contexto colonial e fora dele – é o que aqui se pretende abordar.

Figura 3 *Patria Loci, Patria Civitatis e Nacionalismo*



¹⁵² Hermet, Guy. *História das nações e do nacionalismo na Europa*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

“Tem-se por certo que o apego à pátria é *ôntica e cronologicamente* anterior ao sentimento que se nutrirá para com o Estado e a nação”¹⁵³, tendo portanto por certo a separação dos conceitos “Pátria” e “Nação”. Fernando Catroga aprofunda esta questão ao separar os conceitos de *Patria Loci*” e *Patria Civitatis*, dois conceitos que antecedem o conceito de nacionalismo, alimentando-o simultaneamente e dele fazendo também parte. Num primeiro nível encontramos a fidelidade à terra, a um determinado local ou grupo humano no qual se revê uma herança comum e uma carga afetiva que provoca e reconhece o sentimento de enraizamento e de pertença a uma “terra mãe” ao qual se é, de certo modo, devoto. Já a *Patria Loci*, conceito assente na existência de um local de pertença físico e simultaneamente da ordem do afetivo é o que garante o sentimento de ancestralidade e de apropriação afetiva de um espaço delimitado. E “se, no seu registo mais primitivo, o afeiçoamento pátrio está umbilicalmente ligado a um tempo e a um espaço concretos, a sua função de *enraizar, filiar e criar identidades*, demarcando *diferenças e prometendo escatologias históricas*, sobrevive, mesmo sob os efeitos da desterritorialização”¹⁵⁴, nomeadamente no que toca à identidade cultural e à memória coletiva que se forma a partir destes “afetos pátrios”.

Este apego à terra é o que concretiza estes sentimentos de pertença e se traduz numa inserção e filiação de tipo comunitarista e assente num paradigma familiar, que contém em si um dever de transmissão e de herança que se torna inclusivo, favorecendo o desenvolvimento da memória coletiva e, progressivamente, da própria identidade cultural de uma comunidade num determinado espaço delimitado, sobretudo, por fronteiras afetivas. Mas, para além disto, esta filiação de tipo comunitarista remete para uma esfera pública, da “coisa pública” que se distingue da esfera privada, familiar, doméstica, e que também se distingue da natureza territorial. “A sobredeterminação da virtude pela adesão voluntária aos ditames da lei e do direito requeria um novo tipo de afeto pátrio”¹⁵⁵, que resultava na cidadania e no serviço a uma “pátria comum”. Podemos denominar este tipo de afeto pátrio como um patriotismo cívico praticado numa *Patria Civitatis*, como nos diz Fernando Catroga. O conceito de “nação cívica” advém deste patriotismo cívico de raiz contratual. Estamos perante a junção de um primeiro nível de patriotismo, de cariz comunitarista e ligado à herança, memória e interiorização de

¹⁵³ Catroga, 9.

¹⁵⁴ Catroga, p. 10.

¹⁵⁵ Catroga, p. 11.

sentimentos de pertença, e um patriotismo de índole jurídica e política, ligado à esfera pública, ao bem comum e à sociabilidade.

Sendo que o desenvolvimento do patriotismo acompanha os desenvolvimentos e as conjunturas históricas, torna-se também necessário analisar aquele que poderá ser um terceiro nível patriótico, se assim lhe poderemos chamar, dominado pelo nacionalismo inaugurado em França, diretamente ligado ao termo “patriotismo” e popularizado durante a Revolução Francesa. A subordinação do princípio monárquico à divisão de poderes e ao conceito de soberania nacional trazem a participação dos vários grupos sociais na vida política, quer na participação direta quer na cada vez maior e mais lúcida circulação de ideias e ideais junto de uma população que se queria cada vez mais lúcida e informada. Deste modo, falamos de um regime político assente numa monarquia patriótica, baseada num patriotismo que procurava, sobretudo, o bem comum ao garantir a divisão e o equilíbrio dos poderes. É um princípio que conjuga em si tanto os princípios patrióticos de *Patria Loci* e *Patria Civitatis*, como novos conceitos, por exemplo a aliança entre o poder político e o poder religioso. Basilar para o que definiremos como nacionalismo, este “patriotismo contratual” é a sua base. Assim, até meados do século XVIII encontramos uma noção geral de que o sentimento patriótico e o máximo patriotismo não derivava apenas e só da pertença a uma terra, nem da herança familiar, mas seria também uma prática e uma probidade da cidadania antagónica ao despotismo, como defende Montesquieu (1689-1755), Voltaire (1694-1778), Rousseau (1712-1778), Jaucourt (1704-1779), entre outros pensadores e filósofos. Jaucourt afirma inclusivamente em 1765 que o conceito de pátria manifesta “le sens que nous attachons à celui de famille, de société, d’État libre, dont nous sommes membres, et dont les lois assurent nos libertés et notre bonheur”.¹⁵⁶ Conquistar este ideal, que era na verdade o sustentáculo da própria sociedade política, implicava lutar por ele e adquirir uma posição de resistência, não apenas em guerras físicas declaradas mas também através da comunicação, de que é exemplo a divulgação de caricaturas políticas em periódicos ou num formato panfletário.

É de todo este seguimento que se inicia o processo de “nacionalização” das sociedades e o nascimento do fenómeno nacionalista, parte basilar e protagonista no processo de desenvolvimento dos Estados-Nação. Os vocábulos “Pátria”, “Nação” e “Estado” passam assim a articular-se entre si de um modo que explica por si só a

¹⁵⁶ Jaucourt, Louis de. *Encyclopedie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers*, in Catroga, p. 17.

necessidade de analisar não apenas a questão nacional a partir do momento de criação dos Estados-Nação, mas também todas as questões patrióticas e políticas que antecedem esse processo. É, portanto, necessário relacionar todos estes conceitos, e compreender também a necessidade de relacionar esse conceito com os outros. É precisamente isto que justifica a complexidade do estudo do nacionalismo, em Portugal e em qualquer outro território. A direta articulação entre pátria e nação, conduz consequentemente a uma definição de identidade coletiva que se cola ao próprio poder institucional, ao poder político exercido sob os indivíduos. É a *Patria Loci* e a *Patria Civitatis* elevadas a um outro patamar, em que a população não se sobrepõe à faceta institucional, mas em que a faceta institucional unifica sem no entanto se confundirem os campos semânticos de “Pátria”, “Nação” e “Estado”. O patriotismo legitimou e mobilizou, foi a força propulsora que consolidou o Estado-Nação, sem no entanto se confundir – tanto na origem como no significado – com o conceito de Nação, embora se cruzem.

Podemos então situar a Nação como cronologicamente posterior à pátria, como podemos considerar que a emergência da nação cívica está diretamente ligada ao ideal de *Patria Civitatis*, e que não se pode pensar a nação e o nacionalismo a partir da criação dos Estados-Nação sem incluir e colocar estes conceitos numa pátria correspondente, seja esta real ou parte de um imaginário coletivo. Da mesma forma, o moderno conceito de nação está ligado às exigências identitárias e, em parte, afetivas, do Homem, numa equação verdadeiramente psico-afetiva plural e heterogénea que diverge de um possível conceito simples de patriotismo nacional, puramente político. Contudo, a partir de meados do século XIX, assistimos ao nascimento e convocação do nacionalismo como sinónimo de patriotismo, como veículo de bem comum, colocando o patriotismo ao serviço da entidade política e das elites intelectuais que procuravam a nacionalização das massas e das próprias questões políticas. Assim, o nacionalismo assenta em parte no patriotismo, mas o patriotismo não depende do nacionalismo, sendo-lhe anterior. A pertença não é dependente de nações politicamente organizadas, mesmo que só a partir de meados de oitocentos os dois conceitos (patriotismo e nacionalismo) entrem nos dicionários. O enraizamento do Estado-Nação e a nova roupagem da ideia imperial tem também uma importância basilar no desenvolvimento nacionalista. Fernando Catroga aborda igualmente esta questão, com especial foco na questão da soberania nacional que “passou para a posse de um sujeito moral autónomo chamado, por uns, Estado e, por

outros, nação”¹⁵⁷, coincidente com o reaparecimento de projetos imperiais e a cada vez maior comunicação das relações interestaduais através de mecanismos de comunicação, de que a imprensa é exemplo. Este conceito moderno de soberania, menos assente na personalização do poder em volta da figura do monarca e mais assente na despersonalização do poder, e que se baseia na soberania do Estado e no bem comum, alimenta e simultaneamente define o nacionalismo de cariz imperial.

Assim sendo, parece inevitável o surgimento da questão “O que é uma nação?”. “Desde os anos 80, a questão nacional foi objeto de um grande número de novos trabalhos históricos”¹⁵⁸ que procuram responder às questões apresentadas pelo estudo da questão nacional e adquirem maioritariamente uma abordagem política e antropológica. “O Estado é um agrupamento social de carácter político”¹⁵⁹, o que nos obriga a olhar para a questão nacional, intrinsecamente e diretamente ligada à formação do Estado-Nação, como uma questão também social, para além de política. Os representantes que falam e agem em nome da entidade coletiva e política que é a nação não se distanciam da “comunicação política”, que repousa em grande medida no desenvolvimento da imprensa, informativa ou satírica. Deste modo, a questão nacional não se vincula apenas às questões antropológicas relativas ao nascimento de comunidades e sentimentos abstratos de pertença, nem apenas às questões políticas inerentes ao nascimento e desenvolvimento dos Estados-Nação: transborda estes limites, tornando-se um elo social tanto quanto é político, dependendo também da capacidade de alimentar estes elos. E também por isto podemos compreender, em parte e não no seu todo, o porquê de os Estados-Nação e o nacionalismo se desenvolverem a partir do século XIX, e não numa outra cronologia anterior: a capacidade de circulação da informação que alimenta a ligação entre os membros de uma comunidade nacional, num mundo já largamente dominado pela escrita e com meios de transporte de informação cada vez mais rápidos e seguros, foi determinante para o aceleramento de fenómenos nacionalistas.

O processo de “nacionalização das sociedades” apresenta-se como tão relevante quanto outros processos dominantemente relevantes na história europeia e mundial, como por exemplo o processo de industrialização. A sua importância e consequências alteraram drasticamente a forma de encarar a sociedade e o seu Estado, que se unem numa mesma

¹⁵⁷ Catroga, 24.

¹⁵⁸ Noiriel, Gérard. «Repensar o Estado-Nação. Elementos para uma análise sócio-histórica». *Ler História*, n. 41 (2001), 39.

¹⁵⁹ Noiriel, 40.

definição de “comunidade nacional”. Assistimos a uma conversão da “Europa dos príncipes para a Europa das nações”¹⁶⁰, com um sistema de identidades coletivas e completamente distinto, que determina simultaneamente um modelo comum de produção de diferenças que em certa medida oficializa a existência da nação aos olhos das restantes e garante a sua independência. Assistimos a uma reconfiguração do mapa europeu que o nacionalismo acompanha e do qual é parte basilar, dando simultaneamente uma nova consistência social à noção de interesse nacional, aspeto absolutamente determinante no contexto colonial que aqui pretendemos abordar. A relação de obrigação para com o Estado, bem como o interesse de pertencer à nação e o sentimento de pertença criam esse elo nacional que alimenta o interesse nacional.

O famoso “sentimento de pertença” é uma noção difusa, largamente analisada por autores como Ernest Gellner, nomeadamente na sua obra *Nations and Nationalism*, já anteriormente mencionada. A importância de referências comuns que criem uma familiaridade é um fator que é absolutamente necessário ter em conta para compreender o que chamamos de sentimento de pertença, e que leva por sua vez à criação de uma identidade nacional que se alimenta precisamente deste sentimento de pertença. O sentimento de pertença é inato, mas a identidade nacional é em si uma construção que constitui a nação. A transmissão de uma herança coletiva e intransferível subordina-se e alimenta uma identidade nacional construída ao longo do século XIX. Há portanto uma apropriação de uma herança coletiva moldável e construível, que serve os interesses de um Estado-Nação, e que é aceite pelos que dele fazem parte. Quando nos deparamos com questões ligadas à identidade nacional há pontos em comum, nomeadamente a promoção da cultura popular (mais ou menos alterada e construída) que permite estabelecer um novo conceito de universal, na medida em que cria novas diferenças e pontos de contacto entre diversos grupos de diversos Estados-Nação. A procura da singularidade e de uma definição exata do que é cada comunidade é vista como um detentor de legitimidade que, simultaneamente, permite o estabelecimento de um novo universalismo, o universalismo do particular, ou, pelo menos, uma nova forma de encarar a legitimidade do poder, agora assente na ideia de povo constituído numa nação. Encontramos assim, à medida que se desenvolvem os Estados-Nação, novos fundamentos culturais europeus, assentes em heranças específicas, às quais os súbditos são fiéis, garantindo a coesão e o próprio valor de uma nação. A construção de uma cultura popular tornada plural e fundamento da

¹⁶⁰ Thiesse, 7.

cultura nacional alimenta uma refundação cultural europeia que legitima por sua vez o povo enquanto detentor de uma unidade de carácter nacional.

Construção de uma cultura popular → Refundação cultural europeia → Formação política

A este processo não é alheia a inspiração liberal, base das primeiras histórias gerais nacionais que constituem parte desta nova representação da herança cultural, numa ligação liberalismo-nacionalismo que se estabelece desde a primeira metade do século XIX, ou mais concretamente desde a Revolução Francesa de 1789. Tal como afirma Maria de Fátima Bonifácio, “A revolução francesa fundou um estado liberal, e criou, do mesmo passo, um estado nacional”, acrescentando à Nação uma dimensão geopolítica para além da dimensão cultural.¹⁶¹ Esta nova conceção de nação, bem como a construção cultural das identidades nacionais e a criação de mitos em torno da herança cultural dos diversos quadros nacionais, são comuns a toda a Europa, de tal modo que:

*“Estes mitos nacionais parecem, de nação para nação, extraordinariamente semelhantes ou mesmo intercambiáveis. As diferenças de um país para outro, que parecem intransponíveis para os contemporâneos, parecem-nos hoje ser apenas nuances, diferenças de grau, variações no interior de uma estrutura perfeitamente coerente”*¹⁶²

Podemos falar, portanto, numa construção cultural de identidades nacionais que alimenta uma nova conceção de património coletivo, material e imaterial. A defesa e proliferação do nacionalismo é, neste contexto, um movimento primeiramente elitista, intimamente ligado à defesa de interesses e valores que se prendem com objetivos políticos, e conduzido por uma elite instruída. Mas é também importante ter em conta que o nacionalismo prende-se tanto na retórica como na herança cultural e material. A par da retórica, os monumentos, os idiomas, os trajes típicos, entre outros aspetos, tornam-se protagonistas e tomam o seu lugar em acontecimentos como a Exposição Universal de

¹⁶¹ Maria de Fátima Bonifácio, «Liberalismo e Nacionalismo na Europa (1789-1850)», *História*, n. 3 (1998): 31.

¹⁶² Etienne François e Hagen Schulze, “Das emotionale Fundament der Nationen”, in Thiesse, 13.

Paris.¹⁶³ Na verdade, herança cultural e material encontram o seu “meio de transporte” numa retórica que conquista o dia-a-dia e determina a forma de lidar com acontecimentos e contextos. A perspectiva nacionalista determina a forma de ação e reação de uma elite política e de uma sociedade. O princípio nacional, mais do que um modo de organização estatal, ultrapassa as fronteiras do Estado. Estamos perante um encadeamento de fenómenos e conceitos que se relacionam diretamente. Se por um lado a perspectiva nacionalista se alimenta e depende da identidade nacional construída, todos estes conceitos se incluem num conceito maior, geral, de nacionalismo e nação, renovado completamente com a Revolução Francesa, que se fundamenta na construção do nacional. A identidade nacional é, portanto, construída. O sentimento de pertença a uma comunidade é inato, enquanto que a identidade nacional é criada e divulgada pela elite cultural. É esta construção internacional do que é uma identidade nacional que alimenta os próprios imaginários culturais, políticos e sociais que veremos inclusivamente nas imagens apresentadas no ponto seguinte.

Num mundo em agitação, com novos ritmos na difusão de informação, a reprodução de estereótipos míticos e intemporais, bem como as manifestações subtis ou explícitas de preconceito e a reprodução desses preconceitos, tomam lugar, nomeadamente numa imprensa satírica “sem filtros” e atenta. É exemplo desta criação e apropriação de estereótipos a figura portuguesa de Zé Povinho, o inglês John Bull ou o norte-americano Uncle Sam. Estes estereótipos, diretamente ligados a uma ideia de identidade nacional, mostram-nos também a relevância de uma *kulturnation*, de uma identidade cultural diretamente ligada a uma identidade nacional, politizada, de tal modo que os estereótipos ligam os povos que neles se revêm, participando simultaneamente da divisão das Nações. A visão etnocultural, a par das questões políticas, alimentou a noção de diferença – num binómio eu *versus* outro – que serve de base às questões de orgulho nacional (e que englobam a procura de poder e de prestígio político internacional). Assim, a visão etnocultural do nacionalismo provoca a noção de diferença cultural, enquanto o Estado se mostra como o veículo dos acontecimentos políticos que alimentam a luta e a rivalidade no puzzle mundial e, portanto, o veículo do ressentimento nacionalista face a um vínculo social e político/administrativo orgânico, natural e universal. O Estado-Nação tem, portanto, vários rostos distintos que se englobam no plano cultural e no plano

¹⁶³ Exposição mundial realizada em Paris, em 1889 e 1900, que reunia elites intelectuais, com a apresentação de artigos científicos, tecnológicos e artísticos.

político, sendo simultaneamente territorial, político, social, económico, cultural, histórico, e até mítico e religioso. A substância do nacionalismo é, assim, híbrida, o que confere ao conceito de nacionalismo uma complexidade que ultrapassa o conceito de pátria.¹⁶⁴

Ao longo da cronologia que procuramos abordar encontramos conceitos como os de honra nacional e orgulho nacional, conceitos que ganham espaço numa elite política e numa sociedade cada vez mais conhecedora dos processos políticos formais e informais, num período de afirmação das identidades nacionais. Novos valores políticos juntam-se à causa nacional, como a eficiência e os interesses económicos, interligando os interesses nacionais às questões económicas, sem nunca deixar de estar presente o vínculo social e patriótico de estilo comunitarista, a par da presença administrativa do Estado. Assim, é necessário entender que é a pátria, assente num modelo comunitarista, o fundador da ligação etnocultural que vemos espelhada, por exemplo, nas imagens e representações estereotipadas da caricatura política. O sentimento de pertença a um local delimitado por fronteiras fixas ou culturais é um primeiro patamar de diferenciação entre o conceito de *nós* e o conceito de *outro*, criando-se uma identidade coletiva e uma representação de identidades coletivas que, podendo ser analisada na sua base como distinta da identidade nacional, dela faz parte no contexto que aqui abordamos. O que encontramos aliás no fenómeno nacionalista português que abordaremos de seguida é a conjugação da pátria (enquanto local comunitário) com a nação administrada por um Estado, bem como a noção de pertença a essa pátria e, consequentemente, a esse Estado. Falamos, portanto, de nacionalismo. Deste modo, a articulação entre patriotismo e nacionalismo é essencial para analisar as expressões nacionalistas que se pretende abordar, porque é esta articulação que conduz a uma noção de identidade coletiva grudada ao poder institucional e, portanto, também grudada à noção de interesse nacional e orgulho nacional em todas as suas vertentes (vertente política, económica, social, cultural e até sentimental, de apego e de pertença).

¹⁶⁴ Para o estudo das bases do nacionalismo, patriotismo, comunitarismo, e dos fenómenos filosóficos, sociológicos, antropológicos e políticos que revestem este tema, consultar, a título de exemplo, as obras de Johann Gottfried von Herder (1744-1803), Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), Ernest Renan (1823-1892), John Stuart Mill (1806-1873), e ainda Edgar Morin (1921-atualidade) e Anthony D. Smith (1939-2016).

Nacionalismo e novos paradigmas coloniais em Portugal

Falar sobre colonialismo na época em que nos pretendemos focar é falar de formas de relacionamento resultantes de relações de forças políticas estabelecidas, cuja relação com os assuntos coloniais assenta no binómio racional-afetivo. Se por um lado encontramos estratégias e objetivos políticos e económicos que justificam os novos paradigmas coloniais europeus, por outro encontramos um clima emocional intenso assente nas ideias nacionalistas do afeto pátrio que, como se verifica no caso português, pode resultar numa crise de identidade coletiva e busca dessa mesma identidade recorrendo aos processos políticos e coloniais. Novos valores políticos entram em cena, com destaque para a eficiência económica e os interesses de soberania nacional implicados. Justifica-se assim que, também em Portugal, se assista à criação de uma “ideologia do progresso” exuberante, diretamente ligada ao expansionismo europeu. Deste modo, o princípio nacional não se apresenta somente como um modo de organização estatal, ultrapassando as fronteiras do Estado, e construindo a própria identidade nacional portuguesa. Isto significa que, se por um lado o sentimento de pertença é inato, a identidade nacional é criada, divulgada por uma elite cultural e dependente do contexto político expansionista da época, ao qual Portugal pertence, alargando-se a um apoio de massa que é um aspeto basilar do nacionalismo e que permite o fenómeno da reivindicação nacional.

Cabe-nos neste ponto marcar a importância da rutura que marca o início do período africano do império, bem como o seu desenvolvimento. Tomamos assim como ponto de partida o ano de 1825, ano do reconhecimento da independência brasileira pelo Estado português, o fulcral ponto de partida para a abertura de um novo projeto colonial. Durante a primeira metade do século XIX, e até à década de 1870, a presença portuguesa em África era pautada por uma falta de limites territoriais estabelecidos, bem como uma falta de conhecimento das realidades dos territórios africanos (embora a ideia de compensar a perda do território brasileiro não tenha surgido apenas nos finais do século). Tal como afirma Valentim Alexandre, “a ideia de compensar a perda do Brasil pela criação de um outro império é muito precoce – surge-nos já no primeiro período liberal (1820-1823), nos debates suscitados pela própria questão brasileira, quando se torna

evidente a incapacidade das Cortes para evitarem a secessão do território americano”¹⁶⁵, e acompanha os sucessivos governos a partir de meados de 1820. Porém, só a partir de 1836, com a vitória setembrista, encontramos um plano que prevê consistentemente a governação ultramarina, destacando-se o papel de Sá da Bandeira tanto na promulgação dos decretos de 10 de Dezembro de 1836 (abolição da exportação de escravos), como do decreto de 7 de Dezembro do mesmo ano (que previa uma reforma na administração ultramarina)¹⁶⁶. Já em Janeiro de 1837, um novo decreto viria regular as relações mercantis entre a metrópole e as colónias portuguesas em território africano, naquilo que seria um esforço de “reforço das posições nacionais nas possessões ultramarina” que “deveria passar ainda pela formação de companhias coloniais e pelo fomento da colonização”¹⁶⁷. Porém, a forte conflitualidade política interna vivida na metrópole e a falta de meios financeiros, bem como a forte oposição dos governadores das possessões africanas no que toca à ilegalização da exportação de escravos, contribuíram para o fracasso da maioria dos pontos de Sá da Bandeira. Só a partir dos anos de 1850, com um período de relativa estabilidade política na metrópole, há um novo impulso no que diz respeito às relações económicas e comerciais, com o objetivo de fomentar uma economia de plantação de modelo capitalista que previa a mão-de-obra assalariada mas que, contudo, continuava a deparar-se com a falta de meios humanos e financeiros e a resistência a um modelo antiesclavagista.

Só a década de 1870 traz uma nova conjuntura ao projeto imperial, reafirmando-se este projeto. A um nível ideológico esta reafirmação responde a uma crise de identidade nacional que acompanha a transformação europeia das nações. Junta-se a isto a pressão induzida pelo cada vez maior interesse das potências europeias no território africano. Torna-se necessário, do ponto de vista político, económico e ideológico, criar e alimentar diversas iniciativas em defesa da presença e dos direitos portugueses naqueles que se consideravam os seus territórios ultramarinos. A par das medidas de Andrade Corvo a

¹⁶⁵ Alexandre, *O império africano: séculos XIX e XX*, 13.

¹⁶⁶ Diz o decreto de 7 de Dezembro, relativamente aos territórios africanos: “Artigo 1º Os Dominios Africanos formarão tres Governos geraes, e um particular; a saber: o primeiro de Cabo Verde, o qual se comporá do Archipelago deste nome, e dos pontos situados na Costa da Guiné, e suas dependencias; o segundo de Angola, o qual se comporá do Reino deste nome, e de Benguella, e todos os pontos de Africa Ocidental Austral, a que tem direito a Corôa Portuguesa; o terceiro de Moçambique, o qual comprehende todas as Possessões Portuguezas na Africa Oriental. As Ilhas de S. Thomé e Príncipe formarão um Governo particular, do qual dependerá o Forte de S. João Baptista de Ajudá”. Decreto disponível na íntegra em <https://www.fd.unl.pt/Anexos/Investigacao/1402.pdf> (último acesso: 3/8/2020).

¹⁶⁷ Alexandre, *O império africano*, 15.

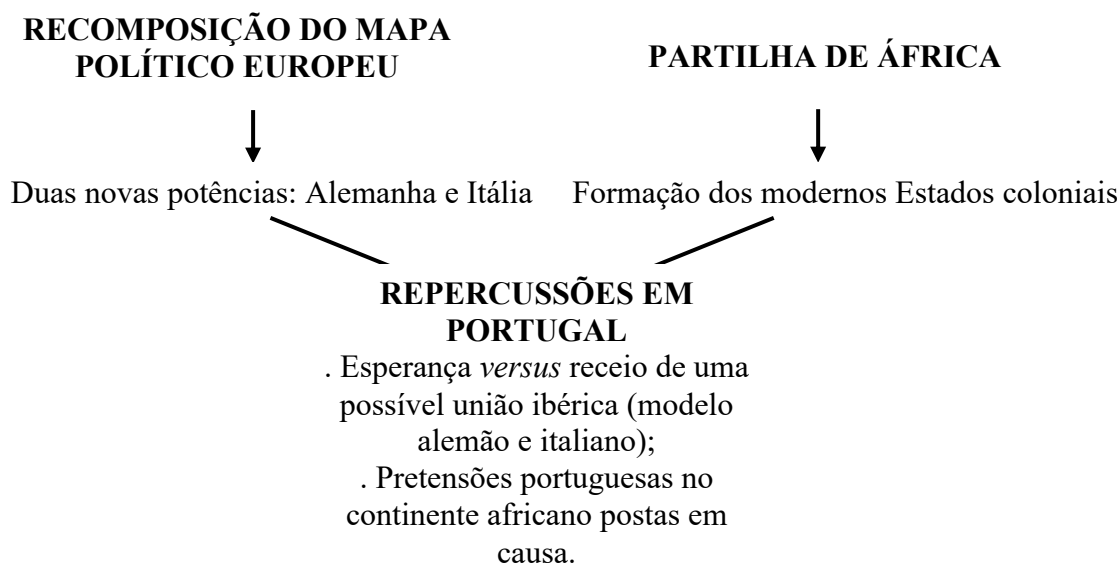
partir de 1876, passando pelas expedições de Serpa Pinto, Capelo e Ivens, pela criação da Sociedade de Geografia de Lisboa, em 1875, bem como da Comissão Nacional Portuguesa de Exploração e Civilização de África, parte integrante da Sociedade de Geografia, assiste-se também a um impulso da política externa portuguesa.¹⁶⁸ Sob a direção de Andrade Corvo, e sobretudo em assuntos respeitantes ao ultramar, procurou-se estreitar as relações com a Grã-Bretanha através, primeiramente, da procura de fixação de fronteiras e cooperação económica e, mais tarde, do Tratado da Índia/Tratado Anglo-Português de 1878 (26/11/1878). Este último documento previa a ligação entre o porto de Mormugão e a rede de caminhos de ferro inglesa do sul da Índia, o que facilitava instantaneamente a integração da economia portuguesa no território inglês do país, deixando em aberto questões ligadas à soberania portuguesa e criando importantes feridas numa identidade nacional em construção. Assiste-se a partir deste momento ao aumento da radicalização do nacionalismo, assente na ideia dos direitos portugueses na África central e das conseqüentes lesões irreparáveis na soberania e nos interesses nacionais decorrentes de qualquer acordo, destacando-se na década de 1870 o Tratado de Lourenço Marques (1879)¹⁶⁹ e, na década de 1880, o Tratado do Congo - cuja oposição internacional justificou e fez nascer a Conferência de Berlim (1884-1885)¹⁷⁰. Porém, o princípio da ocupação efetiva consagrado na conferência dita um novo rumo da política colonial portuguesa. Assim, esta resistência à política de cooperação com a Grã-Bretanha devia-se à conjugação da defesa do protecionismo com a corrente nacionalista urbana.

¹⁶⁸ A ideia central dos planos de Andrade Corvo previa a abertura do império ao exterior através da missão conjunta europeia de “civilizar” África, bem como a adoção de um expansionismo moderado não militar, da transposição do Fontismo para o Ultramar e ainda de uma política antiesclavagista. É também importante dar relevo à política de concertação com a Grã-Bretanha, num reafirmar da aliança luso-britânica através da fixação de fronteiras e cooperação económica.

¹⁶⁹ Relevante tratado que visava a regulação do acesso inglês ao porto de Lourenço Marques, em Moçambique. Foi considerado pela generalidade das forças políticas como inaceitável, não obtendo a ratificação das Cortes em 1881 (apesar de ter sido assinado em 1879).

¹⁷⁰ Sucessora da Conferência Geográfica de Bruxelas (1876), a Conferência de Berlim constitui um momento crucial de viragem no processo da Corrida à África. Organizada pelo Chanceler do Império Alemão, Otto von Bismarck, tinha como objetivo declarado regulamentar questões comerciais, bem como definir novas ocupações de territórios africanos, estabelecendo as regras oficiais de colonização que se seguiram, e que ditaram o rumo da história do colonialismo europeu em África. Mais informações na Ata Geral, redigida em Berlim em Fevereiro de 1885, disponível em https://web.archive.org/web/20131029200637/http://www.casadehistoria.com.br/sites/default/files/onf_berlim.pdf (último acesso: 3/8/2021)

Figura 4 Mapa político europeu, contexto colonial e caso português



Embora tenha sido concedida a Portugal uma extensão, e não uma redução, do território português em África - segundo Valentim Alexandre “A Portugal foram concedidos os territórios da margem esquerda do rio Congo, até Noqui, e Cabinda e Molembo, a norte do mesmo rio”¹⁷¹ – ficavam prejudicadas as pretensões portuguesas à região correspondente a todo o baixo Congo, sendo assim rejeitada a argumentação portuguesa com base nos direitos históricos de ocupação. Assim se explica, num primeiro momento, o sentimento de desencanto e desrespeito que se implantou nas elites portuguesas e que, conseqüentemente, reforçou o fenómeno nacionalista que se vinha a desenvolver desde a década de 1870, que ganhava cada vez mais espaço na vida política nacional e que exigia e alimentava o sentimento de urgência da ocupação da região entre Angola e Moçambique, de acordo com as pretensões explícitas no Mapa Cor-de-Rosa. Apresentado em 1886 pela Sociedade de Geografia de Lisboa, este documento ilustrava a pretensão de ligar as possessões portuguesas de Angola e Moçambique, criando um “corredor territorial” de domínio português que ligava horizontalmente as duas costas do continente africano e que, simultaneamente, colidia com os interesses ingleses de ligar, sob o seu domínio, o Egito (Cairo) à África do Sul (Cidade do Cabo). Nos fatores relevantes para a elaboração deste plano estava também o desejado reconhecimento da

¹⁷¹ Alexandre, *O império africano*, 18.

influência portuguesa em África junto da França e da Alemanha. É pelas mãos de Barros Gomes, Ministro dos Negócios Estrangeiros entre 1886 e 1890, que se procura a aproximação diplomática a outras potências, numa tentativa de contrapor os interesses ingleses e de adquirir ferramentas face às políticas apresentadas pela Grã-Bretanha. Assim, a tensão que se vinha desenhando, sobretudo do lado da opinião pública portuguesa, desde as questões ligadas às colónias portuguesas na Índia, desenvolve-se para uma tensão política crescente entre os governos de Portugal e Grã-Bretanha. Dos diversos incidentes que ocorreram nos territórios africanos e que opunham Portugal e Grã-Bretanha destaca-se o ataque por parte da expedição liderada por Serpa Pinto no Rio Chire, zona sob proteção britânica, e que serviu de pretexto para o *Ultimatum* de 11 de Janeiro de 1890, enviado pelo governo britânico chefiado por Lord Salisbury. Num apontamento em forma de aviso que notificava a urgência da retirada das forças portuguesas de todo o planalto central - a zona reclamada no Mapa Cor-de-Rosa – estava desde logo inscrita uma forte reação e a abertura de uma crise nacional que se registou na memória coletiva portuguesa como uma verdadeira humilhação, traição, desfalque e fraude, frequentemente contestadas nas páginas da imprensa lisboeta, nas manifestações de rua e nos tumultos populares que não terminaram com o tratado de 11 de Junho de 1891. Na verdade, a satisfação das pretensões inglesas nos territórios africanos reforçou o nacionalismo imperial português que, ao longo das últimas décadas do século, se sustentou num forte caráter antibritânico. A crise do *Ultimatum* deu não só o impulso às campanhas militares que visavam a ocupação dos territórios coloniais como impulsionou, também nas páginas da imprensa nacional – e, como não podia deixar de ser, nas páginas ilustradas pela caricatura – não o aparecimento mas a evolução de uma ideologia nacionalista que desde a década de 1870 se vinha desenhando a par dos desenvolvimentos das políticas coloniais e do desenvolvimento da procura das identidades nacionais europeias. Estas duas circunstâncias, postas em parilha, edificam um contexto relevante e favorável à constituição de fatores de motivação popular que conduzem a uma manifestação de massas, alargada a um grande espectro da sociedade através do mais abrangente veículo de comunicação da época: a imprensa.

Seguiram-se anos de constante desenvolvimento da necessidade de fazer frente às pretensões estrangeiras – e, sobretudo, inglesas – numa busca de soberania transposta para os territórios africanos, desenrolando-se as ocupações das possessões portuguesas através de operações de pequena envergadura, na sua maioria. Segundo Valentim

Alexandre, estas operações mobilizavam “escassas centenas de homens, em geral tropas ‘indígenas’, para submeter territórios de limitada extensão” embora em alguns casos as campanhas tenham atingido maior envergadura “com o contributo de forças idas da metrópole”¹⁷². A procura da adoção de uma linha mais protecionista no sistema colonial, com o aumento das exportações e a diminuição de importações, substituindo o modelo preconizado por Andrade Corvo, bem como o aumento de participação de capitais nacionais mostram uma viragem a nível económico (apesar de ser inevitável o recurso a capital estrangeiro, que provocava o mau grado do nacionalismo imperial)¹⁷³. Apesar do investimento de capital em empresas e companhias como a Empresa Nacional de Navegação (criada em 1881 com vista a efetuar ligações marítimas que incluíam a metrópole e os territórios coloniais) e a Companhia dos Caminhos de Ferro de Benguela (linha ferroviária que ligava Angola de oeste a este), o nacionalismo português de cariz imperial via nas sucessivas cedências a legitimação das suas inquietações. No campo da ideologia é também relevante referir a introdução das teorias do darwinismo social em Portugal, que legitimavam os processos de ocupação através do princípio da “sobrevivência do mais apto”, numa hierarquia biológica invocada como forma de justificar a sujeição e exploração dos povos africanos através de práticas escravagistas que, na verdade, não tinham sido eliminadas das colónias portuguesas.¹⁷⁴

¹⁷² Alexandre, *O império africano*, 20. O corpo territorial do império ganhava a sua forma definitiva, mas a soberania formal não correspondia a um controlo efetivo da totalidade ou de maior parte do território. As operações militares de ocupação constituíam uma resposta ao novo clima que envolvia a questão colonial, nomeadamente o aumento das pressões externas e a emergência do nacionalismo imperial que tendia a exigir o estabelecimento de uma soberania plena. Porém, estas operações mostravam-se lentas embora progressivas, em grande medida devido à falta de recursos financeiros e militares e ao domínio em geral frágil nos territórios.

¹⁷³ Inclui-se aqui as concessões a variadas companhias, sendo as mais relevantes a Companhia de Moçambique e a Companhia do Niassa, companhias privadas com carta de concessão que lhes conferia privilégios comerciais, ou seja, poderes majestáticos. De um modo geral, este período foi marcado por três planos: a regulamentação dos fluxos mercantis, a abertura às iniciativas e capitais estrangeiros e a regulamentação do trabalho indígena (requisição de mão-de-obra africana seguindo o lema de “civilizar trabalhando”).

¹⁷⁴ Oliveira Martins foi um dos teóricos portugueses da adaptação das teorias de Darwin ao contexto social, construindo uma teoria geral dominada pela ideia de “raça”, em que consta a afirmação da desigualdade congénita das várias “raças” com possibilidades desiguais de desenvolvimento e civilização. Aponta como raízes deste pensamento o processo de hominização, a distinção biológica, a lei zoológica de seleção e o consequente desenvolvimento de um império de seres superiores. Para aprofundar este tema recomenda-se, a título de exemplo:

Pereira, Ana Leonor. *A recepção do Darwinismo em Portugal*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra: 2006. Disponível em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/node/106201?hdl=32362> (último acesso: 3/8/2021).

Martins, Pedro. «Evolucionismo em Portugal na segunda metade do século XIX: problemas de conceptualização e recepção». *Diacrítica, Filosofia e Cultura*, n. 23/2 (2009): 399–431.

Se na representação do campo político o mais forte era sempre o adversário inglês, que derrotava o impávido Portugal e tornava o difícil o relacionamento luso-britânico numa questão central e determinante, no território buscava-se um novo aparelho de Estado preenchido pelo capital português e europeu como forma de obter novos mercados e defender a soberania portuguesa. Assim, é das transformações no campo ideológico e político que se radicalizam as escolas de pensamento que fundam a ação colonial, traduzindo-se numa sacralização do império e na conformação da imagem que o país tem de si mesmo e da sua “missão”.

1878-1889 – Do Tratado da Índia ao desfecho da Conferência de Berlim

A capacidade de gerar apoio e suporte – que se traduz numa consciencialização do nacionalismo – decorre em grande medida da dimensão da realidade/contexto nacional que leva à produção de interesses e à ambivalência de sentimentos e opiniões que dizem respeito ao que constitui ou é constituído pela comunidade nacional. Assim, é a produção de interesses e a ambivalência de sentimentos e opiniões – na sua maioria pensados pela elite e passados ao comum da população - que promove a consciencialização do nacionalismo e o dota da capacidade de mobilização de massas. A cronologia que pretendemos abordar tem o seu início no ano de 1878 precisamente por ser um marco na dimensão da realidade nacional e na mudança do que constitui e é constituído pela comunidade nacional: neste caso, os territórios coloniais portugueses na Índia. A assinatura do Tratado da Índia, em 1878, beneficiou dos novos ritmos de difusão de informação atentos às mudanças políticas, traduzindo-se na publicação de ilustrações que constituem relatos da transformação do difícil relacionamento luso-britânico numa questão central e determinante, não só para a classe política mas para a sociedade portuguesa geral. A relação Portugal - Grã-Bretanha seguirá uma linha de tratamento que acompanha os acontecimentos políticos ao longo da cronologia, com maior ou menor ênfase de acordo com esses mesmos contextos. No caso da desagregação do império brasileiro e da passagem da presença portuguesa na Índia para o ciclo africano do império, a assinatura do Tratado da Índia foi desde logo retratada pela imprensa satírica como uma cedência portuguesa injustificável, abrindo portas às pretensões inglesas sem

resistência.¹⁷⁵ Em *Uma Missão Á Índia*¹⁷⁶, da autoria de Bordalo Pinheiro, António Augusto de Aguiar, reputado homem da ciência e deputado do Partido Regenerador, é-nos apresentado suportando e analisando nos seus braços o reduzido corpo débil e subnutrido da Índia portuguesa, já ajoelhada pela falta de forças para se suportar a si mesma. Analisando se “é possível salvar a enferma que agonisa”, não repara que, ao fundo, a rainha Vitória permanece pacífica mas atenta, esperando pela lenta morte preconizada do domínio português na Índia. Inglaterra é representada pela sua soberana, coroada e altiva, neste caso em específico no cimo de um púlpito, como que esperando inteligentemente para falar e se fazer ouvir. A representação da rainha Vitória recai, nesta e noutras ilustrações, numa imagem estereotipada de uma soberana altiva e oportunista, inteligente e atenta, representante de *Albion* (denominação latina atribuída às ilhas britânicas, em específico Inglaterra). Bordalo serve-se inclusivamente da legenda para caracterizar a postura inglesa como “pérfida”, e o tratado da Índia como “um pouco *salgadinho* para o resto das colónias portuguesas!”.

Simultaneamente, no mesmo ano mas na cidade do Porto, Sebastião Sanhudo, no seu *O Sorvete*, retrata numa página dedicada às notícias da semana a negligente postura quanto às expedições exploratórias em território africano representando Capello e Ivens moribundos, junto de um nativo “pedindo esmola por falta de meios”.¹⁷⁷ Se a situação na Índia se complicava, com as cedências portuguesas ao poder inglês, a exploração de África parecia percorrer um caminho de insucesso, pouco levada a sério, com os exploradores “perdidos” e pouco apoiados. Porém, o regresso dos exploradores ao território nacional é retratada de forma absolutamente diferente. Sanhudo retrata a visita dos exploradores ao Porto, em maio de 1880, como uma festa com direito a brinde e ofertas e, mais tarde, em 1885, Bordalo Pinheiro procede a um elogio dos feitos que escapa à sátira. Acompanhados de uma aura de heroicidade, vistos como civilizadores, motores e motivadores da civilização, os desenhos passam a ser elaborados em jeito de tributo pelos gloriosos acontecimentos que constituem as viagens dos exploradores. Em *A Recepção de Capello e Ivens*¹⁷⁸, a presença de embarcações identificadas como

¹⁷⁵ Acerca do tratado luso-britânico de 1878 aconselha-se Pereira, Hugo Silveira. «O tratado luso-britânico de 1878: história de um acordo tecnodiplomático em três atos». *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, n. 17 (2017). https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/5376319/O_tratado_luso_britanico_de_1878.pdf (último acesso: 3/8/2021)

¹⁷⁶ VER FIGURA 11

¹⁷⁷ VER FIGURA 12

¹⁷⁸ VER FIGURA 13

pertencentes à imprensa demonstra não só a importância e a relevância das viagens de exploração territorial, mas também o próprio objetivo de demonstrar através dos meios de comunicação estes gloriosos acontecimentos. O detalhe da presença da bandeira portuguesa do lado direito da imagem não deixa dúvidas: trata-se de Portugal, de feitos gloriosos que se querem nas “bocas do mundo”, identificados e valorizados. Também no mesmo ano, Bordalo desenha sobre a sessão solene de tributo a Serpa Pinto e ao seu contributo para a glória nacional, realizada na Sociedade de Geografia, em 1885. A bandeira que acompanhou o explorador – um símbolo visual representativo da Nação e, por isso, carregado de simbolismo – é representada rasgada, contribuindo assim a imagem para passar a ideia da dificuldade da viagem, e das condições adversas ultrapassadas em nome do país. A presença do letreiro “África”, juntamente com a esfera armilar, passa não somente a ideia nacionalista de apego aos símbolos nacionais, mas também constitui uma referência à expansão portuguesa e à vocação portuguesa para colonizar, tocando indiretamente na questão do “bom colonizador”, aquele que se espalha pelo mundo e traz a civilização. Para além disto, o ambiente festivo é explicado na legenda: “N’essa unanime saudação, um grande sentimento jungia todos os dissidentes da política – o orgulho de ser portuguez!”. Fica assim explícito que a sacralização do império não assenta apenas na expansão imperialista como forma de obter novos mercados, mas também numa explosão de orgulho nacional ligado à procura de identidade e soberania que reforça o nacionalismo imperial e que se enquadra num quadro europeu de expansionismo.

Já em 1879 encontramos um novo tema dominante na imprensa satírica e no decorrer da história política portuguesa do século XIX. Falamos da assinatura do Tratado de Lourenço Marques que, considerado inaceitável pela maioria das forças políticas portuguesas, não foi poupado pelas farpas da imprensa satírica. Em *Tratado de Lourenço Marques*¹⁷⁹, da autoria de Bordalo Pinheiro, é apresentada a aprovação do tratado que entregaria “á Inglaterra o dominio de uma parte do território portuguez na Africa”. Na força que representa simultaneamente o Tratado da Índia, a situação em Macau e o Tratado de Lourenço Marques, Zé Povinho sufoca, com o próprio governo português a puxar a corda e o monarca assiste, no canto inferior direito, sem interceder. No cimo da força, empenhando a bandeira representativa das colónias britânicas, numa atitude e postura vitoriosa e alegre, a figura representativa da Grã-Bretanha: John Bull. Embora neste desenho a figura representativa inglesa não participe ativamente no sufoco de Zé

¹⁷⁹ VER FIGURA 14

Povinho, assiste alegremente e pacientemente às atitudes do governo português, tal como a representação da Rainha Vitória em *Uma Missão à Índia*. É esta dessacralização da elite política que permite esta crítica direta, a par da sacralização do império, num verdadeiro binómio sacralização do império x dessacralização da elite política que nos é apresentado na caricatura política do período. O mesmo binómio aparece representado em *Lourenço Marques*¹⁸⁰, com Zé Povinho acorrentado à Carta Constitucional, enquanto membros do governo “dão à manivela” para alimentar com as colónias portuguesas um John Bull energicamente sempre pronto a comer mais. A contrastar, em *Os Tratados e a Amizade Inglesa*¹⁸¹, somos apresentados em primeiro plano a um leão sonolento, representativo da Espanha, o “papão” do qual a Grã-Bretanha promete proteger Portugal no contexto da possibilidade de uma união ibérica. Novamente representada pela figura da rainha Vitória, desta vez num traje de ama que cuida de uma criança, o monarca português D. Luís, esta é uma clara e direta crítica à posição paternalista (ou maternalista, neste caso) inglesa em relação ao reino português, enquanto transporta no seu regaço a Índia e Macau. Zé Povinho esconde nas suas costas o território angolano, como que escondendo o território para não ser também tomado pelo inimigo inglês que conta falsamente a história do “papão” espanhol e adquire uma postura paternalista “ha duzentos e quarenta anos” em troca da “liberdade de estabelecimento em todas as nossas colónias”. Enquanto isto, o “papão” espanhol, na verdade, “adormeceu no telhado ha cerca de dois seculos”. A ironia é altamente utilizada, nomeadamente no título, pois somos deparados com uma ilustração daquilo que se sente como uma extorsão assente na falta de lealdade, e não uma amizade.

Ainda na temática do rescaldo do Tratado de Lourenço Marques, em 1881 Bordalo Pinheiro publica *Zé Prometheu*¹⁸², numa alusão direta à escultura de Nicolas-Sébastien Adam (1762) e à lenda de Prometeu¹⁸³, titã da mitologia grega. No desenho de Bordalo, Prometeu representa Portugal e a águia que se alimenta do seu fígado ou, neste caso, das colónias, é a Inglaterra. A tentar libertar Portugal das amarras que o prendem eternamente

¹⁸⁰ VER FIGURA 15

¹⁸¹ VER FIGURA 16

¹⁸² VER FIGURA 17

¹⁸³ Defensor da Humanidade, Prometeu apresentava ser uma ameaça para Zeus que, temendo que os mortais ficassem tão poderosos quanto os deuses devido à ajuda de Prometeu, o puniu deixando-o eternamente amarrado a uma rocha enquanto uma grande águia se alimenta do seu fígado que, no dia seguinte, se regenerava para que Prometeu volte a passar por essa tortura. As versões mais conhecidas desta lenda são as de Hesíodo, em *Teogonia* (séc. VIII-VII a.C.), e Ésquilo, na tragédia *Prometeu Acorrentado* (séc. V a.C.).

à rocha – que neste caso representa a Carta Constitucional - vemos Anselmo José Braamcamp, Presidente do Conselho de Ministros e Ministro e Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros, e José Luciano de Castro, Ministro e Secretário dos Negócios do Reino. No mesmo ano, e ainda da autoria de Bordalo, *O Pavilhão Nacional e A amabilidade inglesa*¹⁸⁴ mostra-nos novamente uma Inglaterra dominadora, falsamente leal. Se no primeiro caso temos em primeiro plano a enorme bandeira representativa das colónias inglesas a ser hasteada e ao lado, numa proporção bastante mais reduzida, a bandeira portuguesa numa posição bastante mais baixa, no segundo exemplo deparamo-nos com considerações sobre a imprensa inglesa. Diz Bordalo que “o *Times*, chegado o tratado de Lourenço Marques, delibera agradecer”. Num cenário que remete para uma refeição servida em ambiente de restauração, o jornal inglês agride Zé Povinho com o próprio serviço de loiça, estampado com o brasão nacional. A servir o tratado, em lugar da refeição, está o Primeiro-Ministro do Reino Unido, William Ewart Gladstone. A ideia passada nestas duas ilustrações não diverge das apresentadas anteriormente, remetendo para a perda de importância da soberania portuguesa em detrimento do consecutivo protagonismo e oportunismo inglês, que “agride” Portugal e o orgulho nacional com as suas próprias cedências e as suas próprias colónias. Mais uma vez, os títulos são absolutamente irónicos.

Também Sebastião Sanhudo publicou no Porto os seus desenhos alusivos a esta questão. Em *Política – O cavalo de batalha da oposição transformado em cavallo de corridas*¹⁸⁵, Lourenço Marques é representada por um magro cavalo, montado por uma figura representativa do inglês que é apresentada por Sanhudo nos seus desenhos mesmo em contextos não referentes à temática colonial – por exemplo, em *Um Estrangeiro no Porto*¹⁸⁶. No lugar da albarda, Sanhudo desenha a bandeira representativa das colónias inglesas, que vimos também nos desenhos de Bordalo. Já em *Circo da Nação*¹⁸⁷, o carácter humorístico é ainda mais acentuado. Num cenário circense, António Rodrigues Sampaio – Presidente do Conselho de Ministros, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino e Ministro e Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros (interino) – tenta equilibrar-se no baloiço do ministério, carregando numa mão a opinião pública representada por uma bandeira e, na outra, o Tratado de Lourenço Marques representado

¹⁸⁴ VER FIGURA 18

¹⁸⁵ VER FIGURA 19

¹⁸⁶ VER FIGURA 20

¹⁸⁷ VER FIGURA 21

pela mesma bandeira correspondente à representação das colónias inglesas. A assistir, na arena, Fontes Pereira de Melo espera pela sua vez de suceder no cargo de Presidente do Conselho de Ministros, o que veio a acontecer em Novembro de 1881. Nesse ano destacam-se ainda três outros desenhos de Sanhudo no seu periódico *O Sorvete*. Em *Um Tratado dos Nossos Caminhos de Ferro de Mormugão*¹⁸⁸, o leão representa não a Espanha, mas Inglaterra. A boca do leão representa o “túnel da ingulideira”, que engole os negócios do carvão, as salinas, Goa, o dinheiro português “e tudo mais que a senhora Inglaterra quizer”. Portugal assiste ao domínio inglês na Índia portuguesa, de braços cruzados e sorridente, sem nada fazer. A mesma representação da Inglaterra aparece em *Os Fructos da Política*¹⁸⁹. No contexto da não aprovação do Tratado de Lourenço Marques pelo parlamento português, a política (muito possivelmente dando corpo aqui à ideologia republicana) é-nos apresentada na ilustração de Sanhudo como uma mulher que assiste ao ataque do leão inglês à ovelha impotente representativa das condições do país. Embora este seja o único desenho em que há esta representação do leão *versus* ovelha indefesa, a ideia que persiste é a mesma: mais uma vez “a misera ovelha impotente, espezinhada aos pés do possante leão, a Inglaterra”. Já em *Leilão*¹⁹⁰ vemos representado António Rodrigues Sampaio, que pretende vender a pasta dos negócios estrangeiros. Assim, mete-a em leilão sob o olhar de Fontes Pereira de Melo, e o Tratado de Lourenço Marques, aparece representado pela figura de um gato, quieto mas atento, aos pés do Presidente do Conselho de Ministros.

Apesar do aparato referente às expedições, em 1882 as colónias são ainda representadas como estando “às moscas”¹⁹¹, devido à falta de investimento. Ao mesmo tempo, as relações diplomáticas entre os vários países da Europa avançam. Em *Solução da Questão Egypcia – A Grande Menageria de John Bull*¹⁹², Bordalo Pinheiro retrata a política colonial britânica como se de uma feira de se tratasse. Na banca da empresa britânica, John Bull vende bilhetes para a grande atração que são as colónias inglesas enjauladas, enquanto os visitantes as admiram, entretidos pela cantiga do periódico *Times* - numa clara crítica às políticas britânicas e à imprensa do país. O visitante que vemos a adquirir o seu bilhete é Zé Povinho que, entusiasmado pela atração, pergunta ao público-

¹⁸⁸ VER FIGURA 22

¹⁸⁹ VER FIGURA 23

¹⁹⁰ VER FIGURA 24

¹⁹¹ VER FIGURA 25

¹⁹² VER FIGURA 26

alvo da ilustração “quando chegará a minha vez de ser mostrado por dinheiro?”. Mais uma vez, a política colonial britânica é apresentada como aproveitadora e exibicionista, a que coleciona territórios sem nada deixar, sendo Portugal o próximo domínio a integrar a lista de territórios submetidos pelo poder inglês. No mesmo ano, Bordalo publica ainda *A Questão do Congo*¹⁹³, sobre a partilha da região do Congo, tema que aliás serviu de base à Conferência de Berlim. No desenho referido, um inteligente e vitorioso John Bull, casualmente sentado num assento cujas costas são o Egito e o assento a Índia, ingere vinho do Porto, champagne e cerveja, todas estas bebidas da marca “Congo”. No topo da imagem, o explorador francês Pietro Braza, Henry Stanley (que teve um determinante papel da criação do Estado Livre do Congo) e Zé Povinho, a já famosa personificação nacional, mostram as suas garrafas e reclamam para si os sucessos que John Bull detém. Da sua cadeira, este último afirma “Vocês é que o descobriram, mas quem o bebe sou eu!”. Este desenho de Bordalo Pinheiro assenta mais numa ideia de busca de denegrir a imagem inglesa e criticar os seus feitos do que de defender a imagem e soberania portuguesas em comparação com os outros países europeus. Esta é uma característica que veremos noutros desenhos. O cariz antibritânico desenvolve-se progressivamente, acompanhando o desenvolvimento dos acontecimentos ao nível europeu, mas parte desde logo de uma postura particularmente agressiva e crítica para com a potência britânica, reduzindo Portugal a uma posição de inferioridade (o que é espoliado, o que é usado, o que é traído,...). Para este efeito, nem sempre é representada a figura de Zé Povinho, mas é sempre perceptível esta ideia de que a crítica cáustica à soberania inglesa equivale a uma subvalorização do Portugal do período, embora o objetivo último seja a defesa do Portugal comprometido com o projeto colonial. Este antagonismo constitui assim uma característica da caricatura política nacionalista, imperial e de cariz antibritânico.

Assente na mesma ideia, Sanhudo publica um desenho sobre o 1º de Dezembro¹⁹⁴. Fazendo um paralelismo entre o dia da restauração da independência nacional, em 1640, e a dependência portuguesa do poder político inglês, Portugal é apresentado como um idoso, magro e débil apesar de envergar uma armadura de outros tempos, acorrentado a um brasão que relembra o brasão de armas do Reino Unido. A corrente, que representa as dívidas, os juros e as libras inglesas, impede o velho português de se libertar. Mais uma vez aparece a representação do leão inglês, e, do lado oposto, um burro em paralelo com

¹⁹³ VER FIGURA 27

¹⁹⁴ VER FIGURA 28

a representação portuguesa, numa clara crítica à atuação do país no decorrer das relações com a Inglaterra. Ao redor do brasão, encontramos a expressão francesa *Homi Soit que Mal y Pense* – em português, “Envergonhe-se quem nisto vê malícia”. Apesar desta frase se encontrar também no brasão original, não se encontra neste desenho ao acaso, sendo ironicamente utilizada pelo autor para demonstrar as más intenções e falsidade do poder inglês, bem como as suas consequências. Ao fundo, um outro leão afasta-se, carregando consigo uma viola e um chapéu florido. Dado os anteriores desenhos de Sanhudo, é expectável que este segundo leão represente a Espanha – num claro paralelismo entre este desenho, a data da sua publicação e a celebração da restauração da independência - que neste contexto se afasta e dá o seu lugar de dominador à Inglaterra, indo tocar/dar a sua música “para outro lado”, passando o testemunho do domínio estrangeiro em Portugal. Este paralelismo entre a difícil relação portuguesa com a Inglaterra e o anterior domínio espanhol, tão caro na memória coletiva portuguesa – ainda para mais num período de criação e procura de identidades nacionais como foi sobretudo a segunda metade do século XIX - procura frisar novamente a má intenção inglesa, e o difícil contexto português, constituindo o país um peão inglês no jogo internacional. Preso à Inglaterra pela necessidade monetária, Portugal subjuga-se ao poder inglês e enfraquece-se a si mesmo, perdendo na prática a sua independência política, ferindo a soberania portuguesa e o possível prestígio no contexto europeu. A própria representação de Portugal ora como Zé Povinho, ora como ovelha fraca e indefesa, ora como um velho débil e doente, transmite a clara imagem de um país fraco quando comparado com o poder oportunista e politicamente superior inglês, retratado como um leão ou um enérgico, oportunista e inteligente John Bull. Encontramos assim um outro binómio entre a procura de soberania por parte de Portugal, no contexto europeu da Corrida a África, e uma quase autossabotagem que se traduz na constante subvalorização do país por parte da própria imprensa. Constantemente retratado pela imprensa portuguesa como fraco e manipulável, procurava-se simultaneamente criticar a interferência inglesa nos processos de expansão portugueses, numa crítica antagónica que se traduz, em suma, na ideia de fragilidade portuguesa e inteligente e desleal aproveitamento inglês.

Estes dois estereótipos apresentados pela caricatura política do período em que nos focamos persiste ainda em desenhos como *Despresiveis!...*¹⁹⁵, de Bordalo Pinheiro. Neste desenho publicado em 1883 é novamente apresentado um John Bull aparentemente

¹⁹⁵ VER FIGURA 29

frio e calculista, que pisa as tradições, os tratados e as alianças seculares luso-britânicas enquanto chicoteia um Zé Povinho preso à Constituição pelas amarras das dívidas e dos empréstimos. Vemos uma notória diferença corporal entre Zé Povinho e John Bull, com um John Bull barrigudo e forte que contrasta com um Zé Povinho menos corpulento e choroso. Tudo isto ocorre num cenário parlamentar, com os deputados e até mesmo os vários monarcas – possivelmente os monarcas europeus - a assistir como se de um puro divertimento se tratasse, alguns mesmo de braços cruzados (como por exemplo Fontes Pereira de Melo, na bancada). Bordalo procura assim criticar a deslealdade inglesa que aparentemente contrasta com a expectativa assente na secular relação diplomática luso-britânica, que se esperava ancorada na lealdade política e diplomática. Retratada como uma violenta traição que se arrasta no tempo, a relação luso-britânica é ainda retratada pelo mesmo artista em *Delenda Albion!*¹⁹⁶. Introduzindo o desenho com alguns versos do poema de Henrique Lopes de Mendonça, cunhado de Bordalo Pinheiro, que destacam a reputação portuguesa no contexto europeu provocado pela “perfida Inglaterra” e pelo “bretão ruim que espuma e barafusta” cuja fome é “insaciável”, vemos Zé Povinho agrilhado, em pânico, implorando por ajuda, preso aos tentáculos de um gigante polvo representativo da Grã-Bretanha. Tal como um polvo, a inimiga britânica utiliza os seus flexíveis tentáculos (diga-se, as astutas negociações diplomáticas) para se mover e alimentar, manipulando o alimento, sem recear “lacerar as carnes do doente, com tanto que o estirpe da moléstia que o corróe”. Neste caso, o alimento é Zé Povinho, tal qual Prometeu e, portanto, o sempre manipulado Portugal. O título escolhido para o desenho é o mesmo título do poema publicado pela empresa de Bordalo, podendo este título constituir uma referência a Marco Pórcio Catão (234-149 a.C.) e ao Senado romano.¹⁹⁷

No mesmo ano, Sebastião Sanhudo perpetuava a publicação dos seus desenhos referentes à mesma temática, no seu periódico portuense. Em *Questão do Zaire*¹⁹⁸, Sanhudo adota uma abordagem menos violenta quando comparada com a abordagem de Bordalo referida anteriormente, mas igualmente direta. Retratando a figura representativa do inglês como um homem alto e esguio, com uma postura altiva – um tipo de representação que veremos mais tarde por exemplo nos desenhos de Leal da Câmara -,

¹⁹⁶ VER FIGURA 30

¹⁹⁷ Possível referência à célebre frase da oratória latina popularizada durante a Guerra Púnica entre Roma e Cartago. A frase “*Delenda est Cartago*” (“Cartago é destruído”) é sobretudo associada a Marco Pórcio Catão e aos seus discursos no Senado romano.

¹⁹⁸ VER FIGURA 31

Sanhudo retrata também Fontes Pereira de Melo e o monarca português, D. Luís. A personagem estereotipada inglesa avisa o Presidente do Conselho de Ministros e Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Guerra, Fontes Pereira de Melo, que não quer mais navios portugueses a navegar na zona do Zaire (atual República Democrática do Congo). Dando ordens ao Presidente do Conselho, encontramos neste desenho a mesma postura altiva e déspota que vemos noutros, e que continuaremos aliás a ver. O Presidente, do qual se esperava uma resposta que fosse ao encontro da defesa da soberania portuguesa em território africano e à defesa da reputação portuguesa junto dos restantes países europeus, responde prontamente e humildemente, retirando o seu chapéu num gesto de respeito, com uma promessa de que não enviará os navios pois “ao que prometto não falto!”. Ao seu lado o soberano dá garantias à figura representativa inglesa de que o “príncipe” – leia-se, Fontes Pereira de Melo – respeitará a ordem britânica pois faz de tudo para “servir os amigos”. Por detrás da aparente simplicidade do desenho, Sanhudo elabora uma crítica em três níveis: a manipulação e altivez britânica para com o governo português, como se de um domínio seu se tratasse, comandando os destinos da nação; a falta de resistência do governo português e do próprio monarca face às exigências britânicas que põem em causa a soberania do país; a capacidade de Fontes Pereira de Melo, Presidente do Conselho de Ministros e Ministro e Secretário de Estado, de jogar o jogo dos interesses de modo a inclusivamente se subjugar em troca da continuidade dos auxílios económicos e diplomáticos britânicos. A mesma interpretação e crítica são demonstrada pelo mesmo autor na ilustração publicada na capa do periódico *O Sorvete*, em Abril de 1883.¹⁹⁹ A mesma figura representativa inglesa, com a mesma postura, encontra-se agora sentada num trono, fazendo-se acompanhar pelo brasão que já nos foi anteriormente apresentado, o real brasão de armas do Reino Unido, incluindo o suporte direito (o leão simbolizando a Inglaterra) e o suporte esquerdo (um unicórnio simbolizando a Escócia). Enquanto o unicórnio se mantém imóvel, o leão mantém-se ativo, pronto a atacar os mesmos dois intervenientes que vimos anteriormente: o Presidente do Conselho de Ministros (o “príncipe”) e o Monarca. Reparamos desde logo na diferença de tamanhos das diferentes personagens, sendo a maior a imagem estereotipada inglesa, seguindo-se Fontes Pereira de Melo e, por fim, o próprio rei, o que nos transmite a ideia de uma hierarquia de poder que se inverte, a que se junta o facto de termos representado um trono e o único monarca desenhado não se encontrar nele

¹⁹⁹ VER FIGURA 32

sentado. Em vez disso, o próprio monarca presta vassalagem à Grã-Bretanha, estendendo a sua coroa e pedindo desculpa por incidentes no território africano. Fontes Pereira de Melo procede ao mesmo gesto, enquanto a figura inglesa não retira o seu chapéu nem altera a sua postura, tal como em *Questão do Zaire*. Sabemos também desde logo que se trata de uma ilustração satírica alusiva à questão da partilha de África pois podemos ver no cenário um mapa da região do Zaire, bem como os barcos que navegam e que nos remetem para esse contexto. Porém, o centro da imagem é explícito e autoexplicatório: o leão inglês, inquieto, tem o impulso de atacar as coroas perante si estendidas, particularmente a do monarca português, símbolo máximo da política governamental e da Nação. Já em *Martyrologio Moderno*²⁰⁰ Sanhudo destaca Zé Povinho e faz dele a personagem principal, pedindo até desculpas ao “caro collega Bordallo Pinheiro” por “incomodar o seu Zé Povinho”. Dividindo a sua narrativa imagética em quatro momentos, é retratado o contexto em que Portugal se encontra, em particular o povo português representado pela personagem de Bordalo. Se em três desses momentos o artista se foca no contexto nacional, no momento inferior esquerdo encontramos Zé Povinho amarrado a uma árvore, numa clara referência à imagem de Cristo na cruz. A torturá-lo estão membros do governo, que ao torturarem o povo dão espaço e liberdade para o jogo de interesses de outras potências europeias nos territórios africanos de interesse português. Enquanto Zé Povinho é torturado, a Inglaterra e a França jogam um jogo de tabuleiro e tiram “à sorte” o destino dos territórios que ambicionam deter. Mais uma vez o próprio governo dá espaço para as potências interferirem – ou, pelo menos, ambicionar interferir – nos domínios que Portugal ambiciona governar, ocupando-se de martirizar Zé Povinho com os seus erros.

Já no ano de 1885 Sanhudo publica *Mappa D’Africa*²⁰¹, desenho que constitui uma clara e inequívoca afirmação da ambição e imposição do projeto português de domínio colonial em África. Embora ainda num processo de definição de fronteiras, anterior à Conferência de Berlim (que iria ter início em Novembro do mesmo ano), o artista desenha um mapa de África representativo do Mapa Cor-de-Rosa e da visão colonial predominante em Portugal, assente nos direitos históricos de ocupação. A grande característica desta ilustração é, para além da dimensão e do trabalho pormenorizado do artista (onde se denotam os resultados das viagens de exploração europeias no continente

²⁰⁰ VER FIGURA 33

²⁰¹ VER FIGURA 34

africano), a certeza com que Sanhudo afirma que a faixa territorial assinalada a azul se traduz em “terrenos que Portugal possui na Africa”, procurando afirmar a soberania portuguesa. O que aqui encontramos não é uma imagem satírica, embora publicada num periódico de índole satírica, mas sim a afirmação de um nacionalismo de cariz imperial, reforçado no desenho pela presença da bandeira portuguesa, símbolo visual representativo do Estado soberano. Segurada por uma personagem claramente inspirada numa imagem estereotipada do homem africano, é sobretudo a presença da bandeira e a utilização da cor com o objetivo de diferenciar o que se encara como o domínio português por direito que fazem deste desenho uma das mais claras e diretas interpretações e demonstrações do nacionalismo imperial enquanto movimento de massas. Já no fim do ano, o mesmo autor publica um calendário ilustrado que resume o ano de 1885.²⁰² Um ano depois do início da Conferência de Berlim, Sanhudo desenha um país que marcha para o ano de 1886 seguindo a bandeira de Capello e Ivens, aspeto que poderá ter duas interpretações, ambas válidas e possíveis de coexistirem: por um lado, Sanhudo pretende demonstrar que a principal bandeira do ano anterior foi a bandeira do colonialismo africano, e que o será igualmente no seguinte ano, investindo-se na importância e grandeza das viagens exploratórias e caminhando junto das potências europeias com convicções assentes, com o domínio português em território africano em primeiro lugar na ordem dos assuntos nacionais e com Capello e Ivens como “mandatários” de uma soberania nacional diretamente dependente deste contexto colonial. Simultaneamente, esta mesma bandeira faz-se acompanhar de todos e mais alguns aspetos negativos referentes à vida política, económica e social portuguesa, caminhando e suportando os males do país, embora na fotografia (“photographia união”) apenas vá ser apresentada a bandeira representativa dos feitos em território africano. Sanhudo adivinhava assim um novo ano focado no plano colonial, assente nos eixos da exploração e na sua valorização, porém frágil e debilitado em todos os outros aspetos da vida nacional. Para além do contributo para a compreensão dos fenómenos da vida nacional do período, o complexo desenho de Sanhudo a que nos referimos constitui mais um contributo para o estudo do contexto português da Corrida a África. A liderar o ano de 1885 e caminhando para o ano de 1886, é o enorme estandarte do colonialismo – a maior representação no desenho – que nos mostra o esforço e a necessidade portuguesa de se encaixar no contexto colonial

²⁰² VER FIGURA 35

européu, reclamando a sua soberania e alimentando o nacionalismo de cariz imperial em progressivo crescimento com o orgulho nacional.

A caricatura política publicada nas grandes cidades de Lisboa e Porto, no período compreendido entre 1878 e 1885, dá-nos assim importantes informações para o estudo da passagem para o ciclo africano do império e, simultaneamente, apresenta-nos características que se prolongam e se desenvolvem ao longo de todo o processo até à definição das fronteiras definitivas das colónias europeias em África. Denota-se desde logo o uso recorrente de representações estereotipadas decorrentes da ideia base nacionalista do mundo dividido em nações e do processo de “estado-nacionalização”. Falamos do aparecimento recorrente de figuras como John Bull e Zé Povinho, e de figuras que, embora sem nome, representam uma nacionalidade estereotipada, como é o caso da figura representativa inglesa que vimos anteriormente. Estas representações tornam a mensagem facilmente descodificável e cada vez mais perceptível à medida que aparecem mais representadas, acompanhando o desenvolvimento do contexto colonial e o desenvolvimento do nacionalismo colonial, e traduzem-se em manifestações explícitas de preconceito. Estas manifestações e sucessivas reproduções cultivam o rancor e a aversão à Inglaterra enquanto nação, Estado e cultura, acompanhando os desenvolvimentos diplomáticos e intensificando-se à medida que as relações entre os dois países se intensificam, sobretudo no que diz respeito às sucessivas quezílias instigadas pelo contexto colonial. A par disto, é importante ressaltar também a ideia amplamente representada de um Portugal inferior *versus* Inglaterra superior, que pode primeiramente parecer antagónico se tivermos em conta o objetivo nacionalista de engrandecimento nacional, mas que na verdade procura instigar uma explosão de orgulho nacional ferido que conduz a um sentimento de vitimização que na verdade reforça esse nacionalismo imperial – no caso português, de cariz fortemente antibritânico – através da ideia de necessidade de defesa e falta de proteção. É isto que explica as sucessivas representações portuguesas como um idoso doente, decadente, ou como um Zé Povinho manipulado e ignorante em muitas questões, e o contraste da representação de um John Bull inteligente e astuto ou um leão pronto a atacar.

Para além destes dois pontos característicos, que se mantêm e ampliam após a Conferência de Berlim – como veremos de seguida – é desde logo notório o peso da ideologia nacionalista na formação colonial, de tal modo que podemos afirmar desde logo, e tal como nos diz Paulo Jorge Fernandes, que “O *Ultimatum* não trouxe a «questão

colonial» para o centro do debate político porque, na realidade, ela já se encontrava ali inscrita”.²⁰³ É esta ideologia que sustenta e legitima o investimento de vários setores no projeto imperial, incluindo o social, de modo a que este projeto não se restrinja a um plano político e económico (como por exemplo, a busca de novos mercados), mas se alargue a um plano social que mova a população e que a leve a legitimar ideologicamente os avanços portugueses em África através do desejo de soberania e de orgulho nacional. Esta vaga nacionalista tem, assim, um forte impacto na vida política e ideológica do país, e é em parte por isso que se justifica o próprio sucesso da caricatura política e da imprensa satírica em Portugal, adepta deste nacionalismo. Falamos de uma ideologia assente nos desenvolvimentos coloniais e na relação diplomática portuguesa com a Grã-Bretanha, que é amplamente perceptível logo desde os finais da década de 1870, como pudemos ver pelos exemplos anteriormente analisados, e que se amplia a partir do desfecho da Conferência de Berlim e, sobretudo, a partir do *Ultimatum* britânico.

1890 – No rescaldo do *Ultimatum*

A receção do *Ultimatum* britânico marca o início de uma nova etapa no nacionalismo imperial português de cariz antibritânico. Embora, como já vimos, a perceção deste nacionalismo venha desde o final da década de 1870 e se desenvolva logo a partir das viagens exploratórias e da viragem das atenções europeias para o continente africano, é a partir da afronta e traição que o *Ultimatum* representa em Portugal que este nacionalismo explode nas páginas da imprensa gráfica satírica, trazendo centenas de desenhos que retratam o culminar deste desenvolvimento nacionalista e o início da crise social e política que o acompanha. Contra as pretensões portuguesas em África, o *Ultimatum* provocou um intenso movimento de exaltação nacional e de contestação aos governos perante o inevitável fim do projeto de soberania do Mapa Cor-de-Rosa. Ao critério da ocupação efetiva para a posse de territórios, determinado pela Conferência de Berlim, e ao conseqüente esforço de realização de viagens exploratórias e operações militares de modo a satisfazer este critério e a ocupar efetivamente os territórios visados

²⁰³ Paulo Jorge Fernandes, «A crise do liberalismo - 1890-1930», em *História Política Contemporânea: Portugal 1808-2000* (Carnaxide: Objectiva, 2019), 148.

no projeto do Mapa, junta-se a ameaça britânica de rompimento de relações, se não fosse cumprida a exigência da retirada militar dos territórios entre Angola e Moçambique. O governo português cede de imediato, gerando as reações nacionalistas e antibritânicas que já vinham de antes, embora não com a intensidade e o incentivar de ódio que veremos de seguida. Nas palavras de António José de Almeida, estudante em Coimbra e autor do artigo “Bragança, o último”:

“A 11 de janeiro, o Ultimatum do inglês; e o rei que até aí era um simples larápio, passou a ser, na boca das folhas revolucionárias, um grande gatuno; ele que até aí possuía uma inteligência medíocre, passou a ser simplesmente um bruto; ele que até aí exibia, no seu descoco de pedante, uma educação deficiente, passou a ser um pacóvio (...). (...) Nas lojas de Lisboa, não se vendia a ingleses; nos alfaiates, não se costuravam figurinos ingleses; nas docas, não se descarregavam barcos ingleses; nos hotéis, não havia quartos para ingleses. A revista High Life foi rebatizada ‘portuguêsmente’ Alta Sociedade, ao mesmo tempo que a palavra ‘inglesada’ passou a ser sinónimo de ‘roubo’.”²⁰⁴

É logo no ano de 1890 que assistimos à publicação maciça de ilustrações de cariz fortemente antibritânico, com críticas ao governo e à própria imprensa. Em *Pontos nos ii*, Bordalo Pinheiro publica *A Partilha d’África: A austera imprensa inglesa*²⁰⁵, onde diversos periódicos, apresentados como “corja de rufiões que a força escuda” - sendo esta força o poder político - aparecem em corpos de galinhas e são identificados como a revista Punch, revista britânica de humor e sátira – representada por uma galinha com cara de bobo - o jornal Times e o periódico Standards. A alimentar estes “animais”, vemos a Rainha Vitória do Reino Unido, Lord Salisbury, e uma figura coroada que representa o Duque de Fife. Tanto a monarca como Salisbury e o duque (e ainda a representação animalesca dos periódicos) pisam um mapa de África, enquanto os periódicos se alimentam com o milho das Companhias Africanas que é, na verdade, dinheiro que “regula a opinião dos redactores” e que promove a parcialidade da imprensa estrangeira “servindo ao egoísmo britânico”. Inserindo-se no mesmo registo antibritânico, em

²⁰⁴ José Miguel Sardica, «Ultimato Britânico», em *Dicionário da História da República e do Republicanismo* (Lisboa: Assembleia da República, 2014), p. 1029-1030.

²⁰⁵ VER FIGURA 36

*Hoje/Amanhã*²⁰⁶ as colónias portuguesas são representadas como um produto precioso ofertado pelo próprio Rei D. Carlos à Rainha Vitória de Inglaterra, disfarçado entre o marfim. Esta “troca comercial” acontece pisando Zé Povinho, enquanto a monarca britânica apelida o rei português de “melhor fraldiqueiro do meu império”, e pisa o povo português diretamente na face. A própria diferença de postura das duas personagens é significativa, como já antes vimos noutros exemplos: o rei D. Carlos, curvado, inferioriza-se e submete-se perante uma monarca em posição vertical e dominante. Porém, no desenho seguinte, complementar, representando a atitude necessária no futuro, Zé Povinho liberta-se violentamente das amarras que a ele se prendem, tal qual parasitas, libertando-se da “caverna de bandidos que se chama Inglaterra”, acrescentando ser necessário eliminar “p’ra sempre esse traiçoeiro paiz das nossas relações comerciais, tão rapido quanto possivel” e ainda impor o dever de “não vêr fim a esta campanha d’odio, de sangue mesmo e de vingança, ensinando-a nas escolas aos nossos filhos”. Ainda no mesmo ano, em *Entre a Faca e a Parede*²⁰⁷, o *Ultimatum* é apresentado como um instrumento que procurava beneficiar a British South Africa Company. Na legenda Bordalo inclui, num tom satírico e irónico, a frase “Se não é para os expoliar, para que diabo quer a Inglaterra os aliados?”, numa clara e muito direta afirmação de que não só se tratava de uma espoliação, como os interesses económicos inerentes não eram aceites como justificação. A utilização da faca para representar o *Ultimatum* não parece também ser inocente, estando de certo modo ligada à famosa expressão “facada nas costas”, ou simplesmente ligada ao facto de o próprio ultimato constituir, na prática, uma arma ameaçadora ao serviço de interesses britânicos.

Prosseguindo a análise no mesmo ano, e ainda focados nos desenhos de Bordalo Pinheiro, em *A Partilha de Africa*²⁰⁸ encontramos novamente as figuras estereotipadas de John Bull e Zé Povinho. Numa crítica às políticas coloniais inglesas e alemãs, o artista pormenoriza a posição inglesa através da representação de um John Bull de tamanho generoso, que se interroga quanto às posições alemãs ao mesmo tempo que inferioriza Portugal, lamentando. “Ah! se elles fossem fracos como Portugal!...”, afirma. Simultaneamente, a posição inferior portuguesa, intitulada de espoliada, mantém-se com o artista a escrever “Ora quando estas duas aventureiras se chamam entre si estas gracinhas, que epithetos daremos nós a ambas, nós os verdadeiros espoliados?... Ah

²⁰⁶ VER FIGURA 37

²⁰⁷ VER FIGURA 38

²⁰⁸ VER FIGURA 39

sucia!... E' fartar!'. Do lado direito do desenho aparece-nos a águia alemã, enorme e poderosa, coroada, “Prestes a descer para empolgar a presa”. A mesma dinâmica é apresentada em *Contradança Diplomática*²⁰⁹, desta vez focando-se apenas, e mais uma vez, no *vis-a-vis* entre Portugal e a Grã-Bretanha. António de Serpa Pimentel, Presidente do Conselho de Ministros, representa Portugal, enquanto Lord Salisbury, chefe do governo inglês, representa o Reino Unido. O português, extremamente correto e cortês, executa uma vénia e dirige-se formalmente ao inglês que traz consigo duas figuras femininas representativas do Zambeze e Zanzibar, e cuja postura sugere a entrega das duas mulheres – ou seja, dos dois territórios – ao Presidente do Conselho. A contrastar com a atitude respeitadora do português, o Primeiro-Ministro inglês vira apressadamente as costas a António de Serpa Pimentel, levando consigo os dois territórios e deixando Portugal literalmente “de mãos a abanar” e sem retribuição à sua “dança diplomática”. Esta falta de retribuição é ainda acompanhada de uma relação servil do lado português, como podemos ver em *Novos mandamentos do brio nacional, a fim de não alterar as boas relações diplomáticas com a nossa fiel aliada, a Inglaterra*.²¹⁰ Bordalo esclarece no seu desenhos os três mandamentos essenciais para manter as relações diplomáticas entre os dois países, estabelecendo como primeiro mandamento a aceitação das imposições inglesas sem protestar. A ilustrar este primeiro mandamento vemos John Bull na sua já habitual postura desdenhosa e, por vezes, até jocosamente violenta, como é o caso. O segundo mandamento assenta na obrigação de agradecer, sempre humildemente, a tamanha generosidade e bondade inglesa. Aqui a postura desdenhosa de John Bull mantém-se, adquirindo aqui também uma expressão jocosa. É de relevar a enorme carga irónica e sarcástica utilizada por Bordalo neste desenho em particular, embora seja apanágio de toda a caricatura política a utilização do escárnio sarcástico. Neste desenho em particular, os dois primeiros mandamentos servem de ponte para o terceiro e último, em que a figura de John Bull é substituída pelo Primeiro-Ministro britânico, que caminha com desdém perante a vassalagem portuguesa, levando consigo os territórios africanos. Os resultados práticos destes mandamentos, que pautam as relações diplomáticas entre os dois países, servem de conclusão à reflexão do autor, explícita na legenda: “Portugal fica sendo para todo o sempre, uma loja de engraxadores humildes da Grã-Bretanha... E a cara alegre por que o estrangeiro é forte”.

²⁰⁹ VER FIGURA 40

²¹⁰ VER FIGURA 41

A mesma vassalagem portuguesa é igualmente criticada em *A Entrega d'África: Scena Tragi-comica*.²¹¹ John Bull, inebriado e sentado numa pilha de dinheiro, é convencido e ajudado por Lord Salisbury a esticar a mão, de modo a receber o “novo império colonial” conseguido pelo Primeiro-Ministro inglês através do *Ultimatum* “sem precisar disparar um tiro, ou gastar uma libra”. A África portuguesa, representada estereotipadamente por uma figura nativa africana, é entregue por Portugal, o débil idoso que já anteriormente nos foi apresentado - inclusivamente antes do início da crise provocada pelo *Ultimatum* -, acompanhado pelos ministros que defendem a entrega dos territórios como forma de obter mais apoio financeiro inglês. O velho Portugal suplica por mais coragem e resistência, embora sem sucesso. Este desenho é autoexplicativo da forma como o pós-*Ultimatum* é visto em Portugal: Salisbury e o governo português percorrem o mesmo caminho de serviço à nação inglesa, no caso português desrespeitando e negando as vontades do seu próprio país. Entrega-se assim a soberania e os valores nacionais em troca do apoio financeiro que, embora posto pela causa nacional em segundo plano face à honra nacional, constituía na verdade um importante ponto da equação diplomática. É também importante ressaltar a díspar representação dos dois países: enquanto John Bull se apresenta como um homem robusto e corpulento, Portugal está cada vez mais débil e mal cuidado, conforme a partilha do continente africano avança. Este ponto é ainda mais óbvio em *O Garrote Vil*.²¹² Portugal, representado pela mesma figura decadente mas desta vez amarrada, em agonia, é torturado pelas mãos de Salisbury, e a tudo isto assistem Ernesto Hintze Ribeiro - na altura Ministro e Secretário dos Negócios Estrangeiros - e Augusto César Barjona de Freitas, responsável pelas negociações diplomáticas com a Grã-Bretanha com vista ao estabelecimento de novos termos. Barjona de Freitas é apresentado com um estandarte, com a legenda “misericórdia”, o que nos mostra como era entendida, pelo menos por Bordalo, a missão diplomática a Londres: um pedido de misericórdia face ao contexto quase torturante. São ainda significativas as vestes do torturado, que enverga símbolos nacionais tais como os escudos azuis com cinco besantes brancos representativos das cinco chagas de Cristo, e os castelos tradicionalmente considerados símbolo das vitórias de D. Afonso Henriques aos mouros, no decorrer da Reconquista. Também esta referência ao período da formação de Portugal não é ao acaso, procurando-se estabelecer um paralelismo entre uma época

²¹¹ VER FIGURA 42

²¹² VER FIGURA 43

de grandes feitos que definiria as fronteiras físicas da nação e a agonia presente dessa mesma nação que, séculos depois, se vê ameaçada por um poder externo estrangulador e, sem a coragem governamental para impor a sua soberania, mantém-se na agonia injusta da dependência diplomática que ameaça sistematicamente a soberania nacional.

Já em *Depois do Tratado*²¹³ a crítica mantém-se, apesar de aparentemente mais suavizada pelo recurso ao puro humor, que retira o peso do cenário inquisitorial e violento apresentado anteriormente. Apesar da soberania portuguesa em África ser altamente questionada, o poder inglês imposto em Portugal era considerado uma realidade, de tal modo que o desenho no qual nos focamos retrata a rainha Vitória no topo da famosa estátua do Rei D. José, localizada na Praça do Comércio, em Lisboa. A escolha da estátua não foi, claro está, ao acaso: para além da estátua real representar um dos mais relevantes monarcas da história portuguesa, situa-se num dos locais mais importantes e históricos da cidade. No desenho de Bordalo Pinheiro, a rainha ocupa o lugar do monarca português e, no lugar do cavalo de D. José, o artista desenhou um burro, animal de menor porte e estatuto. Este pormenor, para além da óbvia referência à falta de validação da rainha inglesa pela opinião portuguesa, poderá também constituir uma referência ao depreciativo famoso ditado popular português “passar de cavalo para burro”, que faz referência a uma regressão. Também Lord Salisbury aparece representado, substituindo o retrato de Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal e “braço direito” do rei D. José. Apesar da interpretação óbvia, o presente desenho não procura demonstrar apenas a imposição da soberania britânica, mas utilizar os acontecimentos históricos da própria história portuguesa como objeto humorístico já que, na legenda da ilustração, podemos encontrar uma referência à dramática tragédia do terramoto de 1755. Diz Bordalo que “a história de Portugal teve dois terramotos: 1755 e o de Agosto de 1890”, fazendo assim uma clara referência ao tratado pós-*Ultimatum* que criou o instrumento diplomático que contribuiria para definir posteriormente as fronteiras efetivas de Angola e Moçambique, de acordo com as exigências britânicas. Da mesma forma que no século XVIII foi necessário reconstruir Lisboa após uma catástrofe, era agora necessário repetir a obra, embora não de forma material. A nação é assim apresentada como destruída, embora os seus edifícios se mantenham nos seus lugares. O poder português é sistematicamente

²¹³ VER FIGURA 44

questionado e Portugal é apresentado como uma nação humilhada, destruída do ponto de vista patriótico e nacionalista.

Já em *Este é o estado da questão*²¹⁴, Bordalo apresenta-nos uma atualização da delicada situação diplomática entre os dois países recorrendo a uma representação digna dos contos infantis. Nesta ilustração, o responsável português pela missão diplomática em Londres, Barjona de Freitas, embala os territórios africanos e os conflitos diplomáticos como se de uma criança se tratasse enquanto, atrás da cortina, tal qual um “papão”, encontra-se Lord Salisbury que, sorrateiramente, adquire uma postura jocosa nas costas do chefe do governo e dos próprios territórios. É imediatamente perceptível que a postura de Salisbury e todo o contexto do desenho consistem numa referência à atitude desleal que é atuar “nas costas” ou “pelas costas”, acusando-se aqui a Grã-Bretanha de uma deslealdade inesperada que permite um ataque a qualquer altura, sem nunca dar descanso devido ao seu caráter pérfido e infiel. Espera-se assim que, após a desleal proclamação do *Ultimatum*, precedida pelas já amargas relações diplomáticas anteriores, todo o tipo de ações políticas que atentem contra Portugal sejam possivelmente esperadas, criando-se assim a ideia de um encadeamento de acontecimentos negativos provados pela potência inglesa, em contraste com um Portugal que se tenta esquivar das injustas investidas e procura impor a sua soberania. Sobre esta soberania – ou falta dela -, Bordalo desenha ainda *As novas armas de Portugal: Para serem usadas em seguida á aprovação do protectorado inglez*²¹⁵, onde apresenta o já conhecido brasão de armas inglês e recorre ao humor para substituir as figuras laterais pelos membros do governo português Hintz Ribeiro (na pasta dos Negócios Estrangeiros) e Augusto Barjona de Freitas. No centro, claro está, a rainha Vitória. Recorrendo à ironia, encontramos na legenda a informação de que “o governo tenciona mandar cunhar novas armas para as relações officiaes com a nossa Africa – que hoje é da Inglaterra”. Lord Salisbury, mais uma vez representado, escolhe, de entre os dois brasões, o que contém a representação da subordinação portuguesa. Não passa ainda despercebida a representação de duas mãos, ao invés da terminação das fitas que rodeiam o brasão original, numa referência a mãos que tudo tiram, e ainda à representação de um garfo e colher, no lugar das armas, remetendo o recetor ao cenário de uma refeição, de um “encher de barriga” inglês.

²¹⁴ VER FIGURA 45

²¹⁵ VER FIGURA 46

Ainda sobre Barjona de Freitas encontramos *Retrato de Berjeirona de Freitas*²¹⁶, uma caricatura do rosto do diplomata elaborada através de um conjunto de “recortes” de elementos diretamente ligados à situação diplomática luso-britânica pós-*Ultimatum*. Enquanto o cabelo é composto por uma África dissipada, a testa é composta pela rainha Vitória, que segura um saco de libras. Já o queixo é elaborado através do recurso à figura de Lord Salisbury, e o nariz pelo tratado luso-britânico de Agosto de 1820. Todas estas alusões pretendem passar a mensagem crítica de que Barjona de Freitas, nas suas negociações, estaria a servir o imperialismo inglês, prejudicando as ambições relativas aos limites territoriais da África oriental, o que nos conduz para um outro desenho de Bordalo sobre – e assim intitulado – *A Situação*.²¹⁷ Nesta gravura é apresentada a consequência de todas estas negociações e questões. Sobre a figura feminina da pátria, morta e caída, um grupo de políticos (entre eles Hintze Ribeiro, Vaz Preto, José Luciano de Castro e António de Serpa Pimentel) disputa a urna enquanto John Bull observa jocoso toda a situação. Mais uma vez representado como uma figura fisicamente corpulenta, a sua proporção contrasta com o tamanho das representações dos políticos portugueses, que nem tomam a devida atenção às também representadas grandes potências europeias, trocando impressões entre si sem mostrar interesse no jogo político português. Esta é uma referência politicamente ligada ao tratado luso-britânico, sequência do *Ultimatum*, que nos apresenta também uma esperança: Bordalo desenha, no canto superior direito, uns braços que, em jeito redentor, procuram salvar a pátria desfalecida. Aberto a interpretações, poderá no entanto estar aqui representado o âmago ideológico republicano do artista.

Apesar do largo número de gravuras satíricas publicadas em Lisboa por Rafael Bordalo Pinheiro, também Sebastião Sanhudo, no Porto, publicou amplamente e de forma semelhante sobre as questões ligadas ao *Ultimatum*, o que contribui igualmente para o estudo das manifestações nacionalistas antibritânicas decorrentes do cenário colonial nos centros urbanos portugueses. Ainda em 1890 a capa d'*O Sorvete* serve de palco à publicação de *Os últimos acontecimentos: Nós e a nossa amiga (Notas)*.²¹⁸ Recorrendo ao desenho em quadradinhos, Sanhudo utiliza o humor para criar situações hipotéticas de um dia-a-dia antibritânico em que qualquer referência à Inglaterra ou à língua inglesa é abolida, e a vida adaptada às relações cortadas com a potência. Nem os mais pequenos

²¹⁶ VER FIGURA 47

²¹⁷ VER FIGURA 48

²¹⁸ VER FIGURA 49

ficam de fora: no cenário apresentado no canto inferior esquerdo, uma criança pergunta ao progenitor se os ingleses roubam, ao que o pai responde “Roubam, sim, filho. São os mais refinados larápios que o sol... – que o sol não, porque elles não teem sol; - são os maiores patifes do mundo!”. Fazendo ainda referência jocosa aos empréstimos monetários ingleses e à postura nacional antibritânica, o artista desenha uma figura masculina que deita pela janela sacolas de libras. Quando questionado por uma figura feminina sobre o porquê de estar a perder voluntariamente todo aquele dinheiro responde o homem “Pois então? Eu cá sou patriota!”. Este apelo ao humor junta-se ao apelo à união da pátria em *A Portuguesa*.²¹⁹ No desenho que figura logo imediatamente na capa, aparece uma representação de Zé Povinho, de Bordalo, segurando a bandeira portuguesa, e de braço no ar invoca a pátria, o exército português e a integridade nacional contra os “piratas” pois “Depois da casa roubada... ferrolhos nas portaz...”. Publicada ainda em Janeiro de 1890, ano e mês da receção do *Ultimatum*, Sanhudo apela à unidade nacional como forma de fazer frente ao que considera um roubo britânico, sem no entanto recorrer diretamente a representações britânicas, e preferindo focar a sua atenção – e a de quem contacta com o seu periódico, já que esta ilustração se encontra na capa – numa união patriótica nacional.

Numa primeira análise a abordagem de Sanhudo pós-*Ultimatum* parece divergir da de Bordalo, na medida em que não recorre primeiramente ao ataque antibritânico e procura alimentar o nacionalismo patriótico focado no potencial do país. Porém, logo no início de Fevereiro do mesmo ano publica *A Libra de Cavalinho*, também na capa do periódico.²²⁰ Apresentando o reverso da libra inglesa em ouro, altera no entanto a representação: se na moeda original encontramos a representação de São Jorge – grande mártir na comunhão anglicana - matando um dragão, na ilustração de Sanhudo esse dragão é sim um monstro de sete cabeças que representa as pretensões portuguesas em África e o próprio Portugal aniquilado (ou, pelo menos, atacado) pela Inglaterra, cujo patriotismo se torna doente e egoísta aos olhos do artista.

Também Sanhudo desenha no jornal portuense sobre a imprensa inglesa.²²¹ Num detalhe de uma página dedicada à atualidade, o artista segue a sua posição inicial pós-*Ultimatum*, demonstrando que a forma de Portugal se manter em posição de defesa face

²¹⁹ VER FIGURA 50

²²⁰ VER FIGURA 51

²²¹ VER FIGURA 52

às negativas investidas da Grã-Bretanha é focar-se em si mesmo. Deste modo, em Fevereiro de 1890, o artista defende que o ataque e as investidas contra a imprensa inglesa por parte da imprensa portuguesa servem, acima de tudo, para desviar a atenção do país, desviando o foco que devia estar sobretudo na grandeza portuguesa e na busca de soberania. Assim, Sanhudo apresenta inicialmente uma visão contrastante com a de Bordalo, embora não deixe de seguir a linha dos nacionalismos europeus de defesa intrínseca da pátria e busca de soberania. Para além das referências aos periódicos, o artista reflete ainda sobre o impacto da presença portuguesa em África através das viagens exploratórias e o seu impacto no sentimento nacional português. Logo no primeiro desenho de *O que por ahi se tem passado*²²², Sanhudo propõe começar pelo “lado higienico”, ou seja, pela investida portuguesa em África – seguindo assim a sua posição de defesa de Portugal focando-se nos seus maiores feitos no contexto colonial europeu. Deste modo o artista afirma que “a cerveja Serpa Pinto é a melhor bebida que até hoje tem aparecido para a conservação da saúde”, pois restaura o patriotismo de quem o perdeu, ou seja, de quem desanima com o contexto colonial que inclui, claro está, as relações diplomáticas entre Portugal e Inglaterra.

A atitude mais crítica e focada num comentário iconográfico direto sobre a postura britânica é apresentada ainda no ano de 1890. Em *O nosso Chire... Delles: A humildade é uma coisa muito linda*²²³, Portugal é representado de uma forma muito similar à que vimos anteriormente nos desenhos do lisboeta Rafael Bordalo Pinheiro, assente na ideia de um país idoso, débil, abatido e prostrado, representado por uma figura masculina idosa. Com uma postura contrastante face à postura portuguesa, Sanhudo desenha uma representação inglesa que veremos variadas vezes, não só nos seus desenhos como no de outros artistas posteriores, inclusivamente lisboetas: uma figura masculina, umas vezes extremamente magra e alta, outras mais robusta embora sempre maior do que a representação portuguesa, recorrentemente envergando um chapéu que nos remete para a imagem estereotipada do explorador aventureiro, e ainda mais recorrentemente uma indumentária axadrezada (que se associa aliás, desde logo, à cultura escocesa e inglesa). Esta figura representa recorrentemente o inglês enquanto entidade cultural e política, e outras vezes é diretamente uma recriação do John Bull que vai ao encontro ao próprio estereótipo cultural e político do inglês – como é o caso desta ilustração. O cenário é a

²²² VER FIGURA 53

²²³ VER FIGURA 54

zona do Chire, em Moçambique, e o velho Portugal agradece a John Bull os seus favores e eternos benefícios. Por outro lado, John Bull, com uma postura claramente paternalista, carrega uma bolsa a transbordar de libras, e esconde um mapa de África, atitude que passa a ideia de que planeia ocultamente o seu próximo passo. Mais uma vez Portugal retira o chapéu em sinal de respeito, obséquio que nunca é correspondido. Pelo contrário: John Bull sugere até que a figura portuguesa se cale, e que aceite que John Bull se coloque no papel de “pae de Vocemecê sempre”. Vemos mais uma vez representada a ideia da superioridade inglesa, tanto pela diferença de dimensão entre as duas figuras como pela postura explicitamente paternalista com que é representada. O mesmo tipo de interpretação aparece em *Á ultima hora: Nós e elles*.²²⁴, do mesmo autor. Aqui a representação portuguesa mantém-se nos mesmos moldes, e a representação inglesa varia ligeiramente, mantendo contudo a indumentária e sendo aqui denominada “Snr. Bife”. Num cenário que nos remete para o campestre, a figura inglesa procura espoliar de tal forma o velho português que ordena até que ele dispa e ofereça a única coisa que tem, a sua camisa. A resposta vem num tom clemente e submisso, pedindo “pelo amor de Deus”, expressão que nos remete para a piedade católica. Porém, a resposta é assertiva e empurra o velho Portugal para a posição de dependente, nem que para tal se recorra à ameaça assente no facto da potência inglesa ter a capacidade militar para “abater seus fanfarronadas” – uma clara referência à ameaça inglesa patente no *Ultimatum*.

Também Sanhudo representa a Inglaterra através da representação do leão, e também este artista utiliza a figura de Zé Povinho como personificação nacional portuguesa, como podemos ver, entre outros exemplos, em *A divisão da nossa África*.²²⁵ A mensagem é diretamente e imediatamente passada sem recorrer à legenda: o leão inglês olha sedento para o mapa de África, e aponta para diversos territórios, enquanto Zé Povinho adquire a sua típica posição de confusão e incerteza, desconhecimento e ignorância, falta de atitude e défice de resiliência. Conseguimos ainda visualizar na imagem o lema do brasão de armas britânico que já variadas vezes aqui vimos: *Dieu et mon droit* “legítima” a ação inglesa por parte da potência, e *Honi soit qui mal y pense* serve a ironia para alcançar a crítica a essa mesma ação. Este é um dos mais diretos exemplos de linguagem iconográfica que, não devedora do texto, se autoexplica embora dependa da interpretação do recetor. A fácil compreensão para quem a descodificação é

²²⁴ VER FIGURA 55

²²⁵ VER FIGURA 56

acessível torna possível, aqui e em todas as outras ilustrações, o acesso à mensagem nacionalista e patriota de cariz antibritânico, e à transmissão de informação típica de um meio de comunicação, mesmo que não verbal. O mesmo acontece em *Actualidades: Entre a cruz e a caldeirinha*²²⁶, desenho do mesmo autor, onde figura mais uma vez a figura de Zé Povinho, nos mesmos moldes e na mesma posição. Entre a decadência da morte e o leão inglês, aqui representado por um leão vestido com a indumentária típica da representação inglesa, num processo de “humanização animal” simbólica que torna ainda mais rápida a descodificação da personagem. Zé Povinho, confuso e ignorante, inerte e incapaz, deixa-se roubar pelo leão que, contente, lhe assalta os bolsos que simbolizam simultaneamente os territórios africanos, a honra e soberania nacional e o próprio orgulho patriótico cujo vigor parece cada vez depender mais destas relações diplomáticas desleais. É relevante ter atenção ao facto de, nestes desenhos, a figura de Zé Povinho se encontrar ciente do que acontece, não sendo estes acontecimentos retratados na sua ausência ou à sua revelia. Zé Povinho está sempre presente, e é aí que reside também o sentimentalismo nacionalista antibritânico exacerbado da questão: o povo tudo vê, mas nada faz para além de lamentar e denunciar, porque mais nada pode fazer a não ser reduzir-se, vitimizandose num orgulho nacional ferido que, simultaneamente, aumenta o fenómeno nacionalista.

Também interessante e significativo é *De como John Bull veio a este mundo de enganos e misérias*.²²⁷ Já nos últimos meses do ano, Sanhudo desenha, em jeito de banda desenhada, uma interpretação satírica do nascimento de John Bull, consequente da caída de uma matéria fétida de um carroça. Quanto mais a criatura se desenvolvia, mais repugnante era o cheiro, até o vulto se assemelhar “a um sapo, asqueroso e repugnante”. O cheiro fétido era, afinal, o “cheiro a gatuno”, que ganhou vida com o auxílio da polícia, ou seja, da própria autoridade. O simbolismo por detrás das várias características destes desenhos mostra-nos, mais uma vez, a repulsiva e hostil imagem portuguesa em relação à figura inglesa enquanto entidade cultural e política. Em primeiro lugar, o nascimento a partir de uma matéria que se desenvolve no meio do nevoeiro causa junto do recetor uma aura de misticismo que antecede a forte possibilidade de acontecimentos negativos e/ou assustadores. O cheiro desagradável e intenso que o artista descreve, bem como o uso de adjetivos como “asqueroso” e “repugnante” são não apenas extremamente depreciativos como confirmam a ideia anteriormente lançada de negatividade, desconfiança e

²²⁶ VER FIGURA 57

²²⁷ VER FIGURA 58

desconforto, mistério e perigo. O facto de John Bull ser chamado de “coisa” ao longo dos desenhos legendados retira humanidade ao personagem, diminuindo-o, rebaixando-o e enfraquecendo-o simbolicamente. Por último, a utilização da figura do polícia enquanto agente de autoridade e de poder que possibilita o início de vida de John Bull é, claro está, uma forte crítica ao poder e até à própria sociedade britânica, que permite a existência e dá vida ao John Bull astuto, desleal, traiçoeiro e perverso que temos visto nas variadas ilustrações que têm sido apresentadas. Este retirar de humanidade à personagem é também visível em *Contra a Inglaterra*²²⁸, desenho em que a cabeça de John Bull serve de bala de canhão. Um militar dispara a “peça de grande calibre”, ao passo que o português se defende apenas com recurso a um guarda chuva, enquanto representantes das nações estrangeiras assistem. A utilização de uma parte do corpo de John Bull como arma passa desde logo a ideia de perigo e de violência por parte da personificação nacional britânica em questão e, portanto, da própria Grã-Bretanha. Fica desde logo explícito qual o símbolo de violência no desenho em questão. Ao mesmo tempo, este símbolo é desvalorizado, já que é mandado pelo português à esquerda e não consegue atingir o da direita. A utilização do guarda chuva é também duplamente simbólica: protege o português da tempestade simbólica que é a intervenção inglesa e, por outro lado, ao representar um objeto facilmente deteriorável e quebradiço, mostra que por mais violento que seja o impacto inglês, o português não cairá. A mensagem nacionalista antibritânica é aqui, e mais uma vez, inegável e direta, bem como a visão esperançosa de Sanhudo no débil Portugal.

A figura de Lord Salisbury é igualmente utilizada como representação inglesa, embora se foque na identidade política inglesa e não na identidade cultural. Enquanto John Bull serve a representação da Inglaterra enquanto entidade política e cultural, a figura de Salisbury é sobretudo utilizada nos momentos de crítica explicitamente política. Assim, esta fase inicial da crise provocada pelo *Ultimatum* é também rica em representações caricaturadas de Lord Salisbury. Em *Metempsychose*²²⁹, Sanhudo desenha uma clara caricatura do Primeiro-Ministro britânico, transformando-a numa híbrida figura entre o próprio político e um burro. A crítica é facilmente entendida e interpretada, e é intensificada pelo artista através do recurso ao título humorístico composto por um termo genérico que designa a transmigração das almas entre diferentes corpos. A sugestão de que a alma de Lord Salisbury é resultado de uma reencarnação e que a passagem da alma

²²⁸ VER FIGURA 59

²²⁹ VER FIGURA 60

derivou de um burro deixa transparecer uma crítica assente em dois pontos: se em primeiro lugar a figura do burro constitui um termo pejorativo diretamente ligado à ignorância e até à estupidez humana, em segundo lugar a figura desenhada do político fundida no plano corporal de um burro estabelece uma comparação entre Lord Salisbury e o espírito animal, completamente desprovido das qualidades e características humanas, crítica ainda mais intensa do que focar a ideia na ignorância e imbecilidade humana inerentes à utilização do adjetivo “burro”. A utilização desta fusão de humano e animal aparece também em *O Leão e o Burro*²³⁰, embora de forma diferenciada. Aqui as figuras não são desenhadas de um modo híbrido e misto, numa mistura óbvia entre humano e animal. Se numa primeira aproximação à imagem podemos encarar, e com base nas análises anteriores, a figura de Lord Salisbury como correspondendo à figura do leão, uma análise mais profunda mostra-nos que, na verdade, Salisbury é representado pela figura do burro. Aqui, Sanhudo inspira-se possivelmente numa das fábulas de Ésope (620-560 a.C.), comumente intitulada “O Burro em pele de Leão”.²³¹ Assim, o artista compara a Grã-Bretanha a um burro mascarado de leão, ou seja, um inábil mascarado de apto, procurando passar uma imagem que não corresponde à sua realidade. A representação portuguesa enverga uma armadura e um escudo, recorrendo novamente à memória histórica dos tempos da formação territorial portuguesa. Porém, a postura decadente permite o “coice” de Lord Salisbury, ou seja, o seu desdém político. O artista criador acrescenta ainda que “Depois de velho e sem forças até o Salisbury lhe dá coices!!!”.

Embora sejam inúmeras as ilustrações acerca da temática do *Ultimatum* e da crise política e identitária provocada pela Corrida à África e, em última análise, pela intimação britânica, o nacionalismo imperial está sempre presente, pautando a opinião pública e transformando a imprensa ilustrada satírica num extenso catálogo de um movimento de massas que se desenvolve ao passo dos desenvolvimentos coloniais. A crise identitária e o óbvio crescimento dos sentimentos nacionais, traduzidos na manifestação de um orgulho nacional e de um sentimento patriótico exacerbado, promove a diferenciação acerada entre o “nós” e o “outro” assente na criação e utilização do estereótipo. São estes estereótipos que servem o desenvolvimento de uma nova ideologia que se espelha na

²³⁰ VER FIGURA 61

²³¹ Envolto numa pele de leão, um burro tentou enganar todos os companheiros fazendo-se passar por leão. Contudo, assim que foi atingido por uma rajada de vento forte, o seu disfarce caiu e o burro foi descoberto. As suas fragilidades foram assim descobertas e o animal desmascarado e ridicularizado.

vasta publicação de caricatura abertamente antibritânica, o nacionalismo radical imperial de cariz antibritânico, o primeiro movimento de massas do Portugal moderno, que antecede mesmo o movimento republicano. A caricatura política que se debruça na temática da missiva inglesa de 1890 constitui o inegável auge da manifestação e do próprio desenvolvimento deste movimento, quer pelo número de ilustrações publicadas quer pela violência sarcástica nelas empregue. Comparando diretamente os desenhos de Rafael Bordalo Pinheiro, que publica em Lisboa, e Sebastião Sanhudo, do Porto, vemos apenas uma ligeira divergência de posições no modo como encaram o início da crise e a narram desenhando: se Bordalo adota desde a emissão do *Ultimatum* uma postura agressiva antibritânica, focando-se na difamação da Inglaterra enquanto entidade política e cultural, Sanhudo adota nos dias seguintes à notícia uma postura encorajadora e unificadora, apelando à união nacional e à confiança coletiva na Nação (posição que rapidamente se altera, como já vimos). No que toca às posições relativamente às instituições portuguesas, as posturas são idênticas. Os atores políticos – rei, governo e partidos – são maioritariamente apresentados como meras marionetas do poder inglês, incapazes de servir a causa nacionalista e imperial portuguesa, não servindo portanto as vontades do povo português que, colérico mas barrado das decisões políticas, assiste ao desenrolar dos acontecimentos. A questão colonial, com a sua componente afetiva e moralista, promove o forte impacto da missiva inglesa na vida política e ideológica do país, provocando a forte explosão de orgulho nacional ferido e um sentimento de vitimização que reforça o movimento nacionalista e faz dele um movimento em constante desenvolvimento e expansão, um movimento de massas assente no caráter fortemente antibritânico que justifica a explosiva quantidade de imagens publicadas referentes ao tema. A juntar a este movimento, e dele fazendo parte, o movimento de contestação à monarquia torna-se progressivamente mais evidente e desenvolvido, como podemos também ver através das imagens já apresentadas. A representação dos monarcas portugueses como súbditos da monarca inglesa, e as sucessivas representações da monarquia portuguesa associada à deslealdade e à insuficiência política tornam-se cada vez mais numerosas e diretas, traçando as bases do movimento republicano assente nas necessidades vitais do país que, no contexto da corrida a África, “vestiu o hábito do conquistador tarde de mais”.²³²

²³² René Pélissier, *As campanhas coloniais de Portugal: 1844 - 1941*, 1. ed, Histórias de Portugal 51 (Lisboa: Ed. Estampa, 2006), 167.

A juntar a todos estes temas que vemos desenvolvidos e tratados desde a década de 1870, e que têm o seu auge na crise provocada pelo *Ultimatum*, vemos ainda dois pontos essenciais: o alargamento das elites diretamente envolvidas nos problemas coloniais, com a passagem da questão colonial a ponto absolutamente fulcral da vida política, mobilizando não apenas as elites tradicionais mas também os vários setores da sociedade devido à confluência entre nacionalismo antibritânico e colonialismo, e a mudança de sentido e conteúdo na própria ideologia colonialista, focando-se em menor grau na busca de mercados e em maior grau na defesa do orgulho nacional e da soberania portuguesa.

1891 – 1899 – Portugal pós-*Ultimatum* e o contexto internacional

A crise provocada pelo *Ultimatum* britânico arrastou-se no tempo, embora após o “pico”, no ano de 1890, as manifestações na imprensa gráfica satírica sobre o tema tenham abrandado tanto no ritmo de publicação como no foco impregnado em cada desenho sobre o assunto sem nunca, no entanto, deixar de ser tema central. Depois de assinado o tratado luso-britânico, que colocava em grande medida de lado o princípio da legitimidade histórica reclamado por Portugal, ficaram definidas importantes questões ligadas às fronteiras das colónias portuguesas em África. Desenhavam-se assim as linhas fronteiriças do território ultramarino que definiria de forma inequívoca grande parte do século XX português.

A partir de 1890 encontramos nesta imprensa uma alteração do foco principal que, no entanto, não se distancia da imagem amplamente partilhada da ameaça específica que a Inglaterra representa, imagem essa que se vinha desenvolvendo desde o tratado sobre as Índias portuguesas e britânicas de Fevereiro de 1878. Com a negociação diplomática consequente da missiva inglesa o impasse da luta territorial dá lugar à consagração de uma versão do Tratado de Agosto de 1890 com relativos aspetos favoráveis aos interesses portugueses – principalmente se tivermos em atenção o ambiente hostil – reconhecendo-se a soberania portuguesa a sul da baía de Lourenço Marques e grande parte do território angolano, bem como direitos comerciais e a obrigação de Portugal não alienar os

territórios concedidos pelo tratado.²³³ Contudo, a reação tremendamente negativa da oposição e da opinião pública acabou por ditar a sua não aceitação e, posteriormente, à queda do próprio governo liderado por António de Serpa Pimentel. A este contexto junta-se a reação republicana que, constituindo uma ameaça ao poder político em vigência, mostrava ser necessário um rápido entendimento diplomático entre Portugal e a Inglaterra.

Já no ano de 1891, um ano depois da missiva inglesa, Rafael Bordalo Pinheiro publica no seu *Pontos nos ii* o desenho que intitula de *O Ultimatum*.²³⁴ Comparando o contexto no dia 11 de Janeiro de 1890 e o contexto do dia 11 de Janeiro de 1891, o artista retrata um Portugal liberto e pronto para se tornar emancipado da traição inglesa. Se em 1890 vemos um Zé Povinho adormecido sob a aliança inglesa, apunhalado por Lord Salisbury acompanhado pelo olhar atento da rainha Vitória, em 1891 encontramos uma representação totalmente diferenciada do mesmo personagem que, sob o olhar de Lord Salisbury, festeja o que Bordalo designa de “surpreza”. Zé Povinho abandona a sua postura ignorante e submissa, acordando e tomando uma posição que leva ao festejo repleto de orgulho nacional pelas conquistas territoriais e direitos comerciais em África, espelhando-se o alento. A transformação do personagem numa figura masculina elegante e cuidada procura reforçar esta mudança e conquista, que o autor associa à força patriótica. Se até aqui as negociações diplomáticas levadas a cabo pelos líderes políticos eram retratadas como acontecimentos separados da vontade e da ação do povo, neste desenho o artista apresenta as negociações e o seu resultado como consequência direta da ação deste povo patriota. Porém, o difícil relacionamento do orgulho e ressentimento nacional com as posições diplomáticas inglesas não termina. Em *A maldita questão inglesa*²³⁵, Zé Povinho volta a ser apresentado com a fisionomia já conhecida, sendo aqui lançado ao ar por representantes ingleses – entre eles John Bull, Lord Salisbury e a rainha Vitória. No cenário os diversos líderes europeus observam através de uma varanda, como se de um espetáculo circense se tratasse. A base que empurra Zé Povinho, manipulada pelas figuras britânicas, é a aliança britânica, o *Ultimatum*, o Tratado de 20 de Agosto de 1890 e ainda os problemas relacionados com o território de Manica presentes nesse

²³³ Para informações sobre os processos diplomáticos consultar Patrício, Miguel. «Do Ultimatum de 1890 ao Tratado Britânico de 1891 - Ensaio de História Diplomática». *RIBD - Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa*, n. 10 (2013), 11371–11413.

²³⁴ VER FIGURA 62

²³⁵ VER FIGURA 63

mesmo tratado.²³⁶ Zé Povinho permanece apavorado enquanto o velho Portugal, envergando a sua armadura, e apesar de tapado pelo muro da diplomacia, pragueja indignado sem nada poder fazer. A coragem patriótica e o orgulho nacionalista que vemos no primeiro desenho não consta neste segundo, o que nos leva de novo ao encontro do estado de espírito nacional que até aqui temos visto representado, pautado pelo sentimento generalizado de injustiça e deslealdade, traição e aproveitamento da falta de ação portuguesa.

Também na cidade invicta Sanhudo se fez valer da sua arte, no período pós-1890. Em 1891 publica *Ainda a África!*²³⁷, onde deixa uma crítica à falta de capacidade portuguesa para lidar com a inteligência e astúcia inglesa. Num desenho aparentemente simples o artista apresenta três personagens masculinas, uma delas gabando-se a outra do facto do filho, a terceira personagem, ir para África para “escochinar aqueles patifes dos ingleses que nos estão roubando escandalosamente!”, ao invés de partir pela execução de delitos. Porém, a postura e a fisionomia do jovem assemelham-se muito com Zé Povinho, transportando-nos para a simbologia do personagem (inicialmente) bordaliano. Incapaz, com uma notória falta de conduta e aparente incapacidade para lidar com a questão inglesa, Sanhudo parece querer passar a ideia da incapacidade geral portuguesa através de uma aproximação à figura satírica tida como personificação nacional, assente no estereótipo, tal como Zé Povinho. Para além disso, mostra-nos que os problemas de relacionamento entre os dois países devido aos territórios africanos estavam ainda longe de estar resolvidos, constituindo ainda em 1891 um tema relevante e com largo destaque nas páginas dedicadas à crítica política. É também importante voltar a ressaltar a estreita e direta relação entre a presença portuguesa em África e o nacionalismo antibritânico, de tal forma que os desenhos dedicados à primeira temática são inevitavelmente os desenhos dedicados à segunda, existindo uma esmagadora maioria de desenhos que, dedicando-se à presença portuguesa, se focam na crítica antibritânica. Mais um exemplo disto, a juntar a todos os anteriores, é *Cemiterio de patifarias: Comemoração do dia 11 de Janeiro de 1890*, do mesmo criador.²³⁸ Tal como Bordalo Pinheiro, também Sanhudo assinala o “primeiro aniversario do humilhante ultimatum”, desenhando um cenário sepulcral onde

²³⁶ Em linhas gerais, o tratado de Agosto de 1890 reconhecia inclusivamente a influência britânica do planalto de Manica, em Moçambique, cancelando a possibilidade de Portugal exercer aí a sua autoridade. A importância deste território passava pela existência de portos e baías comerciais.

²³⁷ VER FIGURA 64

²³⁸ VER FIGURA 65

jazem os territórios africanos postos em causa pelo *Ultimatum*, bem como a própria aliança com a Inglaterra. Coroas de flores são postas, inclusivamente por Zé Povinho, representando a pátria indignada, a servidão do povo português que pacientemente “paga tudo”, e ainda um tributo de veneração por parte do ministério progressista. Porém, a campa é rasa e o problema “ficou muito à superfície”, passando a mensagem de que, por um lado, as questões e problemas levantados pelo *Ultimatum* estavam ainda em grande medida por resolver (sobretudo junto do orgulho nacional ferido) e de que se esperavam acontecimentos semelhantemente problemáticos e provocadores. A ideia da imprevisibilidade britânica, sempre pronta a utilizar deslealmente as suas armas (num sentido que ultrapassa até o sentido bélico) permanece e intensifica-se no decorrer da crise provocada pelos acontecimentos de Janeiro de 1890. Tudo se espera, de tudo se desconfia, nada se perdoa. Já em *O Estado do Estado: Scena íntima da comédia – A Política*²³⁹, voltamos a ver o Portugal político decadente, aqui representado no seu leito em estado terminal. A pátria chora, enquanto Zé Povinho serve o papel de enfermeiro. Os fármacos administrados passam pela indústria e a décima predial, mas “o mal é antigo”, e não parece haver esperança. A assistir ao definhar do fraco Portugal, encontramos não apenas membros do governo como o já assíduo John Bull que, sorridente, não esconde a satisfação perante a debilidade do seu aliado. “O amigo”, como Sanhudo denomina John Bull, participa ainda ativamente no acontecimento, confirmando a doença portuguesa mas não deixando de desejar uma vida nova que permita novas negociações e novas oportunidades de furtar mais territórios portugueses no continente africano.

Porém, não apenas destas exatas representações estereotipadas se invoca a presença inglesa nos desenhos satíricos. Em *Actualidade*²⁴⁰, Sanhudo representa o velho Portugal a ser arrastado por John Bull, desta vez apresentado como uma carruagem de comboio. Esta referência poderá remeter para as polémicas relacionadas com a construção de caminhos de ferro em territórios africanos, mas procura também transmitir a violência britânica que arrasta o país. Mais grave se torna a situação quando vemos membros do governo a tomar a boleia da carruagem e a equilibrarem-se sobre ela, tal como em *Actualidades – Equilíbrios Ministeriais*.²⁴¹ João Crisóstomo, Presidente do Conselho de Ministros, equilibra-se entre as várias pastas e problemas do seu governo, entre eles o ainda relevante tratado de 10 de Agosto de 1890, que Sanhudo denomina igualmente de

²³⁹ VER FIGURA 66

²⁴⁰ VER FIGURA 67

²⁴¹ VER FIGURA 68

Ultimatum. Assim, a influência britânica no decorrer da governação portuguesa mantém-se atual para a imprensa satírica das grandes cidades portuguesas. Ainda sobre esse assunto, e ainda em *O Sorvete*, Sebastião Sanhudo publica *Caricaturas Nephelibatas*²⁴², apresentando-nos novamente uma figura representativa e estereotipada do inglês enquanto entidade cultural e política. Sábia e matreira, a figura apresenta-se como “muito poderose”, pronta a “livrar Vomecê de aflllição” através de empréstimos monetários que servem os projetos portugueses em África, que prendem e tornam dependente a figura de Zé Povinho. Porém, vemos nesta ilustração uma diferença: Zé Povinho não aceita simplesmente a proposta britânica e, pelo contrário, apresenta uma postura reivindicativa, impondo-se às vontades inglesas numa tomada de posição que até aqui praticamente não tínhamos visto. A tomada de posição de Zé Povinho contrasta, por sua vez, com o retrato social feito pelo mesmo artista em *Hontem e Hoje*²⁴³, onde apresenta um movimento social contestatário após 11 de Janeiro de 1890, e um desvanecer da posição austera antibritânica. Sanhudo diz-nos que “não se ouvia por essas ruas fôra senão: - Morra a Inglaterra! Abaixo a Inglaterra! (...) Enterra a Inglaterra! (...) e não passou tudo isto de terra... pelos olhos!...”. Porém, o número de caricaturas publicadas neste período bem como o ataque cerrado e constante à Inglaterra enquanto entidade política e cultural diz-nos precisamente o contrário, indicando que este desenho em particular procurava fomentar este nacionalismo imperial de cariz antibritânico que até aqui temos vindo a abordar. O que aqui se trata não é, portanto, de um desvanecimento do fenómeno nacionalista, mas sim da canalização dos sentimentos antibritânicos para a imprensa e, consequentemente, para a opinião pública de modo a recrudescer esses mesmos sentimentos e não deixar cair a “patriotice” na “pouca vergonha”. Esta busca de alimentar o nacionalismo antibritânico aparece-nos também, nos desenhos de Sanhudo, sob a forma de crítica ao “dinheirinho abençoado” presente em parte do desenho intitulado *A Crise Monetaria – Causas e efeitos*²⁴⁴, desenho de Julho de 1891. Aqui vemos grandes sacas, que representam as libras britânicas, às quais se agarra veementemente uma personagem masculina, de traje mal cuidado. A utilização do termo “bife” para designar indivíduos de nacionalidade britânica é também comum nos desenhos de Sanhudo, e serve o propósito de alimentar um estereótipo através de uma alcunha difamatória. Sanhudo acusa aqui indiretamente o universo político português de se prestar à manipulação inglesa em troca

²⁴² VER FIGURA 69

²⁴³ VER FIGURA 70

²⁴⁴ VER FIGURA 71

de libras, mesmo sob o pagamento de juros. A nação parece, assim, estar à venda através de uma negociação tão simples como “Diz as libras que quer... e vem cá.../Propõe-me um famoso juro/E eu, então, não sou tão duro,/Que não diga: - tome lá”.

Passando para o ano de 1892, mas permanecendo no universo do portuense *O Sorvete*, em *O que se rosna*²⁴⁵ temos representações muito claras do monarca D. Carlos e da rainha Vitória. Os dois monarcas reúnem-se nas sombras do *Ultimatum* britânico, mas a postura de ambos é diferente: se a rainha se apresenta ativa, dando a mão “protectora” a beijar, o monarca português curva-se e nela agarra com as suas duas mãos, numa postura devota. Ironicamente, o artista espera “novos laços de amizade...”, passando uma ideia de perda de esperança no que toca a uma mudança de posição portuguesa que se distancie da prestação de vassalagem à Grã-Bretanha, do enfraquecimento político do país e da constante afronta ao orgulho nacional. Esta perda de esperança não está patente, contudo, em, *Antes que cases, olha o que fazes*.²⁴⁶ Nesta ilustração a figura do monarca é substituída pela figura de Zé Povinho que, perante os avanços da monarca britânica, adquire uma posição ativa que lhe permite impor-se e rejeitar as promessas de aliança “p’ra vida e p’ra morte”. Sanhudo demonstra assim a sua esperança no povo português mas nunca na elite política, que sempre se submete e nunca se liberta. A emancipação portuguesa da dominação britânica, de modo a restaurar a soberania e alimentar o nacionalismo português, faz-se assim através da vontade e tomada de posição da sociedade, opondo-se à inércia política dos governos da monarquia constitucional que, desde o início da Corrida a África, falhavam à nação. Encontramos a mesma linha de crítica em *O dia do falso Ultimatum*²⁴⁷, desenho alusivo ao já anterior desenho de Sanhudo que celebra o primeiro aniversário da receção da missiva inglesa de Janeiro de 1890. Se no ano de 1890 “o patriotismo de 11 de janeiro de 1890 tocou em todos e em tudo”, já em 1893 (ano de publicação do presente desenho) “se mais manteiga inglesa houvera mais comíamos!”. A falta de posição e de ímpeto para a luta nacionalista é fortemente criticada também na obra de Sanhudo, sendo a suposta inércia política apresentada como inimiga do país e da própria soberania. O mesmo pensamento e a mesma exata crítica vemos em *Nós e sempre nós*²⁴⁸, aqui explicitamente apresentada pela figura estereotipada inglesa e do velho Portugal que, novamente submisso, presenteia o

²⁴⁵ VER FIGURA 72

²⁴⁶ VER FIGURA 73

²⁴⁷ VER FIGURA 74

²⁴⁸ VER FIGURA 75

inglês com a zona do “Quilimane” (Quelimane, capital da Zambézia) e do Chire. Independentemente das personagens adotadas, a ideia presente é maioritariamente a mesma, ideia que compõe o nacionalismo imperial antibritânico e é parte essencial da sua difusão.

É em Setembro de 1893 que Sanhudo publica *Como eles o puzeram!: O Sudario – Quadro Biblico-Actual*, desenho particularmente direto e inequívoco nas intenções do artista criador.²⁴⁹ Um Zé Povinho magro, desvitalizado embora expressivo, é apresentado em paralelismo com o contexto religioso do sudário de Turim. As chagas no corpo de Zé Povinho representam as maiores e diversas feridas que afetam o povo, desde a fome, os impostos, o défice e até mesmo a emigração. Porém, as referências à temática colonial e à difícil relação com a potência britânica não faltam, desde o *Ultimatum* às companhias comerciais, os empréstimos e os credores estrangeiros, de tal forma que “as chagas são tantas que não há já probabilidades de as curar”. O protagonismo dado à questão de Janeiro de 1890 três anos depois do acontecimento é particularmente relevante, demonstrando e comprovando o impacto estrondoso do documento britânico que iniciou uma crise política e social, ditando o recrudescer do “antibritanismo”. Enquanto isto, Lourenço Marques continua “de mãos e pés atados”, como podemos ver em *Retrato do snr. Lourenço Marques*, do mesmo artista.²⁵⁰ A cidade colonizada, incapaz de se mover, permanece imóvel enquanto John Bull, no terreno, se regozija com o poder que tem sobre o território africano de suposto domínio português. Por outro lado, no local não está nenhum membro do governo português, aparecendo uma representação do lado esquerdo como uma aparição que, no entanto, não desprende “nem um pio” face à situação. A ausência de posição política portuguesa é, assim, uma constante na imprensa satírica da época.

Em Lisboa a publicação de jornais satíricos amplamente assentes na temática antibritânica continua recorrente, aparecendo até no panorama da imprensa novos nomes tanto de artistas como de periódicos. É o caso do semanário *O Micróbio* que, iniciando a sua publicação em 1894 (e mantendo-se até ao ano seguinte) foi palco de ilustração de diversos nomes, entre eles Celso Herminio. É este o autor de *Açougue Colonial*²⁵¹, desenho onde vemos representadas as colónias africanas como se de venda de carne se

²⁴⁹ VER FIGURA 76

²⁵⁰ VER FIGURA 77

²⁵¹ VER FIGURA 78

tratasse. O talhante Júlio de Vilhena, Ministro de Estado dos Negócios da Marinha e do Ultramar, chacina as colónias, sem qualquer tipo de cuidado no tratamento das mesmas. A ideia permanente de venda dos territórios coloniais mantém-se também aqui, de tal forma que o vendedor é o próprio talhante, o que manipula os territórios e simultaneamente os vende a retalho. Timor e Guiné encontram-se no fundo, disponíveis para serem, igualmente, vendidas. Enquanto isso, a Grã-Bretanha, representada por uma rainha Vitória discreta mas presente, dá indicações do que procura, e o “vendedor” ouve atentamente. Mais uma vez, a crítica inerente passa pela venda “a retalho” dos territórios, numa lógica de mercado que escapa à defesa da soberania e independência e que desilude a onda nacionalista portuguesa. Encontramos ainda outros desenhos do autor que se debruçam sobre esta temática, desta feita no periódico *O Berro*. Em *Actualidade: As joias da Corôa de Inglaterra*²⁵², desenho de 1896, vemos Portugal representado como a maior de todas as jóias da coroa britânica, como se de uma colónia ou protetorado se tratasse. A expressão *Honi Soit qui Mal y Pense*, que já vimos representada noutros desenhos de outros artistas, e que pertence ao brasão de armas britânico, não é aqui apresentada em vão, questionando se não haverá malvadez no tratamento português por parte da Grã-Bretanha. A ironia e a crítica estão aqui mais uma vez presentes e servem o papel de transmissoras de informação que, por sua vez, serve o nacionalismo antibritânico.

Embora estejamos no ano de 1896 as diretas referências ao *Ultimatum* persistem, não fosse o dia 11 de Janeiro de 1890 um momento de endurecimento do processo nacionalista que se estende no tempo. Também Celso Hermínio refere esta temática em vários dos seus desenhos, e em particular em *Ao Sr. Ministro de Inglaterra: O que nós não podemos recordar aos ingleses*²⁵³, desenho complexo que une a arte do lápis e papel às letras. Vemos neste desenho representadas personagens e símbolos que vimos anteriormente em desenhos de outros artistas, seguindo o mote de referências estereotipadas utilizadas pelo desenho informativo e satírico: do leão inglês e da figura de Lord Salisbury à águia britânica que, aqui, representa os tratados de Janeiro e Agosto de 1890 e que arrasta nas suas garras o velho Portugal. Destaque ainda para a representação popular portuguesa no canto inferior esquerdo, cuja linguagem corporal remete para uma atitude insurreccional. A presença das bandeiras portuguesas deixam bem clara a referência ao nacionalismo imperial antibritânico que até aqui temos abordado.

²⁵² VER FIGURA 79

²⁵³ VER FIGURA 80

Também a representação de objetos bélicos, a referência ao mar e a presença de embarcações retiram desde logo todas as dúvidas de interpretação. Tal como outros artistas, Celso Hermínio faz uma comparação entre o “hontem” – leia-se a data de receção do escrito inglês de Janeiro de 1890 - e o hoje, resumindo em desenhos todo o desencadear do processo e as suas consequências. É também relevante a escolha de uma frase de Oliveira Martins que legenda a imagem, já que o historiador e político português em questão foi um dos maiores teóricos do nacionalismo imperial e da identidade nacional assente na questão nacional e colonial.

Também em Lisboa, e na mesma cronologia, Tomás Leal da Câmara faz as suas primeiras colaborações em jornais da época. Em *A Marselheza* publica algumas ilustrações que acompanham igualmente o pensamento nacionalista antibritânico, sem barreiras à crítica e à utilização da ironia. Em 1897 Leal da Câmara publica *O Natal d’elles*²⁵⁴, pondo em evidência a posição portuguesa junto da diplomacia europeia. Esta é aliás uma das representações mais diretas acerca da definição de fronteiras e domínios europeus no território africano. O Triângulo de Kionga aparece representado como um ser morto, servido como alimento num cenário canibalista. A figura representativa da Inglaterra alimenta-se de Bombaim, numa alusão à influência inglesa na Índia, onde outrora Portugal tinha exercido um grande domínio. Lourenço Marques, representada por uma cabeça decapitada, é devorada pela figura representativa da Alemanha, que devora Kionga ao mesmo tempo. Quem serve os pratos é Henrique Barros Gomes, Ministro e Secretário dos Negócios Estrangeiros. Mais uma vez vemos uma representação que culpabiliza o próprio governo português, acusando-o de não representar os interesses da Nação, de vender – neste caso oferecer e servir de modo submisso – as colónias portuguesas. Enquanto isto, Zé Povinho, representado no canto inferior direito, assiste, apenas. Outro desenho de Leal da Câmara que se apresenta como relevante na temática tratada é *No Lupanar*, nome dado aos prostíbulos na Roma Antiga.²⁵⁵ Lourenço Marques e Angola, representadas por duas mulheres, subentende-se que prostitutas, são recebidas por uma figura que se assemelha a Henrique Burnay, deputado e importante capitalista português do período, conhecido como o Senhor Milhão.²⁵⁶ Pisando a bandeira

²⁵⁴ VER FIGURA 81

²⁵⁵ VER FIGURA 82

²⁵⁶ Fundou em 1875 a Henry Burnay e Cia., companhia que iria desempenhar um papel absolutamente preponderante na vida económica portuguesa. Procedeu a avultados investimentos, entre eles na Companhia dos Tabacos, obtendo o monopólio da exploração de redes ferroviárias para transporte de

portuguesa vemos novamente a figura representativa do inglês, desta vez em dupla: um com um olhar entusiástico, outro apreensivo. As colónias portuguesas são assim aqui representadas como um “serviço”, e a Inglaterra como uma potência que calca Portugal como quem pisa um tapete com objetivo meramente decorativo.

Ainda passando pela obra de Leal da Câmara, em *As Colónias Vendidas*²⁵⁷ encontramos novamente a representação do inglês, que leva consigo o território português de Lourenço Marques, em Moçambique. Enquanto isso, José Luciano de Castro, presidente do Conselho de Ministros, representado como uma mulher em contexto doméstico, dorme descansado no seu sofá, e nada faz. Assim, se a Inglaterra era por um lado criticada por Leal da Câmara, por traição ao aliado português, também o próprio governo o era por não resistir às investidas inglesas e também por, perante os britânicos, penhorar de livre vontade as suas colónias, como podemos ver em *Lourenço Marques posto no prego*.²⁵⁸ José Luciano de Castro entrega mais uma vez Lourenço Marques, representada pela figura estereotipada do africano, à Inglaterra, em modo de penhora. Em troca, recebe um empréstimo monetário. Na porta que se encontra no cenário, lê-se a mensagem “Compram-se e roubam-se colónias”, e acumulam-se na mesa inglesa os livros de penhores. Estamos perante críticas fortíssimas elaboradas através da imagem, e que são o espelho de uma opinião pública em relação às ligações entre Portugal e Inglaterra, e igualmente um exemplo da decifração do nacionalismo antibritânico no contexto da imagem caricatural e da imprensa satírica. Mas não é apenas o interesse exclusivamente britânico que é referido, também as investidas alemãs o são, numa ideia diretamente explícita de um infame plano político conjunto contra Portugal. Em *Na Agonia*²⁵⁹, desenho que Leal da Câmara assina como Chico Lisboa, José Luciano de Castro, no leito da “morte”, deixa as suas melhores propriedades, ou seja, as suas melhores colónias – Angola e Moçambique – entregues às mãos da Inglaterra e da Alemanha. Mais uma vez, a ideia é de que, junto da pressão internacional, Portugal cede “de livre-vontade”. A mesma ideia persiste em *Gabinete Reservado*²⁶⁰, do mesmo autor com a mesma assinatura, embora num cenário diferenciado. José Luciano de Castro serve numa bandeja

produtos de importação e exportação. Para mais informações, consultar o sítio digital do Arquivo Nacional da Torre do Tombo através da seguinte ligação: <https://digital.arquivos.pt/details?id=4187671> (último acesso: 3/8/2021).

²⁵⁷ VER FIGURA 83

²⁵⁸ VER FIGURA 84

²⁵⁹ VER FIGURA 85

²⁶⁰ VER FIGURA 86

a cidade de Lourenço Marques enquanto a Alemanha e a Inglaterra, num ambiente sugestivo de encontro romântico e cúmplice, recebem o prato, a colónia portuguesa servida pelo próprio governo.

São numerosos os desenhos, entre os que aqui foram apresentados e os que tratam a temática e que constituem possíveis fontes a ser tratadas noutros trabalhos, que sintetizam nas suas linhas os princípios base do nacionalismo imperial português de cariz antibritânico. O elevado número de desenhos, bem como a particular violência crítica e a elevada ironia imposta, numa expressão clara da hostilidade nacionalista, deixam à vista a dimensão e o carácter de um movimento que, embora primeiramente intelectual, se alastrou à sociedade portuguesa e figurou, repetidamente, nas páginas dos maiores veículos de transmissão de informação dos finais do século XIX. Assim, terminamos a análise recorrendo a quatro desenhos do então jovem Tomás Leal da Câmara (que viria a atingir uma notabilidade no meio intelectual português nos anos seguintes), que apresentam três pontos essenciais presentes nos desenhos aqui apresentados anteriormente. Em *A Conversão*²⁶¹, desenho de Leal da Câmara, o então Presidente do Conselho de Ministros português, José Luciano de Castro, numa linguagem corporal claramente submissa, entrega à figura inglesa uma chave que simboliza o acesso à “porta de Portugal”. A “conversão” de Luciano de Castro abre assim a porta à submissão portuguesa, que se vê dependente da Inglaterra, com a sua soberania e independência negadas. A “chave” do país está assim em mão inglesa, ideia que vem sendo desenvolvida e causticamente criticada desde a década de 80, independentemente dos líderes de governo em funções. O carácter desleal e traidor da classe política, no que toca à defesa da nação e da sua independência face às interferências britânicas – princípios base do nacionalismo português do período - é ainda explanada em *Luís de Soveral*²⁶², do mesmo autor, artista aliás com claras simpatias republicanas, como já referimos. Ministro de Portugal em Londres e anterior Ministro dos Negócios Estrangeiros, Luís de Soveral é aqui apresentado como “o amigo de Inglaterra” no que respeita às questões africanas e ao alinhamento europeu. As suas favorecidas relações com a corte inglesa valiam-lhe, assim, a acusação de procurar muito diretamente “vender” as colónias portuguesas de tal modo que, no desenho em questão, podemos ver a rainha Vitória beijando o rosto do personagem em questão, numa estreita relação de cumplicidade. Para além da chave

²⁶¹ VER FIGURA 87

²⁶² VER FIGURA 88

oferecida, que permite à Inglaterra o acesso a Portugal, às políticas portuguesas, como se de um protetorado se tratasse, é a própria classe política que oferece as colónias portuguesas, importantes territórios no âmbito económico português e importante garante da soberania portuguesa face às potências europeias no importante contexto do estabelecimento de colónias europeias em África. Nos anos finais do século XIX encontramos assim na imprensa satírica, mais do que uma ameaça à soberania, uma entrega total da soberania portuguesa nas mãos da potência britânica, resultado de uma falta de posição da elite governativa que, apesar de constituir em teoria o pilar da defesa nacional, na prática não o constitui. Se na década de 80 do século XIX encontramos desenhos que questionam e criticam a progressiva falta de capacidade governativa no que toca à defesa daqueles que são os interesses da nação, nos últimos anos do século essa incapacidade e a deslealdade da elite governativa são tomadas como uma certeza, constituindo uma enorme crítica ao próprio regime monárquico que via aqui o caminho da sua decadência. De tal modo isto se verifica que o próprio Zé Povinho, sem capacidade de impedir as ações desta elite política, se vê obrigado ele mesmo entregar à Inglaterra territórios coloniais portugueses. Esta é também uma ideia muito presente nos desenhos anteriormente analisados, e que Leal da Câmara sintetiza em *O Sacrista...*²⁶³. Aqui, Lourenço Marques e as restantes colónias são entregues à Inglaterra numa bandeja pelo próprio Zé Povinho, aqui sacristão. O padre, o que discursa e preside as cerimónias, é, claro está, o inglês. O declínio do regime monárquico é também aqui claramente retratado, através da utilização da coroa no lugar de incensador que, mais do que propagar os materiais aromáticos em volta do inglês, alastra o fumo que estorva a visão. O quarto e último desenho de Leal da Câmara que aqui se propõe analisar, e que reúne em si aspetos sintetizadores da temática que temos vindo a abordar através da análise de ilustrações publicadas desde 1879, é publicado já no ano de 1899 no periódico *O Diabo*. Em *O Futuro das Coisas Portuguezas*²⁶⁴, o artista propõe uma análise ao que considera ser o futuro português, depois das anteriores décadas de Corrida a África e disputa nacionalista pela soberania nacional. A campanha republicana, que reduz as cedências do governo às constantes pressões inglesas, leva Leal da Câmara a prever que, por um fenómeno de arrastamento, tudo iria acabar, como preconizado e criticado desde a década de 80, nas

²⁶³ VER FIGURA 89

²⁶⁴ VER FIGURA 90

mãos da Inglaterra (mesmo no contexto da aproximação da guerra anglo-boer).²⁶⁵ Portugal e as colónias são apresentados pela figura estereotipada africana e por Zé Povinho que, de uma dimensão drasticamente reduzida quando em comparação com a figura inglesa, caminha de mãos dadas seguindo a condução inglesa. O orgulho nacional, ferido e inconsolável, corporizado no nacionalismo imperial antibritânico que constitui a primeira ideologia de massas, fazia agora o seu caminho de desenvolvimento para o início da segunda ideologia de massas do Portugal moderno: o republicanismo.

²⁶⁵ Travado entre Outubro de 1899 e Maio de 1902, este foi um conflito bélico que opunha o Império Britânico à união entre República Sul-Africana e o Estado Livre de Orange, complexificando a situação africana. Para mais informações, consultar a seguinte dissertação de mestrado, parte integrante do arquivo e biblioteca da Fundação Mário Soares: Costa, Fernando Carlos das Dores. «Portugal e a Guerra Anglo-Boer (1899-1902): política externa e opinião pública». Universidade Nova de Lisboa, 1995.

CONCLUSÃO

A escolha da caricatura política portuguesa como base deste trabalho veio inegavelmente do facto de se constituir como uma completa fonte de conhecimento histórico, erradamente remetida muitas vezes para o universo da imagem restrita ao domínio da História da Arte. Embora o presente trabalho constitua sobretudo uma aproximação ao estudo da imprensa satírica e do nacionalismo imperial e antibritânico desenvolvido no decorrer da corrida imperial portuguesa, é em si uma interpretação do Homem, do seu tempo e da sua sociabilidade cujas fontes históricas, preenchidas de significados e especificidades, através dos desenhos satíricos, fontes de consciência crítica preenchida por valores próprios. Estes desenhos constituem-se também como armas de transgressão, que dessacralizam e despertam a subversão através de um carácter desorientador das mentes, inquieto, turbulento e agitador, características também diretamente ligadas à relação entre o meio, o criador e o recetor, à capacidade dos criadores e recetores se relacionarem com o meio criando as suas interpretações e, no caso do criador, materializando-as na obra. Estas são algumas das características que fazem da caricatura política e da imprensa satírica uma fonte de conhecimento histórico. Juntamos ainda a estas características o facto de estes desenhos se constituírem como instrumentos de leitura e codificação, adquirindo um papel didático e educativo devido ao seu carácter informativo, que não se perde pela utilização do humor. Pelo contrário, é fortalecido, porque os significados e as mensagens transbordam o exagero dos traços fisionómicos e os cenários caricaturais, traduzindo-se em luta política e em desenvolvimento da opinião pública. No que toca à luta política, concluímos que tem com ponto essencial neste tipo de imprensa a capacidade de persuasão, ancorada na sua falta de neutralidade política que contribui para o binómio poder político *versus* poder popular, apresentando-se a caricatura como representante e mandatário deste segundo. Desta destruição simbólica das elites políticas (nos casos que aqui abordámos, tanto as elites portuguesas como inglesas, embora o ataque à potência inglesa seja simultaneamente de outra ordem que abordaremos de seguida), resulta numa progressiva dessacralização da elite política contrastante com a progressiva sacralização da questão colonial. Já no que toca à criação e desenvolvimento da opinião pública, importa destacar o estabelecimento e a importância do diálogo indireto entre o artista criador e o recetor, já que a imagem consente e incita a relação, culminando na criação do perceto. Estes desenhos, publicados

nas páginas de uma imprensa em desenvolvimento, constituem um meio de comunicação importante também devido às elevadas taxas de analfabetismo, constituindo-se assim portanto como um veículo de comunicação e transmissão de informação privilegiado. Conclui-se assim que a utilização de uma linguagem maioritariamente iconográfica não deixa de atestar um discurso social certo, e é essencialmente esta característica que justifica a importância de trazer o debate sobre caricatura política para o meio historiográfico, juntamente com a riqueza temática e a abordagem predominantemente analítica e crítica que faz destas fontes material merecedor de usos interpretativos e analíticos interdisciplinares. Aproximando os estudiosos da História à linguagem desenhada da caricatura política, através da compreensão dos processos de organização política das sociedades, dos afetos culturais, pátrios, nacionais e da própria memória coletiva, conseguir-se-á desnudar toda uma estrutura política dominante bem como os posicionamentos da sociedade face aos factos e acontecimentos quotidianos e políticos, muitas vezes retratados com recurso à utilização do estereótipo. Ao alargar a análise aos estereótipos partilhados (que são uma forma de distinção entre o *nós* e o *outro*, o *amigo* e o *inimigo*), estamos perante um desejo e procura da destruição simbólica do oponente. Assim, no que toca à utilização da caricatura política com fins historiográficos, podemos retirar especificamente três conclusões: em primeiro lugar, a substancial carga crítica invalida a utilização do desenho humorístico como mera ilustração do texto, tornando o desenho político e satírico numa fonte por si só, não subsidiária do texto; em segundo, a quantidade substancial de interpretações decorrentes dos elementos constitutivos da expressão irónica enriquecem o desenho, tornando possível diversas interpretações e constantes desenvolvimentos na interpretação de todos e de cada desenho, contribuindo inesgotavelmente para o conhecimento da época e da temática em que se inserem; por fim, o facto da caricatura não ser independente de ideologias enriquece igualmente o desenho político e torna-o rico do ponto de vista da análise histórica. A consciência ideológica do criador está em constante interação com os recetores, o que faz com que as ilustrações atestem as vivências e rituais da vida política, participando na criação e desenvolvimento de uma memória social através do discurso social ideológico.

O contexto da “Corrida a África”, assunto absolutamente determinante e central da política portuguesa e europeia, e que implicava para Portugal uma defesa de interesses económicos e o desejo de soberania face ao contexto europeu, dá-nos uma abundante e numerosa coleção de desenhos satíricos cuja publicação nas páginas da imprensa

acompanha a profunda alteração da generalidade dos consumos no contexto urbano. O fervilhar da vida artística e, sobretudo, a alteração das mentalidades – com o interesse em fomentar a circulação de informação e criação de uma opinião pública alargada – juntam-se assim ao contexto político e económico visível mesmo a partir da subjetividade da caricatura, que persiste à perseverança da censura. Alimentando-se do contexto colonial e do desenvolvimento do nacionalismo que traz consigo a necessidade de busca de identidade cultural e soberania nacional como modo de engrandecimento do sentimento pátrio, assistimos nas páginas da imprensa satírica à publicação de inúmeros desenhos, alguns aqui apresentados, que são exemplos de um modelo comum de criação de diferenças que fazem parte dessa mesma identidade nacional. Sendo a identidade nacional uma criação/construção que integra o fenómeno nacionalista, ao aliar-se ao interesse nacional alimenta um clima emocional intenso assente nessas mesmas ideias nacionalistas de afeto pátrio e lealdade à nação. Isto pode, e como aliás aconteceu sobretudo após o episódio do *Ultimatum*, provocar uma crise de identidade coletiva e uma busca de obter um sentimento de orgulho nacional recorrendo aos processos coloniais e políticos. Assistimos assim a diversos pontos fulcrais através da análise dos desenhos do período, publicados nos principais periódicos satíricos dos dois maiores centros urbanos, de entre os quais se destacam após a leitura na íntegra do presente trabalho:

1. Criação de uma ideologia do progresso exuberante, assente na perspetiva nacionalista que conquista as mentes e determina a forma de lidar com os acontecimentos. Esta ideologia liga-se diretamente à necessidade e objetivo de criar uma identidade nacional que entra em crise com a reafirmação do projeto colonial em África e o embate dos projetos portugueses com os projetos e poder inglês;
2. Aumento progressivo da radicalização do nacionalismo, assente na ideia dos direitos históricos portugueses em África e das irreparáveis lesões da soberania e dos interesses nacionais provocadas pelas relações diplomáticas com a Grã-Bretanha, Isto é particularmente atestado pelo elevado número de desenhos publicados nos anos correspondentes a este período, mas também pelo progressivo desenvolvimento de ataques diretos e crus à figura do inglês enquanto entidade cultural (detentor de identidade cultural) e enquanto entidade política;

3. Resistência à cooperação com a Grã-Bretanha, que se deve ao decorrer dos processos políticos e diplomáticos em África, bem como à difícil conjugação da defesa do protecionismo apesar das dificuldades económicas portuguesas e da grande corrente nacionalista urbana que se transforma, no decorrer deste processo, numa ideologia de massas à medida do século XIX português. A dependência da ajuda económica inglesa bem como o poder militar e diplomático português no contexto europeu não permitia uma atitude política mais radical, e é precisamente isto que, nas páginas da imprensa, radicaliza as posições nacionalistas;
4. Sentimento generalizado de desencanto e desrespeito que reforça o fenómeno nacionalista e o expande a partir da década de 1870, sobretudo com a abertura da crise nacional pós-*Ultimatum* que, apesar de não se isolar do caminho de desenvolvimento do nacionalismo imperial antibritânico, constitui o seu ponto máximo. É largamente perceptível o constante desenvolvimento de uma retórica assente na humilhação, traição, desfalque e fraude levada a cabo pelo poder inglês. Isto deve-se ao facto desta ideologia se desenvolver a par do desenrolar das políticas coloniais e da presença portuguesa em África, num contexto determinantemente favorável à motivação popular (aspeto fulcral da manifestação de massas), alargando-se aos diversos espectros da sociedade através da imagem independente do texto (embora dele se auxilie) e do abrangente veículo de comunicação da época: a imprensa. Estas sucessivas inquietações legitimadas por cedências que se consideram sucessivas alimentam o sentimento generalizado de que se percorre um caminho com vista ao eterno insucesso, e que transforma o difícil relacionamento luso-britânico na questão central e determinante do nacionalismo imperial português do período.
5. Sacralização do império *versus* dessacralização das elites políticas de ambos os países. A sacralização do império não assenta apenas na expansão como forma de obter novos mercados mas também, e sobretudo na caricatura política, numa explosão de orgulho nacional que reforça o nacionalismo imperial e que acusa, a dada altura, as feridas da deslealdade inglesa que, aos olhos da imprensa portuguesa, seria altamente desrespeitadora da secular

relação diplomática entre os dois países. Não fazendo frente a estes ataques, também as elites portuguesas são vistas como incapazes, traduzindo-se na projeção de um Portugal fraco, um mero peão inglês no jogo internacional, servidor do imperialismo inglês inimigo;

6. Binómio soberania *versus* autossabotagem, já que os desenhos mostram o intenso e fervoroso desejo de se alcançar a soberania portuguesa nos territórios desejados no contexto colonial europeu, mas simultaneamente se apresenta uma subvalorização do país, traduzindo-se na ideia de um país enfraquecido. Embora numa primeira análise possamos concluir que esta é uma crítica que não contribui para a visão nacionalista engrandecedora, procura na verdade instigar uma explosão de orgulho nacional ferido que conduz, por sua vez, a um sentimento de vitimização que reforça a ideologia nacionalista através da ideia de falta de proteção e necessidade de defesa nacional;
7. Uso recorrente e quase obrigatório na caricatura de representações estereotipadas decorrentes da ideia-base nacionalista do mundo dividido em nações. As manifestações explícitas de preconceito que cultivam o rancor e a aversão à Inglaterra enquanto Estado e entidade cultural são, em grande medida, um dos semblantes deste nacionalismo na imprensa satírica. Para além disso, conclui-se que a crise identitária e o crescimento dos sentimentos nacionais promovem a diferenciação acerada entre o *nós* e o *outro* assente na criação e utilização do estereótipo;
8. Peso da ideologia nacionalista na formação colonial. Através da análise dos desenhos conclui-se que a ideologia nacionalista sustenta e legitima o investimento de diversos setores no projeto colonial, entre eles o setor social, já que move a população e leva-a a legitimar e desejar os avanços portugueses em África através da manifestação de um desejo de soberania e de orgulho nacional;
9. *Ultimatum* britânico como ponto alto da manifestação nacionalista, na medida em que a partir de Janeiro de 1890 inicia-se uma fase diferenciada do nacionalismo imperial português, constituindo a receção da missiva inglesa o ponto alto e mais fervoroso destas manifestações. O documento provocou um

intenso movimento de exaltação nacional e de contestação aos governos perante o inevitável fim do preponderante projeto do mapa cor-de-rosa. Este recrudescimento do movimento traz a exacerbação da interpretação do tratamento inglês de caráter perverso e infiel.

Para além das diferenças geográficas da publicação e das diferenças no traço - sobretudo quando analisamos desenhos de Leal da Câmara/Chico Lisboa, cara de uma rutura estética com a escola bordaliana - são muito poucas e ténues as diferenças de interpretação dos acontecimentos ao nível ideológico, o que reforça a força e o alcance de uma ideologia nacionalista imperialista antibritânica comum e homogénea, que se prolonga no tempo. A este facto não é alheia a ideologia republicana partilhada entre os artistas, como também não é alheia a mesma visão no que diz respeito à formação imperial, à defesa dos interesses nacionais em África e a mesma visão sobre a classe política portuguesa e a ineficácia das suas ideias e ações. É até comum, nos desenhos de Bordalo e Sanhudo, a utilização da figura do Zé Povinho como personificação nacional portuguesa, desenvolvida em torno de um cinismo social e uma genuína sublevação. É também apanágio destes artistas o traço de pormenor exagerado, adotado também muitas vezes por Celso Hermínio, algo que não vemos com a mesma frequência nos desenhos de Leal da Câmara. Destaca-se neste último a procura de um traço mais grosseiro e sintético, menos dado aos pormenores de um romantismo estético e mais dado à expressão modernizante que se opõe a uma estética académica. Já não encontramos também o recurso recorrente à figura de Zé Povinho, passando a representar maioritariamente outras figuras associadas à personificação nacional, perceptível pelo contexto do próprio desenho e não pelas características gerais da personagem.

A crise da monarquia e o desenrolar dos acontecimentos em território africano servem de matéria-prima na construção do humor baseado na estrutura política, social, ideológica e cultural, levando os artistas a adotar diversas formas, personagens e cenários para representar as mesmas ideias e posições relativas a diferentes acontecimentos do mesmo processo colonial/imperial. Estas formas diversas de retratar as mesmas ideias sobre o mesmo assunto constituem o que de mais relevante retiramos dos diferentes periódicos, nos diferentes anos e períodos que aqui abordámos. Tanto as semelhanças como as muito ténues diferenças transformam os desenhos e os periódicos em importantes testemunhos e efetivas fontes de conhecimento histórico. Assim, no que diz respeito aos periódicos, vemos diferenças reduzidas no que toca à abordagem, constituindo como

principais diferenças, a par dos diretores e artistas, o local de publicação – todos centros urbanos, no entanto – bem como o custo por edição dependente de fatores como o número de impressões tipográficas e o renome dos diretores/artistas/colaboradores. Independentemente do periódico e do artista, a divulgação de informação e a capacidade de se constituir como veículo de transmissão de informação mantém-se em todos eles, contribuindo para o estudo em questão e para a divulgação de ideais na época. Destacam-se no entanto, no tema e período em que nos concentramos, os trabalhos de Rafael Bordalo Pinheiro e Sebastião Sanhudo, por terem constituído o núcleo principal de artistas caricaturistas que abrange a maior parte do período cronológico que nos propusemos a abordar.

Podemos assim concluir que a imprensa satírica e a produção de desenhos satíricos não só acompanha os desenvolvimentos da imprensa europeia como ocupa um importante e determinante lugar na proliferação do discurso social veiculado à opinião pública. Assim, o estudo da caricatura política do período em questão enriquece o meio historiográfico, contribuindo nomeadamente para uma aproximação ao estudo do nacionalismo imperial português. Contendo alguns dos princípios que vemos afincadamente representados no movimento republicano com a extensão que representa já no século XX, como o descrédito no regime e na elite política vigente, antecede-lhe enquanto ideologia de massas, na especificidade do que seria uma ideologia de massas num Portugal ainda predominantemente rural, mas em franco desenvolvimento urbano. O nacionalismo imperial antibritânico apresentou em Portugal a mais alta e direta diferenciação assente no preconceito do estereótipo político e cultural que inundou a imprensa satírica nacional e moldou a forma como eram entendidos os investimentos coloniais e a direção política. Sacralizando o império e dessacralizando a elite política, ao mesmo tempo que desdenha violentamente e destrói simbolicamente a Grã-Bretanha enquanto entidade política e cultural toma o seu lugar enquanto fenómeno ímpar do século XIX português. À riqueza da iconografia e do humor junta-se assim o nacionalismo português de cariz antibritânico, diretamente ligado ao contexto colonial europeu da “Corrida a África” e constituindo-se como o movimento que precede o crescimento do republicanismo em Portugal, antecipando-se e constituindo-se portanto como a primeira ideologia de massas do Portugal moderno.

BIBLIOGRAFIA

Fontes:

O Sorvete

Direção/Edição: José Vasques/Sebastião Sanhudo

Local de publicação: Porto

Período consultado: 1878-1899 (787 números)

“O António Maria”

Direção/Edição: Rafael Bordalo Pinheiro

Local de publicação: Lisboa

Período consultado: 1879-1898 (473 números)

“Pontos nos ii”

Direção/Edição: Rafael Bordalo Pinheiro

Local de publicação: Lisboa

Período consultado: 1885-1891 (293 números)

“O Micróbio”

Direção/Edição: Francisco Machado/Aníbal de Montalvão

Local de publicação: Lisboa

Período consultado: 1894-1895 (39 números)

O Berro

Direção/Edição: Celso Hermínio/Paulo da Fonseca/Joaquim de Meira Souza

Local de publicação: Lisboa

Período consultado: 1896 (18 números)

A Marselheza: Suplemento de Caricaturas

Direção/Edição: João Chagas/Teodoro Ribeiro

Local de publicação: Lisboa

Período consultado: 1897-1898 (57 números)

A Corja

Direção/Edição: Tomás Leal da Câmara

Local de publicação: Lisboa

Período consultado: 1898 (17 números)

O Diabo

Direção/Edição: Henrique Pinto de Amaral

Local de Publicação: Lisboa

Período consultado: 1899 (21)

Bibliografia nacional

Alexandre, Valentim, ed. *O império africano: séculos XIX e XX*. Cursos de verão / Instituto de História Contemporânea 4. Lisboa: Edições Colibri : Instituto de História Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, 2000.

———. «Questão nacional e questão colonial em Oliveira Martins». *Análise Social* XXXI, n. 135 (1996): 183–201.

———. *Velho Brasil, novas Áfricas: Portugal e o império (1808-1975)*. Biblioteca das ciências do homem. História 19. Porto: Edições Afrontamento, 2000.

Barbosa, Maria Manuel Pinto, Rafael Bordalo Pinheiro, e Álvaro Costa de Matos. *A rolha Bordalo: política e imprensa na obra humorística de Rafael Bordalo Pinheiro ; [exposição]*. Editado por Hemeroteca Municipal. Lisboa: Hemeroteca Municipal de Lisboa, 2005.

Barreto, José. «Os tipógrafos e o despontar da contratação colectiva em Portugal». *Análise Social* XVII, n. 66 (1981): 253–91.

Bonifácio, Maria de Fátima. «Liberalismo e Nacionalismo na Europa (1789-1850)». *História*, n. 3 (1998): 30–35.

Braga, Teófilo. *História das Ideias Republicanas*. Vega. Lisboa, 1984.

Brito-Semedo, Manuel. «A Construção da identidade Nacional - Análise da Imprensa entre 1877 e 1975». Universidade Nova de Lisboa, sem data.

Câmara Municipal de Oeiras. *Humor é pólvora*. Humorgrafe. Oeiras, 1998.

- Catroga, Fernando. «Pátria, Nação e Nacionalismo». *Comunidades imaginadas: nação e nacionalismos em África*, 2008.
- Costa, Fernando. *Portugal e a Guerra Anglo-Boer: política externa e opinião pública (1899-1902)*. Relações internacionais 3. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.
- Costa, João Paulo Oliveira e, Pedro Aires Oliveira, e José Damião Rodrigues. *História da expansão e do Império português*. 1a. edição. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2014.
- Duarte, Rui Manuel Costa Fiadeiro. «Sebastião Sanhudo: Imprensa, Humor, Caricatura e o Porto na segunda metade do século XIX à primeira metade do século XX». Tese de doutoramento, Universidade Católica Portuguesa, 2015.
<https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/20509>.
- Fernandes, Paulo Jorge. «A crise do liberalismo - 1890-1930». Em *História Política Contemporânea: Portugal 1808-2000*. Carnaxide: Objectiva, 2019.
- . «Caricatura, humor e ordem política: do Suplemento Burlesco ao Asmodeu (1847-1863)». Lisboa, 2016.
https://www.academia.edu/36078683/Caricatura_humor_e_ordem_pol%C3%ADtica_a_do_Suplemento_Burlesco_ao_Asmodeu_1847_1863_pdf?
- Ferrão, Julieta. «Rafael Bordalo Pinheiro». Em *Rafael Bordalo Pinheiro 1846-1945*. Lisboa: Editora Litoral, 1946.
- Ferreira, João Pedro Rosa. «O humor na imprensa periódica portuguesa (1797-1835)». *Revista Territórios & Fronteiras* 13, n. 1 (2020): 176–91.
- França, José Augusto. *O essencial sobre Rafael Bordalo Pinheiro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- . *Rafael Bordalo Pinheiro: o português tal e qual*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007.
- . *Raphael Bordalo Pinheiro: caricaturista político*. Lisboa: Terra Livre, 1976.
- Franco, Graça. *A Censura à Imprensa (1820-1974)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.
- Garrett, Almeida. *Portugal na balança da Europa: do que tem sido e do que ora lhe convém ser na nova ordem de coisas do mundo civilizado*. Londres: S. W. Sustenance, 1830. http://purl.pt/3/4/res-341-p_PDF/res-341-p_PDF_24-C-R0150/res-341-p_0000_1-362_t24-C-R0150.pdf.
- Gomes, Isilda Maria Costa Barros e Amorim. «Sebastião Sanudo: Litógrafo, retratista, cronista e humorista gráfico». Universidade do Porto, 2004.
- Gonçalves, Carla Alexandra. *Para uma introdução à psicologia da Arte: as formas e os sujeitos*. Lisboa: Edições 70, 2018.

- Grácio, Rui. «Ensino Primário e Analfabetismo». Em *Dicionário de História de Portugal*. Vol. II. Lisboa, 1971.
- Guimarães, Ângela. «Imperialismo e emoções: A visão de Bordallo Pinheiro». *Sociologia*, 1987.
- Instituto Britânico em Portugal. *Caricatura política inglesa alusiva a Portugal (1801-1833)*. Lisboa: Editora Gráfica Portuguesa, 1971.
- Martins, J. P. Oliveira. *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Book Builders, 2018.
- Martins, Pedro. «Evolucionismo em Portugal na segunda metade do século XIX: problemas de conceptualização e receção». *Diacrítica, Filosofia e Cultura*, n. 23/2 (2009): 399–431.
- Medeiros, Margarida, e Teresa Castro. «O que é a Cultura Visual?» *RCL - Revista de Comunicação e Linguagem*, 2017.
- Medina, João. *Caricatura em Portugal: Rafael Bordalo Pinheiro pai do Zé Povinho*. Lisboa: Edições Colibri, 2008.
- Meira, Alberto. *Celso Hermínio: apontamentos para o perfil do artista*. Maranus. Porto, 1929.
- Moita, Irisalva. «Rafael Bordalo Pinheiro, o homem e o artista». *Revista de Cultura Instituto Cultural de Macau*, n. 7/8 (1989 de 1988).
- Museu Bordalo Pinheiro. *Guia do Museu Bordalo Pinheiro*. Câmara Municipal de Lisboa. Lisboa, 2005.
- Noiriel, Gérard. «Repensar o Estado-Nação. Elementos para uma análise sócio-histórica». *Ler História*, n. 41 (2001): 39–54.
- Oliveira, João Spacca de. *Qual o papel da imagem na história?* Lisboa: Escolar Editora, 2015.
- Ortigão, Ramalho. «Os Retratos de Raphael Bordallo Pinheiro - Carta a seu filho Manuel Gustavo». *A Paródia*, n. 107 (10 de Fevereiro de 1905). http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AParodia/1905/N107/N107_item1/P4.html.
- Patrício, Miguel. «Do Ultimatum de 1890 ao Tratado Britânico de 1891 - Ensaio de História Diplomática». *RIBD - Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa*, n. 10 (2013): 11371–413.
- Pélissier, René. *As campanhas coloniais de Portugal: 1844 - 1941*. 1. ed. Histórias de Portugal 51. Lisboa: Ed. Estampa, 2006.
- Pereira, Ana Leonor. *A receção do Darwinismo em Portugal*. Imprensa da Universidade de Coimbra., sem data.

- Pereira, Hugo Silveira. «O tratado luso-britânico de 1878: história de um acordo tecnodiplomático em três atos». *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, n. 17 (2017).
https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/5376319/O_tratado_luso_britanico_de_1878.pdf.
- Pereira, Ricardo Araújo, Fátima Carvalho, Rui Zink, José Eduardo Sapateiro, Gonçalo Portocarrero de Almada, e Paulo Jorge Fernandes. *Humor, direito e liberdade de expressão*. Lisboa: Centro de Estudos Judiciários, 2016.
http://www.cej.mj.pt/cej/recursos/ebooks/outros/eb_Humor_Direito_Liberdade_Expressao.pdf.
- Pinto, António Costa, e Nuno Gonçalo Monteiro, eds. *História política contemporânea: Portugal 1808-2000*. 1.ª edição. Carnaxide: Objectiva, 2019.
- Pinto, António Costa, Nuno Gonçalo Monteiro, José Luís Cardoso, e Fundación Mapfre, eds. *História contemporânea de Portugal: 1808- 2010*. 1ª edição. Vol. 2. Carnaxide: Objectiva, 2013.
- Ramos, Rui. «A formação da intelligentsia portuguesa (1860-1880)». *Análise Social* XXVII, n. 116–117 (1992): 483–528.
- . «Culturas da alfabetização e culturas do analfabetismo em Portugal: uma introdução à História da Alfabetização no Portugal Contemporâneo». *Análise Social* XXIV (1988): 1067–1145.
- Ribeiro, Aquilino. *Leal da Câmara: vida e obra*. Amadora: Livraria Bertrand, 1975.
- Ribeiro, Emanuel. *Considerações sobre a Arte da caricatura*. Porto: s.e., 1937.
- Santos, Victor Marques dos. *Leal da Câmara, um caso de Caricatura: A sátira na atitude política portuguesa*. Câmara Municipal de Sintra. Sintra, 1982.
- Sardica, José Miguel. «Ultimato Britânico». Em *Dicionário da História da República e do Republicanismo*, 3:1029–30. Lisboa: Assembleia da República, 2014.
- Sardica, José Miguel, Maria Alice Samara, e Júlia Leitão Barros. «Censura em Portugal da Monarquia Constitucional ao Estado Novo». *Revista História*, n. 23 (2000): 26–55.
- Serrão, Joel, e António Henrique R. de Oliveira Marques, eds. *O império africano, 1890 - 1930*. 1. ed. Nova história da expansão portuguesa, dir. de Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques; Vol. 11. Lisboa: Ed. Estampa, 2001.
- Serrão, Joel, António Henrique R. de Oliveira Marques, Valentim Alexandre, e Jill R. Dias, eds. *O império africano: 1825 - 1890*. 1. ed. Nova história da expansão

- portuguesa, dir. de Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques; Vol. 10. Lisboa: Ed. Estampa, 1998.
- Sousa, Jorge Pedro. «Quando a Modernidade bate à porta: a liberdade de imprensa em questão no Portugal do século XIX». Em *Projeto de pesquisa Teorização do Jornalismo em Portugal: Das origens a Abril de 1974*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2012. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-quando-a-modernidade-bate-a-porta.pdf>.
- Sousa, Osvaldo de. *A caricatura política em Portugal*. Lisboa: Salão Nacional de Caricatura, 1991.
- . *Caricaturas Crónicas*. Vila Real: Humorgrafe, 2006.
- . *Do Humor da Caricatura*. Salão Nacional de Caricaturas. Lisboa: s.e., s.d.
- . *História da Arte da Caricatura de Imprensa em Portugal*. Lisboa: Humorgrafe, 1998.
- . *O que é humor gráfico?* Lisboa: Escolar Editora, 2014.
- Sousa, Osvaldo de, e Paulo Macedo de Sousa. *Iconografias da sátira contemporânea*. Humorgrafe. Lisboa, 1996.
- Sousa, Osvaldo Macedo de. *Caricatura Política em Portugal*. Salão Nacional de Caricatura. Lisboa, 1991.
- Telo, António José. *Economia e Império no Portugal Contemporâneo*. Edição Cosmos. Lisboa, 1994.
- Tengarrinha, José. *Da liberdade mitificada à liberdade subvertida: Uma exploração no interior da repressão à imprensa periódica de 1820 a 1828*. Lisboa: Edições Colibri, 1993.
- . *História da imprensa periódica portuguesa*. 2a. ed., rev.Aum. Coleção universitária. Lisboa: Caminho, 1989.
- Torgal, Luís Reis, Fernando Tavares Pimenta, e Julião Soares Sousa, eds. *Comunidades imaginadas: nação e nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008. <https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/32138/1/1%20fernando%20catroga.pdf?ln=pt-pt>.
- Vargues, Isabel Nobre. «Tesoura, rolha e lápis: os tempos da censura e do combate pelas liberdades de expressão e de imprensa em Portugal». *Estudos do Século XX*, n. 7 (2007): 39–59.

Bibliografia estrangeira:

- Alessio, Martina. *Angiolo Tricca: e la caricatura toscana dell'ottocento*. Firenze: Giunti, 1993.
- Ames, Winslow. «Caricature and Cartoon». Em *Encyclopaedia Britannica*. Encyclopaedia Britannica, inc., 20 de Setembro de 2017. <https://www.britannica.com/art/caricature-and-cartoon>.
- Arrigoni, Mariana de Mello. «Debatendo os conceitos de Caricatura, Charge e Cartum». Londrina, 2011.
- Ávila, Ximena. «Sátira, caricatura y parodia en la Argentina de fines del siglo XIX. Un caso paradigmático: el periódico Don Quijote (1884-1903) de Buenos Aires.» Universidad Nacional de Córdoba, 2007.
- Belting, Hans. *Antropologia da imagem: Para uma imagem da ciência*. Lisboa: KKYM, 2014.
- Biblioteca Marucelliana. «Ridere in Europa tra Otto e Novecento: caricatura, satira e umorismo nelle raccolte della Marucelliana». Florença, 2013. <http://www.maru.firenze.sbn.it>.
- Billig, Michael S. *Banal Nationalism*. Repr. Los Angeles, CA: Sage, 2010.
- Brooke-Smith, Robin, e John Wroughton, eds. *The Scramble for Africa*. 1. publ. Documents and Debates, general ed.: John Wroughton; 1087. Basingstoke: Macmillan, 1987.
- Carmona, Dario Acevedo. «La caricatura editorial como fuente para la investigación de la historia de los imaginarios políticos: reflexiones metodológicas». Universidad Nacional del Colombia, 2000.
- Clarence-Smith, Gervase. *The Third Portuguese Empire. 1825-1975) - A Study in Economic Imperialism*. Manchester: Manchester University Press, 1985.
- Correa, Sílvio Marcus de Souza. «Caricaturas da África: a Partilha de África pela imprensa ilustrada de Lisboa». *Revista Outros Tempos*, 2016.
- Curcó, Carmen. «Ironía, persuasión y pragmática: el caso de la caricatura política mexicana contemporánea». *Acta Poetica*, 2004.
- Delannoi, Gil, e Pierre-André Taguieff. *Teoría del nacionalismo*. Barcelona, España: Paidós, 1993.

- Flyvbjerg, Bent. *Rationality and Power: Democracy in Practice*. Morality and Society. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1998.
- Fox, Jon E., e Cynthia Miller-Idriss. «Everyday Nationhood». *Ethnicities* 8, n. 4 (Dezembro de 2008): 536–63. <https://doi.org/10.1177/1468796808088925>.
- Gawryszewski, Alberto. «Conceito de Caricatura: não tem graça nenhuma». *Domínios da Imagem*, Maio de 2008.
- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Oxford: Blackwell, 2006.
- Goldstein, Robert Justin. «Political Caricature and International Complications in Nineteenth-Century Europe». *Michigan Academician* XXX (1998): 107–22.
- Gombrich, Ernst Hans. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Reprinted. London: Phaidon Pr, 1996.
- Haupt, Heinz-Gerhard, e Michael G. Müller, eds. *Regional and National Identities in Europe in the XIXth and XXth Centuries =: Les @identités Régionales et Nationales En Europe Aus XIXe et XXe Siècles*. European Forum 1. The Hague: Kluwer Law Internat, 1998.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Principes de la philosophie du droit*. Paris: Gallimard, 1940.
- Hermet, Guy. *História das nações e do nacionalismo na Europa*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.
- Hobsbawm, Eric. *A questão do Nacionalismo: Nações e Nacionalismo desde 1780*. Lisboa: Terramar, 2004.
- Hroch, Miroslav. *Social Preconditions of National Revival in Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Joly, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 2019.
- Kamenka, Eugene. *Nationalism: the Nature and Evolution of an Idea*. Londres: Edward Arnould, 1973.
- Kappeler, Andreas. *The formation of national elites*. Vol. 4. Darmouth: New York University Press, 1992.
- Loomba, Ania. *Colonialism/postcolonialism*. 2nd ed. The new critical idiom. London ; New York: Routledge, 2005.
- Lynch, Bohun. *A History of Caricature*. Londres: Faber and Gwyer, 1926.
- Maurice, Arthur Bartlett, e Frederic Taber Cooper. *The History of the Nineteenth Century in Caricature*. Nova Iorque: Dodd, Mead and Company, 1904.

- Mill, John Stuart. *Considerations on Representative Government*. South Bend: Gateway Editions, 1962.
- Minois, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Editorial Teorema, 2000.
- Morreall, John. *Taking Laughter Seriously*. 5. [Dr.]. Albany, NY: State Univ. of New York Press, 1983.
- Pakenham, Thomas. *The Scramble for Africa: White Man's Conquest of the Dark Continent from 1876 to 1912*. New York: Perennial, 1991.
- Paraíso, Isabel. «Teoria psicanalítica de la caricatura». *Monteagudo*, 1997.
- Pedrazzini, Ana, e Nora Scheuer. «Distinguishing cartoon subgenres based on a multicultural contemporary corpus». *European Journal of Humour Research*, s.d.
- Porter, Andrew. *O Imperialismo Europeu (1860 - 1914)*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- Renan, Ernest. *Qu'est-ce qu'une nation?* Paris: Presses Pocket, 1992.
- Sánchez, Ana Cecília. «El humor gráfico en la cultura contemporánea». *Tópicos do Humanismo*, 2002.
- Santos, Livia Assumpção Vairo dos. «O Riso como coisa séria: as caricaturas políticas de Honoré Daumier». Florianópolis, 2015.
http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434389592_ARQUIVO_Oriso_comocoisaseria-artigo.pdf.
- Scully, Richard, e Marian Quartly, eds. *Drawing the Line: Using Cartoons as Historical Evidence*. Clayton, Victoria: Monash Univ. ePress, 2009.
<http://books.publishing.monash.edu/apps/bookworm/view/Drawing+the+Line/77/xhtml/frontmatter01.html>.
- Thiesse, Anne-Marie. «Ficções criadoras: As identidades nacionais». *Anos 90*, n. 15 (2002 de 2001): 7–23.

Documentos:

- «Ata Geral da Conferência de Berlim». Universidade Federal de Minas Gerais - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 1885.
https://web.archive.org/web/20131029200637/http://www.casadehistoria.com.br/sites/default/files/conf_berlim.pdf.

Castro, José Luciano. *Colecção da Legislação Reguladora da Liberdade de Imprensa Seguida de Vários Acordãos dos Tribunais Superiores e Precedida de Uma Introdução*. Porto: Tipografia F. Gomes da Fonseca, 1859.
https://books.google.pt/books/about/Collec%C3%A7%C3%A3o_da_legisla%C3%A7%C3%A3o_reguladora_d.html?id=-7EWAAAAYAAJ&redir_esc=y&hl=pt-PT.

«Decreto de 7 de Dezembro de 1836», sem data.
<https://www.fd.unl.pt/Anexos/Investigacao/1402.pdf>.

Leal, Gomes. *O Renegado: a António Rodrigues Sampaio, Carta ao Velho Pamphletario sobre a perseguição da imprensa*. Lisboa: Typografia do Largo dos Inglezinhos, 1881. <http://purl.pt/6577/1/index.html#/15>.

Ortigão, Ramalho. «Os retratos de Rafael Bordalo Pinheiro», 1905.
<http://purl.pt/273/1/ramalho-ortigao.html>.

População no 1º de Janeiro 1878. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881

https://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=censos_historia_pt_1878

Relatorio sobre o censo da população dirigido ao ministro das obras públicas, commercio e industria pelo chefe da repartição de estatistica geral, 1890. Instituto Nacional de Estatística.

https://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=censos_historia_pt_1890