



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Literatura

Tese de Doutoramento

Imagens da mulher n' A Paródia (1900-1905): a ironia na voz de Bordalo Pinheiro

João Paulo Duque Lobe Guimarães

Orientador(es) | Adriana Mello Guimarães

Ana Luísa Liberato Vieira Vilela Anileiro Onofre

Évora 2020



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Literatura

Tese de Doutoramento

Imagens da mulher n' A Paródia (1900-1905): a ironia na voz de Bordalo Pinheiro

João Paulo Duque Lobe Guimarães

Orientador(es) | Adriana Mello Guimarães

Ana Luísa Liberato Vieira Vilela Anileiro Onofre

Évora 2020



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Instituto de Investigação e Formação Avançada:

- Presidente | Elisa Rosa Pisco Nunes Esteves (Universidade de Évora)
- Vogal | Ana Clara de Sousa Birrento Matos Silva (Universidade de Évora)
- Vogal | Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso (Instituto Politécnico de Portalegre)
- Vogal | Maria de Fátima Outeirinho (Universidade do Porto)
- Vogal | Rosa Maria Sequeira da Piedade (Universidade Aberta)
- Vogal-orientador | Ana Luísa Liberato Vieira Vilela Anileiro Onofre (Universidade de Évora)

Dedicatória

Esta tese de doutoramento é dedicada a todas as mulheres, raparigas e meninas com o intuito de contribuir para uma sociedade mais justa, de direitos iguais e livre das discriminações que têm desacreditado a nossa civilização até aos nossos dias. É uma forma de homenagem àquelas que comigo partilharam as suas vivências e experiências, algumas de forma mais próxima, destacando, em especial, a minha mãe e as minhas irmãs.

Esta dedicatória estende-se à minha avó Maria Alice que me despertou para *A Paródia* que tinha na sua casa, devidamente encadernada e, principalmente, ao meu filho Bernardo para o que seu futuro possa ser mais inclusivo, brilhante e digno do que os conturbados dias da nossa atualidade em que a própria transversalidade da dimensão da igualdade de género é posta em causa.

Agradecimentos

Agradeço em especial às minhas orientadoras, a Professora Doutora Ana Luísa Vilela e a Professora Doutora Adriana Guimarães por terem estado sempre ao meu lado, acreditando no valor da presente investigação e contribuindo incansavelmente para a sua melhor concretização.

Agradeço, igualmente, ao Museu Bordalo Pinheiro, na pessoa da Dra. Mariana Caldas de Almeida, todo o apoio prestado.

Agradeço à Dra. Sandra Patrício, do Arquivo Municipal da Câmara Municipal de Sines e à Professora Doutora Maria Cristina Pais Simon o apoio que gentilmente me disponibilizaram a propósito de alguma bibliografia sobre a escritora Cláudia de Campos.

Agradeço ao Centro de Estudos em Letras o apoio disponibilizado para participar em dois congressos em 2018.

Uma palavra de agradecimento, também, aos Leões de Portugal/Associação de Solidariedade Sportinguista pela bolsa de estudo concedida no 2º ano do programa de doutoramento.

Agradeço, por fim, à minha família, em particular ao meu filho Bernardo e à Tita, rafeira do Alentejo, que partilha a sua vida connosco, às amigas e aos amigos por todo o apoio, paciência e incentivo que me deram. Importa destacar a minha mãe, para mim uma referência na luta pelos direitos das mulheres, a minha tia Dida e o meu tio Carlos por todo o apoio que tiveram a bondade de me prestar.

Resumo

Esta tese pretende analisar as imagens de mulheres no semanário *A Paródia* (1900-1905) de Rafael e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, tendo particular ênfase na ironia que perpassa em toda a obra gráfica de Bordalo. Para o efeito, dividimos a tese em três capítulos.

No primeiro, fazemos a caracterização do nosso objeto de estudo: conceitos de jornalismo satírico, a integração da caricatura como género literário, as características da notícia satírica e alguns conceitos de sátira gráfica. Analisamos este jornal na história do jornalismo e do jornalismo satírico da época em que foi publicado, referindo alguns exemplos estrangeiros. Por fim, traçamos a biografia dos seus principais criadores.

No segundo capítulo, contextualizamos a época em questão, tanto ao nível político como artístico e em termos da história das mulheres. Finalmente, referimos o papel que a imprensa desempenha na construção de género.

No terceiro capítulo, temos especial atenção com as ferramentas que nos vão permitir fazer a análise: a iconologia, a literacia visual e aquele que pode ser considerado o código próprio da caricatura. Este código é subsidiário da Teoria Geral do Humor Verbal e da análise do discurso humorístico. O ato humorístico, segundo Charaudeau, utiliza tanto procedimentos linguísticos como discursivos e tem os seus efeitos de conviência. Após referirmos a importância da Imagologia, procedemos à análise de estereótipos de atrizes estrangeiras, à análise de imagens de outras mulheres que foram representadas n' *A Paródia*, referimos a condição dos estereótipos detetados como redução do papel da mulher na época e, finalmente, procedemos a uma análise de estereótipos de representações femininas de personagens masculinos, que se podem considerar os travestimentos tão comuns em Rafael Bordalo Pinheiro.

Palavras-chave

A Paródia; Rafael Bordalo Pinheiro; jornalismo satírico; Imagologia; Estudos de Género.

Images of Women in *A Paródia* (1900-1905): the ironic voice of Bordalo Pinheiro

Abstract

This doctoral thesis aims to analyse women's images in the weekly newspaper *A Paródia* (1900-1905) by Rafael and Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, with emphasis on the irony that spreads through the entire graphic work of Bordalo. With this purpose in mind, we proceeded to the division of the thesis in three chapters.

In the first one, we characterize our object of study: concepts of satirical journalism, the integration of the caricature as a literary genre, the characteristics of satirical news and some concepts of graphic satire. We analyse this newspaper in the history of journalism and of satirical journalism until the time it was published, referring to some foreign examples, like French, Brazilian and North American. Finally, we refer to the biography of its main creators.

In the second chapter, we contextualize the period in question, politically, artistically and in terms of women's history. Finally, we mention the role that the press plays in construction of gender.

In the third chapter, we consider the tools that will allow us to develop the analysis: iconology, visual literacy and what can be called the caricature's specific code. In order to understand it we need to consider the contributions of the General Theory of Verbal Humor as well as humorous speech analysis. The humorous act according to Charaudeau involves linguistic and discursive procedures and has its own effects of connivance. After considering the importance of Imagology, we analyse the stereotypes of foreign actresses, as well as the images of other women represented in the newspaper, we refer to the condition of the stereotypes detected and which were determinant to reduce the role of women at the time, and finally we analyse female stereotypes representation of male characters, which can be called the travestisms that were so frequent in Rafael Bordalo Pinheiro.

Keywords

A Paródia; Rafael Bordalo Pinheiro; news satire; Imagology; Gender Studies.

Índice

Índice de Ilustrações	7
Introdução	8
Capítulo I: <i>A Paródia</i> no ano de 1900, entre o jornalismo satírico e a literatura	18
1. A problemática do jornalismo satírico: a notícia satírica, a caricatura e o <i>cartoon</i> 19	
1.1. Conceitos de jornalismo satírico: territórios e fronteiras	19
1.2. A caricatura como um género literário	25
1.3. As características da notícia satírica	27
1.4. A sátira gráfica: as caricaturas e os <i>cartoons</i>	31
2. <i>A Paródia</i> da sociedade portuguesa no ano de 1900	36
3. Alguns artistas que fizeram <i>A Paródia</i>	49
3.1. Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905)	49
3.2. Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (1867-1920)	55
3.3. Celso Hermínio (1871-1904)	56
3.4. Jorge Cid (1877-1935)	57
3.5. Manuel Monterroso (1875-1968)	58
3.6. João Rimanso/João Risonho (João Chagas) (1863-1925)	59
3.7. Marcelino Mesquita (1856-1919)	64
3.8. Tito Litho (Henrique António Guedes de Oliveira) (1865-1932)	65
Capítulo II: Portugal e as mulheres no ano de 1900	67
1. Contextualização histórica e cultural	67
1.1. Portugal, ano de 1900	67
1.2. Arte e cultura em 1900	69
2. A condição feminina no ano de 1900	70
2.1. Considerações sobre género, sexo e dominação	70
2.2. A vida das mulheres em 1900, no advento do feminismo	74
3. O papel da imprensa na construção de género e as suas representações n' <i>A Paródia</i>	81
Capítulo III: <i>A Paródia</i> das imagens das mulheres	84
1. Considerações sobre a imagem	84

2. A iconografia e a literacia visual, ferramentas fundamentais para a análise da imagem	86
2.1. Análise iconográfica e iconológica	86
2.2 A literacia visual	87
3. O código da caricatura	89
3.1. Um código próprio	89
3.2. A Teoria Geral do Humor Verbal	89
3.4. O ato humorístico	92
3.4. Procedimentos linguísticos	93
3.5. Procedimentos discursivos	96
3.6 Os efeitos do ato humorístico	106
4. A análise imagológica	108
4.1. Alguns conceitos de Imagologia	108
4.2. Análise de estereótipos de mulheres estrangeiras n' <i>A Paródia</i>	112
5. Análise de imagens de outras mulheres representadas n' <i>A Paródia</i>	131
5.1. Maria/Velha Maria/Maria da Paciência	131
5.2. Rosa Calmon e a questão religiosa	137
5.3. A paródia à escritora Cláudia de Campos	142
5.4. A atriz Palmira Bastos e <i>A Paródia</i>	148
5.5. As mulheres burguesas	151
5.6. A Criada (Maria do Ó... da Guarda)	154
5.7. Os Ideais	158
5.8. As Nações	161
5.9. A dançarina de Cabaret, mulher erotizada	163
6. Os estereótipos como redução do papel da mulher na época (1900-1905)	166
7. Estereótipos de género: representações femininas de personagens masculinos	173
Conclusões e algumas considerações	180
Bibliografia	188

Índice de Ilustrações¹

Figura 1: Encerramento da Câmara/O abotoar do seio da representação nacional.....	15
Figura 2: Mau tempo.....	16
Figura 3: Ai! Laife (R. B. Pinheiro, 1900b).....	29
Figura 4: Caricatura anónima publicada na página 3 do <i>Suplemento Burlesco</i> ao n.º 954 do <i>Patriota</i> , retratando um Ministro dos Negócios Estrangeiros “mulato” («Cheguei! Vi....., Venci!!!!!!», 1847).....	43
Figura 5 e 6: Capas do último número d' <i>O António Maria</i> e do 1.º número d' <i>A Paródia</i>	45
Figura 7: No Olympto do teatro D. Amelia (Pinheiro, 1904).....	112
Figura 8: Teatro D. Amelia A passagem da Rejane por Lisboa	116
Figura 9: Duse só há uma; das outras há dúzias	119
Figura 10: Tararabum! ça y est !.....	122
Figura 11: N' um Kakémono a Sadda Yacco.....	127
Figura 12: Logotipo d' <i>A Paródia</i>	132
Figura 13: Em face do normal.....	133
Figura 14: Um rapto por amor... de Deus	137
Figura 15: Um Dito.....	142
Figura 16: Teatro da Avenida/Talvez Te Escreva.....	148
Figura 17: Semana Santa/Pontos de vista... ..	151
Figura 18: Descoberta do Brasil	154
Figura 19: A caminho de Paris por conta do governo, em serviço de Farias	157
Figura 20: Confiteor.....	158
Figura 21: Portugal e as colónias	161
Figura 22: “A Paródia” em Paris.....	163
Figura 23: A mulher na civilização e nos costumes.....	168
Figura 24: Letras de mulher	171
Figura 25: Guarda-roupa d' <i>A Paródia</i> /A primavera.....	173
Figura 26: A concentração democrática	176
Figura 27: Drama em família	178
Figura 28: O outro sexo	182

¹ Foi mantida a ortografia original das ilustrações. Todas as imagens apresentadas estão disponíveis na Hemeroteca Digital, sítio da Hemeroteca Municipal de Lisboa em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>.

INTRODUÇÃO

O estudo da imagem das mulheres na imprensa periódica tem assumido protagonismo no âmbito dos Estudos de Género e do Jornalismo com um considerável número de publicações científicas e algumas obras de maior fôlego, onde se destacam *As Mulheres e os Media* (2004), coordenado por Maria João Rosa Cruz Silveirinha (1955-), que inclui várias perspetivas sobre esta temática e *Imagens da Mulher na Imprensa Feminina de Oitocentos. Percursos de Modernidade* (2005) de Ana Maria Costa Lopes (1950-). Embora o primeiro livro referido apenas contenha perspetivas sobre a atualidade desta problemática (portanto, não contemporâneas do nosso objeto de estudo), não deixou de ser primordial para o aprofundamento da nossa investigação, designadamente especificando categorias de interpretação das referidas imagens. Quanto ao segundo, embora se limite à imprensa feminina, o seu objeto é totalmente contemporâneo d' *A Paródia*, referindo inúmeras personalidades de relevo na sociedade de então, não só no campo do jornalismo como no campo da educação e pedagogia e sendo, portanto, uma referência fundamental na caracterização da época em análise.

O título desta tese esclarece, em nosso entender, o âmbito e o seu objetivo principal: analisar as imagens das mulheres que foram representadas no jornal *A Paródia* (1900-1905) de Rafael e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (R. B. Pinheiro & Pinheiro, 1900). Nesse sentido, o nosso objeto de estudo é constituído pelas caricaturas, *cartoons*, crónicas, notícias satíricas e outro tipo de textos que representam ou se referem a mulheres e que foram publicados neste jornal satírico no período que vai desde o seu início, em 1900, até ao falecimento de Rafael Bordalo Pinheiro, em 1905, com que termina a sua segunda série, sob o título *Paródia Comédia Portuguesa*.

A análise que aqui apresentamos é especialmente ajustada aos textos de humor, recorrendo aos conceitos mais atuais deste género de estudos e que inclui a análise de discurso humorístico de Patrick Charaudeau (1939-) (Charaudeau, 2006) e a Teoria Geral do Humor Verbal de Salvatore Attardo (1962-) e Victor Raskin (1944-) (Attardo & Raskin, 2009). Após este patamar analítico inicial, aprofundamos a pesquisa com os conceitos da Análise Crítica do Discurso de Teun van Dijk (1943-) (T. A. van Dijk, 2005), com a representação de género na imprensa e com a perspetiva dos Estudos de Género e, finalmente, da Imagologia, como área específica da Literatura Comparada. Salientamos

que esta abordagem analítica congrega contribuições de diversos campos de estudo - a história, a história da arte, o jornalismo, a linguística, a literatura, os estudos de gênero, etc. - o que, em nosso entender, acentua o seu caráter transversal e abrangente, mas também identifica, desde logo, as dificuldades que se podem colocar na sua conceção.

A integração desta investigação no campo da literatura fundamenta-se na perspetiva de Philippe Hamon, que classificou a caricatura como uma forma breve de literatura, devido nomeadamente aos seus paratextos (títulos, legendas, etc.). No mesmo sentido se estabelece a classificação de Rui Zink em relação à Banda Desenhada como literatura gráfica, precisamente pela natureza literária dos seus argumentos. Acresce que o jornalismo satírico, em que se integra *A Paródia*, sempre se socorreu da colaboração literária de numerosos escritores, como Honoré de Balzac em França e Ramalho Ortigão, Fialho de Almeida, Guerra Junqueiro, Guilherme de Azevedo, João Chagas, Marcelino Mesquita, em Portugal: todos eles publicaram em jornais acompanhando as caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro.

O objetivo principal da tese é, nesse sentido, analisar estereótipos de género que poderão estar subjacentes a estas representações femininas no semanário *A Paródia*. Como objetivos secundários, pretendemos relacionar estes estereótipos com as problemáticas vivenciadas pelas mulheres na sociedade portuguesa de então: as questões feministas (limitações à participação política e profissional); as questões das diferenças entre os sexos (o acesso à cidadania plena e as contradições dos vários tipos de Direito) e as idolatrias artísticas e literárias, visto que as mulheres eram elevadas à categoria de musas e de deusas. Para promover essa cidadania plena e a igualdade de género, decidimos utilizar nesta tese uma linguagem inclusiva, seguindo o modelo não discriminatório proposto por Graça Abranches (2009).

A tese está estruturada em três capítulos, partindo da caracterização do objeto de estudo (capítulo I) e da época em que foi publicado (capítulo II) e concluindo com o enquadramento das ferramentas de análise que vamos utilizar, seguido da análise propriamente dita (capítulo III).

O capítulo I pretende, deste modo, estabelecer o conceito de jornalismo satírico, procurando paralelismos que mantém com o jornalismo em geral, tanto nas suas características como nos seus elementos essenciais.

No sentido de integrar esta tese no campo da literatura, procuramos fazê-lo recorrendo aos conceitos de Philippe Hamon (1961-) (Hamon, 1996) e Rui Zink (1961-) (Zink, 1999), conforme já referimos.

A notícia satírica, que desdobramos nas suas componentes de “notícia” e de “sátira”, é contextualizada segundo os conceitos estabelecidos por Mar de Fontcuberta (Fontcuberta, 2002), fazendo referência aos valores-notícia (Traquina, 2002), ao conceito de acontecimento (Rodrigues, 1993), de *fake news* (Albright, 2017; Verstraete, Bambauer, & Bambauer, 2017a) e de *satirical fake news* (Reilly, 2012).

O final do capítulo compreende a caracterização da sátira gráfica, começando com a problemática dos conceitos de riso, *wit*, ironia e sátira (Ermida, 2003) e, de seguida, estabelecendo os conceitos de caricatura e *cartoon*, não esquecendo de referir a sua história e o seu poder de derrisão.

Segue-se a caracterização do jornal *A Paródia*, integrando-o no grande desenvolvimento que os jornais, em geral, e os satíricos, em particular, tiveram na segunda metade do séc. XIX, não só em Portugal, mas também a nível internacional. Assim, *A Paródia* é contextualizada no período industrial do jornalismo², integrando-a na história do jornalismo e do jornalismo satírico em Portugal, França, Brasil e EUA. Por outro lado, analisamos a ficha técnica do jornal, referimos as suas três séries editadas e os seus principais colaboradores. Finalmente, traçamos as notas biográficas dos principais artistas que fizeram o periódico: Rafael Bordalo Pinheiro, Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, Celso Hermínio, Jorge Cid, Manuel Monterroso, João Chagas, Marcelino Mesquita e Henrique Guedes de Oliveira.

O capítulo II integra a contextualização histórica e cultural ao nível político e cultural, referindo os principais acontecimentos políticos, que tiveram sempre eco n’ *A Paródia*, em Portugal e ao nível internacional. Foi a época do rotativismo e da Vida Nova na política portuguesa e também da afirmação de novas potências (Alemanha, EUA, Rússia e Japão) a par do Reino Unido e da França, ao nível global. Em termos artísticos vivia-se o longo período do Romantismo e das suas escolas: a realista e a naturalista.

Fazemos algumas considerações que consideramos pertinentes sobre género, sexo e dominação, na senda dos conceitos propostos por Simone de Beauvoir (1908-1986)

² Este período industrial da imprensa, em que o jornalismo se torna um negócio e uma indústria como as demais, ocorreu em Portugal com o aparecimento do *Diário de Notícias* em 1864, como veremos adiante.

(Beauvoir, 1970), Pierre Bourdieu (1930-2002) (Bourdieu, 2002) e Judith Butler (1956-) (Butler, 2003). Relativamente à condição feminina, foi uma época de algumas conquistas, nomeadamente ao nível da educação e no acesso a algumas profissões, embora o movimento feminista emergente ainda fosse tímido numa sociedade caracterizada pela dominação masculina e pela misoginia (Duby & Perrot, 1994; A. M. C. Lopes, 2005). Referimos, por fim, importantes questões que se colocam relativamente ao papel da imprensa na construção de género (Silveirinha, 2004).

O capítulo III, sendo o mais longo, procede a algumas considerações sobre as imagens, refere a análise iconográfica e iconológica segundo os conceitos estabelecidos, nomeadamente, por Erwin Panofsky (1892-1968) (Panofsky, 1986) e a importância da literacia visual como nos realçou Isabel Capelo Gil (1965-) (Gil, 2011), questões fundamentais para alicerçar a nossa investigação.

Para estabelecer aquele que consideramos o código próprio da caricatura, essencial para a nossa análise, referimos os seis parâmetros da Teoria Geral do Humor Verbal (Attardo & Raskin, 2009): a oposição de *scripts*, o mecanismo lógico, a situação, o alvo, a estratégia narrativa e a linguagem. Com o mesmo objetivo, referimos todos os componentes da análise do ato humorístico (Charaudeau, 2006): o locutor, o destinatário e o alvo e referimos a importância da temática na pesquisa sobre o mesmo ato. Analisamos os procedimentos linguísticos, prestando particular atenção aos conceitos referidos por Isabel Cristina da Costa Ermida (1968-) (Ermida, 2003), além daqueles apresentados pelo próprio Charaudeau.

Os procedimentos discursivos do ato humorístico são uma categoria complicada de análise. Envolvem diversos procedimentos, como a ironia, o sarcasmo, o escárnio, a paródia e a sátira. A ironia mereceu-nos especial atenção, por ser um procedimento complexo e muito abrangente, abarcando os conceitos de Philippe Hamon e de Patrick Charaudeau. Assim, sendo uma categoria enunciativa, ao contrário da ironia do destino e da ironia socrática, pode ser analisada ao nível local (frase, parágrafo) e global (obra literária ou, no caso, a obra gráfica de Rafael Bordalo Pinheiro). Tem como principais características o facto de produzir uma dissociação entre o que é *dito* e o que é *pensado*, havendo discordância ou mesmo relação de oposição entre os mesmos. Por outro lado, faz coexistir o que é dito e o que é pensado, devendo o enunciador fornecer ao destinatário e à destinatária indícios que lhes permitam compreender que o que é dado a entender é o inverso do que é dito, descobrindo o julgamento que está escondido, para o que é

fundamental a correta interpretação dos paratextos. A terceira característica é que o enunciado dito pelo enunciador ou pela enunciativa apresenta-se sempre como uma apreciação positiva, mascarando a apreciação que é pensada pelo autor ou pela autora e que é sempre negativa. Para a produção do efeito de ironia, destacam-se a aplicação dos efeitos do mimetismo e do escalonamento. Além disso, a relação de um enunciado irónico com a realidade remete para uma mediação da linguagem: citar indiretamente quer dizer “fazer eco de”, o que implica que todo o texto irónico seja a menção ou o eco de um texto anterior consistindo, portanto, num texto diferido que faz referência a um contexto de substituição como prática de intertextualidade. O texto irónico é, ainda, consideravelmente datado, sendo necessário recorrer à literacia visual e iconológica para compreender as referências próprias de um tempo que já passou. Pode ser compreendido por um grande número de sinais: paratextos, sinais topográficos, negações, modalizações, vocabulário avaliativo, paralipses, hipérboles, metáforas, analogias e comparações. Para além de tudo isto, a ironia é uma encenação, destacando-se os papéis do guardião da lei, o/a ironista, o alvo, o/a cúmplice e o/a ingénuo/a (Hamon, 1996). Dentro da categoria da sátira, convém referir as técnicas de sátira: redução, *wit*, invetiva e ironia, segundo os conceitos estudados por Matthew John Caldwell Hodgart (1916-1996) (Hodgart, 2009). Relativamente à sátira gráfica, muito difundida a partir do séc. XIX, convém distinguir três formas de desenhar uma caricatura: diretamente a partir do indivíduo, por macrocefalia ou por metamorfose (onomatopeias, animalizações, vegetalizações, etc.) (O. M. de Sousa, 1988). Jim Sherry estabeleceu quatro modos de caricatura: a caricatura retrato, a caricatura satírica, a caricatura humorística ou cómica e a caricatura grotesca (Sherry, 1986). Procedemos à sua combinação com os três tipos de *cartoon* político identificados por Charles Press: *cartoon* satírico-cómico, *cartoon* descritivo e *cartoon* satírico-destrutivo. Quanto ao humor pelo jogo semântico, podem ser distinguidos três tipos de incoerência: a extravagante, a insólita e a paradoxal. O ato humorístico, por fim, só está completo se forem analisados os seus efeitos: a conviência lúdica, crítica, cínica e de derrição (Charaudeau, 2006).

Em seguida, fazemos a contextualização teórica dos conceitos da Imagologia e dos seus estereótipos segundo os conceitos de Daniel-Henri Pageaux (1939-), Álvaro Manuel Machado (1940-) e Jean-Marc Moura (1956-) (Pageaux, 1995; Á. M. Machado & Pageaux, 2001; Moura, 2012).

A nossa investigação, propriamente dita, abrange a análise de estereótipos das atrizes estrangeiras n' *A Paródia*, segundo os conceitos formulados anteriormente (Sarah Bernhardt, Gabrielle Réjane, Eleanora Duse, Lina Cavalieri, Satta Yacco). Prosseguimos com uma análise de outras mulheres representadas neste jornal (Maria da Paciência, Rosa Calmon, Cláudia de Campos, Palmira Bastos, as burguesas, Maria do Ó... da Guarda, a Liberdade, as Colónias e a dançarina de cabaret). Todos estes estereótipos detetados merecem a sua contextualização com o papel exercido pela mulher na época, com o auxílio de uma crónica de João Rimanso e um *cartoon* de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro. Finalmente, analisamos três exemplos de estereótipos de género em representações femininas de personagens masculinos, transgredindo e parodiando as normas de género, com o auxílio dos conceitos estudados por Judith Butler. Teremos de referir a importância de uma obra como *Cette femme qu'ils disent fatale: textes et images de la misogynie fin-de-siècle* (1993) de Mireille Dottin-Orsini (1946-) para interpretar corretamente a misoginia presente no nosso objeto de estudo.

É importante explicar que esta tese de doutoramento pode ser considerada pioneira, não só devido aos poucos estudos sustentados que foram publicados sobre *A Paródia* e Rafael Bordalo Pinheiro, mas também porque apenas existe um estudo sobre a representação das mulheres na obra de Bordalo. Ainda assim, é imprescindível referir o livro *Rafael Bordalo Pinheiro. O Português Tal e Qual* (1980) do historiador José-Augusto França (1922-) porque faz uma resenha profunda sobre a obra de Rafael Bordalo Pinheiro, analisando todos os jornais e livros que publicou, sem esquecer a sua obra cerâmica. Ainda assim, esta obra de fôlego nunca pretendeu analisar toda a obra gráfica do caricaturista, referindo, no entanto, as suas publicações mais importantes e aquelas que o autor considerou de maior qualidade. No que diz respeito à *Paródia*, a obra refere muito sumariamente o papel dos outros artistas que nela publicaram.

Outro livro essencial é *Caricatura em Portugal: Rafael Bordalo Pinheiro pai do Zé Povinho* (2008) de outro ilustre historiador, João Augusto Medina da Silva (1939-), que faz a sinopse histórica da caricatura em Portugal, analisa a obra do caricaturista e, ainda, apresenta vários estudos sobre o Zé Povinho e o John Bull como estereótipos nacionais. O estudo de Manoel de Sousa Pinto *Raphael Bordallo Pinheiro I – O Caricaturista* (1915), bem como o volume que editou uma conferência que o próprio fez - *Os Três Boddallos* (1921) - merecem ser referidos por acrescentarem algumas indicações sobre a biografia do célebre caricaturista, mas devem ser complementados com *Rafael*

Bordalo Pinheiro e a Crítica Impressões, Corrigendas, Notas Inéditas (1924) de Julieta Ferrão (1899-1974), que corrige inúmeros dados que não tinham sido apresentados corretamente. Fundamental é, também, *Rafael Bordalo Pinheiro - Fotobiografia* de João Paulo Cotrim (1965-), que contextualiza as notáveis fotografias com indicações pertinentes.

Os estudos académicos de duas investigadoras também foram publicados em livro e são bastante relevantes na obra crítica bordaliana, embora cada uma no seu campo de estudos. Luzia Aurora Valeiro de Sousa Rocha (1978-) publicou *Ópera & Caricatura O Teatro de S. Carlos na Obra de Rafael Bordalo Pinheiro* que, embora com observações importantes, se limita a analisar as caricaturas sobre ópera até a *O António Maria II Série*, deixando de fora *A Paródia*. Quanto às obras de Maria Virgílio Cambraia Lopes (1954-) – *O Teatro n' A Paródia de Rafael Bordalo Pinheiro* e *Rafael Bordalo Pinheiro Imagens e Memórias de Teatro*, apesar de terem uma vertente de estudos teatrais que é, aliás, a área de investigação da autora, fornecem-nos informações minuciosas sobre o próprio jornal e sobre a teatralidade que o caricaturista tanto cultivou na sua obra gráfica. Refiram-se, ainda, os livros *O António Maria A Paródia Rafael Bordalo Pinheiro* (1990), com seleção, organização e texto de Maria Cândida Proença (1938-) e António Pedro Manique (1951-), que apresenta inúmeros *cartoons* destes jornais contextualizados por pequenas notas e o indispensável inventário da obra gráfica do caricaturista elaborado por António Álvaro Oliveira Toste Neves (1883-1948) - *Inventário da Obra Artística do Desenhador* - editado em conjunto com um estudo biográfico de José Joaquim Gomes de Brito (1843-1923), *Rafael Bordalo Pinheiro* (1920).

Sem deixar de lembrar a importância de outros documentos, artigos científicos e jornalísticos que, pelas suas dimensões e âmbito, não se comparam aos trabalhos referidos, falta nomear o único estudo sobre as mulheres na obra de Rafael Bordalo Pinheiro: *O Desenho e as Mulheres no Labor Artístico de Rafael Bordalo* (J. Saavedra. Machado, 1934) de João Saavedra Machado (1887-1950), que também foi caricaturista e chegou a colaborar n' *A Paródia* na sua fase final. O capítulo III desta obra intitula-se “As mulheres como inspiradoras do labor artístico de Rafael Bordalo. – Influências das mulheres nos trabalhos e na vida dos artistas (...)” e dá destaque a mulheres típicas e tradicionais portuguesas publicadas n' *O António Maria*, mas com uma justificação misógina: a mulher vista como coadjuvante do homem. Analisa algumas caricaturas deste mesmo jornal, nomeadamente da atriz Amélia da Silveira, da bruxa da Rua da Oliveira,

Jesuína da Conceição, autora do crime da Travessa do Poço, a prostituta do *cartoon* “Encerramento da Câmara/O abotoar do seio da representação nacional” (Figura 1), entre várias outras, mas sem nunca referir qualquer tipo de perspectiva de género, como seria de esperar na época em que foi escrito, chegando a assumir uma posição misógina, submetida à dominação masculina da sociedade sua contemporânea. O capítulo inclui uma análise sentida aos desenhos que Rafael Bordalo Pinheiro fez da atriz e, tudo indica, sua amante, Maria Visconti no seu leito de morte e que, só por si, justifica o estudo descomprometido que Isabel Castanheira fez sobre este amor «proibido» (Castanheira, 2018).



Figura 1: Encerramento da Câmara/O abotoar do seio da representação nacional

A obra de João Saavedra Machado terá vindo na sequência de outra obra francesa de Gustave Kahn (1859-1936), intitulada *La femme dans la caricature française...* (1911-1912), vendida em fascículos, embora esta apresente, desde logo, uma perspectiva diferente, porque refere que as mulheres sempre foram um dos principais temas da sátira e da caricatura. É importante realçar que Gustave Kahn considera mesmo que a caricatura da mulher sempre foi misógina (Kahn, 1911), ao contrário de João Saavedra Machado, que nunca refere este tipo de preocupações.

Apesar de não termos escolhido este *cartoon* para a nossa análise, onde poderia ser incluído nos Ideais (A Representação Nacional), ao invés da Liberdade, não deixa de

ser curiosa esta representação de uma prostituta, como aliás o afirma João Saavedra Machado (1934). A justificação que podemos apresentar é de que a seleção foi limitada porque se pretendeu uma amostra que fosse relevante das diferentes imagens de mulheres representadas por Rafael Bordalo Pinheiro. Acabamos por escolher o ideal Liberdade devido às semelhanças gráficas que contém relativamente ao *cartoon* de Rosa Calmon, preterindo este, entre outros, até porque seria impossível abrangê-los a todos.

Esta introdução não ficaria completa sem uma referência à maior diferença que *A Paródia* apresenta em relação a todos os outros jornais de Rafael Bordalo Pinheiro e que tem sido ignorada ou mesmo ficado invisível para os investigadores e investigadoras que se têm dedicado ao notável caricaturista. No nosso entender, *A Paródia* foi um jornal coletivo, concebido por uma redação composta por vários elementos, entre jornalistas e caricaturistas, da qual a imagem mais significativa (que até foi a única), por se ter constituído em autocaricatura, é a retratada por Jorge Cid. Foi publicada na última página do número 112, de 5 de março de 1902 (Figura 2) e nela se podem ver da esquerda para a direita: Thyrso (?), Rafael Bordalo Pinheiro, Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro e Jorge Cid.



Figura 2: Mau tempo

Também é necessário explicar que a colaboração literária de João Chagas foi constante desde 1902 até ao final da publicação, em 1907, nomeadamente nas suas crónicas editoriais, além de que se possa subentender que este papel tenha sido mais vasto e abrangente, nomeadamente na escrita de títulos e legendas, como aconteceu no jornal francês *Le Charivari*. Aliás, uma das explicações para a criação do jornal foi, precisamente, uma proposta de João Chagas, que acabou por ser feita a Rafael Bordalo Pinheiro, estando amplamente justificada em várias investigações a criação de jornais por parte deste jornalista republicano como arma de propaganda contra o regime monárquico-constitucional em decadência na altura.

Para além disso, a presença e o protagonismo de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro neste periódico são extremamente significativos, assinando inúmeras capas e páginas de destaque, muitas vezes em maior quantidade do que o próprio pai. Sendo assim, o seu papel n' *A Paródia* foi, também, fundamental, tendo mesmo conseguido que o jornal se prolongasse até 1907, dois anos após a morte de Rafael.

Se bem que o pseudónimo Thyrsó não esteja plenamente atribuído, podendo tratar-se de Júlio Dantas ou de Alberto Pimentel, o seu papel foi muito importante nos anos de 1901 e 1902, assinando a crónica editorial e alguns outros artigos e gazetilhas. Jorge Cid também foi um colaborador durante um período longo, bem como Celso Hermínio e os colaboradores do Porto: Manuel Monterroso e Henrique Guedes de Oliveira.

Por todas estas razões, consideramos que *A Paródia* tinha um corpo redatorial e colaboradores permanentes, não se tratando em exclusivo de uma criação de Rafael Bordalo Pinheiro, nem sequer na companhia do seu filho, reconhecendo, no entanto, que foram eles que assumiram sempre a direcção do projeto.

Capítulo I: A PARÓDIA NO ANO DE 1900, ENTRE O JORNALISMO SATÍRICO E A LITERATURA

Neste capítulo, pretendemos identificar o nosso objeto de estudo, as suas características principais, as relações que mantém com o jornalismo e a literatura e os seus principais protagonistas. Num primeiro momento, pretendemos caracterizar o jornalismo satírico, procurando estabelecer os conceitos partilhados com o jornalismo na sua aceção mais geral. Estabeleceremos igualmente os paralelos que mantém com a literatura, procedendo ao seu enquadramento nesta forma de arte. A seguir, faremos a caracterização da notícia satírica, que engloba conceitos associados às *fake news*, na sua perspetiva de notícia inventada, embora fundamentada em notícias reais. Daremos conta, ainda, das principais características da caricatura e do *cartoon* que preenchiam as edições d' *A Paródia*.

Seguir-se-á a contextualização da história editorial deste jornal satírico dentro da história do jornalismo e da caricatura de imprensa, apresentando uma perspetiva nacional e internacional, referindo exemplos seus contemporâneos na França, Inglaterra, EUA e Brasil. Depois, adentrar-nos-emos no nosso objeto específico de estudo. Assim, traçaremos breves biografias dos principais autores d' *A Paródia*, os caricaturistas Rafael (1846-1905) e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (1867-1920), seu filho e o principal colaborador literário, o jornalista e republicano João Chagas. Referiremos, ainda, outros colaboradores do jornal, tanto a nível literário - Tito Litho (Henrique Guedes de Oliveira) (1865-1932) e Marcelino Mesquita (1856-1919), que foi seu diretor literário na 2ª série - quanto a nível artístico: os caricaturistas Celso Hermínio (1871-1904), Jorge Cid (1877-1935) e Manuel Monterroso (1875-1968).

1. A problemática do jornalismo satírico: a notícia satírica, a caricatura e o *cartoon*

1.1. Conceitos de jornalismo satírico: territórios e fronteiras

A *Paródia* afirmou-se pela estética e deu cor ao jornalismo que se fazia em Portugal. Mas, afinal, como podemos caracterizar o periódico?

Primeiro que tudo, devemos referir que se tratava de um jornal de periodicidade semanal, publicado às quartas-feiras à tarde, com oito páginas, à semelhança do suplemento dominical d' *O Século (O Século Ilustrado)*, mas diferente dos jornais diários que tinham, normalmente, quatro páginas. Publicava caricaturas com grande destaque na capa, na última página e nas páginas centrais, normalmente a cores, incluindo outras mais pequenas, às vezes sob a forma de tiras cómicas e banda desenhada (BD), nas restantes páginas, acompanhando artigos sobre temas políticos, culturais, sociais e alguns relativos à própria cidade de Lisboa. Durante algum tempo, teve uma secção dedicada ao Porto e, episodicamente, a outras cidades.

Sublinhe-se, ainda, que o semanário *A Paródia* é considerado um jornal pela Hemeroteca Municipal de Lisboa (Matos, 2013). José-Augusto França (2007) integra-o na imprensa humorística, classificando estes jornais como humorísticos ilustrados, tal como Osvaldo Macedo de Sousa (1998) que prefere o termo “caricatura de imprensa”. João Medina hesita entre classificar o periódico como revista ou como jornal, mas enquadra *A Paródia* no seio do jornalismo satírico ilustrado (Medina, 2008). Taouchichet prefere o termo “imprensa satírica” (Taouchichet, 2016). José Tengarrinha, embora não analise o período em que foi publicado o jornal, classifica estas publicações como periódicos satíricos (Tengarrinha, 2013)³.

Na nossa investigação de mestrado (J. P. D. L. Guimarães, 2013), tentámos caracterizar o jornalismo satírico como conceito fundamental para a nossa análise,

³ A dificuldade em definir o jornalismo satírico não se limita à incipiente investigação portuguesa. Em França, os investigadores preferem o termo de imprensa satírica e de *dessin de presse*, que corresponde mais concretamente, em português, ao *cartoon* editorial (Doizy, 2014). Na Inglaterra, a caricatura e o *cartoon* estão classificados nas artes visuais e são estudados sem ter em conta os jornais em que são publicados (Ames, 2011). Nos Estados Unidos, existe um estudo do *cartoon* como género do jornalismo satírico, associado aos programas televisivos *The Daily Show* e *Colbert Report* (Burton, 2010; Baym, 2004). Em Espanha, assim como no Brasil, o termo consensual é humor gráfico, englobando a caricatura, o *cartoon* (*cartum*) e a charge.

englobando algumas componentes do jornalismo, da sátira e do humor. Tendo o domínio da nossa investigação começado pelo jornalismo, pela comunicação e pela cultura, sempre nos pareceu pertinente enquadrar a obra gráfica de Rafael Bordalo Pinheiro nos suportes em que ela era publicada - os jornais - e, assim, questionar o seu posicionamento no interior do campo jornalístico.

Sendo assim, importa consolidar este conceito de jornalismo satírico, estabelecendo as características que partilha com a noção geral de jornalismo, mas estabelecendo, também, algumas diferenças específicas que aquele revela em relação a este.

O jornalismo é como a vida numa enciclopédia (Traquina, 2002), englobando todas as suas secções: política, sociedade, cultura, desporto, etc.. N' *A Paródia*, também existiam diferentes secções, desde a primeira página, que era quase sempre um *cartoon* editorial caricaturando um tema da atualidade, maioritariamente política, mas por vezes também pertencendo à secção sociedade. Na verdade, o jornalismo terá surgido para as pessoas saberem o que se passa no mundo, para além da sua possível experiência direta da realidade (Molotch & Lester, 1974). No jornal de Rafael Bordalo Pinheiro, também os leitores ficavam ao corrente das mais importantes notícias políticas, sociais e culturais da época, embora num tom satírico e humorístico. Se o jornalismo foi concebido pelas sociedades para fornecer as notícias de que necessitamos (Kovach & Rosenstiel, 2004), o jornalismo satírico também surgiu como uma resposta da sociedade a uma necessidade dos leitores se rirem e criticarem os abusos do poder político, por exemplo.

Vejamos, resumidamente, os princípios do jornalismo, conforme foram elencados por Kovach & Rosenstiel: a obrigação para com a verdade, a lealdade aos cidadãos, o facto de assentar numa disciplina de verificação, a independência em relação às pessoas que são noticiadas, o facto de servir como controlo independente do poder e de fórum para a crítica e o compromisso públicos, de lutar para tornar interessante e relevante o que é significativo, garantir notícias abrangentes e proporcionadas e, por fim, deixar que aqueles que o exercem sejam livres de seguir a sua própria consciência (Kovach & Rosenstiel, 2004).

Parece-nos claro que *A Paródia* não possuiu todas estas características. No entanto, consideramos que manteve a lealdade aos cidadãos, pelo facto de abordar temas importantes para a opinião pública, fornecendo-lhe informação para que possa deliberar sobre os temas que satiriza. Quanto à independência em relação às pessoas noticiadas,

este elemento do jornalismo pode ser considerado controverso n' *A Paródia*. Por um lado, ao serem satirizadas, estas pessoas são alvo de crítica e sobre elas é formulada uma opinião, normalmente depreciativa. Por outro lado, Rafael Bordalo Pinheiro procurou ser independente em relação a qualquer partido político, embora tivesse alguma simpatia pela República (J. A. França, 1976), sendo o seu colaborador literário mais próximo um declarado republicano: João Chagas.

Podemos, igualmente, considerar que este jornal partilhava outros elementos do jornalismo, como o controlo independente do poder e o de servir como fórum para a crítica e o compromisso públicos. Na verdade, ao abordar pertinentes questões políticas da época e com tiragens numerosas que chegaram aos 25 mil exemplares (Matos, 2013) - comparáveis às tiragens dos jornais diários *Diário de Notícias*, de 70 mil exemplares e de *O Século* com 80 mil exemplares (J. P. Sousa, 2008a) - *A Paródia* promovia o debate e a democracia deliberativa, expondo os males e os vícios da política, nomeadamente.

Finalmente, destacamos que o jornalismo satírico dá liberdade aos seus criadores para seguir a sua própria consciência, pese embora *A Paródia* ter sido contemporânea de algumas das mais repressivas leis de imprensa, nomeadamente as famosas «leis das rolhas» (Barbosa & Matos, 2005). O jornal chegou mesmo a ser apreendido, se bem que tenha posteriormente ganho o processo judicial que se seguiu. Este episódio terá mesmo levado à mudança de nome para *Paródia Comédia Portuguesa*, fundindo-se com esta última, talvez para evitar problemas com a censura, o que era comum aos jornais em geral.

Algumas das características fundamentais do discurso jornalístico enumeradas por Fontcuberta (2002) estão presentes no jornalismo satírico. Desde logo, a questão da atualidade, dado que o objeto das caricaturas se referia, quase sempre, ao que tinha acabado de acontecer; além disso, devemos destacar a questão da novidade, porque *A Paródia* selecionava o que era excecional e saía da rotina; acrescente-se a periodicidade, que no caso era semanal e o caráter noticioso da publicação (Groth apud J. P. Sousa & Lima, 2012), embora sob a forma do humor e da sátira. O jornal abrangia variadas temáticas, com destaque para a política, mas também para a economia, o teatro, a ópera e a sociedade. Por outro lado, as caricaturas remetem para informação verdadeira que está na sua génese, pois eram os acontecimentos factuais (políticos ou outros) que eram representados nelas, embora numa reconstrução paródica e satírica. Esta informação era assim divulgada a todos os leitores.

A *Paródia* manteve o seu título identificativo (Stephens apud J. P. Sousa & Lima, 2012) ao longo do tempo, embora, como já referimos, tenha havido uma mudança de nome na sua II Série, passando a intitular-se *Paródia – Comédia Portuguesa* e depois da morte de Rafael Bordalo Pinheiro, com a terceira série, mudou de nome para *Paródia – Fundador Rafael Bordalo Pinheiro* (J. A. França, 2007). O seu logotipo, assinado por Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, foi sempre o mesmo, com a imagem da Maria da Paciência e a divisa “Céu azul riso amarelo”. Poderemos argumentar que as três séries têm características diferentes e poderiam ser consideradas títulos diferentes, mas a verdade é que a marca *A Paródia* permaneceu durante os quase sete anos e meio da sua publicação, tendo, portanto, mantido a sua identidade.

Considerando que o discurso informativo, estando voltado para o seu alvo, pretende transmitir saber, também este jornal de Rafael Bordalo Pinheiro tinha como intenção alertar os leitores para a promiscuidade e a corrupção dos políticos da época. O discurso satírico, de igual forma, realça o *status* de verdade dos acontecimentos. Refere-se ao que realmente ocorreu, embora retratado sob a forma criativamente distorcida da sátira e da caricatura. Tendo um alvo bastante amplo, o discurso informativo não precisa, no fundo, de revelar uma verdade, mas apenas de colocá-la em evidência e de vulgarizá-la. A vulgarização não se limita a explicar com simplicidade, o que aliás constituiu uma característica obrigatória de uma boa caricatura ou *cartoon*. Como veremos adiante, além de utilizar esquemas de raciocínio simples, uma boa caricatura ou *cartoon* envolve sempre, de uma forma ou de outra, a utilização de lugares-comuns e estereótipos. Sendo admitido que informar é possuir um saber que o outro ignora, nesse sentido o jornalismo satírico também detém uma forma de poder social, pelos destaques que são atribuídos nas suas manchetes e pela escolha que faz dos próprios personagens caricaturados. Os políticos contemporâneos de Bordalo, na sua maioria, queriam aparecer nos seus jornais, sendo, assim, uma honra e um motivo de notoriedade o facto de serem caricaturados.

Relativamente ao conceito de agendamento (McCombs & Shaw, 2000)⁴, no sentido do jornalismo poder definir a agenda pública com os temas por si tratados, A

⁴ Este conceito foi proposto, inicialmente, por McCombs e Shaw, em 1972, ao analisarem um estudo sobre a capacidade de agendamento dos *media* na campanha presidencial norte-americana de 1968. Estes autores inferiram que os *media* tinham influência naquilo que os eleitores pensavam e sobre o que falavam, assumindo uma função de agendamento (McCombs & Shaw, 2000). A expressão de *definir a agenda* veio a tornar-se comum nas discussões sobre política e opinião pública. Tornou-se aceite que os *mass media* têm um papel significativo e, às vezes, controverso, definindo a agenda nacional dos mais diversos países ao nível político, cultural e social (McCombs, 2009).

Paródia teria uma agenda política para o desgaste do regime monárquico-constitucional decadente, não fosse o seu colaborador literário principal, João Chagas, um aguerrido político republicano, que foi deportado a seguir à revolta de 31 de janeiro de 1891 e por várias vezes preso (Magalhães, 2004), tendo usado como arma contra aquele regime o jornalismo e os jornais que dirigiu e onde escreveu.

Taouchichet considera a imprensa satírica como um género popular (Taouchichet, 2016) e podemos aplicar esta classificação ao âmbito do jornalismo satírico, que consideramos ser um termo mais correto no contexto português, advogando em nossa defesa os conceitos que revimos anteriormente. Sendo um género híbrido, visto que combina texto e imagem, tem um carácter popular e faz parte de uma cultura mediática que se começou a estabelecer na segunda metade do séc. XIX. Tem características de ficção, inserindo-se no movimento ficcionista muito representado pela publicação de folhetins na imprensa novecentista. Acresce que, ao lado das caricaturas, crónicas e anedotas, foram publicados n' *A Paródia* vários textos de ficção, como *O Homem esverdeado! Ou a Porta Misteriosa do segredo dos Tesouros dos subterrâneos do Castelo Maldito* (1902) ou a peça *O Serão* de Marcelino Mesquita (1903), entre outros. Outra característica apontada é a serialidade, que também se encontra n' *A Paródia*, na série zoomórfica iniciada com *A Política A Grande Porca* e nas *Aventuras de Faria*, por exemplo, que foram publicadas em lógica de continuação ao longo de vários números. Taouchichet salienta a estereotipia genérica, processo essencial para a caricatura e o *cartoon* com o objetivo de lhes atribuir o carácter humorístico e compreensível pelos leitores e leitoras, como veremos adiante. Os processos de serialidade e estereotipia funcionam com base na intertextualidade, remetendo para conhecimentos prévios dos leitores e leitoras necessários para a compreensão das diversas publicações do jornalismo satírico. Uma última característica que o investigador assinala é a da emotividade que a imprensa satírica provoca nos seus leitores e leitoras, indo desde a indignação e a reprovação até ao riso e à alegria. Aponta, igualmente, alguns traços distintivos deste tipo de imprensa: a alienação (ao contrário da restante imprensa, esta contempla uma visão realmente alternativa do mundo); uma estética fragmentária (a paginação comporta caricaturas e textos normalmente diversificados); a incongruência (que considera ser a teoria do humor em que se baseiam as caricaturas⁵) e a transgressão e má fé (pela sua

⁵ No capítulo III, abordamos a análise do discurso humorístico de forma mais vasta, englobando os contributos de Charaudeau (2006) e da Teoria Geral do Humor Verbal. (Attardo & Raskin, 2009).

natureza contestatária e como contradiscurso, acrescentamos nós, a imprensa satírica representa, muitas vezes, o interdito e a natureza dissimulada e enganosa das imagens publicadas).

Uma das teorias que explica o jornalismo interpreta-o como uma construção social da realidade (Traquina, 2004). O paradigma das notícias como construção não implica que elas sejam ficção (como, em parte, serão as notícias satíricas), mas apenas que se constituem como uma abordagem narrativa a que não se nega o teor informativo (Traquina, 2002). As notícias são, assim, uma construção resultante da interseção entre um processo de produção centrado na sala de redação e o ambiente de trabalho envolvente, que define os limites desse processo e é o resultado de um conjunto de rotinas profissionais e de práticas organizacionais e discursivas que se institucionalizam (J. C. Correia, 2011). O jornalismo satírico é, também, uma forma de construção social com propósitos humorísticos e uma interpretação muito própria da realidade sob a forma da sátira, da ironia e da paródia.

Se os jornalistas são construtores de realidades e os escritores são transformadores da realidade (Cardoso, 2012), o jornalismo satírico terá mais semelhanças com a literatura, ao nível, pelo menos, do processo criativo. No entanto, o jornalista vai buscar as suas referências fora do texto que produz, ao contrário do escritor que recria o contexto das suas referências através e no interior do seu próprio texto. No caso das caricaturas d' *A Paródia*, a maioria das referências provêm de fora do texto ou da imagem publicados.

A principal diferença entre o jornalismo e a literatura seria a obrigatoriedade de o primeiro permanecer umbilicalmente ligado à realidade, aos factos, mesmo de uma forma “criativa”, enquanto a literatura parte de um acontecimento verídico que vai sofrer um processo de “individualização” e de recriação, tal como o jornalismo satírico. Aliás, na crónica, que é o género jornalístico mais próximo da literatura, do *cartoon* editorial e da caricatura de imprensa, há uma união entre os dois processos, ao acrescentar as impressões pessoais do jornalista, do cartoonista ou do caricaturista à referência a determinado acontecimento, ambiente ou fenómeno factual.

Para Batista-Bastos, o jornalismo conta uma história, enquanto a literatura a desmonta (Bastos apud Freitas, 2002). O jornalismo satírico, ao desmontar a realidade, isto é, tentando criticar aquilo que acha mais importante nela, também se aproxima da literatura. A bem dizer, toda a literatura utiliza a realidade como plataforma de criação que os escritores transformam, conferindo ao mundo uma nova interpretação. O escritor

precisa da realidade devido à sua consciência social e ao facto de esta se constituir como testemunho do tempo. As criações de Rafael Bordalo Pinheiro são, também, uma forma de ver a realidade da sua época, de conhecer os seus personagens e acontecimentos principais.

Realça-se que o campo literário do séc. XIX revelava uma *praxis* literária fortemente assente no periodismo, notando-se uma grande circulação das figuras literárias de então entre o jornalismo e a literatura, como foi o caso dos folhetinistas (Outeirinho, 2011), mas também dos colaboradores literários de Rafael Bordalo Pinheiro: Guilherme de Azevedo (*A Lanterna Mágica* e *O António Maria I Série*), Guerra Junqueiro (*A Lanterna Mágica*), Ramalho Ortigão (*O António Maria I Série*), Fialho de Almeida (*Pontos nos ii e O António Maria II Série*), Eugénio de Castro (*O António Maria II Série*) ou João Chagas e Marcelino Mesquita (*A Paródia*). Aliás, à semelhança dos folhetinistas, também estes cronistas procuraram editar as suas crónicas em livro, como o comprova a obra *Bom Humor* (1905), de João Chagas.

1.2.A caricatura como um género literário

Henri Bergson estabeleceu a relação da caricatura com a literatura, constatando que a comicidade do desenho (a sátira gráfica) é uma comicidade de empréstimo feita à custa da literatura. Alega que a sátira gráfica é fruto do trabalho de um caricaturista que se duplica em autor satírico ou de *vaudeville* e que a comicidade está mais patente na sátira e no ato humorístico representado do que nos simples desenhos ou caricaturas (Bergson, 1993). Esta interpretação vai no mesmo sentido daquela defendida por Philippe Hamon, para quem a caricatura é composta por desenho e texto, bem presente nos paratextos utilizados e que vão desde o título, a legenda, as falas até outros sinais paratextuais (Hamon, 1996).

Este autor considera que, à semelhança dos emblemas e dos lemas do séc. XVI, a caricatura moderna é um género literário de pleno direito. É uma forma de contradiscurso⁶ que ataca os discursos oficiais e sérios da política, da religião e da ciência e que pelas legendas dos seus desenhos participa na literatura e se inscreve nos géneros de formas breves. Mais explica que o discurso duplo da caricatura, moral e irónico, no qual o

⁶ Os jornais satíricos do séc. XIX foram instituições de contradiscurso, sendo representações diversas do mundo que contrariam o discurso dominante. O seu objetivo é detetar e mapear os protocolos que regulam a sociedade e projetar a sua subversão (Terdiman, 1989).

subentendido permite evitar a censura e os processos por difamação, vai justamente procurar denunciar a duplicidade da sociedade, onde o ser nunca coincide com o parecer. As legendas que acompanham as caricaturas, bem como os títulos e outros paratextos, quando não são um jogo de palavras, na maior parte das vezes são constituídas por avatares de linguagem da rigidez e do mecânico, tal como as locuções, estereótipos e clichés das diversas classes sociais ou profissionais. Aliás, os estereótipos, por serem uma redução de conceitos e imagens, são muito utilizados na caricatura e no *cartoon*, permitindo uma fácil identificação e compreensão do ato humorístico.

A caricatura é a arte de “fazer perder a face” ao burguês, de desfigurá-lo, como o atestam as obras de Daumier e mesmo de Bordalo; aliás, ela é a arte de exagerar e deformar os rostos e as expressões para deles extrair o efeito cómico e lhes denunciar o vício oculto. Assim, a caricatura, quer gráfica, quer linguística, ataca sobretudo o rosto para desqualificar o seu alvo, no que constitui, como veremos adiante, a técnica da redução, inferiorizando o estatuto e a própria identidade da vítima. A implementação da ironia é efetuada por dois procedimentos: um deles consiste na técnica da ampliação de um pormenor do rosto do personagem representado ou dos seus traços distintivos; essa mesma técnica foi, também, aplicada na literatura por Balzac, por exemplo, com o nariz superlativo do cavaleiro de Valois (Hamon, 1996). O outro processo de aplicação da ironia é o do apagamento desses traços distintivos, que remete para a técnica da estilização de caricatura; essa neutralização dos traços fisionómicos identificativos pode realizar-se através do mimetismo de traços de outro personagem, animal (animalização, como veremos adiante) ou vegetal (vegetalização). Este procedimento foi utilizado por Flaubert e Maupassant, entre outros autores. Na sátira gráfica, como veremos, este procedimento está englobado nas técnicas de redução e é, também, relacionado com a paródia. Assim, é num triplo aspeto que o rosto está implicado na ironia: do lado do sujeito que ironiza, como local de emissão de sinais de alerta destinados a serem apercebidos pelo auditório; do lado do ironizado, como objeto privilegiado visado pela ironia; por fim, do lado do cúmplice daquele que ironiza, como local de sorriso de conivência, como também veremos adiante, que prova que a sua mensagem foi bem compreendida como irónica.

Importa recordar, ainda, os inúmeros escritores que colaboraram em jornais satíricos ou que escreveram sobre a caricatura, bem como a utilização de caricaturas literárias, se bem que desprovidas de imagens gráficas. Assim, já referimos os colaboradores literários de Bordalo, aos quais se devem acrescentar escritores como

Honoré de Balzac no jornal *La Caricature* (1830-1831), Jules Champfleury (1821-1889), que escreveu uma *História da Caricatura* (1865-1880) em vários volumes e edições, desde os primórdios até à modernidade, bem como *O Museu Secreto da Caricatura*, os irmãos Goncourt que escreveram sobre Gavarni⁷ e Baudelaire que analisou a obra de Daumier⁸, etc.

Rui Zink tem outra perspetiva sobre a banda desenhada, também praticada por Rafael Bordalo Pinheiro, da qual foi um dos percursores e pertencente ao mesmo campo das artes gráficas, como a caricatura, considerando-a como literatura gráfica (Zink, 1999). Esta designação coloca a tónica na interação entre a palavra e a imagem e a condição literária dos textos. Assim, vai no sentido dos conceitos de Hamon, atribuindo à BD e, por extensão, à caricatura uma condição literária assente na combinação das imagens e das palavras. Embora não partilhe com a BD a estrutura longa, a caricatura não pode deixar de ser considerada uma forma de literatura breve, aliás, como as letras das canções de Bob Dylan, que recentemente recebeu o Prémio Nobel da Literatura, assumindo a sua consolidação no cânone da literatura.

O mesmo investigador adverte que nem todos os textos de BD são ou pretendem ser literários (Zink, 1999), embora consideremos que o mesmo pode ocorrer em outras formas e géneros desta arte. Nesse sentido, consideramos a caricatura como um género de literatura breve, em que os paratextos representados pelos títulos, legendas, falas e outras referências textuais devem ser consideradas como uma forma de comunicação literária. O facto de grande parte da obra de Rafael Bordalo Pinheiro, nomeadamente *A Paródia*, contar com a colaboração literária de escritores como João Chagas e Marcelino Mesquita, para além do ainda não identificado Thyrso e outros, mais reforça esta posição.

1.3.. As características da notícia satírica

Além das caricaturas, que assumiam o destaque, o último jornal satírico de Rafael Bordalo Pinheiro publicava diversas secções que variavam, de semana para semana, embora quase sempre houvesse um editorial ou crónica principal, que foi assinada por João Rimanso (João Chagas), de 1902 a 1907, por Thyrso, de 1901 a 1902 e por outros cronistas. No ano de 1900, as crónicas principais foram, na sua grande maioria, anónimas.

⁷ Edmond e Jules de Goncourt, *Gavarni, l'homme et l'œuvre* (1873).

⁸ *Quelques caricaturistes français e Quelques caricaturistes étrangers* (1857).

Entre os diferentes géneros jornalísticos existentes, *A Paródia* publicava crónicas e notícias, se bem com diferenças marcantes das notícias jornalísticas: podemos, pois, chamar-lhes “notícias satíricas”. Publicava, ainda, géneros diversos de humor, como anedotas, tiras cómicas, caricaturas e *cartoons*. Iremos, assim, tentar caracterizar os principais géneros que foram publicados e que serão objeto de análise no nosso capítulo III.

As notícias eram, geralmente, breves e atuais, referindo-se a pequenos acontecimentos, sobretudo relacionados com figuras políticas, em tom jocoso e divertido. O termo “notícias satíricas” pode ser desdobrado em dois: as notícias, que são o género básico do jornalismo; e a sátira, recurso ligado à literatura e ao humor. Para compreender bem este termo composto, é necessário tecer algumas considerações sobre a notícia, a notícia falsa/*fake news*, o riso, o humor e a sátira. Também o conceito mais recente de *satirical fake news* merecerá ser considerado, pois tem características das notícias que iremos analisar. Quanto às caricaturas e *cartoons*, são termos que se enquadram na sátira e humor gráficos sendo, pois, necessário referir as suas características principais.

A notícia, em sentido amplo, é tudo aquilo que um jornal publica, mas, num âmbito estrito ou técnico, designa um texto informativo centrado nos factos, com título, um subtítulo (opcional) e *lead*, respondendo às 6 questões fundamentais: O quê? Quem? Quando? Onde? Como? Porquê? Refere-se a um acontecimento que foge ao normal, um elemento novo que irrompe no sistema social (Alsina, 1993) e que quanto menos previsível for, mais probabilidades tem de se tornar notícia (Rodrigues, 1993).

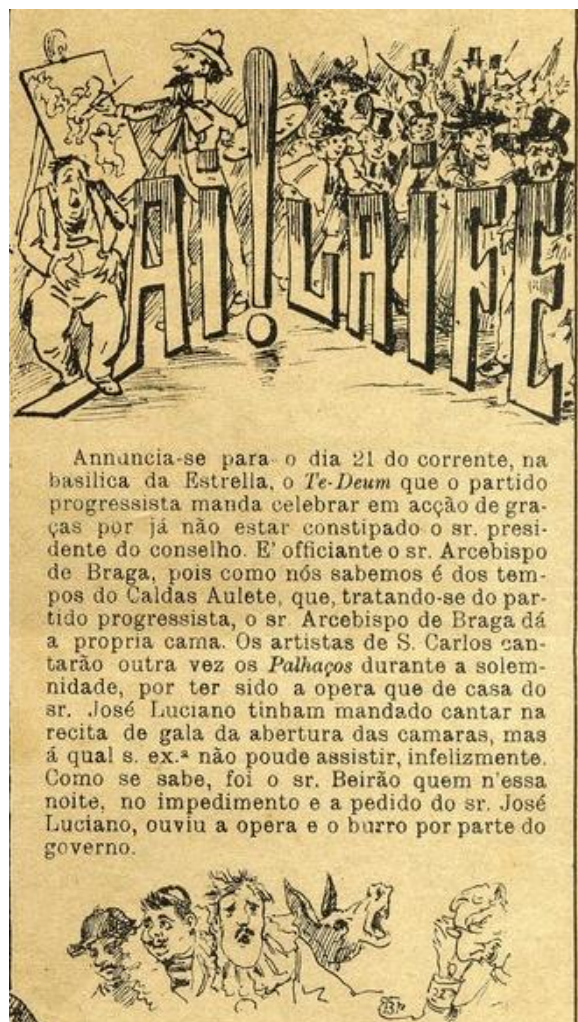


Figura 3: Ai! Laife (R. B. Pinheiro, 1900b)

Analisando uma das pequenas breves d' *A Paródia* no seu número 1, numa coluna que se repetiu, muitas vezes, ao longo das edições, intitulada *Ai! Laife*, observamos que a breve não tem título nem subtítulo, mas responde às questões fundamentais para ser considerada notícia. Também o valor-notícia⁹ que lhe está subjacente é o da notoriedade,

⁹ Os valores-notícia, também chamados de critérios de noticiabilidade, são um importante elemento da interação jornalística, pois permitem explicitar o que é notícia (Traquina, 2002), segundo um determinado conjunto de valores que variam consoante a cultura civilizacional em que estão inseridos. São eles que permitem a hierarquização dos acontecimentos para o jornalista (J. C. Correia, 2011). Galtung e Ruge (1993) estabeleceram doze valores-notícia: a frequência, a amplitude, clareza, significância, consonância, inesperado, continuidade, composição, referência a nações de elite, a pessoas de elite, personificação e negatividade. Posteriormente, Nelson Traquina dividiu os valores-notícia em dois tipos: de seleção (a morte, a notoriedade, a proximidade, a relevância, a novidade, o tempo, a notabilidade, o inesperado, o conflito, a infração, a disponibilidade, o equilíbrio, a visualidade, a concorrência, o dia noticioso) e de construção (a simplificação, a amplificação, a relevância, a personalização, a dramatização, a consonância) (Traquina, 2002). A época em que foi publicada *A Paródia* é a chamada a época da grande imprensa de massas, em que os acontecimentos tinham de ser descobertos e eram explicados segundo uma ideologia política (Alsina, 1993). Ainda assim, os valores-notícia não seriam muito diferentes dos atuais, como o demonstraram, por exemplo Sousa e Lima (2012).

no caso do presidente do Conselho de Ministros, José Luciano. No entanto, algumas informações não parecem ser verdadeiras, como o facto do Sr. Arcebispo de Braga ter dado a sua própria cama aos Progressistas e o ministro Beirão ter ouvido um burro na récita de gala de abertura das câmaras, aliás com uma caricatura a ilustrar.

São estes aspetos, precisamente, que diferenciam a notícia satírica das outras notícias, pois utilizam características das notícias falsas e da sátira. Ora, a notícia falsa tem como uma das suas origens a informação incorreta (Fontcuberta, 2002). Tudo indica que seja este o caso, pois não é verosímil que o arcebispo ofereça a sua própria cama e que o Sr. Beirão ouça o burro e a ópera, embora este possa ser um jogo semântico, ou uma expressão da época, hoje difícil, se não impossível, de interpretar. Talvez se trate do próprio arcebispo.

Assim, podemos considerar esta notícia como falsa, pelo menos nas partes que mencionamos. Por outro lado, baseia-se num acontecimento que é digno de ser notado e conservado na memória: a realização do *Te Deum* na Basílica da Estrela para celebrar o restabelecimento da constipação do presidente do Conselho de Ministros. É um acontecimento que sai do normal, precisamente pelo excesso (Rodrigues, 1993). Por outro lado, a notícia de que o arcebispo ofereceu a sua própria cama refere-se a um não-acontecimento, pois na verdade isso não terá ocorrido nem se prevê que vá ocorrer (Fontcuberta, 2002). Aliás, os jornais satíricos fundavam a sua atividade no contradiscurso que atacava os discursos oficiais e sérios da política (Hamon, 1996).

Em relação às *fake news*, que também podem ser definidas como notícias falsas, têm sido recentemente estudadas por inúmeros investigadores. Estaremos, atualmente, na era das notícias falsas (Albright, 2017). É um termo que Albright considera complicado, como também outros investigadores (Verstraete et al., 2017), no sentido que é difícil de definir. As *fake news* estão também associadas às notícias satíricas, sendo narrativas “alternativas” dos factos e ligadas a um propósito de desinformação¹⁰. São, também, notícias de forma verificável e intencionalmente falsas que podem induzir em erro os leitores (Allcott & Gentzkow, 2017).

As notícias falsas satíricas (*satirical fake news*), por seu turno, serão as notícias que contêm propositadamente falso conteúdo, não sendo a intenção do seu autor enganar

¹⁰ “A desinformação é uma manipulação da opinião pública para fins políticos através de informação trabalhada por processos ocultos” (Volkoff, 2000, p. 31).

os leitores e as leitoras (Verstraete et al., 2017). Isto é, presume-se que o leitor e a leitora compreendam que a notícia é falsa e satírica. Por outro lado, as notícias satíricas também questionam a lógica e a integridade das práticas jornalísticas (Reilly, 2012), embora este aspeto seja mais pertinente nos nossos dias, como é claro nos exemplos do *The Onion*, *The Daily Show* ou *Colbert Report*.

Em última análise, temos de concordar que o jornalismo satírico tem um papel muito mais importante para o sistema democrático do que o da simples divulgação de notícias falsas, se bem que com contornos cómicos e satíricos. O seu propósito é, nomeadamente, o de desconstruir as notícias e o de legitimar um modelo de democracia deliberativa (Baym, 2004). As notícias satíricas têm, de facto, um papel preponderante no debate político por criticarem os seus agentes (Burton, 2010). Apesar de estarmos cientes que este papel é mais representativo nos nossos dias - e em alguns países onde o jornalismo satírico, nas suas várias formas, tem maior expressão, como nos Estados Unidos da América, com os exemplos citados e na França, com os jornais *Charlie Hebdo* e *Le Canard Enchaîné* - entendemos que os jornais de Rafael Bordalo Pinheiro desempenhavam um papel extremamente importante no debate político da época, mesmo tendo em conta as limitações existentes ao nível da democracia e da liberdade de imprensa.

1.4.A sátira gráfica: as caricaturas e os *cartoons*

A caricatura é um desenho humorístico (Thivillon, 2003) e Rafael Bordalo Pinheiro assumiu-se como um artista que tinha o propósito de fazer rir (J. Saavedra Machado, 1934). É este o nosso ponto de partida para tentar caracterizar a sátira gráfica: tem como objetivo principal fazer rir. Não quer isto dizer que, como acontece nos nossos dias, todas as caricaturas produzidas por Rafael Bordalo Pinheiro tivessem o propósito de fazer rir: algumas eram apenas homenagens a personalidades falecidas que o artista admirava, como Eça de Queirós, mas também a pessoas vivas cujo trabalho ele apreciava, tal como a maioria dos atores, atrizes e cantoras e cantores de ópera que homenageou. Ainda assim, pode-se dizer que estas caricaturas, mesmo imbuídas do espírito de homenagem, pretendem, no mínimo, provocar um sorriso pelo facto de serem, precisamente, caricaturas, ou seja, retratos onde pontifica o exagero. Para esse efeito,

faremos algumas considerações sobre o riso e o humor para, seguidamente, darmos maior ênfase à sátira e à sua vertente gráfica, nomeadamente a caricatura e o *cartoon*.

Conceitos como o de riso, humor e sátira são todos de difícil definição e foram evoluindo na sua interpretação ao longo da história. Foram numerosos os investigadores e as investigadoras que se dedicaram a determinar estes conceitos, oriundos e oriundas das mais variadas perspectivas académicas, abrangendo desde a filosofia à psicologia, passando pela linguística e pela literatura e por um sem número de outras disciplinas científicas. Não havendo consenso terminológico no vasto leque dos estudos de humor, subsistem dois sistemas taxonómicos que não conhecem um uso normativo (Ermida, 2003).

Assim, e por um lado, temos uma terminologia histórica que é originária da estética filosófica, em que o cómico se distingue das outras qualidades estéticas. Nesta terminologia, o humor é um dos elementos do cómico, tal como o *wit*, o escárnio, a sátira ou a ironia. Por outro lado, temos a terminologia da atual corrente anglo-americana, que iremos seguir e que considera o humor como o termo aglutinador de todos os fenómenos deste campo, onde se incluem a paródia, a comédia, a sátira e a farsa. Também Charaudeau segue esta terminologia, como veremos no Capítulo III, ao considerar a sátira e a ironia como procedimentos discursivos do ato humorístico (Charaudeau, 2006).

Ermida considera o riso, o *wit* e a ironia como satélites conceptuais do humor. O riso pode ser causado tanto pelas cócegas provocadas fisicamente (por reação reflexa e involuntária) como pelo humor. Foi estudado desde a Antiguidade pelos romanos, com Quintiliano, que já lhe apontava causas físicas e intelectuais. É um fenómeno de grande versatilidade, podendo ou não acompanhar o estímulo humorístico, pois nem todo o humor faz rir, nem o riso acontece em todas as circunstâncias. Até à especialização dos estudos científicos sobre o humor, já no decorrer do séc. XX, os investigadores e as investigadoras centravam-se no estudo do riso e do cómico. O riso é, ainda para mais, uma arma social associada à vitória e, portanto, ao poder (*o último a rir é quem ri melhor*) (Mercier, 2001). Esta é a chamada teoria da superioridade, na sequência das abordagens de Platão, Aristóteles e Thomas Hobbes (Hobbes & Monteiro, 1995).

Em relação ao *wit*, termo inglês de difícil tradução, próximo do alemão *witz*¹¹ e do francês *mot d'esprit*, este tem um caráter verbal, intelectualizado, envolvendo jogos de palavras, muitas vezes associado à crueldade e à agressão. Acabou por ser integrado no humor, assumindo uma tonalidade mais alegre. Iremos considerá-lo como uma técnica de sátira no capítulo III deste trabalho.

Quanto à ironia, que será também considerada uma técnica de sátira e como procedimento enunciativo do ato humorístico no mesmo capítulo, é um conceito que sofreu, ao longo dos tempos, uma evolução considerável. Pode ser utilizada sem qualquer propósito humorístico, apenas como técnica retórica, no que consiste em dizer o oposto do que se quer dizer. Para além disso, é um conceito muito abrangente, uma comunicação complexa que, para além da contradição entre o sentido explícito e o sentido implícito, já referido, se materializa num discurso duplo que envolve, ainda, dois procedimentos principais, a saber: a mimese e a *scalarisation*. A mimese consiste na repetição do que outra pessoa disse ou podia ter dito e remete, também, para a intertextualidade, conceitos que desenvolveremos adiante.

A sátira, sendo de difícil definição (sendo preferível utilizar o adjetivo “satírico”), além de um género literário é, também, um procedimento enunciativo do ato humorístico, como veremos depois; consiste, igualmente, num processo de atacar pelo ridículo, em qualquer tipo de *media*, associado ao emprego, na escrita ou na fala, de sarcasmo, ironia, ridículo, etc., para denunciar e expor o vício, a tolice, os abusos ou outros males de qualquer género (Hodgart, 2009). Dois dos seus temas principais são a política e as mulheres, as quais serão, afinal, o objeto do nosso estudo.

A sátira gráfica difundiu-se, massivamente, a partir do século XIX através dos jornais e revistas satíricas que alcançaram uma grande popularidade. Um dos processos escolhidos pelos caricaturistas é o de atacar a integridade ou a integralidade da morfologia corpórea. Assim, a deformação dos rostos, conjugada com a súbita e inesperada alteração das proporções físicas, induzem à zombaria e ao ridículo, inculcando o riso satânico (Homem, 2011). São exemplos da sátira gráfica o *cartoon* e a caricatura que, existindo combinados desde o séc. XVIII, têm sido, provavelmente, a mais popular e influente forma de sátira visual, intimamente relacionada com o jornalismo (Hodgart, 2009).

¹¹ Utilizado por Freud no título da sua obra “Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten”, que já foi traduzido em português como “chiste” ou “anedota”.

A caricatura, sendo já conhecida entre os egípcios, por volta de 1200 a.C., em papiros que circulavam criticando os costumes da época, foi desenvolvida na sua vertente gráfica por pintores como Leonardo Da Vinci (1452-1519), Albrecht Dürer (1471-1528), Pieter Bruegel, *o Velho* (1525-1569) e Hieronymus Bosch (1450-1516). Num sentido mais moderno, surge no final do século XVI, através do pintor bolonhês Annibale Caracci (1560-1609). A palavra deriva do verbo italiano *caricare* que significa “carregar”, indicando que o desenho caricatural agravava, exagerando, os traços particulares de uma pessoa (Sá, 2010).

Embora tenham por objetivo uma exageração, existem caricaturas que são mais verosímeis do que pretensos retratos. Para parecer cómico, é preciso que o exagero não pareça ser o principal objetivo (Bergson, 1993). Assim, são hoje mais conhecidos os personagens históricos contemporâneos de Rafael Bordalo Pinheiro pelas caricaturas que este deles fez do que por outras imagens (Leitão, 1936; Cotrim, 2005a)¹². A caricatura é, assim, uma arma temível (Feuerhahn, 2001) e tem um alto impacto cultural. O termo foi adotado, como generalista, englobando todos os desenhos de intervenção irreverente de imprensa.

O ataque da caricatura é feito ao maior medo do Homem, que é a perda do amor e do respeito dos outros. Por isso, a caricatura é vista, pelos críticos, como um “cão de guarda” do público, do pensamento e da liberdade que pode estar a ser ameaçada por um indivíduo. É pertinente afirmar que a caricatura participa no campo da contestação ao poder (Duprat, 2001), contribuindo para a sua dessacralização (Homem, 2007). Pode ser um risco em muitos países, como o foi na época de Bordalo com as “leis das rolhas” e a censura, mas é aceite com tolerância nas democracias, contribuindo para a deliberação política¹³. Podendo chegar à subversão, a derrisão é uma arma e uma defesa, contribuindo com a sua violência fictícia para que a sociedade oriente e corrija os seus hábitos através do riso (Feuerhahn, 2001). O poder de derrisão da caricatura, além de possuir uma dimensão de contestação, ao pôr em causa a ordem estabelecida por via do humor, também ritualiza essa contestação ao usar uma violência simbólica que suspende, em parte, os riscos de um questionamento mais violento dos poderes. Tem, assim, um papel

¹² Hintze Ribeiro, Presidente do Conselho de Ministros (1893-97; 1900-04; 1906), inúmeras vezes caricaturado por Bordalo, tendo estado presente no seu funeral, afirmou mesmo que, quando queria recordar a sua vida política, folheava as páginas desenhadas pelo caricaturista (Leitão, 1936).

¹³ Atualmente, têm ocorrido em democracia vários atos de censura de caricaturas e *cartoons*, o que é um sinal da qualidade das democracias existentes e da crise que atravessam.

preponderante na eternização dos sistemas de dominação e dos valores culturais dominantes (Mercier, 2001). A derrisão provoca um movimento de duplo sentido: por um lado, há um reforço do sentimento de pertença entre aqueles que partilham os valores negativos atribuídos ao objeto; por outro lado, há o afastamento ou a rejeição do objeto em causa. Sendo um verdadeiro contradiscurso, atacando os discursos sérios e oficiais da política é, também, um género literário de corpo inteiro, entrelaçando linguagem figurada e figuras desenhadas e inscrevendo-se nas formas breves da literatura através das suas legendas (Hamon, 1996), como já tivemos oportunidade de afirmar.

A caricatura política é, claramente, um documento das modas, dos costumes, da política; a própria história da caricatura é a história da consciência da sociedade (O. M. de Sousa, 1988). Por outro lado, se o país ficava petrificado pelas propostas da Fazenda (Finanças), “arregalava o lúzio” para ver as caricaturas do Bordalo e ria da própria desgraça, como refere Alberto Pimentel, em 1880, no *Diário Ilustrado* (Barbosa & Matos, 2005).

É curioso constatar que, no seu início, a caricatura gráfica exigia ao artista a criação de um cartão (*cartoon*) que o artesão passava, depois, para a pedra litográfica. Foi essa a origem do termo *cartoon*, que consiste numa cena satírica, política ou humorística, completa e autossuficiente, desenhada num só quadro, muitas vezes acompanhada por uma legenda. Torna-se próximo da BD na forma, porém carece de continuidade narrativa. A partir de meados do século XIX, o termo caricatura passou a designar os desenhos humorísticos ou satíricos, os *cartoons* ou histórias aos quadrinhos (Sá, 2010). O *cartoon* editorial assume-se plenamente como um género jornalístico iconográfico de opinião, sendo publicado, habitualmente, nos jornais um pouco por todo o mundo, mas também em jornais especificamente humorísticos que ainda existem: *O Inimigo Público*, em Portugal e o *Charlie Hebdo* e *Le Canard Enchaîné*, em França. Os cartoonistas são unânimes em considerá-lo como sendo um comentário político de opinião que representa, em tom crítico e satírico, a realidade social e a agenda nacional ou internacional (Sérgio, 2012; Canelas, 2012; Freitas, 2009d). O *cartoon* é, assim, um género em tríade, pois nele são essenciais a imagem, o humor e os temas sociais e políticos, tendo uma linguagem icónico-verbal (Leal, 2010).

Se bem que o termo tenha surgido em 1848¹⁴, na Inglaterra, só depois da II Guerra Mundial se assumiu como género de sátira gráfica ou de desenho de imprensa. Assim sendo, na época em que os jornais de Bordalo foram publicados, se bem que este publicasse verdadeiros *cartoons*, não eram conhecidos por esse termo e, ainda hoje, são todos considerados como sendo caricaturas. No entanto, convém precisar que a caricatura se tornou um género do *cartoon*, quando diz respeito apenas ao retrato de um personagem e não de uma cena satírica, embora todas estas definições possam ser questionáveis. No capítulo III, utilizaremos alguns conceitos tipológicos de *cartoons* para depois os aplicarmos às caricaturas de Bordalo, embora estando conscientes de todas estas limitações existentes aos níveis conceptual e terminológico.

2. A Paródia da sociedade portuguesa no ano de 1900

O jornal *A Paródia* (1900-1907) foi uma tentativa de adaptação de Rafael Bordalo Pinheiro aos novos tempos que se viviam em Portugal depois do final d' *O António Maria – 2ª Série*, em 1898. O artista dedicara-se, entretanto, à sua produção de faianças na fábrica das Caldas da Rainha e o retomar do seu projeto jornalístico ficou associado a um homem bastante mais novo e de claras relações republicanas: João Chagas, o principal colaborador literário a partir de 1902. O projeto não era continuar *O António Maria*, mas sim fazer “outra coisa” (R. B. Pinheiro, 1900a). Apesar desta associação, Rafael procurou um afastamento, que nem sempre conseguiu (M. V. C. Lopes, 2013), em relação aos

¹⁴ O termo *cartoon* foi utilizado, pela primeira vez, como refere Sá, no âmbito do humor, em 1843, no jornal britânico *Punch, or The London Charivari*, que já referimos, numa sátira de John Leech ao desperdício de dinheiro por parte do governo inglês numa exposição de desenhos (*cartoons*) no parlamento inglês num período de grande crise económica e que o jornal designou *Cartoon N.º 1*. O problema, para Sousa, é que o termo *cartoon* se aplica tanto à caricatura como à narrativa gráfica e, ainda, ao cinema de animação (os *toons*) (O. M. de Sousa, 2007). Com a hegemonia dos EUA, depois da II Guerra Mundial, o termo *cartoon* acabou por substituir o de caricatura, que se tornou um subgénero deste (O. M. de Sousa, 2007). A sátira política foi substituída pelo “*Cartoon* Editorial, ou seja, aquele que é feito sob pressão do momento, uma crítica datável” (O. M. de Sousa, 2007). O *cartoon* editorial corre, então, o risco de ser incompreendido se for publicado antes dos factos acontecerem e de serem conhecidos e de se encontrar desatualizado se for publicado muito depois dos factos. O autor refere, também, que muitos estudiosos consideram que a alteração terminológica da caricatura satírica ou sátira política para o *cartoon* editorial coincide com uma alteração no conceito da política e da crítica humorística, tendo os políticos deixado de ser figuras individuais dentro de uma governação, para passarem a ser representativos da própria governação, do partido pelo qual foram eleitos e das suas diretrizes conjunturais. Assim, na caricatura satírica, anteriormente considerava-se um trinómio indivíduo/Carácter/poder, enquanto o *cartoon* editorial comenta o Homem/coletivo/poder (ibidem).

republicanos, tal como acontecia com os jornalistas em geral (R. Santos, 2005)¹⁵. A *Paródia* assumiu, desde o início, fazer uma crítica à sociedade portuguesa no seu todo, na sequência da evolução de Daumier, por exemplo, que também se iniciou num estilo de caricatura política personalizada, passando depois a representar a sociedade em geral, nomeadamente a burguesia, num contradiscurso ainda mais contundente e corrosivo. Este tipo de contradiscurso ia na senda da dissidência artística e intelectual que ocorreu ao longo do séc. XIX, desmascarando a estupidez da classe média através de representações da burguesia mais realistas aos seus próprios olhos (Terdiman, 1989). Era uma caricatura mais social e estava inserida no movimento realista que se afirmava na cultura portuguesa e internacional, onde se destacavam alguns colaboradores de Bordalo, como Ramalho, Fialho e o próprio João Chagas, não fora Rafael também ele um membro de pleno direito da Geração de 70 (Medina, 2008). Acresce que a caricatura seria, também, considerada como uma fotografia do real (M. V. C. Lopes, 2013) e que o próprio Bordalo se considerou como um discípulo da escola realista (R. B. Pinheiro, 1878). De igual forma, França integra a sua vida e personalidade no âmbito do realismo romântico (J. A. França, 1990).

O primeiro número surgiu em 17 de janeiro de 1900, em plena fase industrial da imprensa, após o aparecimento em Portugal do *Diário de Notícias* (1864), a que se seguiram o *Diário Popular* (1866), em Lisboa e o *Jornal de Notícias* (1866), no Porto, na sequência da ascensão da segunda geração da *penny press* nos EUA. A modernização da imprensa informativa, beneficiando da invenção da rotativa, do telégrafo, do telefone e das agências noticiosas¹⁶, bem como da ferrovia e da eletricidade (Briggs & Burke, 2006), gerou uma imprensa noticiosa de massas, potenciada pela utilização da fotografia, movimento que já se tinha espalhado à Europa, com jornais como *La Presse*, *Le Figaro*,

¹⁵ A imprensa política teve grande expressão nesta época, destacando-se, em Portugal, a imprensa republicana que detinha vários jornais em Lisboa, no Porto e em Coimbra (Tengarrinha, 1965). Um dos jornalistas republicanos que mais se destacou foi, precisamente, João Chagas. O êxito desta imprensa ficaria a dever-se ao facto de alguns dos seus títulos terem fundado em Portugal a imprensa sensacionalista [*O Mundo* (1900-1907), *Povo de Aveiro* (1901-1907), *Justiça Portuguesa*]: publicavam escândalos, calúnias e eram lidos por milhares de pessoas. Embora também tenham contribuído para a formação de uma opinião pública, simpatizando com a república e hostil à monarquia, esta era pouco doutrinalizada e instável (Barbosa & Matos, 2005).

¹⁶ Em Lisboa, era na Casa Havanesa, no Chiado, que se recebiam os telegramas da Agência Havas, reunindo o microcosmos da *intelligentsia* lisboeta e portuguesa: jornalistas e iconoclastas que desconfiavam da “paz podre” da Regeneração e que sonhavam com uma grande revolução cultural que transformasse as mentalidades e a sociedade em geral (Sardica, 2009).

em França¹⁷, ou o *Daily News* e o *Daily Telegraph* na Inglaterra (J. P. Sousa, 2008b). Eram jornais com informação, mas também com anúncios, à semelhança d' *A Paródia*, principalmente na 2ª série. Nos EUA, destacaram-se o *New York World* com um modelo de jornalismo como entretenimento e que foi o primeiro a publicar *cartoons*, em 1884 (Sá, 2010) e o *The New York Times*, com um modelo de jornalismo como informação (Schudson, 2010). O jornalismo satírico, onde integramos *A Paródia* é, precisamente, o encontro da informação com o entretenimento, aquilo que mais tarde se chamou *infotainment* ou, em inglês, *infotainment*¹⁸.

Foi, também, nesta época que surgiu a denominada sociedade de massas, numa esfera pública alargada (Tarde, 1910; Habermas, 1984), em que os jornais tinham um papel preponderante na formação da opinião pública devido à gradual ascensão educacional, social e política (com o direito de voto) do operariado e restantes cidadãos, onde tinha particular preponderância a burguesia. A imprensa respondia às necessidades informativas dos cidadãos que eram, também, consumidores, contribuintes e votantes, refletindo os seus modos de vida (J. P. Sousa, 2008b). Não deixa de ser curioso que, nos EUA, nesta mesma época, a classe alta lesse o *The New York Times*, que privilegiava o jornalismo como informação, enquanto a classe média e trabalhadora lia a chamada imprensa *marrom*, representada pelo *New York World*, que dava prioridade ao jornalismo como entretenimento (Schudson, 2010), como referimos anteriormente. Em Portugal, devido a uma taxa de alfabetização reduzida no interior, era nas cidades que se liam mais jornais, embora *A Paródia* tivesse distribuição nacional e, até, internacional¹⁹. O seu público leitor pertenceria a uma burguesia ascendente letrada, embora as caricaturas pudessem ser apreciadas por um público muito mais alargado, pelo simples facto de não necessitarem de ser lidas. Realçamos que hoje, para nós, é mais difícil “ler” estas

¹⁷ Nesta época de grandes transformações, era em França publicado um grande número de jornais informativos e de opinião. Alguns apoiavam declaradamente a República ou, por seu turno, a monarquia, havendo até um jornal que reunia a “élite” literária, o *Gil Blas* (com Banville, d' Aurevilly, Maupassant, etc.). Editava-se já um número considerável de publicações ilustradas, onde se destacava a *Actualité* com reproduções fotográficas (Ginisty, 1922). Um dos jornais era unicamente redigido por mulheres, o *Fronde* e assistia-se a um grande desenvolvimento dos jornais regionais.

¹⁸ O conceito ou fenómeno do *infotainment* (Cabrera, 2010; Brants, 2005) é, geralmente, associado à televisão, à mistura de informação e entretenimento e é representado, em português, por expressões como *infotainment* (Nascimento, 2010) e *infoentertainment* (Aguiar, 2008). O termo é um neologismo constituído a partir da junção de *informação* e *entretenimento* (ou *entertainment*), designando a atual tendência da imprensa para veicular informações atraentes a qualquer preço, sendo uma combinação entre a reportagem factual e as convenções normalmente associadas ao entretenimento ficcional (J. Hartley apud Cabrera, 2010). Consiste numa mistura de elementos de informação política em programas de entretenimento ou características de entretenimento em programas tradicionalmente informativos.

¹⁹ No próprio cabeçalho, *A Paródia* informava que para África e estrangeiro o preço da assinatura era acrescido do porte do correio. Também se sabe que era vendida em Paris (Matos, 2013).

caricaturas porque necessitamos de conhecer o contexto referencial, o que não era necessário na altura porque eram imagens que representavam a atualidade que era conhecida dos cidadãos, em geral, devido à grande distribuição da imprensa por todo o país. O recurso a estereótipos, próprio da caricatura e do *cartoon*, como o Zé Povinho, também ajudava a esta leitura visual.

Podemos, assim, considerar que *A Paródia* teve um papel importante na formação da opinião pública, com a tiragem já citada de 25.000 exemplares, o que era importante para a altura, quando *O Século* tinha uma tiragem de 80.000 exemplares e o *Diário de Notícias* de 70.000 (J. P. Sousa, 2008a), como já referimos. Aliás, estes eram os jornais que marcavam a agenda política em Portugal (Barbosa & Matos, 2005) e os temas caricaturados n' *A Paródia* eram sempre atuais e com grande predominância da temática política. Nessa altura, havia em Lisboa mais de vinte jornais diários e, se bem que muitos deles tivessem tiragens reduzidas, considera-se que, na segunda metade do séc. XIX, se deu uma explosão do periodismo nacional. Foi o tempo em que o jornalismo mais se modernizou, tanto no estilo, como nos conteúdos e no grafismo. Atingiu-se um volume de tiragens, vendas e influência na vida social e nos centros decisores da política que se prolongaria até ao final da I República e que permanece até hoje inigualado²⁰. Havia um notório peso dos escritores nos artigos de fundo e nos folhetins e a profissão de repórter encontrava-se em plena ascensão. O jornalismo tornava-se numa espécie de “indústria cultural”, na sua tripla função de informador, formador e divulgador de ideias, factos, etc. (Sardica, 2009).

Embora ainda existissem muitos jornais partidários, nomeadamente republicanos, alguns começavam a manifestar alguma independência, como no caso d' *O Século*, que foi na sua origem republicano, mas que depois assumiu a sua autonomia editorial. O jornalismo português da época, no entanto, era mais parecido com o francês do que com o norte-americano, ao ser mais opinativo do que factual (R. Santos, 2005). Havia, mesmo, um alargamento da politização da opinião pública. À exceção do *Diário de Notícias* e d' *O Século*, todos os jornais viviam da política (Barbosa & Matos, 2005).

Em Portugal, tratou-se de uma época em que houve grandes restrições à liberdade de imprensa, tendo sido publicadas diversas leis que estabeleceram a censura prévia, em 1890 e 1898, as famosas «leis das rolhas», a que aludimos anteriormente e que pretendiam

²⁰ De acordo com estatísticas da época, em 1900 existiam em Portugal 592 jornais – mais 52% do que em 1894 e mais 296% do que em 1880 (Sardica, 2009).

limitar a crescente manifestação republicana da opinião pública escrita²¹. Ainda assim, havia um ritmo impressionante de criação de jornais, como foi o caso de Bordalo quando acabou *O António Maria* e criou o *Pontos nos ii*, o que atesta que a imprensa se estava a instituir como o «quinto poder»²² (Barbosa & Matos, 2005) e como um negócio rentável. Apesar destas restrições, não deixa de ser interessante referir que Maria Rattazzi, a princesa que visitou Portugal em 1876 e 1879, traçando uma imagem crítica do país na época²³ e que foi caricaturada por Bordalo n' *O António Maria*, considerou que em Portugal se tinha realizado o ideal de Émile de Girardin, o conceituado jornalista francês que fundou *La France*, praticando-se uma liberdade de imprensa semelhante à da Inglaterra (Rattazzi, 1997)²⁴.

A melhoria da qualidade gráfica dos jornais proporcionou o sucesso das publicações periódicas ilustradas²⁵, como *O Ocidente* (1878-1915), mas também dos periódicos satíricos de Rafael Bordalo Pinheiro, *O António Maria* (1879-1885; 1891-1898) e *Pontos nos ii* (1885-1891), de Marcelino Mesquita e Julião Machado, *A Comédia Portuguesa* (1888-1889; 1902) e muitos outros²⁶. No último quartel do séc. XIX, houve mesmo um grande incremento de jornais humorísticos e satíricos, onde se destacam *As Farpas* (1871-1882) de Ramalho Ortigão e Eça de Queirós, revelando o gosto crescente da burguesia pelo tratamento humorístico dos acontecimentos políticos.

²¹ A primeira «lei da rolha» foi publicada em 1850 (Tengarrinha, 1965). A de 1890 foi chamada de «2ª Lei das Rolhas» e suprimia o júri, colocando os delitos de imprensa na alçada da polícia correccional. Em 1896, foi publicada a «lei dos anarquistas» que, sendo dirigida especificamente a estes, podia atingir qualquer cidadão que incitasse a atos subversivos, castigando-o com a deportação. A lei de 1898 era mais liberal, mas levou à prática da censura prévia de que foi vítima *A Paródia* em 1902 (Barbosa & Matos, 2005).

²² Na época, em Portugal, o «quarto poder» designava o «poder moderador» atribuído ao rei pela Carta Constitucional. Foram os radicais do final do séc. XIX que escolheram a expressão «quinto poder», talvez para realçar a influência do jornalismo, que se exercia para lá da esfera da ação régia, como árbitro supremo da vida pública portuguesa (Sardica, 2009).

²³ Chegou mesmo a envolver-se numa polémica com Camilo Castelo Branco e Urbano de Castro, no que se tornou um verdadeiro escândalo literário (Rattazzi, 1997).

²⁴ Teremos de ressaltar que esta afirmação foi, ainda assim, enunciada antes da promulgação da 2ª «lei da rolha».

²⁵ A invenção da litografia em 1798 por Aloys Senefelder permitiu a publicação de imagens na imprensa diária (Terdiman, 1989) e, de igual modo, nos semanários satíricos como *A Paródia*.

²⁶ *O Chinelo* (1900) com Francisco Valença, *A Algazarra* (1899-1906), *Os Pontos* (1896-1905) com Manuel Monterroso, *O Jesuíta* (1901), *O Pagode* (1902-1905), *Diabo Júnior* (1901-1902), *Revista Nova*, *O Arauto*, *O Zé* (1903), *A Caricatura*, *Os Ridículos* (1895-1898; 1900; 1905-1963; 1984) de Caracoles com Leal da Câmara, *O Micróbio* (1894-1895), com Celso Hermínio, *O Berro* (1896) com Celso Hermínio e João Chagas, *A Corja* (1898) com Leal da Câmara, o *Suplemento À Marselhesa* (1897-1898) com Leal da Câmara e João Chagas, *O Charivari* (1886-1889; 1914), *O Sorvete* (1878-1900) de Sebastião Sanhudo, *O Petardo* (1902-1910), etc. - para além dos suplementos ilustrados do *Diário de Notícias*, *O Século* (1898-1901; 1910-1912) e *O Comércio do Porto* (O. M. de Sousa, 1998; 2002b).

O jornalismo satírico teria surgido em Portugal ainda no séc. XVIII, com periódicos como o *Folheto de Ambas Lisboas* (1730), embora tenha assumido mais importância no final de Setecentos, destacando-se o *Almocreve das Petas* (1797), que embora ainda não publicasse caricaturas, revelava a influência crescente da burguesia nas formas de viver em sociedade e na mentalidade coletiva, através da procura da diversão ligeira. Durante o período das Invasões Francesas, foram publicadas folhas volantes de resistência popular, em estilo jocoso e satírico, por vezes acompanhados de caricaturas (Tengarrinha, 2013). Cabe salientar também que, em 1837, o jornal *Arquivo Pitoresco* publicou desenhos de Hogarth²⁷.

Atentando ao que se passava na Europa e nomeadamente no Reino Unido, *The Glasgow Looking Glass* (1825-1826) foi a primeira revista de *comics* e caricaturas produzida em massa. O mais famoso periódico satírico inglês desta altura foi *Punch, or the London Charivari* (1841-1992; 1996-2002) com *cartoons* de John Leech (1817-1864) e Sir John Tenniel (1820-1914)²⁸. Na França, desde cedo houve uma tradição satírica, nomeadamente a partir da Reforma Protestante e das guerras religiosas no séc. XVI, em que foram utilizadas gravuras satíricas em madeira como forma de propaganda, embora tenha sido a Revolução Francesa a gerar um grande desenvolvimento. Após alguns anos de censura e a invenção da litografia, surgiram os jornais *La Caricature* (1830-1843) e *Le Charivari* (1832-1937) (Thivillon, 2003), de Charles Philippon, onde pontuaram Honoré Daumier (1808-1879), Jean-Jacques Grandville (1803-1847) e Paul Gavarni (1804-1866). Seguiu-se um novo período de censura que terminou em 1866 com as leis liberais de liberdade de imprensa. Estas permitiram um extraordinário desenvolvimento da imprensa francesa, tendo aparecido 3800 jornais, dos quais 250 satíricos. Para além da imprensa satírica política, surgiram *Le Chat Noir* (1882-1897)²⁹ e *Le Rire* (1894-1971). No final do séc. XIX, apareceram os jornais anarquistas, tal como *Le Père Peinard* (1889-1902) e os jornais de humor virulento como *L'Assiette au Beurre* (1901-1936)³⁰.

No que diz respeito aos EUA, a primeira revista humorística de grande sucesso foi *Puck* (1871-1918). Thomas Nast (1840-1902) é considerado o pai do *cartoon*

²⁷ William Hogarth (1697-1764) foi pintor, gravador e ilustrador. As suas séries de gravuras satíricas de cenas da vida inglesa tiveram grande sucesso. Herman Lima compara Bordalo a Hogarth (H. Lima, 1963), que foi melhor compreendido no Continente do que na Inglaterra (Bindman, 2004). Era um dos artistas de referência de Rafael Bordalo Pinheiro, considerado o primeiro artista do género. Deu um impulso importante à arte da caricatura, conferindo-lhe o estatuto de arte (M. V. C. Lopes, 2013).

²⁸ Conhecido por ter ilustrado as obras de Lewis Carroll: *Alice in Wonderland* e *Through the Looking Glass*.

²⁹ Esta revista foi editada para promover o *Cabaret* com o mesmo nome.

³⁰ Leal da Câmara colaboraria no *Le Rire* e no *L'Assiette au Beurre*.

americano, tendo inventado a versão moderna do personagem Pai Natal e publicado na revista *Harper's Weekly* (1857-1916).

Quanto ao que se passou no Brasil, a caricatura de imprensa terá surgido em 1822 n' *O Marimbondo*, de Pernambuco (O. de Sousa, Holanda, & Riani, 2014). Em 1831, aparece na 1ª página d' *O Corcundão* (Oliveira, 2006), embora o primeiro caricaturista seja considerado Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) quando, em 1837, as suas caricaturas foram publicadas no *Jornal do Comércio* (1827-2016) e no *Diário do Rio de Janeiro* (1821-1878). Houve muita curiosidade e procura por essas imagens. *A Lanterna Mágica* (1844-1845), também com Manuel de Porto-Alegre, terá sido a primeira revista satírica ilustrada brasileira (C. R. da Costa, 2007), se bem que de vida efémera. *A Semana Ilustrada* (1860-1876) tinha oito páginas, à semelhança d' *A Paródia* e dos outros jornais de Bordalo, quatro de texto e quatro de caricaturas. O ítalo-brasileiro Angelo Agostini (1843-1910) foi um dos maiores caricaturistas a trabalhar no Brasil, nomeadamente na segunda metade do século XIX, tendo-se envolvido numa intensa polémica com Rafael Bordalo Pinheiro³¹. Principiou a sua carreira em São Paulo no *Diabo Coxo* (1864-1865) e no *Cabrião* (1866-1867), tendo-se tornado célebre no Rio de Janeiro n' *O Mosquito* (1869-1877), n' *A Vida Fluminense* (1868-1875) e na *Revista Ilustrada* (1876-1898), onde desenhava quando Rafael Bordalo Pinheiro se instalou no Brasil, substituindo-o n' *O Mosquito*. O caricaturista português chegou ao Brasil precisamente quando a arte da caricatura estava em pleno triunfo neste país, destacando-se, para além das citadas anteriormente, *O Mefistófeles* com Luigi Borgomainerio (1836 - 1876), *O Mequetrefe* (1875-1892) e *O Fígaro* (1876-1877). Além de Angelo Agostini, eram extremamente populares Joseph Mill (? – 1879) e Cândido de Faria (1849-1911). Rafael esteve por mais de três anos no Brasil, fundando os jornais *Psit!!! hebdomadário cómico ilustrado* (1877) e *O Besouro* (1878-1879), depois de ter colaborado n' *O Mosquito*. Teve uma vida luxuosa no Brasil, o que atesta a grande notoriedade que alcançou, tendo ficado por direito próprio na história da caricatura deste país (H. Lima, 1963; Costa, 2007; Oliveira, 2006).

Voltando ao nosso país, o primeiro jornal satírico ilustrado publicado foi o *Suplemento Burlesco ao Patriota* (1847-1853) (Fig. 4), que teve imenso êxito na época e que foi a publicação mais duradoura antes de Bordalo, a que se seguiram *A Gralha* (1847) e folhas volantes como o *Procurador dos Povos* (1838-1848) e *A Matraca* (1847). Foi,

³¹ Sobre esta polémica, a descrição mais completa será a de Maria Virgílio Lopes (M. V. C. Lopes, 2013), que deverá ser complementada com a perspetiva brasileira (Oliveira, 2006).

assim, posterior às publicações satíricas na Inglaterra, França e Brasil, mas surgiu integrado neste movimento inicial da imprensa satírica ilustrada, à semelhança dos outros tipos de imprensa, que também acompanharam a tendência internacional, pelo menos ao nível ocidental e anglo-saxónico, como vimos anteriormente. Taouchichet considera que esta fase da história do jornalismo satírico corresponde ao jornal de gravuras, visto que eram jornais que reproduziam gravuras e, posteriormente, litografias com uma aura artística associada. Aliás, as gravuras e litografias podiam ser colecionadas em álbum (Taouchichet, 2016), como foi o caso do *Álbum das Glórias* de Rafael Bordalo Pinheiro. Este autor considera que não havia homogeneização entre a componente iconográfica e a textual, podendo se eliminar tanto uma como outra sem haver grandes mudanças no discurso.

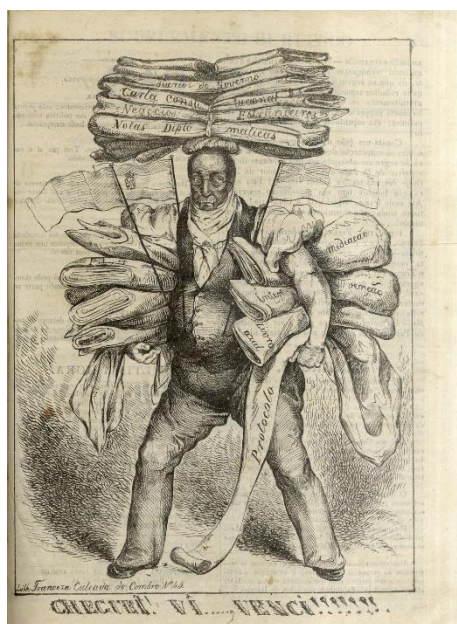


Figura 4: Caricatura anónima publicada na página 3 do *Suplemento Burlesco* ao nº 954 do *Patriota*, retratando um Ministro dos Negócios Estrangeiros “mulato” («CHEGUEI! VI....., VENCI!!!!!!», 1847)³²

Antes do aparecimento de Rafael Bordalo Pinheiro na imprensa satírica, em 1870, destacaram-se Nogueira da Silva (1830-1868) que publicou na *Revista Popular* (1848) e n’ *A Semana*, tendo depois fundado o *Asmodeu* e o *Jornal para Rir* (1856) e Manuel Macedo (1839-1915), que viria a colaborar com Bordalo n’ *A Lanterna Mágica*. Importa realçar que, no final de Oitocentos, em Lisboa, a caricatura era uma arte na moda, uma

³² A confirmar-se a informação de Osvaldo Macedo de Sousa, essa figura seria o ministro Ildefonso Leopoldo Bayard que tinha estado vários anos no Brasil.

distinção que os próprios retratados gostavam de ostentar (M. V. C. Lopes, 2013)³³. “O merecer uma caricatura é estar em sorte; o ser caricaturado por um grande artista é uma honra” (Alberto, 1905).

Note-se que a fotografia, embora já existisse, não estava ainda disseminada na imprensa, pelo que as caricaturas contribuíam para a divulgação da imagem do personagem retratado. Por isso, muitas das caricaturas de Bordalo são verdadeiras homenagens, nomeadamente às atrizes e atores de teatro e cantoras líricas, embora Fialho critique o facto de Rafael ter desenhado inúmeras páginas com figuras de atores sem nome (Fialho de Almeida, 1903)³⁴.

*A Paródia*³⁵ assumia uma rotura com os jornais anteriores de Bordalo, em que a cor raras vezes aparecia, embora tenha surgido, pontualmente, n’ *O António Maria*. Também a primeira página tinha um estilo mais moderno e adequado a uma publicação periódica, com o título e a ficha técnica em destaque e uma caricatura de atualidade, ao contrário dos anteriores jornais de Bordalo, que eram folhas humorísticas para colecionar em que a capa muitas vezes tinha o título e a ficha técnica num formato reduzido, embora contasse com uma caricatura de um tema da atualidade. Surge, assim, numa fase em que o jornal-cartaz, com *cartoons* de dupla página e na capa, em grande destaque (como *O António Maria* e o *Pontos nos ii*), cede a passagem ao jornal de imagens, já com vários autores, como é o caso d’ *A Paródia*, aliando o texto com as imagens e publicando pequenas vinhetas de diversos formatos (Taouchichet, 2016).

³³ Até o rei D. Luís realizou uma banda desenhada com legendas em francês (M. V. C. Lopes, 2013).

³⁴ Fialho de Almeida é elogioso para com Bordalo Pinheiro, não tivesse ele sido seu colaborador literário nos *Pontos nos ii*, embora também critique o excesso de detalhes que mascararia a ausência duma conceção larga e profunda, bem como dum critério de homem culto que garantisse a escolha do assunto. Talvez Fialho considerasse a sua colaboração “mais culta” do que a de João Chagas ou do que o próprio Bordalo; no entanto, a crítica parece-nos injusta.

³⁵ *A paródia* é uma citação particular, como um texto “sucedâneo”, ao qual se trocam alguns elementos, de forma humorística, para que não se confunda com o texto original (Charaudeau, 2006). *A Paródia* “parodiava”, assim, a realidade da sociedade portuguesa de então.



Figura 5 e 6: Capas do último número d' *O António Maria* e do 1.º número d' *A Paródia*

Teve uma tiragem de 22.000 exemplares no início da sua publicação (R. B. Pinheiro, 1900c), chegando a atingir os 25.000 exemplares, como dissemos, anteriormente. O seu editor era Cândido Chaves, sendo o administrador Gonzaga Gomes e as caricaturas eram de Rafael Bordalo Pinheiro e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, conforme a sua ficha técnica (R. B. Pinheiro, 1900a). O jornal terá surgido depois de uma proposta de João Chagas a Cunha Dias e, posteriormente, a Rafael Bordalo Pinheiro, quando este já se encontrava reformado do jornalismo satírico, pois tinha terminado *O António Maria* e dedicava-se, quase em exclusividade, à sua fábrica de cerâmica nas Caldas da Rainha (O. M. de Sousa, 2008). Também estaria de luto por Maria Visconti, falecida em 1899, com quem terá mantido uma relação amorosa (Castanheira, 2018). O facto de ter sido João Chagas a instigá-lo a retomar as lides da sátira gráfica muito se deverá ao papel que este teve na propaganda republicana (Magalhães, 2004). Também é referido que Rafael Bordalo Pinheiro terá fundado o jornal para o filho (Cotrim, 2005b). Publicou, também, caricaturas de Celso Hermínio, Jorge Cid, Manuel Monterroso, correspondente no Porto, Vale e Sousa, Alonso, J. Sousa, J. P. Santos e Raul Abreu. Contou com participações pontuais de Jorge Colaço, Arnaldo Serrano, Francisco Teixeira, Costa e Pedro Cid (M. V. C. Lopes, 2005; O. M. de Sousa, 1998). Reproduziu, também, desenhos estrangeiros de Caran d'Ache, Does, Moriss, Poulbot, Plaschke, Glackens, Sem, Léandre, Bac, Pólo Rousset, Untel, Préjelan e Guillaum. Rafael foi também o seu diretor até à sua morte, tendo posteriormente sido substituído pelo seu filho

Manuel Gustavo. Ambos eram os proprietários do jornal. Contudo, a contribuição de Rafael Bordalo Pinheiro para a *Paródia Comédia Portuguesa* terminou no final de 1904, provavelmente por motivos de saúde, visto que viria a falecer daí a menos de um mês.

Para além dos colaboradores gráficos e artísticos, *A Paródia* assegurou como principal colaborador literário João Chagas (1863-1925), a partir de agosto de 1902 (J. A. França, 2007) com crónicas assinadas com o mesmo pseudónimo que utilizou no *Álbum das Glórias*: João Rimanso³⁶. Marcelino Mesquita (1856-1919) foi o diretor literário nos dois primeiros números de 1903, Thyrso assinou inúmeras crónicas de junho de 1901 a julho de 1902, havendo uma hipótese (da Guerra Andrade, 1999) de que este pseudónimo poderia na verdade pertencer a Júlio Dantas (1876-1962). Também consideramos plausível a nossa hipótese de se poder tratar do escritor Alberto Pimentel (1849-1925), que viveu em Santo Tirso e que tinha acordado com Rafael Bordalo Pinheiro fundarem um jornal satírico, *O Chéché*, antes da ida do caricaturista para o Brasil («Raphael Bordallo», 1895). Rivol foi o colaborador em 1900, assim como Tito Litho, do Porto, que seria pseudónimo do poeta Henrique António Guedes de Oliveira, registando-se, ainda, a colaboração de José Inácio de Araújo, para além de pseudónimos ocasionais e de textos anónimos (J. A. França, 2007).

O jornal dava grande importância à componente visual e à caricatura que surgia, também, a ilustrar pequenos textos ou anedotas (M. V. C. Lopes, 2005). Os temas abrangidos eram, na sua maioria, políticos, embora com referências ao teatro e à ópera. A crónica principal tanto versava sobre matéria política como económica, cultural ou social. As outras secções do jornal eram muito irregulares, destacando-se as seguintes colunas: “O Estrangeiro na Paródia”, “Interview da «Paródia»”, “Por aqui, por ali e por acolá” (revista de imprensa), “Ditos”, “Bibliografia” (crónica de livros), “Ai Life” (crónica social), “Outra na Ferradura”, “O Correio da Paródia” (cartas dos assinantes e leitores), “Guitarra da Paródia”, “Caturrices”, “Factos e Comentários”, entre outras.

A Paródia foi levada à cena por Batista Dinis, em 1900 e editou vários bilhetes-postais em 1902. Na rubrica “Expediente” promovia, ainda, a venda de capas para encadernar os vários volumes editados, pois também se assumiu, desde logo, como jornal colecionável. Publicou vários anúncios nas suas edições, principalmente a partir de 1903, com destaque para a Companhia Real dos Caminhos de Ferro, indo ao encontro dos

³⁶ João Chagas foi o mais talentoso jornalista republicano (Ramos, 2012) e dar-lhe-emos mais destaque no próximo subcapítulo.

restantes jornais da época, mas dificultando a sua mensagem essencial como contradiscurso (Terdiman, 1989). Tinha um formato in-quarto, com as já referidas oito páginas, dando destaque às da capa, geralmente assinadas por Rafael Bordalo Pinheiro, mas também por Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro; às páginas centrais, a cores e também da autoria de Rafael e à última, a cores e ainda de Rafael. Lopes dá-nos conta de que no primeiro ano da sua publicação só houve dois números com capas de outros autores (Jorge Cid e Préjelan) e isso sucedeu quando Rafael e o filho se deslocaram a Paris para participarem na Exposição Universal. No segundo ano, há duas capas anónimas e uma reprodução da edição ilustrada da *Serrana*, uma ópera de Alfredo Keil, duas de Celso Hermínio e duas de Jorge Cid. Em 1902, há 4 anónimas, uma de Sem, 22 de Celso Hermínio e uma de Jorge Cid. Há, ainda, dois cartazes. Nota-se que Manuel Gustavo assumiu a predominância a partir do início da publicação (31 capas contra 16 de Rafael em 1900; 36 contra 9 em 1901, 19 contra 5, em 1902 e 19 contra 5, em 1903), mas os outros desenhadores vieram a ganhar importância ao longo dos três anos da primeira série, nomeadamente, em 1902 (M. V. C. Lopes, 2005). Jorge Cid assinaria mais duas capas em 1903. Em 1904, houve 13 anónimas, uma feita à mão, 30 de Manuel Gustavo e 8 de Rafael. Em 1905, foram todas de Manuel Gustavo, que continuou a assiná-las, em 1906 e 1907, excetuando-se as últimas, uma de Monterroso, 2 de Neca e a última anónima.

O logotipo d' *A Paródia*, assinado por Manuel Gustavo, surgia no cabeçalho de cada número, nele constando o nome do jornal e, ao lado, um elmo com a cabeça do Zé Povinho. Preso ao elmo, figurava um estandarte de fundo azul com uma contrabanda amarela com três rostos sorridentes e com a divisa “Céu azul. Riso amarelo”. Maria da Paciência³⁷ era a insígnia do elmo, ornamentado com um paquife, uma enorme folhagem curvilínea (M. V. C. Lopes, 2005). Tinha o preço de 20 réis e a assinatura de 26 números custava 500 réis e de 52 números 1\$000.

Foi publicada em três séries, sendo as duas primeiras aquelas que vamos analisar na nossa investigação, pois contaram com a direção e as caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro. A primeira prolongou-se por 155 números, entre 17 de janeiro de 1900 e 31 de dezembro de 1902. Com a apreensão do nº 152 e com o processo que se seguiu no

³⁷ Maria da Paciência não alcançou o sucesso do Zé Povinho, mas com ela Rafael Bordalo Pinheiro pretendia estabelecer, à semelhança deste, um estereótipo nacional (Medina, 2008; 2012), desta feita de uma mulher do povo com referências rurais. No capítulo III, procederemos também à análise desta personagem, criada e desenvolvida em anteriores jornais de Bordalo.

tribunal³⁸, *A Paródia* esteve interrompida durante duas semanas, voltando com a 2ª série e com o título *Paródia-Comédia Portuguesa*, após a fusão com o periódico *A Comédia Portuguesa* (1888-89; 1902), criado por Marcelino Mesquita e Julião Machado. Contou com 107 números, entre 14 de janeiro de 1903 e 10 de fevereiro de 1905. O diretor literário foi, então, Marcelino Mesquita, sendo o diretor artístico Rafael Bordalo Pinheiro. Veio, finalmente, a época da consagração de Rafael Bordalo, simbolizada pela homenagem prestada num banquete pela Associação dos Jornalistas, onde compareceram quase todos os políticos caricaturados nos seus jornais.

A terceira série iniciou-se após a morte de Rafael Bordalo Pinheiro, tendo nessa altura o jornal passado a chamar-se *Paródia – Fundador Rafael Bordalo Pinheiro* e contou com 85 números, entre 23 de fevereiro de 1905 e 1 de junho de 1907. Esta série não foi tão regular, tendo estado interrompida, logo após a morte de Rafael, por algumas semanas mas, principalmente, em 1906, durante seis meses, com algum afastamento de João Rimanso que, no entanto, regressaria (J. A. França, 2007). Em outubro de 1906, passou a publicar-se aos sábados. Em 1907, houve algumas interrupções, vindo a ser suspensa em junho (M. V. C. Lopes, 2005).

Mais tarde, foi editado, novamente, o título *A Paródia* e o subtítulo *folha independente feita para toda a gente*, cujo editor foi João Lemos de Nápoles. Publicava-se às terças e sextas-feiras, tendo saído quatro números entre 10 e 19 de janeiro de 1923. Os redatores assinavam como Adão, Eva, Abel, Caim e Milezero e o próprio Adão e Rafael Gr. assinavam o logotipo, onde se viam os personagens bordalianos, o Zé Povinho e a Maria da Paciência, mas também o próprio Bordalo (Nápoles, 1923). Voltou em 1931, dirigida pelo mesmo Pinto de Magalhães³⁹. Finalmente, José Vilhena editou *Paródia: comédia portuguesa: revista de humor e caricatura*, de periodicidade quinzenal, mas de

³⁸ A apreensão, pelo juiz Veiga, do nº 152 d' *A Paródia*, de 10-12-1902, ficou a dever-se a um *cartoon* de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, em que o rei D. Carlos era retratado, de costas, a descalçar as botas, auxiliado por um mordomo (Barbosa & Matos, 2005), que poderia ser Hintze Ribeiro (O. M. de Sousa, 1998). O número seguinte dava invulgar relevância ao caso, com caricaturas de Manuel Gustavo, Celso Hermínio e Rafael Bordalo Pinheiro. Segundo Matos, “o caso terminou sem implicações para o jornal” (Barbosa & Matos, 2005, p. 19), tendo mesmo sido indemnizado na importância de 8\$000 reis, conforme nos dá conta o *Suplemento da Paródia* de 07-01-1903 (Barbosa & Matos, 2005; J. P. D. L. Guimarães, 2012).

³⁹ *A Paródia* de 1923 envolveu, mesmo, alguma polémica com a família Bordalo. Adão era o pseudónimo de Manuel Faria de Sousa Calvet de Magalhães, mais conhecido por Manuel Pinto de Magalhães (Lisboa, 20/08/1882 – Estoril, 16/05/1963), que colaborou com *O Século*. Tinha colaborado como Manuel Maria n' *A Paródia* em 1906. A folha humorística teve, ainda, a colaboração de Simões Coelho, que foi jornalista, ensaísta, escritor, crítico, bibliotecário, professor de declamação e ator de teatro. A publicação surgiu na ressaca das eleições administrativas de novembro de 1922 (R. Correia, 2013).

que apenas foram editados dois números entre 1 de setembro de 1980 e 1 de outubro de 1980 (Vilhena, 1980).

3. Alguns artistas que fizeram *A Paródia*

3.1. Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905)

Rafael Bordalo Pinheiro nasceu em Lisboa, em 21 de março de 1846, na Rua da Fé, aos Capuchos, perto do Passeio Público, que é hoje a Avenida da Liberdade. Era originário de um meio burguês de funcionários públicos e de artistas plásticos. A sua família foi, mesmo, considerada uma verdadeira dinastia de artistas (Dantas, 1907)⁴⁰. Seu pai era Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880), que exerceu carreira como pintor, gravador e também funcionário da Câmara dos Pares (Medina, 2008). Fazia parte do grupo de amigos íntimos de Alexandre Herculano e de António Feliciano de Castilho. Rafael era irmão de Columbano (1857-1929), que se viria a tornar num pintor de renome, além de cartoonista nas publicações de Rafael (Medina, 2008).

A família passava longos serões em torno do patriarca Manuel Maria e todos os filhos se reuniam a desenhar à volta da mesa até à hora do chá. Rafael era o mais indisciplinado, captando as atenções do pai. Enquanto os irmãos orientavam os seus estudos e o seu futuro, Rafael pintava a aguarela, ainda sem saber o que fazer na vida, até que descobriu a sua vocação para o teatro, a que se seguiu a paixão pela literatura (J. Dantas, 1907).

Rafael Bordalo Pinheiro foi trabalhar como amanuense da Secretaria dos Pares aos dezassete anos, mas preferiu a boémia teatral e a frequência dos meios artísticos, tendo-se estreado com uma exposição de aguarelas, em 1868, na Sociedade Promotora de Belas-Artes. Abandonou os estudos iniciados na Academia de Belas-Artes (1861) e no Curso Superior de Letras (1865), reorientando a sua carreira para a caricatura de costumes e a sátira política e estabelecendo-se como jornalista satírico. Medina explica que, a partir

⁴⁰ Júlio Dantas (1876-1962) foi poeta, dramaturgo, jornalista, médico, político e diplomata. Foi, também, um personagem muito polémico, dando origem ao *Manifesto Anti-Dantas* de Almada-Negreiros (Alves, 2013; Valdemar, 2013). No entanto, foi, ainda, o Rufo do *Álbum das Glórias* (1885), portanto conheceu pessoalmente Rafael Bordalo Pinheiro, sendo as suas informações biográficas dadas em primeira mão, se bem que com um tom panegírico, pelo qual seria, aliás, muito criticado. No entanto, corrigimos todos os lapsos e erros do seu artigo, que foram assinalados por Julieta Ferrão (Ferrão, 1924).

dessa altura, o jornalismo tornou-se a sua senda essencial até ao final da vida, se bem que interrompida pela prática de ceramista nas Caldas da Rainha, que muito o entusiasmou (Medina, 2008).

Tendo casado, em 1866, com Elvira Ferreira de Almeida (1846-1914) no seguimento de uma paixão que teve a oposição da família da noiva, passou a lua-de-mel na Golegã, onde se dedicou à pintura em aguarela de tipos regionais, a qual terá sido a sua iniciação ao estudo do natural (J. Dantas, 1907).

A sua carreira de desenhador humorístico ter-se-á iniciado com o cabeçalho e, possivelmente, caricaturas d' *O Japonês* (1869), tendo-se seguido o álbum *O Calcanhar de Aquiles* (1870) (Neves, 1920), em que foram caricaturados Teixeira de Vasconcelos, romancista, crítico e cronista lisboeta, o poeta Eduardo Vidal, Alexandre Herculano, Pinheiro Chagas, um trio constituído pelo seu amigo Júlio César Machado, escritor e folhetinista, Manuel Roussado, diplomata e Ramalho Ortigão e, por último, o poeta Bulhão Pato⁴¹. Rafael terá começado a caricaturar por sentir um formigueiro nas mãos (Manuel de Sousa Pinto, 1921). *O Dente da Baronesa*, folha volante precursora da banda desenhada, terá sido publicada uns meses antes do *Calcanhar de Aquiles* (J. A. França, 2007), embora Álvaro Neves (Neves, 1920) a coloque a seguir no seu inventário. As suas colaborações em diversos almanaques começaram, também, em 1870. Seguiu-se *A Berlinda* (1870-71), onde publicou aquela que foi considerada uma admirável reportagem em “quadrinhos” das *Conferências democráticas do Casino Lisbonense* (Medina, 2008), um curioso e divertido mapa da Europa, críticas ao Marechal Saldanha e uma interessante colagem de caricaturas sobre o caminho de ferro do Leste (R. B. Pinheiro, 1870). No mesmo ano, lançou *O Binóculo*, semanário que foi o primeiro jornal a ser vendido nos teatros.

Seguiu-se a publicação daquela que é considerada a primeira BD publicada em Portugal, *Apontamentos da pitoresca Viagem do Imperador do Rasilb pela Europa* (1872), colaborações no *Illustrated London News* e n' *A Lanterna Mágica* (1875), onde

⁴¹ Muitos dos caricaturados escreveram bilhetes de autorização para a publicação das suas caricaturas (J. A. França, 2007), embora algumas nunca tenham sido publicadas, como é o caso da caricatura de Castilho que pediu ao pai Bordalo para que esta não fosse publicada (J. Dantas, 1907). Esta hipótese foi confirmada por Pinto (Manoel de Sousa Pinto, 1915), No entanto, Julieta Ferrão discorda e publica uma carta de Castilho a autorizar a publicação da sua caricatura (Ferrão, 1924).

criou o Zé Povinho⁴². Paralelamente, ilustrava o *Almanaque de Caricaturas* (1873 e 1874) e capas de romances em voga (Paul de Koch, Tomás de Mello, Bulhão Pato, Camilo, Pérez Escrich) e o livro *Os Teatros de Lisboa* de Júlio César Machado (1874). Tal como antes a *Berlinda* e *O Binóculo*, *A Lanterna Mágica*, dirigida por Guerra Junqueiro e Guilherme de Azevedo (GilVaz) fechou precocemente as portas no nº 33 (J. Dantas, 1907), o que terá levado Rafael a emigrar para o Brasil, em agosto de 1875, fixando-se no Rio de Janeiro. Do outro lado do Atlântico, colaborou n' *O Mosquito* (1876-77), tendo depois fundado o *Psitt!!!* (1877) e *O Besouro* (1878-1879) (Medina, 2008). Entretanto, foi iniciado na Maçonaria, tendo adotado o nome de “Goya” (J. A. França, 2007), provavelmente em homenagem ao célebre pintor que também desenhava caricaturas.

O historiador brasileiro Herman Lima, que o compara a Hogarth, diz que ele foi um dos mestres do género no Brasil e mesmo um dos grandes caricaturistas universais do passado (Lima, 1963a). Foi no Brasil que, contactando com litógrafos brasileiros e alemães, desenvolveu e aprofundou os seus conhecimentos desta técnica, obtendo uma melhoria na qualidade das suas litografias (Rocha, 2010). Também conviveu com Luigi Borgomainerio (1836-1876), que considerou como um mestre e com quem terá aperfeiçoado a prática da caricatura⁴³. Neste país, alcançou um grande sucesso, embora o seu regresso a Portugal esteja, ainda, envolto em polémica. Os factos dão conta de que o seu jornal foi assaltado no Rio de Janeiro e que por duas vezes atentaram contra a sua vida, o que terá motivado o seu regresso à pátria em 1879⁴⁴. Rafael viveu no Brasil num período politicamente conturbado, num país de contradições sociais flagrantes, em que o luxo de alguns convivía com a miséria, a seca e a febre-amarela.

Nesse mesmo ano, lançou o seu primeiro grande semanário satírico, *O António Maria*, numa referência clara a António Maria Fontes Pereira de Melo (1819-1887)⁴⁵, que

⁴² O personagem do Zé Povinho, como nos conta Julieta Ferrão, terá sido inspirado num abrantino célebre, José Peres, que era uma figura curiosíssima, viajando regularmente para Lisboa para tratar dos seus negócios. Foi no Terreiro do Paço que Rafael Bordalo Pinheiro o terá conhecido, com as suas decorativas suíças e a característica indumentária, onde se destacava “a jaleca de astrakan abotoada com moedas de 10\$000 réis de ouro e enfeitada com grilhões do mesmo metal” (C. M. Lisboa, Ferrão, & Moita, 1976, p. 18).

⁴³ De realçar que Bordalo possuía uma grande coleção de fotografias, enviadas por amigos e conhecidos, que utilizou como modelos nas suas caricaturas (M. V. C. Lopes, 2013).

⁴⁴ Sobre esta polémica ver (Medina, 2008, Ferrão, 1924, mas também O. M. de Sousa, 2008), que relaciona estes atentados com a independência e a sátira política de Rafael, embora tenha ficado famosa a disputa com o caricaturista Angelo Agostini (Lima, 1963a; Oliveira, 2006).

⁴⁵ Este político dominou a política portuguesa entre 1851 e 1887, período aliás chamado de Fontismo ou Regeneração, com grandes melhoramentos materiais, nomeadamente, estradas e caminho de ferro (Ramos, Sousa, & Monteiro, 2010). Foi um alvo preferencial da crítica bordaliana, mesmo estando na oposição. No

terá duas séries (1879-1885 e 1891-1898)⁴⁶, os *Pontos nos ii* (1885-1891)⁴⁷, onde começa a colaborar o seu filho Manuel Gustavo e, por fim, *A Paródia* (1900-1902) (Medina, 2008), continuada pela *Paródia – Comédia Portuguesa* (1903- 1905) (Deus, 1997). Para além da influência de caricaturistas estrangeiros que, como vimos, admirava muito, Rafael também admirava a obra de Xavier de Novais, para além de conviver com humoristas literatos como Júlio César Machado e Guilherme de Azevedo. Era amigo de vários jornalistas: Ramalho Ortigão, Vidal, Guiomar Torrezão, de quem lia o *Almanach das Senhoras*, Castilho, Ennes, Gervásio, Batalha Reis, Brito Aranha, Navarro, Moura Cabral, Ruy Barbo, Pinheiro Chagas, Eduardo Coelho, Sousa Martins, etc. (Pan, 1882).

Por outro lado, Bordalo foi sempre, desde a juventude, um amante da boémia, vida que interrompeu no início do seu casamento, integrando várias tertúlias artísticas e folgazonas, como *Os Makavenkos*, criados por Francisco de Almeida Grandela⁴⁸, que tinham a obrigação de ser pantagruélicos, sentimentais, ecléticos, estoicos e polígamos (O. M. de Sousa, 2008).

Rafael tornou-se um artista muito solicitado pelos mesmos políticos que caricaturava, que lhe encomendavam decorações de igrejas e do próprio Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris, em 1889, tendo recebido diversas medalhas e distinções públicas de reconhecimento artístico (M. V. C. Lopes, 2013). Entre inúmeras encomendas, destacaram-se, ainda, a decoração náutica da Exposição Colombiana de Madrid, em 1892, as capelas do Buçaco (obra incompleta, cujo conjunto se encontra no Museu José Malhoa) ou a decoração do carro fúnebre de Eça de Queirós. França afirma que Bordalo não imitou as modas parisienses, no entanto trouxe referências da Arte Nova para *A Paródia*, por exemplo, quando esteve na exposição Universal de Paris de 1900. O artista foi, também, um republicano sincero e convicto, tendo sido um dos maiores propagandistas da República (Manuel de Sousa Pinto, 1921), facto a que não será alheia a sua colaboração com o maior panfletário desse regime, João Chagas (Magalhães, 2004)⁴⁹.

entanto, quando Fontes morreu, Rafael homenageou-o no seu próprio jornal, demonstrando a relação e a consideração que manteve com o político ao longo da sua vida (Moita, 1988).

⁴⁶ Os colaboradores literários foram Guilherme de Azevedo, Ramalho Ortigão e Alfredo de Morais Pinto (França, 2007; O. M. de Sousa, 2008).

⁴⁷ O colaborador literário foi Fialho de Almeida.

⁴⁸ Criou a primeira grande superfície comercial em Portugal, os armazéns Grandela.

⁴⁹ Rafael Bordalo Pinheiro chegou a assumir publicamente posição a favor dos republicanos, nomeadamente num jantar de homenagem, promovido pelos próprios republicanos, à redação d' *O António*

Em 5 de junho de 1903, Rafael Bordalo Pinheiro foi homenageado num banquete servido no Teatro D. Maria II, numa iniciativa da Associação dos Jornalistas, como retribuição por um busto de Vítor Hugo que o artista produziu para a Sociedade de Geografia (L. A. M. e Costa, 1903). Neste banquete, compareceram acima de duzentas convivas, entre os quais os políticos que satirizara (J. A. França, 2007). João Chagas, no número imediato da *Paródia-Comédia Portuguesa*, afirmaria que “com Raphael Bordallo Pinheiro, dá-se, porém, este facto singular: é que este homem atinge a hora da consagração, ainda na hora do combate. Ainda está em guerra com o seu tempo e o seu tempo já se reconciliou com ele” (Rimanso, 1903). João Rimanso explica que o seu tempo se reconheceu vencido, não podendo ter havido mais bela e fulgurante vitória.

Editou, também, uma série de litografias, o *Álbum das Glórias*, acompanhadas de textos de Guilherme de Azevedo, Ramalho Ortigão, D. João da Câmara e outros (Medina, 2008). Este álbum é considerado uma das suas obras-primas.

Paralelamente, Rafael Bordalo Pinheiro dedicou-se à cerâmica artística caldense, desde 1882, tendo ido viver para as Caldas da Rainha no ano seguinte, onde fundou uma fábrica de faianças com o seu irmão Feliciano Henrique, coronel de artilharia, e com Felisberto José da Costa. A empresa Fábrica Nacional de Faianças começou a laborar em 1884, “lançando-se Rafael de corpo e alma nessa arte da faiança, velha tradição local” (Medina, 2008, p. 46), nomeadamente em pratos e louça de mesa, candeeiros, bilhas, bules, bustos, jarras e “figuras diversas, desde o Zé Povinho, agora dotado do seu famoso gesto obscuro – o manguito -, às amas opulentas do Bombarral, passando pelo padre rubicundo, os bonecos móveis (...), os polícias trogloditas, os escarradores e penicos antibritânicos (...) com a forma de John Bull” (ibidem). A própria rainha D. Maria Pia visitou o edifício fabril nas Caldas, em agosto de 1886. Com dificuldades financeiras crescentes, viria a falir em 1907. Seria adquirida por Manuel Godinho Leal, proprietário alentejano, mas não tendo obtido o sucesso almejado (Medina, 2008). Manuel Gustavo fundou depois a Fábrica de San Rafael, em 1908, que deu origem às Faianças Artísticas Bordalo Pinheiro que hoje pertencem ao Grupo Visabeira.

Terá sido nesta altura, entre 1884 e 1889, que se relacionou com a atriz italiana Maria Visconti, conforme a própria nos deu conta. A atriz esteve com Rafael, pelo menos, em Paris, quando o artista participou na Exposição Universal de 1889, tal como refere

Maria, quando este jornal acabou, em que afirmou que era preciso derrubar as instituições políticas a tiro (M. V. C. Lopes, 2013).

numa carta a Justino Guedes, um amigo comum, e que foi publicada por Silveira (Castanheira, 2018). Vários investigadores referem também esta relação (J. Saavedra Machado, 1934; J. A. França, 1990, 2007; Leitão, 1936; O. M. de Sousa, 2008), bem como Cruz Magalhães, o fundador do Museu Bordalo Pinheiro. Nas suas notas, este colecionador e poeta refere que a vida conjugal de Rafael se tinha tornado amarga com as invetivas da esposa, talvez ciumenta da profunda admiração que Bordalo sempre revelou pelas atrizes, nomeadamente estrangeiras, como Maria Visconti. Explica, ainda, que Rafael tinha de respeitar as convenções sociais e sacrificar-se por elas, visto que era um paladino da crítica e sátira social, abdicando, assim, de viver com a sua amante. Nesse sentido, acrescentamos que, embora Bordalo tenha feito inúmeras autocaricaturas, o seu papel de satirista e de defensor dos valores fundamentais da sociedade, cuja ausência criticava nos outros, dificilmente se poderia compaginar com a duplicidade da sua vida amorosa, o que o terá levado a rejeitar uma vida porventura mais feliz e equilibrada. Acresce que, em termos da eficácia do contradiscurso, como vimos anteriormente em relação à propaganda n' *A Paródia*, esta seria muito menor, afetando irremediavelmente a credibilidade ética do caricaturista. Para além disso, relativamente ao riso provocado pela sátira gráfica, realça-se que este é provocado, principalmente, pela teoria da superioridade, isto é, o satirista e aquele que ri por conivência crítica sentem-se superiores aos personagens caricaturados, como veremos no capítulo III. Restam o busto e os desenhos que fez da atriz italiana Maria Visconti, cuja morte em 1899 lhe causou um profundo desgosto.

Rafael Bordalo Pinheiro faleceu em Lisboa, em 23 de janeiro de 1905. No seu enterro, o tribuno republicano António José de Almeida leria o seu elogio fúnebre, chamando-lhe “«um grande lutador», que teria sido, «na cidade da troça, o soldado heroico da gargalhada», «um guerreiro e um patriota», além de um «grande educador»” (Medina, 2008, p. 47).

Após a morte de Rafael, a direção d' *A Paródia* foi integralmente assumida pelo seu filho Manuel Gustavo, que a prosseguiu por mais dois anos, sempre acompanhado por João Chagas. A influência de Rafael na caricatura estender-se-ia até 1912, sendo o seu estilo preponderante; na verdade, a sua influência estética chegou até aos nossos dias.

3.2. Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (1867-1920)

Filho de Rafael Bordalo Pinheiro e de Elvira Ferreira de Almeida, nasceu em Lisboa, sendo o primeiro sucessor do casal. Aliás, ficaria muito marcado pela figura paterna, nomeadamente como caricaturista e ceramista⁵⁰.

Há quem o considere um dos melhores cartoonistas da nossa história (O. M. de Sousa, 2002), embora outro investigador afirme que não se lhe deveria dar grande valor no panorama do humor gráfico nacional (J. A. França, 2007). No entanto, a sua atividade foi deveras importante, tanto na arte da caricatura como na cerâmica, tendo na primeira perdurado por mais de duas décadas (1884-1907), embora tenha publicado algumas ilustrações posteriormente, acompanhando uma crónica de Júlio Dantas na *Ilustração Portuguesa*, em 1914. Colaborou, ainda, n' *O Gafanhoto* (1903-1910), uma revista infantil de banda desenhada, dirigida por seu tio Tomás Bordalo Pinheiro e por Henrique Lopes de Mendonça.

Entre os 9 e os 12 anos, Manuel Gustavo ficou em Lisboa, para não interromper os estudos, enquanto o pai emigrou para o Brasil, tendo mais tarde acompanhado a mãe na viagem transatlântica. Em Portugal, tinha ficado com os avós paternos e ingressou num colégio interno, após a morte da avó Maria Augusta.

Depois do regresso do pai a Portugal, onde fundou o jornal *O António Maria* (1ª série), Manuel Gustavo começou a colaborar com desenhos humorísticos seus em 1884, tendo sido apresentado pelo próprio Rafael como o seu sucessor. A partir do momento em que o pai se começou a empenhar mais na Fábrica de Faianças das Caldas, Manuel Gustavo passou a preencher as páginas centrais do jornal com as suas caricaturas e *cartoons*. No jornal seguinte de Rafael, *Pontos nos ii* (1885-1891), Manuel Gustavo tornou-se cada vez mais assíduo e indispensável, transpondo para litografia os desenhos que o pai fazia nas Caldas e assumindo a responsabilidade do jornal, o mesmo acontecendo com a 2ª série d' *O António Maria* (1891-1898).

A sua notoriedade como caricaturista e cartoonista, no entanto, só surgiria n' *A Paródia* (1900-1902) e na *Paródia Comédia Portuguesa* (1903-1905), cativando o seu

⁵⁰ Talvez haja um problema recorrente, comum às filhas e filhos de pessoas célebres, embora não esteja no âmbito do nosso estudo. Rafael acrescentou Gustavo ao nome Manuel do filho, em homenagem ao ilustrador, gravador, pintor, escultor e, também, caricaturista e desenhador de BD, Gustave Doré (1832-1883), que a família tanto admirava.

próprio público de leitores e assumindo-se como coproprietário⁵¹ naquela que já é considerada uma criação conjunta dos Bordalo Pinheiro (R. H. da Silva. & Horta, 2004), embora nós consideremos que o papel de João Chagas neste jornal foi, também, determinante. Foi com este colaborador literário que prosseguiu o mesmo semanário, então intitulado *Paródia Fundador Rafael Bordalo Pinheiro* (1905-1907), em que assumiu a direção e o trabalho caricatural⁵².

Paralelamente, Manuel Gustavo também se dedicou à cerâmica artística na Fábrica de Faianças do pai, provavelmente desde 1889, tendo assumido um papel mais preponderante quando Rafael adoeceu e, mais tarde, veio a falecer. Dedicou-se, então, à direção da fábrica, assumindo a realização de inúmeras obras: as primeiras ao estilo de Rafael e, depois, já com o seu estilo próprio até 1907, quando a fábrica foi arrematada por Manuel Augusto Godinho Leal. Manuel Gustavo criou, então, a Fábrica de Faianças Bordalo Pinheiro, de onde se acabou por afastar devido às suas atividades como professor na Escola de Cerâmica de Lisboa.

Foi casado com Angélica Barreto da Cruz Bordalo Pinheiro e, não tendo deixado descendência, legou a fábrica a sua mulher e a sua irmã Helena, sendo metade para o seu primo Pedro, filho de Tomás, com usufruto de sua mulher. Foi, pois, um caricaturista de estilo rafaelista, na senda do seu pai, ao contrário de Celso Hermínio.

3.3. Celso Hermínio (1871-1904)

Celso Hermínio de Freitas Carneiro foi caricaturista e *cartoonista*, num estilo considerado como pré-expressionista (O. M. de Sousa, 2002), comparado a Daumier e Cham (C. Lima, 1904) e considerado o derradeiro discípulo de Rafael Bordalo Pinheiro (Medina, 2008). Iniciou-se na arte com um jornal manuscrito (*A Mosca*), aos 14 anos. Começou a publicar no *Suplemento Ilustrado d' O Universal* em 1892, após breve carreira militar. Colaborou, depois, com Rafael Bordalo Pinheiro n' *O António Maria* (2ª Série),

⁵¹ *A Paródia* publicou, em 1902, desde o seu nº 117 a 129 e 133 e 135, o grande romance histórico “O homem esverdeado! Ou a Porta Misteriosa do segredo dos Tesouros dos subterrâneos do Castelo Maldito” com tradução à letra “do notável escriptor M. Gustavo” (M. G. B. Pinheiro, 1902). O original é de Henri Avelot e tinha sido publicado no jornal *Le Rire*, em 1900, com ilustrações do próprio. Seria uma paródia aos romances góticos tão em voga no séc. XVIII, que conjugavam o horror com uma preocupação moralizadora. Em Portugal, houve inúmeras traduções no séc. XIX, destacando-se as de Alexandre Herculano, muitas delas em folhetim (M. L. M. de Sousa, 1979).

⁵² Data desta altura uma famosa caricatura «Varão Varela Varunca», de sua autoria, que reproduz um antigo prolóquio popular e que erradamente é atribuída ao pai, Rafael Bordalo Pinheiro (B. V. e Sousa, Almeida, Vaquinhas, Matoso, & Monteiro, 2010).

em 1894, seguindo-se *O Micróbio* (1894-1895). Em 1896, foi o desenhador principal d' *O Berro*, com colaboração literária de João Chagas. Este periódico é considerado um dos mais combativos e demolidores jornais satíricos, onde também colaborou Gomes Leal (Medina, 2008)⁵³. O número 18 do jornal seria apreendido pela censura e, embora, reeditado, marcaria o final do periódico⁵⁴.

Celso trabalhou depois na revista *Branco e Negro* (1897-1899), mas partiria para o Brasil, ainda em 1897, para ser o redator desenhista do *Jornal do Brasil*, ocupando com as suas *charges* a primeira página deste jornal (H. Lima, 1963). Colaborou, também, no semanário fluminense *O Diabo*, tendo sido o seu diretor artístico. Continuou a colaborar neste periódico, mesmo depois de regressar a Portugal, no final de 1898. Esteve, então, n' *A Carantonha* (1899)⁵⁵, na revista *Brasil-Portugal*, de que foi também diretor artístico e no *Diário de Notícias*, onde publicava às segundas feiras. Nesse jornal surgiram algumas das suas caricaturas mais célebres: Columbano, João Chagas, Manuel Gustavo, Jorge Cid, Raul Brandão, etc.

Publicou, posteriormente, no jornal *O Dia* de José Maria de Alpoim e Raul Brandão, e n' *A Paródia* (1901-1903), onde foi noticiado o seu falecimento. Neste jornal, assinou, como vimos, inúmeras capas, nomeadamente em 1902 (22 primeiras páginas), além de *portraits-charges* e últimas páginas. Também é seu o álbum *O Carnaval Desmascarado* (1903) e as ilustrações para alguns livros. Antes de falecer, preparava um álbum de *portraits-charges* com Câmara Lima, seu pesaroso amigo. Os últimos que realizou foram de Augusto Rosa e Júlio de Vilhena (C. Lima, 1904).

3.4. Jorge Cid (1877-1935)

Jorge Cid seguiu a carreira médica, tendo sido cirurgião, durante o serviço militar, e pediatra no foro civil. Desempenhou as funções de diretor clínico do Lactário da Associação Protetora da Primeira Infância, que dispunha de uma vacaria. Paralelamente,

⁵³ O jornal surgiu na mesma altura que *Pátria* de Guerra Junqueiro, uma obra em verso das mais significativas da retórica republicana finissecular e que teve especial destaque de 1ª página no próprio *O Berro*.

⁵⁴ A apreensão ficou a dever-se à presença da esquadra inglesa em Lisboa e a um regime especial de imprensa que foi instituído para evitar o aproveitamento dos republicanos em relembrar o *Ultimatum* de 1890, como sucedia nas páginas centrais da edição em questão com caricaturas de Celso Hermínio e uma frase de Oliveira Martins.

⁵⁵ O editor era o seu irmão Décio Carneiro. O jornal duraria três meses, tendo, desde logo, o 1º número sido apreendido. Nele, Celso dá conta da importância da caricatura como processo de crítica para a correção dos costumes (O. M. de Sousa, 1998).

foi caricaturista, discípulo de Bordalo e um dos promotores do *Milenário de Hipócrates*, uma iniciativa de caráter parodístico realizado pela Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa, em 1899.

Trabalhou, também, como conservador do Museu de Arte Sacra e ilustrou diversos livros. Como caricaturista, iniciou a sua atividade n' *A Rua da Barroca* (1896), passando pel' *O António Maria* (1897), pelo *Suplemento Humorístico d' O Século* (1898-1903), *Jornal do Sport* (1905), *Serões* (1910), *Atlântida*, *O Primeiro de Janeiro* (1909-1910), *Sempre Fixe* e pel' *A Paródia*. Fez parte do grupo de responsáveis pela publicação *A Parótida* (1900), com número único, uma verdadeira paródia d' *A Paródia*. Neste último jornal, assinou diversas primeiras e últimas páginas (1900-1904). Teve algum sucesso como caricaturista e esteve integrado na escola *rafaelista*, sendo mais próximo do estilo de Manuel Gustavo (O. M. de Sousa, 1998). Não era muito hábil no desenho, à semelhança do portuense Manuel Monterroso (J. A. França, 2007).

3.5. Manuel Monterroso (1875-1968)

Manuel Aníbal da Costa Monterroso constituiu-se como um caricaturista e cartoonista de grande longevidade, tendo atravessado o período do final da monarquia constitucional (*Os Pontos*, *O Povo*, *O Tripeiro*), a I República (*Límia*, *O Primeiro de Janeiro*, *A Montanha*, *Miau!*, *Diário de Notícias*, *O Século*, *Sempre Fixe* e *Maria Rita*) e o Estado Novo (*O Comércio do Porto*⁵⁶). Colaborou, também, nos jornais franceses *Le Rire* e *Le Barbare* (Universidade Digital / Gestão de Informação, 2010).

Foi considerado como um amador por França, o que de facto era porque exerceu a sua carreira principal como médico e, também, como professor. Este investigador considera ainda que Monterroso tinha pouca imaginação e era assaz provinciano (J. A. França, 2007), o que, efetivamente, se verificava porque, sendo natural de Amarante, distrito do Porto, retratou n' *A Paródia* alguma da sociedade e dos jornalistas da cidade invicta, por exemplo. As suas caricaturas neste jornal, onde colaborou durante alguns anos como correspondente no Porto (1900-1902), juntamente com Tito Litho e, antes, com Abílio, revelam algumas das personalidades porventura mais importantes da cidade na altura. Regressou à *Paródia Comédia Portuguesa* em 1903, para a homenagem a

⁵⁶ Neste jornal, publicou *cartoons*, pelo menos, até 1963, muitas vezes com o Zé Povinho e o Tio Sam num estilo mais moderno, diferente do seu estilo rafaelista do início.

Rafael Bordalo e em 1907, integrou a *Paródia Fundador Rafael Bordalo Pinheiro* fazendo a primeira página, numa homenagem à exposição de Manuel Gustavo no Porto. Embora o seu longo espólio esteja no Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, em Amarante, onde existe uma sala com o seu nome (Amarante, sem data), a sua obra tem merecido pouca ou nenhuma investigação. Dedicou-se, ainda, à cerâmica, à cenografia de carros alegóricos, ilustração de livros, etc. (O. M. de Sousa, 2002).

3.6. João Rimanso/João Risonho (João Chagas) (1863-1925)

É curioso que a bandeira da República Portuguesa tenha tido como origem a bandeira da Carbonária, uma sociedade secreta e revolucionária internacional que teve particular destaque em Portugal no regicídio que levou ao fim do decadente regime monárquico-constitucional. A bandeira em questão foi desenhada pelo aclamado pintor e caricaturista Columbano Bordalo Pinheiro, irmão de Rafael e seu colaborador n' *O António Maria*. Da comissão que apresentou o projeto, fez parte João Chagas e Abel Botelho, bem como o artista responsável pelo projeto (Presidência da República Portuguesa, sem data). Na realidade, se formos justos e objetivos, quem escolheu a nossa bandeira foi João Pinheiro Chagas que era, nesta comissão, como veremos a seguir, a pessoa com maior influência política na altura.

João Pinheiro Chagas era um homem que não conversava, conspirava (Brandão, 2011). Foram estas as cruas palavras com as quais o escritor Raúl Brandão, que com ele conviveu nos anos turbulentos do final da Monarquia Constitucional, o caracterizou, acrescentando que Chagas tinha sempre um sorriso nos lábios, era constantemente simpático, apresentava-se bem vestido, de trato correto, com uma popa branca no cabelo, como se fosse um ator a desempenhar o seu papel. E este papel foi o do maior propagandista e organizador da República, que Bernardino Machado considerou como o continuador da obra crítica de Ramalho Ortigão e Eça de Queirós (Magalhães, 2004). Aliás, Eça seria uma referência e um modelo para este escritor. Como propagandista, João Chagas seria reconhecido pelos seus pares republicanos, embora política e diplomaticamente o seu papel tenha sido criticado posteriormente (Marques, 2012). No campo literário, pouca atenção mereceu, embora tenha publicado um romance, um livro de viagens, *De Bond* e outro de crónicas, *Bom Humor* (1905), também do âmbito do jornalismo satírico, por ser constituído pela maioria das crónicas que publicou n' *A*

Paródia e Paródia Comédia Portuguesa, tendo este livro sido dedicado a Rafael Bordalo Pinheiro.

De origem brasileira, filho de um emigrante português e de uma ameríndia, vinha de uma família liberal, que tinha laços em Portugal, pois era primo do escritor e político Manuel Pinheiro Chagas (Magalhães, 2004; Esteves, 1999)⁵⁷. A sua família tinha emigrado para o Brasil durante a Guerra Civil por ter sido vítima de perseguições por parte dos absolutistas. O pai era amigo do pai de Bernardino Machado. Tendo ficado órfão dos pais em criança, João Chagas foi educado em Lisboa, onde estudou, bem como na Bélgica. Começou a trabalhar no jornalismo, porventura por necessidades económicas, aos 18 anos, na cidade do Porto, n' *O Primeiro de Janeiro* e, depois, em Lisboa, no *Correio da Manhã* e n' *O Tempo*⁵⁸, n' *O Dia*, no *Correio da Noite* e na agência telegráfica inglesa *Central News*.

A partir do ultimato britânico de 1890, João Chagas aderiu ao Partido Republicano⁵⁹ e à Maçonaria, em 1896⁶⁰, tornando-se na maior referência do jornalismo republicano do final da monarquia. Destacou-se, desde logo, no jornal *República*, no Porto, tendo se tornado amigo de Guedes de Oliveira, que referiremos adiante. Fundou o jornal *A República Portuguesa* (1890-1891), que contou com a colaboração de Sampaio Bruno, jornalista e filósofo demasiado esquecido nos nossos dias, entre outros, onde escreveu um texto que o levaria, pela primeira vez, à prisão no princípio de janeiro de 1891. Foi implicado na revolta do 31 de janeiro que terá sido, contudo, posterior, pois na altura em que esta ocorreu encontrava-se detido pelas autoridades. Nesta altura tornou-se também o “cabecilha de revindictas futuras, muito próximas” (Almeida, 1934, p. 119) nas palavras de outro colaborador de Rafael Bordalo Pinheiro, o jornalista e escritor Fialho de Almeida, também com simpatias republicanas, palavras que, efetivamente, se viriam a verificar adequadas, com todas as conspirações em que João Chagas esteve envolvido até ser proclamada a república.

⁵⁷ É, erradamente, considerado como seu sobrinho (Medina & Pereira, 2006).

⁵⁸ Neste jornal, conviveu com os *Vencidos da Vida*, que invadiam a redação, depois do jantar, no Hotel Bragança. Eça de Queirós chegou a vaticinar-lhe a criação de um estilo próprio. Tornou-se, mesmo, amigo de Bernardo Pindela, conde de Arnoso (Esteves, 1999).

⁵⁹ Embora tenha sido aliciado várias vezes pelo poder, nomeadamente pelo dirigente progressista Carlos Lobo d'Ávila e, até, quando voltou do degredo (Esteves, 1999).

⁶⁰ Foi iniciado na Loja Luís de Camões com o nome Armand Carrel (Novais, 2006), que foi um jornalista, escritor e historiador republicano francês.

Preso e degredado para Angola, Chagas conseguiu fugir para o Congo Francês e depois para Paris, onde se encontrou com os exilados Sampaio Bruno e Alves da Veiga. Mas, em março de 1892, já estava de regresso ao Porto, clandestinamente, tendo depois voltado a fugir para Madrid e, posteriormente, para Paris devido aos perigos em que incorria. Neste período, dirigiu *A Portuguesa* (1892), voltando a ser preso e deportado em setembro para Luanda, onde esteve até ser amnistiado, em 1893, e onde escreveu o *Diário de um condenado político*, uma obra de combate, nas palavras do próprio, num estilo conciso e elegante, que já evidenciava (Magalhães, 2004). De regresso a Portugal, escreveu o romance *O crime da sociedade*, retomou o ofício de jornalista, dedicando-se ao trabalho do Partido Republicano e escreveu, também, o seu livro de viagens, *De Bond*, numa visita ao Brasil, que teve, também, intuítos políticos. A propaganda da revolução passaria pelo jornal *O Berro* (1896) com o caricaturista Celso Hermínio, uma primeira incursão na sátira política, como vimos antes, e pel' *A Marselhesa* (1896-1898) com o caricaturista Leal da Câmara no *Suplemento de Caricaturas* (1897-1898). Nesta altura, Chagas seria o líder da ala radical do Partido Republicano, que condenava a coligação liberal dos republicanos com os progressistas (Valente, 1992). Quando *A Marselhesa* é suprimida, João Chagas assume a direção d' *O País* que, em novembro, se passou a chamar *A Lanterna* (1898-1899), acumulando uma infinidade de processos de imprensa que o levaram ao exílio em Madrid, em março de 1898, de onde continuou, no entanto, a enviar os seus incendiários editoriais.

Em fevereiro de 1899, João Chagas abandonou a direção do jornal, talvez desgastado com a repressão política, continuando em Madrid até maio, tendo depois regressado para dirigir *A Batalha, Jornal Republicano* (1899-1900). 1900 é o ano em que nasce *A Paródia*, tal como foi referido. No Natal de 1899, esteve no Café Martinho com Cunha Dias, onde lhe falou do seu interesse num jornal de crítica, um semanário, para o qual depois convidaram Rafael Bordalo Pinheiro, que recebeu a ideia com entusiasmo. Foi também nesta altura que publicou a *História da Revolta do Porto de 31 de janeiro de 1891* com o ex-tenente Manuel Maria Coelho.

N' *A Paródia*, foi o principal colaborador literário e autor da crónica editorial desde 1902 até ao final da *Paródia Fundador Rafael Bordalo Pinheiro*, em 1907, mantendo-se fiel a Manuel Gustavo, mesmo após a morte de Rafael, que largamente homenageia no número especial lançado aquando da sua morte. A crónica era o único texto que contava com a sua assinatura, embora saibamos que as ideias das caricaturas de

Rafael Bordalo Pinheiro também eram sugeridas e discutidas com ele (Leitão, 1936), como foi o caso no 1º número e da caricatura *A Política A Grande Porca*. Assim, é legítimo admitir que, mesmo só tendo começado a assinar n' *A Paródia* em 1902, João Chagas participaria nas reuniões da “redação” e terá tido um papel importante nas legendas e temas do jornal, o que aconteceria em mais jornais satíricos, como foi o caso de Daumier no jornal *Le Charivari*, em que as legendas eram escritas, usualmente, pelos jornalistas da redação (Terdiman, 1989).

Durante este tempo, publicou *Homens e Factos 1902-1904* (1905), *As Minhas Razões* (1906), *Posta-restante (Cartas a toda a gente)* (1906), *Vida Literária (Ideias e sensações)* (1906), sendo esta última uma obra reveladora do seu gosto artístico francês⁶¹. Luís da Câmara Reis considera-o como o maior dos discípulos de Eça de Queirós e afirma que com ele terá aprendido a manejar a ironia que caracteriza a sua obra satírica. Traduziu Victor Hugo e Adolphe d' Ennery, lia diariamente o *Le Matin* e terá sofrido grande influência do jornalismo e da literatura francesa (Magalhães, 2004). Em 1907, publicou um artigo que, consistindo numa crítica à frivolidade dos casamentos na classe média, saiu no nº 8 da revista *Alma Feminina* (1907-1908), sendo a personalidade entrevistada nos números 13 e 14 (Esteves (dir.), Castro (dir.), Abreu (coord.), & Stone (coord.), 2013). A partir de *João Franco 1906-1907* (1907) e de *Subsídios críticos para a história da ditadura* (1908), os seus escritos revelam já o panfletário e comentador propagandista da República, atividade que se prolongou até 1910, quando esse regime foi implantado. Esteve envolvido no golpe que se preparava para 28 de janeiro de 1908 mas, talvez por sua própria responsabilidade, o mesmo foi gorado e João Chagas foi detido, tendo chegado a correr o boato que teria morrido, quando os presos se encontravam incomunicáveis. Com o regicídio de 2 de fevereiro do mesmo ano seria libertado, tornando-se total a sua determinação em acelerar a proclamação da República. Fez-se editor e, entre 1908 e 1910, publicou as suas *Cartas Políticas*, que serão a sua obra-prima. Como foram publicadas em panfletos, não foram submetidas à vigilância censória. As cartas eram lidas em público pelas comissões paroquiais republicanas por todo o país, como propaganda e educação numa nova cidadania. O seu êxito terá sido tão grande que a tiragem teria chegado aos 500 mil exemplares, segundo o caricaturista Francisco Valença (1909).

⁶¹ Nutria uma grande admiração por Victor Hugo, nomeadamente (Esteves, 1999).

João Chagas tinha sido eleito deputado quando cumpria sentença em África e voltou a sê-lo, em 1910, embora nunca tenha tomado posse por causa da Revolução (Medina & Pereira, 2006). Conotado com a ala radical do Partido Republicano, João Chagas seria excluído do Diretório no Congresso de Setúbal, em 1909, no entanto ficaria a pertencer à Comissão Civil da revolução, estando em íntimas relações com o Almirante Cândido dos Reis, que ficou na Comissão Militar e que era membro da Carbonária⁶². Não é de estranhar que, após a Revolução de 5 de outubro, tenha sido nomeado Presidente do Ministério do I Governo Constitucional (1911), governo que duraria dois meses, numa altura em que era já independente. Foi, depois, ministro plenipotenciário em Paris, de 1911 a 1923, tendo interrompido as suas funções, por sua própria demissão, durante as ditaduras de Pimenta de Castro (1915) e Sidónio Pais (1917-1918), com as quais não quis pactuar, tendo mesmo criticado severamente os republicanos, em 1915, com o livro, também panfletário, *A Última Crise*. Seria, novamente, nomeado Presidente do Ministério nesse mesmo ano, após um golpe revolucionário, embora nunca tenha tomado posse, por ter sido vítima de uma tentativa de assassinato no comboio que o trazia do Porto para Lisboa para esse efeito.

Enquanto ministro em Paris, João Chagas foi acérrimo defensor da entrada de Portugal na I Guerra Mundial, do que dá conta no seu opúsculo *Portugal Perante a Guerra: Subsídios para uma página da História Nacional* (1915), o que lhe gerou inúmeros opositores que o chegaram a discriminar xenofobicamente, como o antigo republicano Homem Cristo Filho (1915), que se tornara fascista e que lhe chamou “mulato” e o próprio Guerra Junqueiro, refugiado em Paris, que afirmou que ele era “rasta” (F. C. Oliveira, 2016). Este seria o seu último combate político em prol do regime e de Portugal (Magalhães, 2004). No entanto, ainda seria membro da delegação portuguesa à Conferência de Paz, em 1919 e à Sociedade das Nações e deixaria os seus *Diários* (1914-1921), em 1929, tecendo duras críticas aos seus antigos correligionários republicanos. Escritos sempre com a sua verve irónica, os *Diários* causaram muita polémica, tendo sido o autor destemidamente defendido por sua mulher, Maria Teresa Chagas («As memórias dum republicano/Madame João Chagas defende seu marido dos ataques que lhe têm feito a propósito do “Diário”», 1930). Postumamente, foi, ainda, publicado *Sylva de Conceitos* (1937).

⁶² João Chagas era também um “carbonário janota” (Mesquita apud Novais, 2006), tendo protagonizado as aliciações na Marinha que antecederam o movimento revolucionário.

João Chagas foi grande amigo de Jorge Cid, de quem já falamos, e de Guedes de Oliveira, de quem falaremos a seguir. O seu trabalho n' *A Paródia* continuou com a direção literária de Marcelino Mesquita e a mudança de nome do jornal, algo que tantas vezes ele já tinha vivido, para *Paródia – Comédia Portuguesa*.

3.7. Marcelino Mesquita (1856-1919)

Marcelino António da Silva Mesquita nasceu no Cartaxo, filho de um destacado agricultor e negociante de vinhos. Teve uma educação esmerada e frequentou o Seminário de Santarém, mas empenhou-se, desde cedo, em sair da instituição, iniciando um processo de sucessivos episódios de mau comportamento (Rato, 2009). Prosseguiu os estudos, formando-se pela Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa (V. M. M. dos Santos, 2007). Começou a escrever para os jornais em 1872, publicando poesias e crónicas no *Diário Ilustrado* e n' *O Pai Anselmo*, inicialmente com pseudónimos e, a partir de 1883, em nome próprio.

A sua carreira dramática iniciou-se logo em 1876, quando ainda era estudante de medicina, com o drama histórico *Leonor Teles*, de sua autoria e em cuja encenação ele próprio teve um papel como ator. Em 1885, o seu drama *Pérola/Episódio da Vida Académica* foi proibido pelo comissário régio. Nesse mesmo ano, volta para o Cartaxo, onde exerce como clínico e casa com Maria Rufina Marques, naquele que foi um casamento breve e atribulado.

Adquiriu o jornal *O Povo do Cartaxo*, rebatizando-o de *O Cronista* e tornando-se no redator principal, em 1886. Em 1888, fundou o semanário *A Comédia Portuguesa* (1888-1889; 1902), que contou com as ilustrações de Julião Machado e que teve como colaboradores Fialho de Almeida e Silva Lisboa, entre muitos outros. Em 1902, os caricaturistas passaram a ser Celso Hermínio, Francisco Teixeira e Francisco Valença. Instalou-se, então, em Lisboa, onde estabeleceu um consultório clínico. Teve uma filha, em 1888, que viveu apenas alguns meses, causando-lhe a sua morte um profundo desgosto. Data desse mesmo ano o seu relacionamento com Alexandrina Ferreira, que se tornou a sua grande paixão e de quem teve uma filha. Paralelamente, desenvolveu uma carreira política e foi eleito deputado pelo Partido Regenerador, em 1890, embora lhe sejam atribuídas simpatias republicanas. Em 1891, fundou o diário *Portugal* e esteve em digressão no Brasil com a companhia teatral que representou o drama *Leonor Teles*.

Em 1892, instalou-se numa quinta no concelho do Cartaxo para se isolar, ler, fumar e trabalhar (Brandão, 2011). Em 1899, foi-lhe atribuída uma condecoração pelo Rei D. Carlos que, no entanto, recusou, alegando ser republicano. Tinha uma relação próxima com Teófilo Braga, foi amigo de Fialho de Almeida e fez parte de um grupo de literatos boémios que deambulavam pela Lisboa noturna de 1900. Nessa altura, tinha já uma imensa obra publicada e representada, incluindo dramas, comédias, poesia, contos, traduções e narrativas históricas, numa longa carreira de escritor que abraçou, preterindo a medicina. Colaborou em muitos outros periódicos, como *Almanaque dos Palcos*, *Salas*, *Branco e Negro*, *Serões*, *Revista de Turismo*, etc.

Em 14 de janeiro de 1903, *A Paródia* fundiu-se com o jornal de Marcelino Mesquita, passando a chamar-se *Paródia – Comédia Portuguesa*. Marcelino foi o diretor literário dos dois primeiros números e colaborou com alguma regularidade, nesse ano de 1903, até ao nº 32, assinando várias vezes como Dois Emes, nomeadamente crónicas. Uma pequena peça sua, *O Serão*, foi publicada nos números 18 e 20. Posteriormente, apenas é referido em anúncios a obras suas que iam sendo publicadas. Chegou a ser retratado num *cartoon* de Manuel Gustavo contra a proibição da sua peça *A Noite do Calvário*, em 1901.

No final de uma longa vida de êxitos dramáticos e literários, Marcelino Mesquita foi nomeado pelo Governo vogal para a Academia de Ciências e para a Comissão de Reforma do Teatro Nacional, em 1918, vindo a falecer em Lisboa, no ano seguinte.

3.8. Tito Litho (Henrique António Guedes de Oliveira) (1865-1932)

Tito Litho publicou n' *A Paródia* de 1900 a 1902 com alguma regularidade, tornando-se correspondente no Porto, onde escrevia as suas gazetilhas. A maior parte das vezes eram acompanhadas pelas caricaturas de Manuel Monterroso. Em 1900, já a rubrica se intitulava, precisamente, *O Porto n' A Paródia*, tendo perdurado durante esses três anos, por vezes com designações diferentes. Como referimos anteriormente, estas gazetilhas e caricaturas davam conta da sociedade portuense da altura, nomeadamente do meio jornalístico e merecem um estudo mais aprofundado.

Tito Litho era o pseudónimo de Henrique António Guedes de Oliveira, filho de Carolina Amélia Guedes Mancilha e Vasconcelos e de António de Oliveira. Nasceu no

concelho de Baião, distrito do Porto, cidade para onde foi morar com um ano de idade. Estudou Arquitetura na Escola de Belas Artes do Porto, onde se tornou mais tarde professor e diretor. Colaborou em folhas humorísticas e jornais operários como *A Rabeca do Diabo* (1889), *O Protesto* (1875-1882) e *O Operário* (Porto) (1879-1882)⁶³, *A Voz do Operário* (Lisboa) (1879-) e escreveu no jornal *O Bejense* (1860-1897) («U. Porto/Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Henrique António Guedes de Oliveira», sem data).

Em 1883, publicou o seu primeiro livro de versos intitulado *Cáusticos*, bem como folhetos panfletários em verso, sob o pseudónimo Tito Litho, seguindo-se *Tauromaquia alegre* e *Jornal de um espectador*, que reunia crónicas publicadas n' *O Primeiro de Janeiro* (1868-2008), onde trabalhou durante 34 anos. Foi, também, redator do jornal satírico *Zé Povinho* (1880-1910) e participou na revista *Tam-Tam*. Foi, ainda, colaborador do *Atlântida: mensário artístico literário e social para Portugal e Brazil* (1915-1920) e da *Ilustração portuguesa* (1903-1993), onde também publicou fotografias. Aliás, Henrique Guedes de Oliveira dedicou-se intensamente à fotografia, tendo fundado, em 1892, a Photographia Guedes, situada na rua de Santa Catarina, no Porto. Era o estúdio preferido dos artistas de teatro e das figuras notáveis do Porto. O seu notável acervo fotográfico pertence hoje à Câmara Municipal do Porto e está disponível em formato digital. Foi, ainda, autor e produtor de peças populares de teatro com sucesso em Portugal e no Brasil e de operetas musicadas por Ciríaco Cardoso. Organizou, em 1898, a Sociedade de Belas Artes, instituída em 1905 com o nome de Sociedade Portuense de Belas Artes. Foi casado com Margarida da Conceição Correia e viveu na Casa da Levada, em Rio Tinto, onde faleceu em 1932.

⁶³ Estes dois jornais depois fundiram-se no *Protesto Operário* (1882-1894) e eram órgão ligados ao Partido Socialista Português (1875-1933). Henrique Guedes de Oliveira teve uma educação vincadamente socialista e republicana («Oliveira, Henrique Guedes de (1865-1932) | Arquivo Histórico-Social / Projecto MOSCA», sem data).

Capítulo II: PORTUGAL E AS MULHERES NO ANO DE 1900

Neste segundo capítulo, procederemos a uma breve contextualização histórica e cultural da época de 1900, assinalando os principais acontecimentos políticos, económicos e culturais que se constituíram como fonte para as notícias satíricas e caricaturas d' *A Paródia*.

Tentaremos caracterizar a condição feminina nesta época de mudança, devidamente contextualizadas por algumas considerações sobre o género, o sexo e a dominação que são pertinentes para a nossa análise.

Referimos, por fim, as investigações científicas que questionam o papel que a imprensa desempenha na construção de género, aplicando estes conhecimentos ao exemplo d' *A Paródia*.

1. Contextualização histórica e cultural

1.1. Portugal, ano de 1900

Durante o século XIX, deu-se o triunfo da industrialização e a ascensão da burguesia, dos governos liberais e dos novos títulos nobiliárquicos. As grandes potências mundiais eram, no final do século, o Reino Unido e a França, tendo-se começado a desenhar novas potências como a Alemanha, os Estados Unidos, a Rússia e o Japão. O imperialismo europeu estendia-se à Ásia e à África tendo, então, surgido uma grande disputa pelos territórios africanos como ficou patente na Conferência de Berlim que decorreu em 1884-85.

Na Europa, predominavam as monarquias liberais, onde havia eleições, mas em que apenas podiam votar os homens que pagavam mais impostos, estando excluídas as mulheres e todos os que tinham menos posses. Foi um período de grande emigração, nomeadamente, para os Estados Unidos da América e, no caso de Portugal, para o Brasil. Com o desenvolvimento do capitalismo industrial e da sua brutalidade, surgiram confrontos sociais e políticos estimulados por Marx, Engels e Proudhon, que levaram à

conquista de alguns direitos por parte dos trabalhadores industriais, como a redução da jornada de trabalho, o direito à greve, a assistência na doença, a habitação, a educação, etc.

Em Portugal teve imensa repercussão o *Ultimatum* de 1890, declarado ao nosso país pelo Reino Unido, disputando-lhe colónias em África. A crise do sistema constitucional (Medina, 1998) ou o fracasso do reformismo liberal ficaram, assim, em grande parte a dever-se às questões relacionadas com o império colonial português, à cobiça das colónias africanas por parte das grandes potências europeias. Sintomático seria esse *Ultimatum* por parte dos ingleses, nossos velhos aliados, traindo essa aliança que D. Carlos tanto defendia (Ramos, Sousa, & Monteiro, 2010). As colónias portuguesas tinham ficado definidas, em 1890, e englobavam as ilhas de Cabo Verde, a Guiné, as ilhas de São Tomé e Príncipe, a Fortaleza de S. João Batista de Ajudá (no atual Benim), Angola, Moçambique, Goa, Macau e Timor. A soberania sobre estes vastos territórios era ilusória, pois grande parte deles continuava inexplorada no final do século XIX. Portugal envolveu-se, então, em várias campanhas militares nas colónias, sendo a mais famosa a que envolveu Mouzinho de Albuquerque na submissão de Gungunhana, um rei de Moçambique. No entanto, no princípio do século XX, só existiam 10.000 europeus em Angola, 5.000 em Moçambique e outros 5.000 nas restantes partes do império (Ramos et al., 2010). Por isso, os trabalhadores indígenas eram explorados e não tinham os mesmos direitos que os portugueses⁶⁴. Acontecimento que mereceu grande destaque n' *A Paródia* foi a Segunda Guerra Anglo-Boer (1899-1902) (Ramos et al., 2010) que originou a passagem das tropas britânicas por Moçambique. O *Ultimatum* seria a principal causa da insurreição republicana de 31 de janeiro de 1891, no Porto, a qual, apesar de derrotada, viria a culminar no Regicídio de 1908 e na Revolução Republicana de 1910 (R. H. da Silva, 2005).

Depois da Regeneração, protagonizada por Fontes Pereira de Melo e dos seus melhoramentos materiais, tinha começado um período chamado de *vida nova*, tendo-se parado com as obras públicas e aumentado os impostos de forma de reequilibrar as finanças portuguesas. Entre 1893 e 1906, foi também o período do rotativismo na chefia

⁶⁴ No entanto, “a produção e difusão de imagens sobre a «África portuguesa» - a sua ocupação imagética, poderemos dizer – mascaravam as fragilidades de um controlo territorial ainda débil e desigual entre as diferentes possessões” (Martins, 2012, p. 89). Estas imagens eram divulgadas em diferentes periódicos nacionais (*O Occidente*, *Vida Colonial*), mas também deram origem a imagens satíricas n' *A Paródia*, n' *O António Maria*, *Pontos nos ii*, *A Carantonha*, *Branco e Negro*, *O Berro*, etc. (Martins, 2012).

do governo, entre o Partido Regenerador e o Partido Progressista, tendo José Luciano de Castro, progressista, sido presidente do conselho de ministros de 1897 a 1900 e de 1904 a 1906 e Hintze Ribeiro, regenerador, de 1900 a 1904 (Ramos et al., 2010). O rei demitia e nomeava os governos e foi D. Carlos quem reinou entre 1889 e 1908, desempenhando um papel fundamental em todas as fases da vida política, desde as eleições à própria direção dos governos (Ramos, 2012). A dívida externa era motivo de procura de acordos com os credores externos, como aconteceu com o Convénio de 1902. Em 1901, dá-se no Partido Regenerador uma cisão, encabeçada por João Franco, que acabaria por formar um novo partido em 1903 (Ramos et al., 2010). O Partido Republicano teve representação na Câmara dos Deputados desde 1878 até 1905, embora restringido pela nova legislação do governo de Hintze-Franco. Tinha, também, um poderoso conjunto de meios de propaganda, que incluíam os jornais *O Século*, *Os Debates*, *A Pátria*, para além de realizar comícios e conferências públicas (Medina, 1998).

1.2. Arte e cultura em 1900

A segunda metade do séc. XIX viu a implementação da arquitetura do ferro e do vidro, na senda do desenvolvimento da linha férrea, nas estações de comboio, nos *palácios de cristal*, no símbolo da Exposição Universal de Paris de 1889, a Torre Eiffel, nas pontes, fábricas, armazéns citadinos e nas galerias cobertas das principais capitais da Europa. Esta arquitetura chegou a Portugal apenas a partir de 1880. A pintura assumiu-se, cada vez mais, como uma arte virada para o mercado, uma mercadoria auxiliada pelo embaratecimento da produção de papel, das telas, grafites e pincéis e pelo advento de uma burguesia enriquecida. Também adquiriu importância a arte elaborada fora das academias, levando ao nascimento de correntes como o Impressionismo e o Simbolismo, se bem que pouca expressão tivessem tido em Portugal (R. H. da Silva, 2005). Aliás, as artes plásticas portuguesas limitaram-se a seguir a estética dominante do Naturalismo, com paisagistas entre os quais de destacaram António Silva Porto (1850-1893) e João Marques de Oliveira (1853-1927), que haviam conseguido bolsas de estudo em Paris. Numa altura em que na França despontava o Impressionismo, os pintores portugueses, mesmo tornando-se profissionais, mantiveram-se fiéis ao Naturalismo (R. H. da Silva, 1999). Silva Porto fez parte do *Grupo do Leão*, conjuntamente com Rafael Bordalo Pinheiro e seu irmão Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), um dos mais importantes pintores portugueses do século e, ainda, José Malhoa (1855-1933). O *Grupo do Leão*

expôs em conjunto, pela primeira vez, em 1881 (J.-A. França, 1992), organizando diversos Salões de Arte Moderna, que foram a vanguarda possível da pintura portuguesa (R. H. da Silva, 1999). A nível artístico, importa, ainda, referir o movimento da Arte Nova, se bem que efémero, com maior expressão na arquitetura e nas artes decorativas, mas também representado na pintura e nas artes gráficas, nomeadamente com Jules Chéret, Alfons Mucha e Aubrey Beardsley, que foi adotado nalguns números d' *A Paródia*, em 1900, quando Rafael e Manuel Gustavo viajaram até Paris para participarem na Exposição Universal.

A nível literário, vivia-se o longo movimento do Romantismo, que se havia iniciado nos finais do séc. XVIII, com expressão em vários países europeus e nos Estados Unidos da América, Brasil, etc. Foram destacados escritores românticos Victor Hugo, Lamartine, Musset, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats, os irmãos Grimm, Hoffmann, etc. Este movimento também teve larga expressão na pintura, com Delacroix, Goya, etc. Teve várias escolas, sendo as últimas a escola realista e a escola naturalista que, em grande medida, lhe fizeram oposição, mas podem ser consideradas como parte do mesmo movimento (Saraiva & Lopes, 1996). Assim, a partir de 1850, impôs-se a escola realista na qual, ao nível da literatura, se salientam como autores maiores Gustave Flaubert, em França e Eça de Queirós, em Portugal. Na pintura, destacaram-se artistas como Courbet e Honoré Daumier, umas das referências de Rafael Bordalo Pinheiro. A escola naturalista na literatura teve como principal expoente Émile Zola. Como vimos no capítulo I, no campo da pintura, Rafael Bordalo Pinheiro integra-se na escola naturalista, opinião, aliás, corroborada por Raquel Silva (1999). Todavia, na sua obra de sátira gráfica, Bordalo considerou-se discípulo da escola realista. Importa referir que o final do séc. XIX foi uma época de intensa e problemática misoginia, tanto ao nível da literatura como da pintura (Dottin-Orsini, 1993), embora em Portugal tivesse tido menor expressão.

2. A condição feminina no ano de 1900

2.1. Considerações sobre género, sexo e dominação

Simone de Beauvoir considera a mulher como o Outro, em oposição ao homem, que é o Sujeito, o Absoluto (Beauvoir, 1970). Butler acrescenta que a dependência radical do sujeito masculino diante do Outro feminino expõe o carácter ilusório da sua autonomia

(Butler, 2003). Beauvoir explica que a mulher se determina e se diferencia em relação ao homem, existindo esta dualidade mesmo nas sociedades mais antigas. Procurando esclarecer as origens desta dualidade, a autora analisa os dados da biologia que, embora realcem alguns aspetos da condição feminina, nomeadamente a maternidade, a menstruação, a menopausa, apenas aparentemente comprovam a subordinação da função da mulher à continuidade da espécie. Também os dados psicanalíticos não explicam esta dualidade, levando a autora a criticar o modelo de Freud, considerando que é redutoramente masculinizante, como se a mulher pudesse ser um homem mutilado. A sua crítica incide, ainda, sobre o facto de a psicanálise considerar como femininas as condutas de alienação e como viris aquelas em que o sujeito afirma a sua transcendência e autonomia. Também o materialismo histórico não escapa às críticas da autora, considerando que apenas se preocupa com a economia, embora defina três fases na história da mulher: a Idade da Pedra, em que tudo era comum e havia partilha de tarefas, a era da propriedade privada, em que o homem, necessitando de escravos, coloca a mulher à sua disposição e o capitalismo, que impediu as mulheres de se erguer à igualdade com o homem, apesar das possibilidades obtidas com o desenvolvimento tecnológico. Assim, Simone de Beauvoir vai procurar explicação para a dualidade na própria História, verificando que, desde a Pré-História, o mundo sempre terá pertencido aos machos (Beauvoir, 1970). Desse modo, a autora considera que toda a história das mulheres foi feita pelos homens e que nunca as mulheres procuraram desempenhar um papel na História enquanto sexo.

A razão que explica estes factos é que as sociedades sempre estiveram sujeitas à dominação masculina, que consiste num *habitus* que dá às mulheres e aos homens um papel predeterminado. Esta dominação omnipresente pode ser identificada na realização de atividades tradicionalmente femininas, como a cozinha que, quando são executadas por um homem, lhe conferem o estatuto nobre de *chef*. Esta dominação masculina é um exemplo de uma submissão paradoxal que resulta de violência simbólica, invisível às suas próprias vítimas, exercendo-se pelas vias da comunicação e do conhecimento, ou mais precisamente do desconhecimento. A sua lógica exerce-se em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante como pelo dominado, de uma língua, de um estilo de vida ou de uma propriedade distintiva (Bourdieu, 2002). Bourdieu argumenta que a diferença biológica, nomeadamente anatómica, entre os sexos pode ser encarada como uma justificação natural da diferença socialmente construída entre os

gêneros e, principalmente, da divisão social do trabalho. Para o autor, a dominação masculina manifesta-se de maneira mais indiscutível na unidade doméstica, mas o seu alcance propaga-se a instâncias como a Igreja, a Escola ou o Estado, pelo que considera fundamental o papel do movimento feminista em entrar na esfera do politicamente discutível, pois só uma ação política poderá contribuir para o desaparecimento progressivo da dominação masculina.

Butler analisou a problemática do gênero e do sexo, observando que a sua distinção “sugere uma descontinuidade radical entre os corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos” (Butler, 2003, p. 24). A autora explica que, mesmo supondo a estabilidade do sexo binário, dela não decorre que a construção de “homens” ou de “mulheres” se aplique exclusivamente a corpos masculinos ou femininos, também não existindo razões para considerar os gêneros como apenas dois. Assim, o gênero não deve ser concebido apenas como uma inscrição cultural de significado num sexo previamente dado, devendo também designar o aparato de produção mediante o qual os sexos são estabelecidos, resultando que o gênero é o meio discursivo e cultural “pelo qual a «natureza sexuada» ou «um sexo natural» é produzido e estabelecido como «pré-discursivo», anterior à cultura” (Butler, 2003, p. 25). A autora considera, assim, a identidade de gênero como performativa. Numa outra obra sua, explica que o sexo é uma construção ideal que é forçosamente materializada através do tempo (Butler, 1993). A performatividade não é um ato singular ou deliberado, antes a prática citacional e reiterativa pela qual o discurso produz os efeitos que nomeia. Sendo o gênero uma construção, esta não é um ato singular, nem um processo casual iniciado por um sujeito e culminando num conjunto de efeitos fixos; é, antes, uma construção que toma o seu lugar no tempo, um processo temporal que opera através da reiteração das normas. Essa repetição é o que possibilita a formação do sujeito e constitui a sua condição temporal. A iterabilidade implica que a *performance* não é um *ato* ou evento singular, mas sim uma produção ritualizada, um ritual reiterado por restrições, através da força da proibição e do tabu com a ameaça do ostracismo e até da morte, controlando e obrigando a forma da produção, determinando-a com total antecedência (Butler, 1993). No entanto, esta visão do gênero como construção foi criticada por autores como Goffman, que prefere o termo *institucionalização* ao termo *performance* utilizado por Butler e, também, por Hirschauer, que observa que muitas teorias construtivistas podem, de facto, explicar a contingência da diferenciação de gênero, mas não podendo, no entanto, justificar a sua estabilidade

histórica. Para mudarmos as hierarquias patriarcais, precisamos de saber por que é que elas são tão estáveis (Kotthoff & Wodak, 1997b).

Importa referir que a própria linguagem utilizada no discurso, particularmente nas caricaturas e notícias satíricas que iremos analisar, tem aspetos profundamente sexistas, pelo que é indispensável contextualizar estas diferenciações e utilizar, no nosso próprio discurso, uma linguagem promotora da igualdade entre os sexos, como foi a nossa escolha. É preciso ter em atenção que se constatam relações sociais de poder assimétricas entre os sexos, uma divisão do trabalho orientada pelo género, uma socialização diferenciada e estratégias de interação subcultural que se desenvolvem no seu curso, bem como imagens ideais da feminidade e da masculinidade que são transmitidas, recorrentemente, pelos *mass media*, no geral e, embora no seu papel de contradiscurso, também n' *A Paródia*. Acresce que há atividades que desempenham um papel importante na construção contextual da feminidade e da masculinidade e um arranjo especial entre os sexos que está incluído na sociedade patriarcal e nas quais devemos integrar o jornalismo satírico. Os papéis de género são produzidos, reproduzidos e atualizados através de atividades de género específicas ao contexto da comunicação e têm um efeito no nível institucional, embora as normas de género possam ser subvertidas, o que aconteceu inúmeras vezes n' *A Paródia* com as caricaturas de políticos do sexo masculino travestidos de mulher. Kotthoff e Wodak também dão conta da existência de um sistema implícito de normas e conceções de valor, de regras profundamente eficazes que marginalizam as mulheres e possíveis contradiscursos, sistema que é utilizado pelos decisores políticos, económicos e pelos próprios *media*. Essa institucionalização dos dois géneros sempre inclui atos normativos, ao atribuir posições sociais a indivíduos (Kotthoff & Wodak, 1997b).

As paródias de género, de que temos inúmeros exemplos n' *A Paródia*, exploram ocasionalmente formas de apresentação enquadradas pelo género, mas deixam a ordem do poder prevalecente praticamente intocada. Esta ordem está localizada nas instituições de socialização, como a família, a escola, a religião, a política, os *media* e o mercado de trabalho, sendo necessário um esforço maior do que o simples transformismo para as modificar. Assim, estas transformações de género que ocorreram em certas imagens e textos d' *A Paródia* nunca seriam suficientes para modificar os normativos vigentes da sociedade patriarcal, embora pudessem ter uma função subversiva. As autoras realçam, também, que o genérico masculino utilizado na linguagem tem um carácter ambíguo e

discriminatório, indo nesse sentido alguns dos artigos reunidos na obra (Kotthoff & Wodak, 1997a) e que reforçam a nossa escolha de uma linguagem mais abrangente, como já referimos.

2.2. A vida das mulheres em 1900, no advento do feminismo

Relativamente à época em que se inclui o objeto do nosso estudo, Simone de Beauvoir considera que a Revolução Francesa colocou, inicialmente, as mulheres ao lado dos homens na luta contra a ordem estabelecida, chegando mesmo a liderar as insurreições; mas que, quando a sociedade se reorganizou, elas voltaram a ser duramente escravizadas (Beauvoir, 1970). A burguesia industrial manteve as mulheres agrilhoadas à cozinha e ao lar, embora fossem colocadas num trono, como o escreveu Balzac. Como ídolo, silencioso e moldado pela mão do homem, a mulher não poderia conquistar a sua liberdade (Duby & Perrot, 1994). Assim, as mulheres burguesas capitularam, ludibriadas e seduzidas, defendendo os interesses dos maridos. Porém, as evoluções técnicas e mecânicas provocaram a emancipação da classe laboral e das mulheres, começando estas a fundar clubes e jornais. O movimento reformista do século XIX é favorável ao feminismo, procurando a justiça na igualdade, à exceção das ideias de Proudhon, que permanece partidário da pequena propriedade e da limitação da mulher ao lar, rompendo a aliança entre o socialismo e o feminismo (Beauvoir, 1970). No entanto, a mecanização da indústria anulou a diferença da força física entre homens e mulheres, tendo estas sido chamadas a colaborar, em grande número, embora com salários inferiores aos dos homens e muitas vezes em condições bastante mais insalubres. Os salários femininos correspondiam, em 1889-1893, a metade dos salários masculinos. Criaram-se associações de produção, mas elas tiveram uma evolução extremamente lenta. Assim, o trabalho feminino só veio a ser regulamentado em 1874, sendo a primeira carta de trabalho feminino publicada em 1892, proibindo o trabalho noturno e limitando o horário das fábricas. Em 1900, o horário de trabalho foi fixado em dez horas. Embora Marx e Engels tenham prometido às mulheres a sua libertação, articulada em ligação à do proletariado, na verdade a solidariedade não foi tão imediata. O aborto, além de proibido, previa penas de reclusão e trabalhos forçados para a abortada e os seus cúmplices. Só em 1936 foi autorizado na Alemanha e na União Soviética. O divórcio foi restabelecido, em França, em 1884, em caso de adultério do marido (Beauvoir, 1970).

No que diz respeito aos direitos políticos, Stuart Mill fazia, em 1867, a primeira defesa oficialmente pronunciada do voto feminino, tendo as mulheres inglesas e francesas começado a organizar-se com esse objetivo. A autora considera Léon Richier o fundador do feminismo, ao criar, em 1869, *Les Droits de la Femme* e organizando um congresso internacional, em 1878. No ano seguinte, o congresso socialista francês proclamou a igualdade dos sexos, restabelecendo a aliança entre o socialismo e o feminismo. Ainda assim, aquilo que se reclamava eram, apenas, os direitos civis das mulheres; todavia, em 1883, a associação *O Sufrágio das Mulheres*, criada por Hubertine Auclert, defendeu claramente o direito de voto das mulheres. Apesar da determinação deste movimento sufragista e feminista, o mesmo, todavia, não reuniu a solidariedade das demais mulheres. Em 1878, foi realizado em Paris o 1º *Congresso Internacional dos Direitos da Mulher*, seguido por outros, em 1899 e 1904. Só depois de passar o período que é objeto da nossa análise (1900-1905), é que a pressão destes movimentos feministas levou ao reconhecimento do direito de voto às mulheres que, embora tenha começado na Nova Zelândia, em 1893, demoraria a ser reconhecido na Europa e, principalmente em Portugal. Só em 1931 foi reconhecido este direito no nosso país, embora com muitas limitações, que só viriam a desaparecer por completo em 1974 (Beauvoir, 1970).

As posições teóricas que apoiaram as feministas do séc. XIX estavam ligadas a duas correntes e representações da mulher, uma de tendência igualitária, promovendo a igualdade dos sexos e outra de tendência dualista, afirmando a especificidade da contribuição cultural da mulher. A proliferação da imprensa feminina e a fundação de inúmeras associações constituem o barómetro do progresso do feminismo. A imprensa feminista teve particular fulgor na Inglaterra com *Englishwoman's Journal*, em 1859; na França com *La Fronde*, em 1897; mas também na Alemanha com *Arbeiterin*, em 1891. As associações surgiram, muitas vezes, nos próprios jornais e tiveram particular importância nos EUA, na França, na Alemanha, Inglaterra e Suíça. Houve, mesmo, esforços de organização internacional desde 1868, embora com mais sucesso em 1875, com Josephine Butler, que fundou a *British Continental and General Federation for the Abolition of the State Regulation of Vice* e, em 1888, com a criação de um *Conselho Internacional das Mulheres*. Os valores reivindicados eram a emancipação, a libertação e a igualdade de direitos, embora o direito ao sufrágio se tenha tornado no eixo principal da luta feminista na viragem do século. Também a reivindicação pedagógica, nomeadamente na luta pelo acesso à Universidade, se tornara um cavalo de batalha

generalizado na segunda metade do séc. XIX. As reivindicações relativas à autodeterminação do corpo e ao direito civil, como ao divórcio, foram mais tímidas, se bem que se tenham iniciado na década de 1830. Josephine Butler também lutou, na Inglaterra, contra a prostituição regulamentada pelo Estado. A luta pela independência económica e o direito ao trabalho teve de confrontar-se com inúmeros preconceitos existentes na sociedade (Duby & Perrot, 1994).

A educação feminina teve alguma evolução no séc. XIX, principalmente devido ao estabelecimento de um ensino laico, na década de 1880, desprovido de ensinamentos religiosos, nomeadamente na França e na Bélgica. Na Inglaterra, o ensino estatal estabeleceu um compromisso com a Igreja anglicana, impondo a instrução religiosa no primeiro e nos últimos tempos letivos, de forma a tornar-se facultativa. As mulheres tornaram-se a maioria do corpo docente e, em 1875, as universidades foram autorizadas a conceder graus académicos a mulheres, embora elas se tenham mantido muito pouco numerosas no ensino superior até 1914 (Duby & Perrot, 1994).

Em Portugal, no período em análise, alguns intelectuais escreveram sobre a educação/instrução feminina. Ramalho Ortigão (1836-1915) questionou a sabedoria feminina n' *As Farpas*, as suas leituras de romances e revistas de moda, afirmando que as mulheres eram ignorantes das leis da natureza e que nunca tinham entendido os grandes educadores do espírito moderno. Ramalho colocava em primeiro plano a preparação das mulheres para serem mães, esposas e domésticas, ficando para segundo plano tudo o que fosse relativo ao estudo ou à ciência, o que as impedia de adquirirem tais competências (A. M. C. Lopes, 2005). Ramalho Ortigão também criticou o ensino nas escolas e os seus processos de aprendizagem, fazendo uma interpretação misógina da docência feminina. O escritor afirmou que a cultura de espírito que a mulher necessitava não se poderia aprender nas escolas, apenas na escola prática da vida doméstica, tendo chegado a propor um programa de “alto interesse doméstico”, envolvendo todo o tipo de aprendizagem das tarefas do lar. Ramalho foi ao ponto de utilizar um discurso rigoroso sobre a didática do caldo e da caçarola. Também Eça de Queirós (1845-1900) criticou as mulheres (nas *Farpas*, em 1872) por não se darem às leituras sérias da ciência, alegando que tal se deveria à constituição do seu cérebro. Foi, ainda, muito perentório em relação aos programas das instituições escolares, considerando os seus métodos fatigantes e propensos a repelir o espírito das mulheres dos livros e da ciência. Mais escreveu que a escola promovia a exclusiva imaginação da vida sentimental, o que considerava negativo,

exigindo uma grande mudança neste tipo de educação. Convém salientar que Eça é um ficcionista e não um pedagogo como poderá ser considerado Ramalho. Além disso, o próprio escritor classificou estas crónicas como humorísticas e de pouco valor. Todavia, foi isso que deixou escrito (Ortigão & Queirós, 1872).

Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), uma figura contraditória, também seguiu as propostas da Geração de 70, insistindo em problemas ligados à educação e instrução para a vida doméstica e conjugal e extremando a distância entre os sexos nas suas funções e atribuições, numa altura em que estes já se tentavam aproximar. Realçava a fragilidade feminina, considerando a mulher como incapaz de trabalho mental austero. A imagem de fragilidade e sentimentalidade da mulher professada por ela está, aliás, muito distante daquela que foi defendida por outras mulheres como Catarina de Andrada (1809-1860), Antónia Pusich (1805-1883), Francisca Wood (1802-1900), Mariana de Andrade (1840-1882) ou Guiomar Torrezão (1844-1898). Também defendeu um currículo de aculturação tradicional em que as tarefas domésticas ditavam os conteúdos da formação e a sua estrutura. Embora tenha elogiado algumas mulheres que se destacaram nas artes e nas letras, Maria Amália submeteu este elogio obrigatório a considerações de natureza moral e condenatória, desprezando as capacidades intelectuais e valorizando atributos subjetivos e desinteressantes para a questão em causa. Sobre a instrução e educação domésticas, da responsabilidade das mães e dos colégios, a escritora apontou a inutilidade da aprendizagem de línguas e de outras disciplinas, afirmando que as filhas deviam estar debaixo da direção direta ou indireta das mães, ao contrário dos rapazes. A educação mais conveniente para uma rapariga seria mesmo, no seu entender, a que a habilitasse a ser para o marido um auxílio e não um peso. Assim, defendia para a mulher os trabalhos domésticos e para os maridos o trabalho nos espaços públicos. Considerava que a ascensão da mulher, como na América do Norte, a profissões que eram reputadas do domínio exclusivo dos homens, desvirtuava completamente o destino social da mulher. Também alegava que as portuguesas não estavam preparadas para serem independentes do homem. No entanto, defendia a emancipação moral das mulheres (A. M. C. Lopes, 2005). Outras autoras salientam aspetos positivos da obra de Maria Amália, considerando-a uma feminista que alertou o país para a importância do reconhecimento de direitos ao sexo feminino (Pimentel & Melo, 2015). Realçam não apenas a obra, mas também o salão literário que manteve na sua casa e onde se reuniam os já citados Ramalho Ortigão e Eça de Queirós, mas também Guerra Junqueiro, Bernardino Machado e Júlio

Dantas. Estas autoras consideram que a escritora foi feminista no sentido de ter defendido os direitos humanos das mulheres, embora não tenha pretendido a igualdade plena entre os sexos.

D. António da Costa (1824-1892), considerado como feminista (Pimentel & Melo, 2015), foi outro vulto que se notabilizou como pedagogo e ministro, colocando o problema da abertura das carreiras profissionais ao sexo feminino, tomando uma posição de experimentalismo social controlado. O próprio D. António da Costa refere a primeira médica em Portugal, D. Elisa da Conceição Andrade (1855-?), formada em 1889 (A. M. C. Lopes, 2005). No entanto, considerava que a mulher não era, por natureza, apta às funções que supunham a sua emancipação política e científica, tentando justificar-se com a fragilidade e a natureza femininas. D. António citava mesmo opiniões de médicos que consideravam a mulher como tendo características inferiores às do homem. Considerava o pedagogo que o ensino das artes, das rendas, das flores para a mulher, podia ser considerado como equivalente às faculdades científicas para o homem. Assim, pretendia que a educação feminina tivesse o enfoque nas mães de família e na economia doméstica, permitindo algumas profissões às mulheres solteiras e viúvas, tais como ocupações artísticas, pedagógicas, industriais e comerciais. De facto, a educação feminina era para ele uma questão de moral, reorganizando a maternidade na família. O pedagogo defendia, mesmo, a criação de escolas especiais para instruir donas de casa. Ainda assim, D. António da Costa era favorável à igualdade civil, ressaltando a lei em vigor que colocava a mulher na dependência total do homem (A. M. C. Lopes, 2005). Essa lei era o Código Civil de 1867, que obrigava a mulher a prestar obediência ao marido, devendo ser defendida por este, colocando-a numa situação de subalternidade, nomeadamente necessitando da sua autorização para exercer uma profissão, publicar escritos, exercer comércio, adquirir ou alienar bens, contrair obrigações, etc. A possibilidade da separação só era outorgada por lei no caso de sevícias, injúrias graves ou adultério do marido com “escândalo público”, desamparo ou com concubina mantida no próprio lar. Em caso de separação, a mulher era depositada em casa de família honesta, escolhida pelo juiz. A legitimação da autoridade marital criava uma forma de dependência que anulava a capacidade jurídica da mulher, equiparando-a à de uma menor. Mesmo a administração dos bens da mulher era da responsabilidade do marido, exceto nos casos de falta deste. Assim, o Código Civil de 1867, que perduraria até 1967, estabelecia, no seio do casal, uma relação de desigualdade substancial entre os dois sexos. Também a autoridade

parental era da responsabilidade do homem, neste caso do pai. Era ele o chefe de família, a quem os filhos deviam obediência, tendo o pai direitos de correção sobre estes (Vaquinhas, 2010). Assim, o estatuto da mulher no Código Civil era de profundo desfavor em relação ao do homem, quer enquanto menor, quer enquanto maior e diferente e desigual consoante o seu estado civil: solteira, casada ou viúva (Pimentel & Melo, 2015). Também o Código Penal de 1886 refletia as conceções dominantes na época sobre o significado de ser mulher, considerando-a um ser frágil, sensível, vulnerável e carente de especial proteção por parte da família e da própria lei (Pimentel & Melo, 2015). Importa, pois, recordar que foi no decurso do séc. XIX que se afirmou a divisão do trabalho tendo por base o sexo, constituindo-se como pilar da ideologia burguesa emergente. Foi, ainda, neste século que se formalizou e estabeleceu a ideologia da domesticidade, atribuindo à mulher o governo da casa e ao homem a luta exterior, a direção dos negócios, ou seja, a vida ativa. Este paradigma emanava das duas principais fontes de poder e de autoridade da época, a medicina e a religião católica, sendo legitimado pelo Direito, como aliás já apontámos (Vaquinhas & Guimarães, 2010).

Outro homem considerado feminista foi José Joaquim Lopes Praça (1844-1920), professor de Direito na Universidade de Coimbra que publicou, em 1872, o primeiro livro de natureza jurídica em matéria de direitos das mulheres no nosso país. Nele pretendia contribuir para a substituição do sistema jurídico tradicional por outro que concorresse para a emancipação da mulher, nomeadamente reconhecendo o direito à educação da mulher, o direito ao trabalho e mesmo o direito de voto, embora colocasse entraves à sua elegibilidade para cargos públicos. No entanto, considerava a mulher inferior ao homem, no que diz respeito à inteligência, reforçando os estereótipos vigentes na época, que lhe atribuíam aptidão apenas para a gestão e administração dos assuntos domésticos. Não deixa de ser surpreendente, portanto, que advogasse o princípio da igualdade perante a lei, o qual só viria a ser estabelecido em 1974 (Pimentel & Melo, 2015).

Em 1905, no final do período que vamos analisar no próximo capítulo, Ana de Castro Osório (1872-1935) fez uma retrospectiva do séc. XIX, diferenciando as mulheres que se submeteram às modas das outras que eram cultas, liam e compreendiam a literatura do seu tempo. A escritora não considerava a leitura de romances perigosa ou nefasta, nem a poesia fútil ou inútil. Assim, deu conta de um grupo de intelectuais que lia e discutia questões que eram consideradas impróprias para um público feminino. A escritora apontava falhas à educação feminina em vigor, explicando que as mulheres precisavam

de uma educação séria e fundamentada. Mais afirmava que era de grande desconsolo o facto de que as mulheres que liam, e que gostavam de ler, serem desconsideradas como literatas, ou alcunhadas de “sabichonas” ou “doutoras”, pondo em causa as teorias de Maria Amália Vaz de Carvalho e, em geral, da Geração de 70 (A. M. C. Lopes, 2005). Assumiu-se como feminista, embora reconhecendo que a palavra “feminismo” fosse, nessa época e particularmente em Portugal, motivo de riso e indignação por parte dos homens e de constrangimento por parte das mulheres. Considerava o analfabetismo, em especial o das mulheres, uma vergonha e pugnou pelo reconhecimento do direito à educação da mulher, bem como ao trabalho e ao livre desenvolvimento da sua personalidade (Pimentel & Melo, 2015).

Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925) foi uma das primeiras feministas portuguesas, tendo publicado no jornal *O Primeiro de Janeiro* (1868-2008), em 1902, uma série de seis artigos sobre o movimento feminista em Portugal. Constatando que o movimento feminista estava ainda por organizar na Península Ibérica e verificando a incapacidade de influência política por parte da mulher, aponta a educação como solução para que fosse possível discutir a questão feminista em Portugal, fundando escolas e promovendo uma educação intelectual, moral e física apropriadas (Pimentel & Melo, 2015).

João Pinheiro Chagas, o principal colaborador literário e cronista d’ *A Paródia*, afirmou, numa entrevista publicada em 1907 na revista *Alma Feminina*, que o movimento feminista equivalia à emancipação da mulher, tendo esta uma mentalidade superior à do homem, mas com uma educação insuficiente. O escritor republicano considerava que as mulheres, nesse tempo, já ocupavam profissões anteriormente exclusivas dos homens, como médicas e caixeiras, mas reconhecia uma grande lentidão nessa abertura. Criticou duramente o estado deplorável dos colégios, referindo que apenas existia um liceu feminino em todo o país. Acrescentou que, segundo os censos, havia um número assombroso de mulheres analfabetas, considerando a mulher como cidadã de plenos direitos (Esteves (dir.) et al., 2013).

Havia, no entanto, um profundo antifeminismo na sociedade portuguesa da época, como o atesta a obra de Eusébio Tamagnini, professor da Universidade de Coimbra, publicada em 1904, *Psicologia Feminina*, de carácter abertamente misógino, tentando explicar a condição inferior da mulher ao nível intelectual e mesmo moral.

3. O papel da imprensa na construção de género e as suas representações n' *A Paródia*

Os *media* contribuem para a construção das identidades de género e das relações entre os homens e as mulheres e têm poder como agentes de produção das representações e práticas que definem o género (Van Zoonen apud Cerqueira, 2008). As imagens projetadas das mulheres nos *media* têm sido vistas como negativas e desadequadas, nomeadamente pelos movimentos feministas (Silveirinha, 2004). Apesar d' *A Paródia* se ter constituído como contradiscurso ao poder instituído e aos *media* dominantes, não deixou de publicar imagens que poderão ser consideradas desadequadas, estereotipadas e discriminatórias em termos de género. É o que importará analisar no próximo capítulo.

A comunicação mediada é um processo de criação de sentido, já que os *media* criam um significado, em vez de se limitarem a veiculá-lo (Silveirinha, 2004). É, aliás, academicamente aceite que os *media* fazem uma construção social da realidade, selecionando e apresentando os acontecimentos que integram a chamada agenda mediática. A representação é, também, uma parte essencial do processo pelo qual o significado é produzido e comunicado entre os membros de uma cultura, envolvendo o uso da linguagem, dos signos e das imagens que representam ou representam as coisas (Hall, 1997). Assim, as imagens das mulheres nos *media* são formas de representação, sujeitas a relações de poder, visto que as próprias ideologias são sistemas de representações. No caso destas imagens, é particularmente pertinente, como vimos antes, a sua subjugação ao sistema patriarcal, sendo definidas por aqueles que as subordinam (Marshment apud Ribeiro & Coelho, 2005). Por outro lado, as imagens dos *media*, além de refletirem a realidade das mulheres e das relações entre os sexos, serão responsáveis por construir definições hegemónicas, supostamente aceites como normais e representando a realidade (Silveirinha, 2004). Estas definições são ideológicas, pois as representações das mulheres pelo grupo dominante masculino servem, evidentemente, os próprios interesses desta hegemonia patriarcal. Os textos e as imagens dos *media* podem ajudar, assim, a organizar os modos de compreensão das relações de género.

Por conseguinte, é indispensável questionar o papel d' *A Paródia* na construção do género. Privilegiando a temática política, uma atividade de onde as mulheres estavam arredadas, o jornal pode ter projetado imagens parciais do ser feminino. Também não deixa de ser preocupante que todos os caricaturistas e colaboradores literários d' *A*

Paródia fossem homens, à semelhança da quase totalidade dos periódicos da época (Silvestre, 2009), o que poderá ter condicionado o semanário para estas práticas patriarcais de produção de imagens das mulheres. Aliás, a exclusão ou a secundarização das vozes femininas implica que o conhecimento acionado no discurso dos *media* e produzido pelo mesmo seja parcial, seletivo e negativo e, portanto, propicie a reprodução de atitudes e de ideologias que legitimam a dominação masculina (Pinto-Coelho & Mota Ribeiro, 2005). Acresce que ocorre o que se pode designar como um aniquilamento simbólico das mulheres pelos *media*, devido à sua condenação, trivialização ou, principalmente, à sua ausência (Tuchman, 2004). Tal fenómeno ocorria no semanário de Bordalo Pinheiro, visto que o vulgar e omnipresente era o destaque dado ao género masculino, na sua procissão de políticos que dominavam o regime monárquico-constitucional. A representação simbólica das mulheres era, assim, muito diminuta, embora já na altura elas constituíssem cerca de metade da população.

O conceito proposto por Gallego, denominado de perspectiva de género e equiparado a um valor-notícia, pode ser de aqui grande utilidade (Gallego, 2004), pois oferece uma mais-valia informativa, para além de atribuir significação e de tornar visível a diferente posição social ocupada pelos homens e pelas mulheres. Como já o referimos, os jornais e os *media*, em geral, contribuem para a formação dos papéis de género; os leitores e as leitoras não são, contudo, sempre passivos na interpretação dos *media*, apesar de sujeitos aos códigos e contextos culturais promovidos por estes (Maeshima, 2016). Não esqueçamos que a perspectiva de género também põe em relevo a maneira como os acontecimentos, a realidade ou a experiência estão dependentes do facto de a sociedade ser estruturada em dois géneros, que têm histórias, trajetórias, estruturas e situações diferentes.

Também é claro que os *media* refletem os valores sociais dominantes, como aconteceu com *A Paródia*, embora a sua posição estivesse comprometida pela sua natureza de contradiscurso. O discurso jornalístico tem vindo a difundir mensagens estereotipadas e pouco representativas das mulheres na sociedade (Cerqueira, 2008) o que, possivelmente, também terá ocorrido no semanário de Rafael Bordalo Pinheiro, como tentaremos aferir no próximo capítulo. A imagem da mulher nos periódicos da época estava hierarquizada em elementos, tal como a mulher burguesa ou aristocrática, associada a um mundo repleto de futilidades, a regras e a convenções sociais, educada para ser um ornamento social e constante objeto do desejo masculino. As atrizes e as

cantoras de ópera eram adoradas, como também o foram nas caricaturas publicadas n' *A Paródia*, que revelam a admiração que Rafael Bordalo Pinheiro nutria por elas. Neste periódico, são inúmeras as caricaturas e representações de imagens de atrizes, da mulher burguesa como companheira do homem nos salões e no teatro ou, ainda, como sua serviçal. Além disso, também era frequente serem publicadas representações alegóricas das mulheres elevadas a ideais, como a República ou outras imagens relacionadas com a beleza e a sedução femininas. As próprias caricaturas que mostram as *coquettes* da moda a acompanhar os burgueses nos teatros podem ser consideradas como uma forma de discriminação, pois os homens caricaturados são os verdadeiros agentes da ação representada, funcionando as mulheres apenas como motivos decorativos e acessórios. Num plano ainda mais secundário, encontravam-se as empregadas domésticas, designadas por criadas e as trabalhadoras da indústria e do comércio, também elas presentes n' *A Paródia*, sendo esquecidas e marginalizadas as prostitutas e as mendigas. Também a moda começou a merecer destaque, embora só estivesse ao alcance de uma minoria abastada, a das senhoras da sociedade, estimulando a cobiça masculina e, evidentemente, a sátira e a troça nas páginas d' *A Paródia*, onde se encontram inúmeros exemplos de caricaturas sobre a moda feminina. Quanto às mulheres que arriscaram completar uma formação académica, estas aparecem hipervalorizadas na imprensa oitocentista⁶⁵, sendo consideradas como um modelo de referência para a generalidade das mulheres, tendo sido, assim, pioneiras que trilharam os caminhos da liberdade e da emancipação (Silvestre, 2009). Iremos encontrar algumas delas numa crónica de João Rimanso, que analisaremos no capítulo seguinte, referindo-se à primeira mulher a assinar uma letra de câmbio. Nela são referidos os exemplos pioneiros das primeiras mulheres na medicina e na engenharia, por exemplo, mesmo não tendo sido bem recebidos pela sociedade masculina dominante.

⁶⁵ Em 1889, o *Diário de Notícias* noticiou a primeira mulher médica em Portugal: Elisa Augusta da Conceição Andrade (Lousada, 2010). A primeira mulher advogada mereceu destaque de primeira página no jornal *Le Figaro* em 6 de dezembro de 1900 (Guerrier, 2015). Em 1903, Marie Curie ganhou o Prémio Nobel da Física em conjunto com o seu marido, Pierre Curie. Apesar da misoginia e dominação masculina bem patente na época, estas mulheres receberam amplo destaque na imprensa.

Capítulo III: A PARÓDIA DAS IMAGENS DAS MULHERES

Neste capítulo, começar-se-á por fazer algumas considerações sobre a imagem, uma reflexão sobre a literacia visual e a forma de “ler” as imagens, bem como sobre a análise iconográfica, considerações que irão permitir determinar o código próprio da caricatura. Para concretizar esse objetivo, abordaremos a análise do discurso humorístico e a Teoria Geral do Humor Verbal como partes integrantes da revelação deste código. Faremos, também, um enquadramento teórico sobre a Imagologia, na perspectiva de ferramenta de análise das imagens literárias e gráficas de mulheres. Seguidamente, analisaremos as caricaturas das atrizes e mulheres estrangeiras publicadas n’ *A Paródia*, refletiremos sobre vários tipos de representação da mulher neste periódico e, no final, teceremos considerações sobre os estereótipos de género e ainda sobre as caricaturas de políticos travestidos de mulheres que foram muito frequentes no jornal.

1. Considerações sobre a imagem

A caricatura, como vimos no capítulo I, teve origem na pintura, embora tenha, desde cedo, assumido um papel próprio como arte figurativa de pleno direito. Considerando-a como um objeto estético intencional, o que não oferece dúvidas, é um tipo de arte fisicamente encarnada, sendo provida de imanência física. Por outro lado, pela sua legenda e pelo seu título, que pertencem ao campo da literatura (Hamon, 1996), é um objeto de imanência ideal (Genette, 2007).

As caricaturas vivem do diálogo entre a palavra e a imagem, sendo esta última a derradeira referência por detrás das palavras e das ideias (Mitchell, 2002). A imagem é um tipo de linguagem com uma aparência enganadora de naturalidade e transparência, dissimulando um mecanismo de representação opaco, distorcido e arbitrário, frequentemente implicado num processo de mistificação ideológica. A imagem é, também, no palco histórico dos discursos sociais, um ator dotado de um estatuto lendário (Mitchell, 1986). A caricatura é um dos tipos de imagens gráficas, tal como a pintura, mas também contribui para que sejam criadas imagens mentais, pela sua legenda e pela

desconstrução que faz da realidade, que precisa de ser interpretada pelas leitoras e leitores através da mobilização e desenvolvimento da sua literacia visual.

As caricaturas, normalmente, representam pessoas e objetos, que podem ser identificados, constituindo-se como símbolos, de que o maior exemplo é o Zé Povinho, que se assumiu como estereótipo nacional, representando o tipo popular do português (Medina, 2012). Além de se referirem à pessoa ou objeto, as caricaturas têm uma característica de denotação, que é o âmago da representação (Goodman, 1968). Para este autor, um símbolo denota quando se aplica ao objeto a que se refere. Os símbolos denotativos são como que “etiquetas” desse objeto. Por exemplo, um retrato, ou uma caricatura, é uma etiqueta do rosto a que se refere. Goodman destaca duas formas de denotação: a descrição, através de símbolos linguísticos e a representação, através de símbolos representacionais, como a pintura ou a caricatura.

Não podemos deixar de referir que a imagem detém uma relação perversa com o seu referente que é, em última análise, o real. Baudrillard considera, ao contrário do que expusemos antes, que as imagens não são representacionais, pois são tanto mais diabólicas quanto mais parecem ser fiéis à realidade (Baudrillard, 1986). No caso da caricatura, reproduzida mecanicamente em milhares de exemplares nos jornais satíricos, ela é um simulacro que precede o real. No entender deste autor, a imagem contamina a realidade e modela-a, antecipando-a (ibidem). No entanto, teremos de admitir que este ponto de vista de Baudrillard é mais pertinente no que diz respeito às nossas mais contemporâneas imagens da televisão, do cinema e da internet, sendo o seu significado residual no que toca às caricaturas da época de 1900, que é o nosso período de análise. A caricatura tem, por fim, características de imagem expressiva, tal como a pintura, mas também de imagem mimética por se assemelhar ao que representa (Mitchell, 2002).

A caricatura é, ainda, uma forma de retrato, exagerando os traços do retratado, mas possibilitando o reconhecimento da personagem satirizada. Assim, permite o conhecimento da vida interior do caricaturado, ao expressar os seus vícios e incorreções que são, assim, alvos de ataque. Tem, da mesma forma, um poder de evocação, nomeadamente dos acontecimentos relacionados com a figura ou a situação caricaturada. Possui um poder exemplar, no sentido em que as ações e atitudes satirizadas são consideradas como as que moralmente não se devem seguir. Ao realçar estes defeitos, o objetivo é que a própria leitora e o próprio leitor sejam capazes de os corrigir, tal como acontece nas sociedades democráticas, através do voto e da participação cívica.

2. A iconografia e a literacia visual, ferramentas fundamentais para a análise da imagem

2.1. Análise iconográfica e iconológica

As imagens representam um papel de primeiro plano na representação das instituições, através do simbolismo de que são investidas, tal como acontece com os retratos de personagens famosas (Wirth, 2007). Panofsky distingue três momentos a considerar na análise das imagens: a análise pré-iconográfica, a iconográfica e a iconológica. A primeira mantém-se nos limites do mundo dos motivos: os objetos e os acontecimentos são representados por linhas, cores e volumes. Caso se trate de algo desconhecido por nós, poderemos consultar um livro ou até um especialista, embora sem sairmos da esfera da experiência prática. A segunda fase ou nível de análise envolve as imagens, histórias e alegorias, que pressupõem muito maior familiaridade com os objetos e acontecimentos, tais como os temas e conceitos transmitidos pelas fontes literárias ou oriundos da tradição oral. A terceira fase de análise é necessária para uma interpretação mais profunda do sentido ou do conteúdo intrínsecos, no que constitui o mundo dos “valores” simbólicos, recorrendo aos documentos que são histórica e civilizacionalmente relacionados com o trabalho ou grupo de trabalhos em questão, tal como as questões políticas, poéticas, religiosas, filosóficas, tendências sociais da personalidade, período ou país sob investigação (Panofsky, 1986).

Mitchell acrescenta que a iconologia estuda o “logos” (as palavras, o discurso, as ideias, a ciência) dos “ícones” (imagens, pinturas e afins, onde incluímos a caricatura) (Mitchell, 1986). A iconologia tem grande importância no estudo da caricatura, colocando em evidência as modalidades da sua publicação, as ligações que existem nesse momento e o estatuto material do documento publicado, tentando pôr em evidência as invariantes e as novidades, as permanências e as roturas (Duprat, 2001). A iconologia tem, também, uma pertinência especial na análise de estereótipos, como iremos verificar no capítulo III. A análise iconológica possui muitos pontos em comum com a teoria da literacia visual, como veremos a seguir.

2.2 A literacia visual

O primeiro ponto em comum da literacia visual com a iconologia é a noção de que a imagem não é um produto natural, não é transparente nem é verdadeira porque é um produto artístico e cultural complexo. Na verdade, as imagens caricaturais são icónicas e, portanto, nelas o real não é transparente nem aludido com fidelidade (Gil, 2011).

As imagens tornaram-se centrais na comunicação e na construção do significado (Felten, 2008). Para a compreensão desse significado, é indispensável que o público possua aquela que é denominada como literacia visual. A teoria respetiva pretende refletir sobre a verbalização do visual, designando simultaneamente uma capacidade, uma competência ou uma habilidade e uma estratégia (Gil, 2011). Vários autores tentaram definir este tipo específico de literacia como a capacidade aprendida para interpretar mensagens visuais de forma precisa e para criar tais mensagens ou, também, referindo-se a um grupo de capacidades amplamente adquiridas, nomeadamente para compreender (ler) e usar (escrever) imagens, tal como pensar e aprender em termos de imagens (Avgerinou & Pettersson, 2011). Ler as imagens poderá indicar uma contradição, que a literacia visual não evita nem tão pouco resolve. A literacia visual é, ainda, uma forma de compreender como é que as pessoas entendem os objetos, como interpretam o que veem e o que aprendem com eles (Elkins, 2007).

A teoria da literacia visual é multidisciplinar ou transdisciplinar (Gil, 2011), englobando influências, métodos e dados oriundos de numerosas disciplinas e áreas de investigação. Tem uma vocação comparatista e discute os desafios das culturas do passado e do presente. Compreende várias habilidades (visualização, visão crítica, raciocínio visual, associação visual, reconstrução visual, construção de significado, reconstrução de significado, conhecimento de definições e vocabulário visual e conhecimento de convenções visuais); competências (leitura, planeamento e criação visuais e combinação de signos verbais e visuais na comunicação) e aptidões (ler, descodificar e interpretar afirmações visuais e escrever, codificar e criar afirmações visuais). Realçamos, ainda, que as legendas, tal como nas caricaturas e *cartoons*, influenciam enormemente a nossa interpretação do conteúdo das imagens. Aliás, a própria literacia visual não concebe a relação entre texto e imagem como hierárquica, não sendo *oculofóbica*, nem pretendendo subordinar a imagem às construções discursivas da linguagem verbal (Gil, 2011). A literacia visual é, também, contingente e processual, ao

promover o treino crítico para a decifração das imagens, constituindo-se como propriedade de indivíduos particulares, os leitores e as leitoras e sendo uma prática culturalmente situada. Concebe a perceção como inter-relação e a imagem como objeto interpelante, no sentido em que aborda a imagem na ótica da interatividade, no pressuposto de que o olhar se constrói em relação e não por apropriação, sendo aprisionado pelo objeto interpelado. A literacia visual é, ainda, *re-visionista* porque, embora seja historicamente situada, como o nosso próprio objeto de estudo (1900-1905), ancora-se numa sincronia histórico-metodológica estratégica, permitindo estudar o presente e, ao mesmo tempo, debruçar-se sobre o passado. Procura entender esta especificidade do passado, articulando-o com os desenvolvimentos mais recentes. Assim, inclui a premediação⁶⁶, como por exemplo nas caricaturas de Bordalo que aludem à República, a qual acabaria por ser implantada apenas alguns anos depois. Por fim, a literacia visual é uma estratégia de cidadania porque dá ao seu leitor e à sua leitora os instrumentos necessários para exercer um dos direitos fundamentais da democracia, o direito de olhar de modo informado.

O Museu de Arte de Toledo encara a literacia visual de uma forma muito própria, incorporando um processo intitulado *The Art of Seeing Art* («The Art of Seeing Art—Toledo Museum of Art», sem data). Este processo compreende seis passos: Olhar, Observar, Ver, Descrever, Analisar e Interpretar. O “Olhar” deve ser exercido devagar e com cuidado. A “Observação” é um processo ativo que exige tempo e atenção e é o momento em que o observador começa a construir o catálogo dos elementos visuais da imagem. “Ver” é um processo mental de perceção, reconhecendo e interligando informação obtida pelo olhar com o conhecimento e experiências prévias para a criação progressiva de significado. Ao “Descrever”, estamos a fazer um inventário do que vemos, para o que é necessário conhecer a linguagem utilizada para descrever obras de arte: os “Elementos da Arte” (Cor, Linha, Forma, Espaço e Textura) e os Princípios do Design (Balanço, Ênfase, Harmonia, Movimento, Proporção, Ritmo, Unidade e Variedade). A “Análise” utiliza os detalhes identificados nas nossas descrições, aplicando a razão no esforço de interpretar a imagem. Assim preparada, esta é analisada sob quatro prismas: forma, símbolos, ideias e significado. Segue-se a “Interpretação”, fundindo estes prismas de análise e desafiando-nos a compreender o que estamos a ver.

⁶⁶ A premediação é um conceito estabelecido por Richard Grusin, que o define como uma capacidade de antecipar o futuro, imaginando novas tecnologias e *media* como remediações das atuais (Grusin, 2010).

Embora na nossa análise não nos vamos deter sobre todos estes elementos e princípios, não poderemos deixar de os ter em consideração, mesmo que a caricatura possa ser um parente afastado da pintura, pois não deixa de ser uma arte de pleno direito. Assim, na nossa investigação e segundo os princípios da literacia visual, procurando nomeadamente realizar uma construção do sentido, é necessário conhecer o código próprio da caricatura, como forma de arte visual, o que iremos abordar a seguir.

3. O código da caricatura

3.1. Um código próprio

No sentido de completar a análise iconológica e reforçar a nossa literacia visual para interpretar, da forma mais correta, as caricaturas d' *A Paródia*, é necessário procurar estabelecer o código próprio da caricatura, para além de fazer o enquadramento histórico-político da época em questão, prestando especial atenção à condição das mulheres e à relevância dos Estudos de Género, o que fizemos no capítulo anterior. O código próprio da caricatura é um conjunto de regras para combinar e decifrar os símbolos representacionais (Mitchell, 1995). No caso da caricatura, será necessário recorrer aos parâmetros da Teoria Geral do Humor Verbal, estabelecer as categorias da análise do ato humorístico, em termos de procedimentos linguísticos e discursivos e verificar os efeitos do ato humorístico.

3.2. A Teoria Geral do Humor Verbal

A Teoria Geral do Humor Verbal (TGHV), estabelecida por Attardo e Raskin, pode ser aplicada à caricatura porque ela tem uma componente verbal (o título, a legenda). Para além disso, a TGHV tem sido aplicada também à análise de *cartoons* (Tsakona, 2009; Pasaribu & Kadarisman, 2016).

A TGHV considera seis parâmetros que vão constituir os Recursos de Conhecimento, sendo o primeiro a linguagem, que pode ter várias opções (construções sintáticas, escolha de palavras, escolhas ao nível fonético, morfofonológico, lexical, semântico e pragmático, a utilização de paráfrases, etc.) (Attardo & Raskin, 2009). Para além disso, este parâmetro é responsável pela expressão dos conteúdos de uma anedota que incluem, além do material semântico, alguns elementos e relações especificamente

humorísticos, como a linguagem não casual, que tem uma camada adicional de significado e a *punchline*, que é o elemento que aciona a passagem de um *script* para outro, revelando a sua oposição. Esta é essencial para a anedota ter graça e tem um papel fundamental noutros parâmetros da anedota, como na oposição de *scripts*, que referimos, mas é considerada pelos autores como um elemento pertencente ao parâmetro da linguagem.

O segundo parâmetro é a estratégia narrativa, que é o microgénero da anedota, isto é, determinando se é expositivo, um enigma ou uma sequência de pergunta-resposta. Um aspeto importante deste parâmetro é a não-redundância, frequentemente utilizada no desvendar da anedota, que resulta em ligações ausentes que devem ser reconstruídas pelo ouvinte havendo, igualmente, um abundante uso do implícito, o qual também se relaciona com o quinto parâmetro, o do mecanismo lógico.

O terceiro parâmetro é o alvo, cuja escolha não é completamente livre. Usualmente, o alvo é um indivíduo ou grupo cujo comportamento demonstra dificuldade na realização de uma tarefa simples ou óbvia. Esse comportamento pode ser natural e não precisar de nenhuma explicação. O alvo adequado da anedota deve ter o estereótipo de “parvo”, “estúpido” ou “incapaz” a ele associado, independentemente de corresponder à realidade, sendo uma vasta generalização recorrentemente associada à xenofobia, insegurança, ignorância, competição e, claro, à misoginia. Desde que o possam aplicar ao ato humorístico, não é sequer importante que a ouvinte e o ouvinte ou o leitor e a leitora acreditem no estereótipo ou partilhem das convicções que ele veicula: basta que o reconheçam. Este parâmetro é o único considerado opcional, havendo anedotas sem um alvo específico. O quarto parâmetro é a situação, que deve ser limitada a atividades óbvias e simples e conter “adereços”, como aqueles que são indispensáveis à identificação da atividade e dos participantes, dos objetos, instrumentos, cenário, etc.

O mecanismo lógico é o quinto parâmetro, podendo consistir, por exemplo, na inversão figura-fundo, em que a figura e o fundo trocam de posição, num regime, por vezes, absurdo, mas de inegáveis efeitos cómicos. Também pode constituir um paralogismo, que se aparenta falaciosamente à lógica. Podem, também, ser acrescentados elementos de paralogismo ao mecanismo lógico básico. Pode ocorrer, ainda, uma lógica imperfeita ou defeituosa, um quiasmo ou uma analogia, comportando elementos de paralogismo para criar uma falsa analogia. Outro mecanismo de relevo é o chamado “*garden path*”, que é um fenómeno cujo efeito corresponde à interpretação errónea de

sentenças ambíguas, utilizando manipulações daquilo que parece óbvio e criando um efeito cómico de surpresa. Assim, o *garden path* é o caminho que nos conduz a uma *punchline* inesperada e surpreendente, causando o efeito cómico. O mecanismo manipula o nível aceitável do óbvio, fazendo com que a ouvinte e o ouvinte ou a leitora e o leitor o tomem por garantido e é então que a astuciosa resposta nega essa assunção.

O mecanismo lógico mais trivial é a justaposição de duas situações diferentes determinadas pela ambiguidade ou a homonímia de um trocadilho. Uma mera justaposição também pode aparecer sozinha na anedota. A lógica imperfeita ou defeituosa utilizada nas anedotas é chamada “lógica local” (Ziv apud Attardo & Raskin, 2009), a qual dá alguma explicação à incongruência, implicando que o ouvinte ou leitor participe no jogo. Era o caso das caricaturas d’ *A Paródia*, muitas delas ilustradamente alegóricas, revelando as personalidades políticas enquadradas em referências a cenas de teatro clássicas, por exemplo. A leitora e o leitor entravam no jogo, aceitando desconstruir a crítica aos políticos na cena que lhes era apresentada.

O sexto e último parâmetro é o da oposição de *scripts*. Estes são estruturas cognitivas, muitas vezes consideradas como o “senso comum” e que representam o nosso conhecimento de um número de determinadas rotinas, situações básicas, etc.; ou, noutras palavras, o nosso conhecimento do que é que as pessoas fazem em determinadas situações (Raskin, 1979). O *script* é, também, a sequência previsível de acontecimentos com entrada linguística e pode incluir o inventário dos objetos que se encontram num determinado local e as suas utilizações adequadas, representando um conjunto de procedimentos que nos permitem obter o que pretendemos (Stockwell, 2006). A TGHV afirma que o texto de uma anedota é sempre, totalmente ou em parte, compatível com dois *scripts* distintos que se opõem de uma forma especial. Assim, é um texto deliberadamente ambíguo e é a *punchline* que faz disparar o interruptor de um *script* para o outro, fazendo a ouvinte e o ouvinte ou a leitora e o leitor voltarem atrás e aperceberem-se de que era possível, desde o início, uma interpretação diferente (Attardo & Raskin, 2009). A teoria postula três níveis de oposição de *scripts*: a um nível mais abstrato, a anedota opõe o real ao irreal, ou seja a realidade factual a uma imaginada; esta pode tomar três formas a um nível intermédio de abstração, nomeadamente atual vs não atual, normal vs anormal e possível vs impossível; no nível mais baixo de abstração, estas três podem ser manifestadas por oposições como bom vs mau, vida vs morte, sexo vs não sexo, dinheiro vs não dinheiro, estatura alta vs estatura baixa, etc. Os autores consideram que

quase todas estas oposições podem ser classificadas como uma subclasse de bom/mau, o que nos leva a admitir que estes níveis não são estanques e que terão de ser adaptados ao corpus em causa. Por fim, são distinguidos dois tipos de interruptor que fazem disparar de um *script* para o outro e seu oposto: os ambíguos e os contraditórios que são, essencialmente, uma mera implementação da oposição de *scripts*.

Para além desta categorização de parâmetros de conhecimento, a TGHV, que é uma teoria fundamental para detetar semelhanças e diferenças entre anedotas e textos humorísticos, o que não é propriamente o âmbito do nosso estudo, procura estabelecer um modelo hierárquico de representação de anedotas. Este modelo, partindo da análise preliminar de Attardo, embora considere que os seis parâmetros estejam interligados e funcionem em simultâneo, defende que eles podem ser hierarquizados, com base na similaridade entre anedotas, da seguinte forma: Oposição de Scripts, Mecanismos Lógicos, Situações, Alvo, Estratégias Narrativas e Linguagem. Como estes investigadores, também acreditamos que este seja o modelo de utilização mais simples e eficiente. Também consideramos que esta teoria é uma ferramenta essencial para reconhecer o que é o humor e daí o seu interesse para nossa investigação.

3.4. O ato humorístico

A análise de discurso humorístico de Patrick Charaudeau tem uma perspetiva diferente da TGHV, mas, no entanto, apresenta alguns aspetos em comum. O autor classifica o ato humorístico como um ato de enunciação que coloca em cena três protagonistas: o locutor/a locutora (caricaturista), o destinatário/a destinatária (leitor/a) e o alvo. O locutor também pode ser enunciador e até alvo, quando conta uma história engraçada, como é o caso das pranchas de banda desenhada de Rafael Bordalo Pinheiro publicadas n' *A Paródia*, muitas com autocaricaturas incluídas. O destinatário, que é diferente do recetor, pode ser cúmplice, como os leitores e leitoras d' *A Paródia*, ou mesmo uma vítima. O alvo, como na TGHV, pode ser uma pessoa ou um grupo ou, ainda, uma situação criada pela Natureza, como há vários exemplos n' *A Paródia*, como o tempo chuvoso, o eclipse, etc. Entre os três protagonistas do ato humorístico – locutor ou locutora, destinatário ou destinatária e alvo - circula uma visão desfasada do mundo social, sendo necessário examiná-la, mormente porque o tipo de humor e o efeito que

produz sobre o destinatário não são os mesmos, consoante a natureza do universo do discurso posto em causa e o seu nível de aceitabilidade social.

A temática, segundo Charaudeau, pode ser categorizada em grandes domínios: “vida e morte”, “vida pública”, “vida privada” e outros temas particulares que possam ser determinados. É neste quadro que se pode classificar o humor negro, que é aquele cuja temática toca em valores que são julgados negativos para uma determinada cultura, como a morte, a velhice, a doença, a decadência física, a deficiência, a pobreza, etc.

3.4. Procedimentos linguísticos

Os procedimentos da linguagem podem ser de natureza linguística e discursiva. Os primeiros relevam dum mecanismo léxico-sintático-semântico que compreende o uso explícito dos signos linguísticos, a sua forma, o seu sentido, bem como as relações forma-sentido. Esses processos podem jogar com o significante, como os trocadilhos, a antístrofe (inversão da ordem natural das palavras correlatas), o palíndromo (palavra, frase ou qualquer outra sequência de unidades que tenha a propriedade de poder ser lida tanto da direita para a esquerda, como da esquerda para a direita), palavra-*valise* (palavra ou morfema resultante da fusão de duas palavras, geralmente perdendo uma a parte final e a outra perdendo a parte inicial) e outras modificações; podem, também, jogar sobre a relação significante-significado, como as palavras homónimas ou polissémicas, que permitem passar duma isotopia de sentido para outro. Os procedimentos linguísticos podem, também, consistir num jogo de substituições de sentido, que permite nomear uma parte pelo todo ou o negativo pelo positivo. Podem, ainda, constituir-se como comparações e metáforas. A antífrase é considerada um procedimento linguístico, embora possa dar lugar a várias categorias discursivas, como a mentira, a ironia ou o paradoxo.

Ermida classifica dois tipos de recursos linguísticos do humor: aqueles que se revelam na expressão, como as manipulações formais (trocadilho fonético, mimetismo, recursos fónico-estilísticos, jogos grafológicos, jogos morfológicos e ambiguidade sintática) e os que jogam com o conteúdo, as manipulações semânticas (a seleção paradigmática, o trocadilho lexical, os conjuntos e escalas, os mecanismos de deslocação, as irregularidades lógicas, o absurdo e os mundos possíveis) (Ermida, 2003). Sendo esta classificação muito mais abrangente, não é adequada para a nossa investigação, por ser apropriada à análise de textos literários de maior extensão, como contos e outras

narrativas. No entanto, nesta classificação, os trocadilhos podem ser fonéticos ou lexicais, a antístrofe ou *spoonerismo* surge integrada no mimetismo, a homonímia e a polissemia no trocadilho lexical, a relação significante-significado nos mundos possíveis, o negativo pelo positivo nas irregularidades lógicas e as metáforas nos jogos morfológicos e nos mecanismos de deslocamento.

As metáforas podem, também, ser visuais, o que as torna muito comuns no caso da caricatura e do *cartoon*. Consideramo-las, à semelhança das metáforas verbais, como procedimentos linguísticos do humor, porque o que difere é apenas o tipo de linguagem, que é visual. Assim, para a sua correta interpretação, é indispensável mobilizar as competências da literacia visual. A metáfora implica a transferência de atributos por comparação, substituição, ou como uma consequência de interação (Feinstein, 1982). A metáfora visual refere-se à forma como um determinado evento, pessoa ou lugar é representado através de uma imagem visual, que indica um tipo de associação a uma coisa particular, por semelhança ou similaridade (Kaplan apud Sani, 2014); assim, é um tipo de metáfora em que alguma coisa ou ideia é retratada visualmente como um alvo e comparada a outra coisa que pertence, inteiramente, a outra categoria como fonte. É um recurso muito utilizado nas caricaturas e *cartoons* e, também, por Rafael Bordalo Pinheiro. Constitui, portanto, uma fusão visual de elementos de duas áreas separadas numa entidade espacialmente limitada (Refaie, 2003), o que é particularmente notório nas animalizações dos políticos, por exemplo, como veremos nas técnicas de caricatura. Assim, uma metáfora visual (ou pictórica) envolve um mapeamento da informação transferida de uma imagem para outra (a imagem de origem e a imagem de destino, respetivamente), uma transferência de um esquema entre dois domínios disjuntos (Goodman, 1968). A origem e o destino podem interagir de diferentes maneiras, seja por substituição, seja por justaposição ou fusão. Existem quatro tipos de metáforas visuais: a metáfora contextual, que necessita da informação de contexto para a sua interpretação; a metáfora híbrida, em que a origem e o destino estão fundidos num único objeto; a símile pictórica, com uma semelhança formal entre as duas imagens; e a metáfora integrada, em que o objeto unificado é representado de tal forma e semelhança que não necessita de pistas de contexto (Forceville apud Alousque, 2013).

Charaudeau considera a alusão, integrada na intertextualidade, como procedimento linguístico, no sentido de que também produz efeitos humorísticos verbalizados (Charaudeau, 2011). Genette também classifica a alusão como forma de

intertextualidade, sendo um enunciado cuja total compreensão pressupõe a percepção da sua relação com outro enunciado ao qual ele necessariamente se refere e que é não perceptível de outra forma. É este autor quem melhor nos esclarece sobre o conceito de intertextualidade, que integra num outro mais amplo, o de transtextualidade (tudo o que coloca o texto em relação, manifesta ou oculta, com outros textos).

O autor considera cinco tipos de relações transtextuais. O primeiro é a intertextualidade, que é uma relação de copresença entre dois ou mais textos, ou seja, eideticamente e com frequência, como a presença efetiva de um texto noutra e que pode assumir a forma da citação, do plágio ou da alusão. O segundo tipo é o do paratexto, como os títulos, subtítulos, intertítulos, prefácios, epílogos, advertências, prólogos, notas de rodapé, epígrafes, ilustrações, faixas, sobrecapa, etc. Alguns destes paratextos são muito comuns nas caricaturas, como os títulos e legendas e as próprias caricaturas que ilustram notícias ou crônicas satíricas. O terceiro tipo é o da metatextualidade, isto é, a relação (“comentário”) que liga um texto a outro texto que fala sobre ele sem citá-lo e até, no limite, sem nomeá-lo e é por excelência uma relação crítica. O quinto tipo é a arquitextualidade, que é o conjunto de categorias gerais ou transcendentais - tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. - dos quais depende cada texto singular, que articula uma menção paratextual (títulos, subtítulos) de pura pertença taxonômica. Finalmente, o quarto tipo é a hipertextualidade, que é toda a relação que une um texto atual (hipertexto) para um texto anterior (hipotexto) em que se enxerta de uma maneira tal que não se constitui como comentário. Genette distingue seis práticas hipertextuais, definindo dois critérios cruzados entre si: a relação que une os dois textos (transformação ou imitação) e o regime do texto (lúdico, satírico ou sério). Assim, nas funções não satíricas, temos a paródia com uma relação de transformação e o *pastiche* com uma relação de imitação; nas funções satíricas, que mais nos interessam, temos o travestismo com uma relação de transformação e a imitação satírica com uma relação de imitação. Saliente-se que a caricatura é considerada como uma imitação (representação) e como uma transformação satírica (Genette, 1989).

3.5. Procedimentos discursivos

Os procedimentos discursivos dependem do conjunto formado pelo mecanismo de enunciação, a posição do sujeito que fala e do seu interlocutor ou interlocutora, o alvo, o contexto em que é empregue e o valor social do domínio temático envolvido. Dentro das categorias discursivas do humor, distinguem-se o jogo enunciativo e o jogo semântico.

O jogo enunciativo consiste no facto de o locutor ou a locutora colocar o destinatário ou a destinatária numa posição tal em que ele ou ela têm de calcular a relação entre o que é dito, explicitamente e a intenção escondida que encobre este explícito. Assim, há uma dissociação entre o sujeito enunciador e o sujeito locutor, que se encontra por trás e do qual a intenção deve ser descoberta. Entre as categorias discursivas que utilizam o jogo enunciativo, contam-se a ironia, o escárnio, o sarcasmo, a paródia e a sátira.

Charaudeau distingue a ironia como categoria enunciativa, a ironia do destino como categoria descritiva da incoerência essencial do mundo e a ironia socrática como estratégia maiêutica de descoberta da verdade. Saliente-se que Hamon considera que a expressão “ironia do destino” se terá tornado corrente a partir de 1810, englobando a ironia que era atribuída à própria Natureza. O autor alega que a realidade não é irónica em si mesma, mas, porque se assemelha a certas figuras da literatura irónica, o escritor e a escritora ou o historiador e a historiadora veem-na como irónica. É, assim, uma questão de interpretação do autor e da autora que *leem* a realidade como se fosse irónica.

A ironia é, porventura, a categoria que foi objeto de mais definições, chegando mesmo a ser confundida com o humor (Escarpit apud Charaudeau, 2006). Convém esclarecer que há muitas opiniões diferentes, entre os autores e as autoras, sobre estas categorias e, embora estejamos a seguir as propostas de Charaudeau, também iremos considerar a ironia como uma técnica de sátira, tal como veremos a seguir. Aliás, a essência da ironia literária estará nos jogos do global (à escala da obra, como a de Rafael Bordalo Pinheiro) e do local (à escala da frase ou do parágrafo), por uma parte e do texto e de um intertexto, por outra parte (Hamon, 1996). Assim, é legítimo estudá-la, como nos propomos, na obra gráfica do grande caricaturista português, mas também na sua expressão local, no interior de cada uma das caricaturas, em que se pode assumir, também, como uma técnica de sátira, como já o referimos.

No seu longo e rigoroso estudo sobre o tema, Hamon questiona se a ironia é apenas uma postura de enunciação no interior do campo literário (*dux subtilis*), definida por um conjunto de características específicas, ou pode ser considerada como um *gênero* literário; ou se, pelo contrário, essas características não farão parte da própria literatura. Entre essas características, que podem ser comuns à ironia e à literatura, em geral, destaca a comunicação diferida, as ambivalências, o jogo sobre os valores, os desdobramentos, o papel do implícito, a importância dos ecos intertextuais, as encenações polifônicas, a criação de um leitor ativo ou de uma leitora ativa e o papel do retórico como sinal (Hamon, 1996).

Perante as dificuldades de uma definição consensual de ironia entre os autores que a tentaram, Charaudeau aponta, também, várias características comuns. A primeira é que o ato de enunciação produz uma dissociação entre o que é *dito* e o que é *pensado*, havendo discordância ou mesmo relação de oposição entre os mesmos. Esta característica é muito comum nas caricaturas e textos em análise e constitui um procedimento muito utilizado na caricatura bordaliana. São inúmeros os casos em que o tema é apresentado de uma forma satírica e irônica, necessitando de uma leitura subtil para a sua compreensão, interpretando tudo o que não é dito, o que é aludido ou até parodiado. Hamon esclarece que a ironia coloca em primeiro plano a contradição entre o sentido explícito e o sentido implícito, utilizando a antífrase como estrutura de base. Acrescenta que a ironia não se pode reduzir a um simples jogo semântico de contrários, adquirindo especial importância as ideias acessórias (o conhecimento do contexto, de quem fala e do que se fala). Também considera evidente que a ironia jogue com a permuta de lugares, a inversão de relações, a simples diferença, a anulação, o mimetismo do discurso do outro, etc., e que é mais correto afirmar que, na ironia, o discurso tem um duplo valor, dado que o seu ponto de vista não é unicamente informativo, mas também avaliativo.

A segunda característica da ironia é que o ato de enunciação faz coexistir o que é dito e o que é pensado, devendo o enunciador ou a enunciativa fornecer ao destinatário e à destinatária indícios que lhes permitam compreender que o que é dado a entender é o inverso do que é dito, descobrindo o julgamento que está escondido. Estes indícios, na caricatura, são fornecidos, usualmente, pelos paratextos, sejam eles os títulos, as legendas, as falas ou outras inscrições textuais, como adereços ou identificações de personagens, por exemplo. A terceira característica é que o enunciado dito pelo enunciador ou pela enunciativa apresenta-se sempre como uma apreciação positiva,

mascarando a apreciação que é pensada pelo autor ou pela autora, que é sempre negativa. Neste ato de enunciação, o alvo é o objeto do julgamento negativo e não o interlocutor ou a interlocutora, que são tomados como testemunhas do ato irónico, ao lhes ser pedido para serem cúmplices. Os alvos destas caricaturas são, normalmente, políticos, facilmente reconhecidos, cujas atitudes e ações são apresentadas como positivas, mascarando o julgamento ético e moral negativo que sobre eles é exercido pelo caricaturista. No entanto, a ironia também pode ser aplicada ao próprio autor ou autora, como nos casos da autoironia, aliás muito comuns na obra gráfica de Rafael Bordalo Pinheiro, como o demonstram as inúmeras autocaricaturas que de si desenhou.

Para a produção do efeito de ironia, devem destacar-se dois procedimentos: o mimetismo e o escalonamento. O primeiro consiste na repetição do que o outro ou a outra disseram ou poderiam ter dito, fazendo de conta que se imita a atitude, os gestos, o tom, de tal maneira que, com um ar que parece favorável ao que se repete, se acaba por ridicularizá-los. O mimetismo é uma espécie de *pastiche* (copia-se uma série de procedimentos estilísticos próprios de um determinado escritor ou escritora) ou de paródia (copia-se uma obra específica) - a qual veremos adiante - sendo a hipérbole o seu sinal privilegiado. Aliás, todo o ato irónico tem tendência ao *pastiche* e à paródia. O escalonamento é um ato de modulação, mais do que de oposição, tanto na ironia paradigmática (que troca os graus de uma escala) como na ironia sintagmática (que julgará da conformidade – ou da inconformidade - dos projetos e das causas com os resultados e efeitos).

A relação de um enunciado irónico com a realidade remete, também, para uma mediação da linguagem: citar indiretamente quer dizer *fazer eco de*, o que implica que todo o texto irónico seja a menção ou o eco de um texto anterior, consistindo, portanto num texto diferido que faz referência a um contexto de substituição como prática de intertextualidade. Este corpus de substituição deverá ter por característica principal ser dotado de uma grande estabilidade e de um valor reconhecido por todos, o que só ocorre nos clássicos, nos estereótipos, tão utilizados no *cartoon* e na caricatura e nos *topoi* e clichés culturais. Esta relação é muito frequente n' *A Paródia*, pela própria noção de paródia e pelo facto de as caricaturas serem representações alegóricas de um determinado acontecimento, ao qual fazem alusão e do qual constituem eco.

Além disso, o texto irónico é consideravelmente datado, sendo necessário recorrer à literacia visual e iconológica, tal como no caso das caricaturas d' *A Paródia*, para

compreender as referências próprias de um tempo que pertence ao passado. Pode ser compreendido por um grande número de sinais, desde logo pelos paratextos, como as legendas e títulos das caricaturas e dos artigos satíricos e até pelo título do próprio jornal, *A Paródia*, remetendo para uma intertextualidade muito presente e explícita, que Genette considera mesmo como hipertextualidade. Outros sinais são de natureza tipográfica, como a utilização de maiúsculas, aspas, itálico, parêntesis, hífen, etc. São, ainda, de salientar as negações e modalizações, o vocabulário avaliativo, as paralipses, hipérboles, as metáforas, analogias e comparações. A ironia é, por fim, uma encenação, com espaços diferenciados e papéis de actantes especializados, como o guardião da lei, o ironista e a ironista, o alvo, o cúmplice e a cúmplice e o ingénuo e a ingénua (Hamon, 1996).

O escárnio é outra categoria discursiva que joga com a enunciação onde, ao contrário da ironia, o que é explicitamente dito é negativo, insistindo sobre o defeito da pessoa, também utilizando a hiperbolização do negativo, tomando o destinatário e a destinatária como testemunhas e cúmplices da depreciação. Se o destinatário ou a destinatária forem o alvo, constitui uma verdadeira provocação, tornando-lhes impossível ignorarem a agressão. No escárnio, não há verdadeiramente discordância entre aquilo que é dito e aquilo que é pensado,, como na ironia, apenas se constata que o que é dito é sempre um pouco exagerado em relação ao que é pensado, sendo repetido e agressivo para um não-dito que continua negativo, mas que não deve ser interpretado segundo a força do que é dito (Charaudeau, 2006). O escárnio raramente foi utilizado nas caricaturas e textos em análise, ao invés da ironia, tendo sido muito mais utilizado em jornais satíricos mais antigos do que nos jornais de Bordalo Pinheiro.

O sarcasmo está em divergência com o decoro, dizendo aquilo que não se deveria dizer, colocando o interlocutor ou a interlocutora numa posição desconfortável. Tal como a ironia e o escárnio, o sarcasmo participa no mesmo processo enunciativo no qual há uma dissociação entre o *Eu-locutor/a* portador/a de um pensamento e o *Eu-enunciador/a* exprimindo um dito, mas a diferença é que no sarcasmo o pensado e o dito estão os dois polarizados negativamente com uma hiperbolização do negativo expresso pelo dito. O sarcasmo também é um procedimento discursivo geralmente ausente d' *A Paródia* porque Rafael Bordalo Pinheiro era um artista perfeitamente integrado e admirado no seu tempo, para além de ter relações profissionais com muitos dos políticos visados e, assim, terá preferido utilizar a sátira e a ironia de uma forma menos agressiva e menos explícita, para não ferir tão violentamente as suscetibilidades dos seus conhecidos.

A doxa é uma noção axiológica questionada pelas figuras de humor, nomeadamente relacionada com a ironia e o sarcasmo. Charaudeau considera a doxa como pertencente a um universo da crença partilhada, integrando os conhecimentos provenientes da subjetividade do sujeito, construindo um consenso, ou seja, um saber que é da ordem do credível, sendo avaliativo e dado como comum com uma pretensão mais ou menos universal. A ironia põe em causa a doxa de uma forma transgressiva (Charaudeau, 2011).

A paródia consiste em escrever ou falar como um texto já existente, mudando alguns elementos de modo a que o novo texto não possa ser confundido com o texto de referência, revelando uma prática transtextual, o desvio de um texto por um mínimo de transformação. Como vimos, anteriormente, é mesmo um género hipertextual de função satírica, implicando uma relação de transformação (Genette, 1989). Como já referimos, a paródia é um procedimento discursivo muito utilizado neste periódico, desde logo indiciado no seu próprio título, mas também em inúmeras representações caricaturais de peças de teatro e óperas que aludem a acontecimentos políticos, por exemplo.

A sátira foi já abordada no capítulo I, tendo-se referido as dificuldades em definir e estabelecer o seu conceito. Pode considerar-se que, além de um ataque, a sátira é uma crítica aberta sob um tom de troça, dirigida a uma época, uma política, uma instituição, uma moral e a determinadas pessoas, respondendo à indignação do satirista e da satirista com o objetivo de provocar uma reação por parte do público. Também implica um desfasamento entre um ponto de vista normativo e uma realidade que se tornou insuportável, utilizando a habilidade retórica (Debailly, 2018) que é representada pelas diferentes técnicas de sátira: *wit* ou dito espirituoso (*mot d'esprit*), redução, invetiva e ironia. A sátira é muito utilizada nas caricaturas d' *A Paródia*, como em todo o jornalismo satírico, como tivemos oportunidade de referir no capítulo I. O tema mais comum da sátira é a política, denunciando as ações e atitudes consideradas ética e moralmente reprováveis pelo satirista, indo desde o “carneiro com batatas” que era oferecido como suborno aos eleitores, passando pela política que era comparada a uma grande porca, etc.

Wit é o poder de dar prazer intelectual por ideias fundidas ou contrastantes, implicando a qualidade de discurso que pode surpreender ou deliciar por ser inesperado. Como vimos no capítulo I, envolve jogos de palavras e apresenta várias características, como a concentração engenhosa, uma súbita revelação de implicações escondidas ou a

ligação de duas ideias incongruentes. É uma técnica de sátira muito utilizada n' *A Paródia* com jogos de significados aludidos que provocam surpresa aos leitores e leitoras.

A redução é a técnica básica do satirista, degradando ou desvalorizando a vítima ao reduzir a sua estatura moral e dignidade. Pode ser conseguida ao nível da narrativa, mas também ao nível do estilo e da linguagem, sendo uma técnica muito utilizada na caricatura. A redução pode ser aplicada ao tamanho físico, mas também removendo da vítima tudo o que suporta a sua categoria e *status*, como as roupas, despindo as vítimas para as mostrar como simples mortais (Hodgart, 2009). A redução também pode ser efetuada utilizando a imagem de um animal, o que em caricatura corresponde à animalização (Homem, 2011), ou mesmo um vegetal (vegetalização), mineral ou um qualquer objeto abiótico.

Muitas vezes, o referente da sátira é representado como monomaníaco, apresentando o seu objeto como se a pessoa atacada estivesse louca ou inconsciente do mal que está a fazer. Assim, o satirista priva o objeto do seu ataque da liberdade e da singularidade, atingindo-a na sua ilusão de vida básica, pois uma pessoa nunca tem a certeza de que é realmente livre ou única ou sã de espírito, fazendo-a sentir-se como condenada a repetir os seus próprios erros. Os estereótipos, muito utilizados na caricatura e no *cartoon* são, também, uma forma de redução. O mimetismo é, igualmente, uma forma de redução, muito utilizado na caricatura, ao imitar gestos e posturas da pessoa atacada, assim como a própria paródia, aqui considerada como mimetismo e reprodução com distorções burlescas de outro texto (como vimos aliás antes no que diz respeito à ironia). Outro exemplo de redução é a destruição do símbolo, como os símbolos religiosos, políticos e militares, mostrando-os com o máximo realismo possível, no intuito de os desmascarar. Para esse efeito, o satirista e a satirista assumem, por vezes, uma *persona* ou máscara, o que corresponde, nos conceitos de Charaudeau, que vimos antes, a uma dissociação entre o sujeito enunciador e o sujeito locutor. Essa máscara ou *persona* pode ser a de uma criança ou de um selvagem, sendo comum, no caso d' *A Paródia*, que a própria *Paródia*, representada pela atriz Palmira Bastos, assumia esse papel. A máscara do enunciador tem como função paradoxal a de desmascarar os outros, os satirizados, revelando-os na nudez da sua corrupção ou da sua inanidade. Por fim, o ataque do satirista ao orgulho pode assumir a forma de *crowded canvas*, em que a vítima aparece no meio de uma turbulenta multidão, sendo apenas mais uma representação do vício e da tolice.

São bons exemplos as caricaturas de Bordalo integrando os *barrigas*, que representavam os políticos e deputados da sua altura.

Outra técnica de sátira é a invetiva, uma das armas mais úteis do satirista, requerendo que a elegância de forma realce a grosseria do conteúdo e a alusão erudita contraste com o insulto aberto, sendo utilizada para conseguir um efeito de choque. O mecanismo *standard* da sátira é, no entanto, a ironia (Hodgart, 2009), que analisamos em mais profundidade anteriormente, sendo aqui também uma técnica de sátira. A invetiva não foi muito utilizada por Rafael Bordalo Pinheiro, possivelmente por ser demasiado agressiva para os leitores e leitoras, visto que o caricaturista tinha relações comerciais e pessoais com muitos dos políticos que representava e porque assumiu um tipo de sátira positiva e irónica sem desprestigiar os caricaturados, mesmo quando eram reduzidos no seu estatuto. Também convém aqui referir que na época em que *A Paródia* foi publicada houve muita censura da parte do poder instituído, portanto o jornal poderia querer apenas evitar problemas com a justiça como depois, aliás, acabaria por ter. A invetiva foi muito utilizada numa época anterior do jornalismo satírico em Portugal, mas também em jornais mais agressivos como *O Berro* e *A Marselhesa*.

A sátira gráfica, de que falamos no capítulo I e que se difundiu massivamente a partir do séc. XIX, através dos jornais e revistas satíricas como *A Paródia*, tem expressão na caricatura e no *cartoon*, que se tornaram as mais populares e influenciadoras formas de sátira. Importa, pois, analisar os modos e fórmulas de caricaturar e os diferentes tipos de *cartoon* que podem ser classificados. Assim, a caricatura pode ser feita de acordo com as seguintes fórmulas: por ampliação, segundo uma cópia fiel do original, mas acentuando o que sai do normal e do equilibrado; por simplificação, fazendo uma cópia fiel dos traços mais característicos, desprezando as deformações inúteis e esquecendo os elementos secundários do objeto caricaturado; por simplificação e ampliação, juntando os dois processos anteriores, trabalhando com os elementos essenciais, mas exagerando os elementos característicos; por estilização, que é uma simplificação extrema, uma síntese que recorre à depuração dos elementos, com traços mínimos para dar a sugestão estética do caricaturado (O. M. de Sousa, 1988). Lopes, por seu turno, considera vários procedimentos gráficos e textuais utilizados na caricatura, sendo o primeiro a esquematização, com algumas semelhanças com a estilização proposta por Sousa, visto que a caracteriza como um desenho elíptico e abreviado, investindo nalguns pormenores, mas apresentando-se como acabado e completo, sendo a configuração esquemática o seu

elemento definidor. A deformação, que também tem semelhanças com a ampliação, apoia-se nos contrastes, utilizando as zoomorfoses (preferimos o termo de animalizações), ampliação das protuberâncias, resultando na desfiguração, mas salvaguardando a singularidade individual. As transposições são jogos iconotextuais, em que há um jogo entre a caricatura e o paratexto (legendas, títulos, etc.), utilizando signos simples e recorrendo à metáfora, de que anteriormente referimos a importância a nível visual, à metonímia e à alegoria, prescrevendo uma dupla leitura entre o sentido e o referente e o seu sentido simbólico. Por fim, a autora refere a importância das relações iconotextuais, realçando a necessidade mútua do texto e da imagem que assim estabelecem uma complementaridade (M. V. C. Lopes, 2013). Referimos estes procedimentos destacados pela autora como complementares por considerarmos que, embora sejam pouco explícitos, podem contribuir para uma análise mais completa das caricaturas e *cartoons*.

Há várias formas de desenhar uma caricatura: ela pode ser realizada diretamente a partir do indivíduo, quando o seu retrato serve de modelo (o que acontecia muitas vezes nas caricaturas de atrizes realizadas por Bordalo), podendo no entanto ocorrer a macrocefalia; pode, também, recorrer-se à metamorfose, utilizando onomatopeias ou metamorfoses, que podem constituir animalizações, vegetalizações e mesmo transformações de personagens em objetos; pode, por fim, a caricatura consistir numa alegoria, construída através de símbolos ou alegorias (O. M. de Sousa, 1988). Aqui têm particular importância, como se deduz, as metáforas visuais.

Sherry identifica quatro modos de caricatura, que aqui vamos combinar com os tipos de *cartoon* político identificados por Press. Assim, o primeiro modo é o da caricatura retrato, que é considerada a mais *pura*, consistindo no retrato de um personagem identificável, normalmente de tamanho inteiro e de perfil, exagerando algumas características da forma do corpo ou do rosto, pretendo revelar o caráter do caricaturado. O autor considera que o elemento de comicidade é provocado pela distorção da característica ou forma, sendo conseguida pela *wit*, ou dito espirituoso (Sherry, 1986). Não vamos considerar que seja a *wit* a exclusiva responsável pelo efeito cómico, pois como temos verificado o efeito pode ser provocado por um sem número de procedimentos linguísticos e discursivos. Também consideramos que a definição deste modo de caricaturar se assemelha em muitos aspetos ao próprio conceito de caricatura e à forma de realizar diretamente do indivíduo. No entanto, esta caricatura retrato, a ser considerada,

adapta-se a muitas das caricaturas desenhadas por Rafael Bordalo Pinheiro, nomeadamente quando pretendia homenagear atrizes, atores ou outros artistas. Ao contrário dos retratos de personagens que, normalmente, elevavam os personagens retratados, concedendo-lhes uma estatura heroica, a caricatura retrato diminui o caricaturado no seu tamanho e caráter. Aliás, é o caricaturado que é o alvo do ato humorístico.

O segundo modo de caricatura é a satírica, cuja principal diferença em relação ao primeiro modo é que a ironia gerada pela natureza caricatural do desenho tem uma vertente moralizadora, um julgamento moral implícito. O autor associa-a, também, a caricaturas que satirizam uma situação ou um acontecimento e, neste caso, entendemos ser mais adequado chamarmos-lhe *cartoon*, como aliás pudemos ver no capítulo I. O autor explica que estes *cartoons* são, normalmente, alegóricos e com muitas metáforas visuais, podendo representar sonhos, pesadelos, mitos e, acrescentamos nós, alusões ao universo das peças de teatro e óperas tão presentes neste tipo de caricaturas ou *cartoons* de Bordalo Pinheiro. A este modo de caricatura corresponde o *cartoon* satírico-cómico, em que os próprios políticos se sentem orgulhosos em ser caricaturados, como também acontecia nos jornais de Rafael Bordalo Pinheiro. Este tipo de *cartoon* visa a reforma da instituição (política) em vez da destruição do sistema, apontando as falhas, mas atenuando a mensagem (Press apud Santos, 2015), como aliás acontecia n' *A Paródia* e nos outros jornais de Bordalo Pinheiro que, por sinal, também mantinha relações pessoais e até comerciais com muitos dos seus caricaturados, como já referimos (M. V. C. Lopes, 2013). Assim, apesar d' *A Paródia* ter alguns propósitos de agendamento e de crítica aos governos da monarquia liberal, como o atestamos nos propósitos do seu principal colaborador literário - João Chagas - a crítica nunca era destrutiva, utilizando frequentemente a ironia para não exaltar os ânimos e, até, para não provocar os movimentos censórios que, como vimos, foram muito tenazes nesta época. Estes *cartoons* têm um propósito de contradiscurso e contribuem para o aperfeiçoamento da democracia deliberativa, ao exporem este tipo de situações e as falhas dos políticos à análise e discussão da opinião pública.

O terceiro modo de caricatura é a cómica, que tem um propósito meramente humorístico, deliciando-nos com a absurdidade da natureza humana, sendo um dos seus elementos básicos uma qualquer situação em que o afeto ou o fingimento se oponham à *realidade* ou a algum tipo de norma aceite. Atua por meio da duplicação da oposição

estrutural entre opostos ou contrastes, remetendo, no nosso entender, para algumas das características da própria ironia. Este modo pode associar-se ao *cartoon* descritivo, que parece ser ideologicamente quase neutro, com ausência de opinião política clara, não sendo, portanto, satírico. Assim, fornece um comentário cômico sobre determinados assuntos da sociedade, tendo apenas como objetivo divertir o leitor, naturalizando o processo político. Os *cartoons* de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro sobre as burguesas e os burgueses integram-se neste modo de caricaturar e tipo de *cartoon*.

O quarto modo de caricaturar é a caricatura grotesca. O grotesco, que era, antigamente, associado ao Carnaval e ao seu aspeto festivo e culturalmente subversivo, passou a estar, durante o séc. XIX, associado a algo de sinistro e ameaçador, pelo fascínio que despertava. Está, assim, intimamente ligado ao fabuloso, ao aberrante, ao macabro e ao demente (Sodré, 1972). Envolve a combinação de opostos improváveis, levando o seu observador a ser assaltado por sentimentos contraditórios de fascínio e medo. Este modo de caricatura explora, assim, os limites do humano, confrontando o hediondo e despertando, ainda que de forma subtil, uma espécie de horror fascinado, o que remete para a própria definição de grotesco, como vimos. Assim, ocorrem, por exemplo, caricaturas de seres humanos que, com as suas próprias expressões, adquirem a brutalidade dos animais.

Por fim, temos o *cartoon* satírico-destrutivo, muito associado aos *cartoons* publicados contemporaneamente pelo jornal satírico francês *Charlie Hebdo* e que é altamente revolucionário, não aceitando a legitimidade do sistema político. Surge do fervor da revolução e do desespero social, raramente aparecendo na distribuição em massa dos jornais diários, estando limitado normalmente a publicações de cariz ativista. Estes *cartoons* raramente mudam o pensamento dos seus leitores, embora possam fortalecer as suas convicções revolucionárias (Phiddian & Manning, 2004).

Relativamente ao humor pelo jogo semântico, podem ser distinguidos três tipos de incoerência: a extravagante, a insólita e a paradoxal (Charaudeau, 2006). São estas as figuras da descrição, que jogam com a dissociação de isotopias, mas não dissociam aquilo que é dito daquilo que é pensado. Na incoerência extravagante, os universos postos em relação são completamente estranhos um ao outro, não se vislumbrando a relação de causalidade entre os factos descritos, pelo menos do ponto de vista de uma lógica natural ou da experiência humana. Estes universos estão assim em oposição, cada um pertencendo a um paradigma diferente da experiência humana e a sua conjugação não pode

produzir senão qualquer coisa fora do sentido, que não permite a discussão ou reflexão, nem sequer explicitar o que justificaria a sua relação.

A incoerência insólita também procede do encontro entre dois universos diferentes, mas no seu caso eles não são completamente estranhos um ao outro, pois a narrativa ou a situação na qual aparecem justifica o seu encontro. Assim, deve ser considerada a presença da incoerência insólita quando existe uma ligação semântica que aparece facilmente. A conjunção operada faz parte de um plausível que pode ser possível. A ligação semântica é efetuada pela polissemia dos termos, pelo acidente numa narrativa, por um traço comum abstrato, pela situação de comunicação ou por um certo nível metadiscursivo, etc.

A incoerência paradoxal é mais fácil de determinar porque se trata de relações de contradição entre duas lógicas numa mesma isotopia, mas permanecendo no mesmo universo. A anomalia encontra-se na própria ligação que, habitualmente, faz a conexão entre os elementos. Entre alguns destes elementos antitéticos, a narrativa produz uma contradição julgada como inaceitável. Assim, é um contrassenso que se julga, não sobre o encontro entre diferentes eixos paradigmáticos diferentes, mas sobre a lógica argumentativa que se desenvolve a partir do eixo sintagmático. A incoerência paradoxal permite discutir, elucidar, refletir sobre o paradoxo, demonstrando o que nele não tem lógica, onde há irracionalidade e, eventualmente, julgar o valor do mesmo paradoxo. É neste tipo de incoerência que se inclui a ironia do destino, que consiste numa reversão da lógica da experiência, já que quando nos acontece uma desgraça, se procura sobretudo evitar a sua repetição (Charaudeau, 2006).

3.6 Os efeitos do ato humorístico

Os efeitos do ato humorístico são aqui apresentados separadamente porque uma mesma categoria pode produzir efeitos diferentes e um mesmo efeito pode ser produzido por categorias diferentes. Para além disso, o efeito é o resultado do encontro entre as intenções do humorista e a interpretação do recetor, sendo uma co-construção, o que faz com que, muitas vezes, sejam as condições de comunicação a determiná-lo (Charaudeau, 2011). Os efeitos resultam do tipo de questionamento do mundo e do contrato de convívência que o humorista ou a humorista/caricaturista propõe ao(à)

destinatário(a)/leitor(a), exigindo a sua adesão. Esta convivência pode ser lúdica, quando há uma brincadeira, por si mesma, numa fusão emocional entre o autor ou a autora e o destinatário ou a destinatária, livre de espírito crítico e consumida numa gratuidade do julgamento, como se tudo fosse possível. Assim, partilha um olhar desfasado sobre as bizarras do mundo e as normas de julgamento social, sem que necessite de um qualquer compromisso moral, mesmo se o questionamento das normas sociais esteja sempre subjacente.

Já a convivência crítica propõe, pelo contrário, ao destinatário/leitor ou à destinatária/leitora uma denúncia da aparência enganadora de virtude que esconde valores negativos, sendo polémica. Procura partilhar o ataque a uma ordem estabelecida, denunciando esses falsos valores, estando por isso muito presente nas caricaturas e *cartoons*, como é o caso d' *A Paródia*.

A convivência cínica tem um efeito destruidor, sendo mais forte do que a convivência crítica, já que procura partilhar uma desqualificação dos valores que a norma social considera positivos e universais. Este ato cínico coloca a humorista ou o humorista numa posição paradoxal de demiurgo, que se liberta das regras do mundo, elevando-se contra a fatalidade da vida que ultrapassaria a vontade humana. Assim, a humorista ou o humorista vê-se isolado ou isolada num combate solitário, que é a alegria paradoxal da liberdade extrema que não pode ser partilhada.

A convivência de derrisão visa desqualificar o alvo, rebaixando-o. Assim, procura partilhar a insignificância do alvo, quando este se crê importante e provoca o distanciamento, que por vezes atinge o desprezo, em relação ao que é normalmente sobrevalorizado. Este efeito pode ser obtido de diferentes maneiras, desde logo tocando num aspeto psicológico da pessoa a atingir com o objetivo de lhe retirar a sua legitimidade e importância. Outra maneira de conseguir o efeito é tratando as pessoas fora do seu estatuto e notoriedade com o objetivo de desvalorizar o seu aspeto público.

Charaudeau dá, por fim, destaque à piada, que consiste em pontuar o que acaba de ser dito por um comentário com o objetivo de retirar à conversa o seu caráter sério. Este direito de fazer piadas ou de dizer o que bem se entenda, é uma maneira de convidar o interlocutor ou a interlocutora a partilhar um momento de puro divertimento, que não compromete com nada, nem comporta nenhum julgamento sobre o mundo ou outra coisa qualquer, pondo tudo em causa através da linguagem, mas de forma gratuita (Charaudeau, 2006).

Outro autor que estudou a piada, que no original francês é a *blague*, no séc. XIX, foi Philippe Hamon. Considera-a um discurso da neutralização generalizada dos valores, da polifonia constitutiva do real (na altura, moderno), identificando-se com uma postura de enunciação múltipla e não localizável que possui todos os valores da ambiguidade (Hamon, 1996). No séc. XIX, incarnava toda a vulgaridade e estupidez do século, bem como a única postura possível dos locutores e das locutoras conscientes: a de uma ironia completamente abstraída do real e descomprometida, que se esforça por não concluir nem se comprometer, sendo uma postura de enunciação que funciona tanto para dar realce como para constituir um modelo. A *blague* é a própria indiferenciação, uma atitude de indiferença que neutraliza as próprias diferenças, deslocalizando a fonte da qual não jorram senão as palavras não assumidas. A *blague* é, também, a versão exacerbada e negativa da ironia - palavra ofuscada que turva os espaços semânticos, bem como os espaços sociais, palavra inquietante da não-diferenciação generalizada do sentido, incarnação social da mistura que neutraliza as diferenças.

4. A análise imagológica

4.1. Alguns conceitos de Imagologia

Na nossa tese, iremos considerar como Outra, ou como representação de alteridade, a Mulher e as suas imagens nas páginas d' *A Paródia*. Para esse fim, utilizaremos alguns conceitos propostos pela Imagologia, um ramo da Literatura Comparada que estuda as imagens do estrangeiro e da estrangeira num determinado texto. De facto, “a Imagologia entranha-se no território problemático da «representação», contrapõe alteridades e identidades e, por isso mesmo, interpela-nos a ler nos interstícios das imagens” (Simões, 2011, p. 10). No caso das mulheres e atrizes caricaturadas no semanário, acresce o facto de serem estrangeiras e, por isso, dupla ou triplamente representarem a alteridade. Para elaborar estas imagens do estrangeiro, da Outra, Rafael Bordalo Pinheiro não copiava o original; na verdade, seleccionava um certo número de traços julgados pertinentes para a sua representação (Moura, 2012) - aliás, exatamente da mesma forma como se desenha uma caricatura, em que se escolhem os traços mais importantes, destacando-os e desprezando os outros, que se consideram supérfluos para a construção da imagem. A análise imagológica procura, ainda, descrever estes elementos

de alteridade e aproximá-los dos quadros históricos, sociais e culturais que formam o seu contexto, assim determinando o que pertence à criação do escritor, da escritora ou artista. Nesse sentido, completaremos a análise imagológica com a análise do discurso humorístico e a Análise Crítica do Discurso, não esquecendo de fazer a caracterização dos modos de caricaturar e dos tipos de *cartoon* identificados.

A Imagologia literária considera a imagem do estrangeiro e da Outra como uma criação literária que exprime a sensibilidade particular do autor ou da autora e até do próprio público. Assim, Moura desenvolveu e aprofundou o conceito da imagem sob uma tripla orientação: compreendendo a sua adequação, mais ou menos clara, à realidade; valorizando a sua natureza especular, revelando e traduzindo o espaço ideológico e cultural no qual o autor ou a autora e o seu público se situam e, por fim, integrando a imagem no imaginário cultural de uma sociedade, devendo ser estudada nas suas dimensões estética e social (Moura, 2012). De realçar que a imagem está sempre em estreita relação com uma situação cultural historicamente determinada (Pageaux, 1995). A identidade literária, cruzando questões de identidade pessoal e social revela, em filigrana, uma dimensão estrangeira, que é uma das manifestações do Outro (Mendes, 2000) sendo, no nosso caso, da Outra. O confronto com a Outra supõe uma comparação, implícita ou explícita; nesse sentido, teremos de comparar a imagem da Mulher n' *A Paródia* com aquela que era publicada dando o protagonismo ao homem. Esta imagem da Outra, referente a uma estrangeira e criada pela sensibilidade do autor (no caso, Rafael Bordalo Pinheiro e demais caricaturistas e jornalistas satíricos d' *A Paródia*) é, ainda, uma imagem proveniente de uma nação ou cultura. Importa, pois, elucidar até que ponto a apreensão da realidade estrangeira pelos autores não é direta, mas sim mediatizada pelas representações imaginárias do grupo ou sociedade a que pertencem. Aliás, a imagem da Outra é um potente revelador das opções e das opiniões da cultura que a olha (Pageaux, 1995). O seu estudo é indissociável da história das ideias, das mentalidades e das sensibilidades. Assim, iremos, mais adiante, comparar os estereótipos representados n' *A Paródia* com o papel que a mulher desempenhava na época e que abordámos no capítulo anterior. É, portanto, necessário considerar o imaginário social da época, ao nível da sua produção e receção por parte dos leitores e das leitoras, não esquecendo de realçar as imagens que reagem de forma diferente a essas representações coletivas ou convencionais, englobando neste caso as caricaturas de homens travestidos de mulher, que analisaremos mais adiante.

Jean-Marc Moura propõe uma tipologia das imagens do estrangeiro, distinguindo as imagens ideológicas das utópicas (Moura apud Mendes, 2000). As primeiras apresentam uma função integradora, confirmando os pré-conceitos que a comunidade local possui relativamente à realidade estrangeira, podendo configurar-se como imagens arquetípicas e/ou hierarquizantes (remetendo para o símbolo e para o mito) e/ou redutoras (remetendo para o estereótipo ou cliché). As imagens utópicas têm uma função subversiva, questionando e distanciando-se do imaginário social em que se integram, apresentando o estrangeiro como excêntrico e constituindo-o como uma realidade alternativa. Podemos, até certo ponto, classificar desse modo as representações travestidas dos políticos que foram muito comuns n' *A Paródia*, visto que apresentam uma realidade alternativa e revelam excentricidade nas representações de género. Estas representações utópicas podem ser analisadas segundo três níveis de sentido: pondo em questão a identidade do grupo, idealizando a alteridade ou criticando as relações de autoridade que ligam o grupo ao estrangeiro representado.

O nível de expressão das imagens no plano social e literário que iremos considerar é o que está ligado ao aspeto da comunicação, da cultura dita de massas (como o era *A Paródia*), não só pela sua grande divulgação e difusão, como pela transmissão e retransmissão das questões culturais e políticas e do conjunto de estereótipos ou de mitos em processo de elaboração (Á. M. Machado & Pageaux, 2001). Esta orientação do estudo imagológico procura “rastrear os elementos que permitam detetar a construção de emblemas, símbolos, alegorias” (Á. M. Machado & Pageaux, 2001, p. 50), como foi o caso dos estudos sobre o Zé Povinho levados a cabo por João Medina. Será, então, pertinente no nosso estudo indagar sobre a construção do estereótipo da personagem Maria da Paciência, que foi emblema do jornal *Pontos nos ii* e que assumiu, também, alguma importância n' *A Paródia*.

A imagem, como objeto de análise, procede de uma tomada de consciência, sendo o resultado de uma distância, que é significativa, entre duas realidades culturais. No nosso caso, será a distância entre a sociedade patriarcal e classista que dominava a produção imagética e mediática e a representação da mulher nesse espaço público e hierarquizado. A imagem literária é “um conjunto de ideias sobre o estrangeiro incluídas num processo de *literalização* e também de *socialização*” (Á. M. Machado & Pageaux, 2001, p. 50). A perspectiva de investigação envolve, assim, não só os textos literários e as caricaturas, mas também as condições da sua produção e difusão. Nesse sentido, a nossa investigação

imagológica vai também utilizar as ferramentas da literacia visual e o enquadramento contextual que fizemos anteriormente.

Quanto ao estereótipo, ele é de grande importância, pois constitui uma forma ideal de comunicação de massas consistindo, ao mesmo tempo, numa redução extrema da mesma comunicação. “O estereótipo é um ponto de encontro entre uma sociedade determinada e uma das suas expressões culturais simplificada, reduzida a um essencial ao alcance de todos” (Á. M. Machado & Pageaux, 2001, p. 52). Representa uma confusão essencial entre a Natureza, o Ser e a Cultura, atribuindo uma definição à Outra a partir de dados físicos e fisiológicos característicos, uma definição que é válida para todas as circunstâncias. O estereótipo valoriza o Eu em detrimento da Outra, levantando o problema de uma hierarquia cultural e constituindo-se como forma embrionária do mito. Tem várias características próprias: a repetição, que lhe é inerente, visto que se apoia sobretudo no “já dito”, “já ouvido” e “já visto”. Também não é uma invenção pessoal, antes se inscrevendo na produção e na memória coletiva. Do ponto de vista epistemológico, o estereótipo auxilia a cognição comum, reforçando a sua hegemonia cognitiva e social. Dentro da Literatura Comparada, o estereótipo é considerado um fenómeno intercultural integrando, portanto, a obra literária (Motlagh, 2011). O estereótipo pode ser definido como qualquer estrutura verbal, temático-narrativa ou ideológica que se destaque pela sua frequência, a sua aglutinação e a natureza problemática do seu valor (estético, moral, referencial) (Dufays apud Tandia Mouafou, 2009). Assume-se como uma crença, opinião ou representação em relação a um grupo e aos seus membros (Amossy&Pierrot apud Motlagh, 2011). Os estereótipos podem ser de vários tipos, relacionados com a etnia, a nação, a religião, a profissão, o género ou a idade. Podem ter uma expressão verbal, visual e plástica, gestual e teatral, musical e cinematográfica. Aqueles que vamos estudar são relativos ao género e são de expressão verbal e/ou visual. Podemos acrescentar que os estereótipos podem ter as seguintes funções: distinção, diferenciação e identificação; harmonização e generalização imaginária e social; produção e multiplicação dos textos. Acima de tudo, têm uma função social, explicando os acontecimentos sociais e justificando as ações do endogrupo (Leyens apud Motlagh, 2011). São, também, as imagens pelas quais uma cultura se distingue de outra, constituindo uma maneira de se olhar a si mesma por intermédio da imagem de outrem. O estereótipo deve ser considerado sob o signo da pejoração, como

uma imagem redutora, monossêmica, essencialista e discriminatória, muitas vezes ligada ao preconceito e à recusa da diferença.

4.2. Análise de estereótipos de mulheres estrangeiras n' *A Paródia*

Antes de iniciarmos a nossa análise, convém referir que a importância atribuída ao teatro e à ópera diminuiu n' *A Paródia* em comparação com os jornais anteriores de Bordalo. Assim, a maior parte das caricaturas que iremos analisar são de pequena dimensão, visto que o teatro e a ópera só chegavam às capas, centrais e últimas páginas (as de maior destaque e a cores), quando associadas a personagens políticos da altura em representações metafóricas e alegóricas que aludiam a estas peças. Por outro lado, a admiração conhecida de Rafael Bordalo Pinheiro pelas atrizes estrangeiras, que lhe terá colocado problemas no seu casamento e levado a um relacionamento com uma delas – Maria Visconti (Castanheira, 2018) – certamente condicionou a sua produção artística no que diz respeito a estas atrizes.

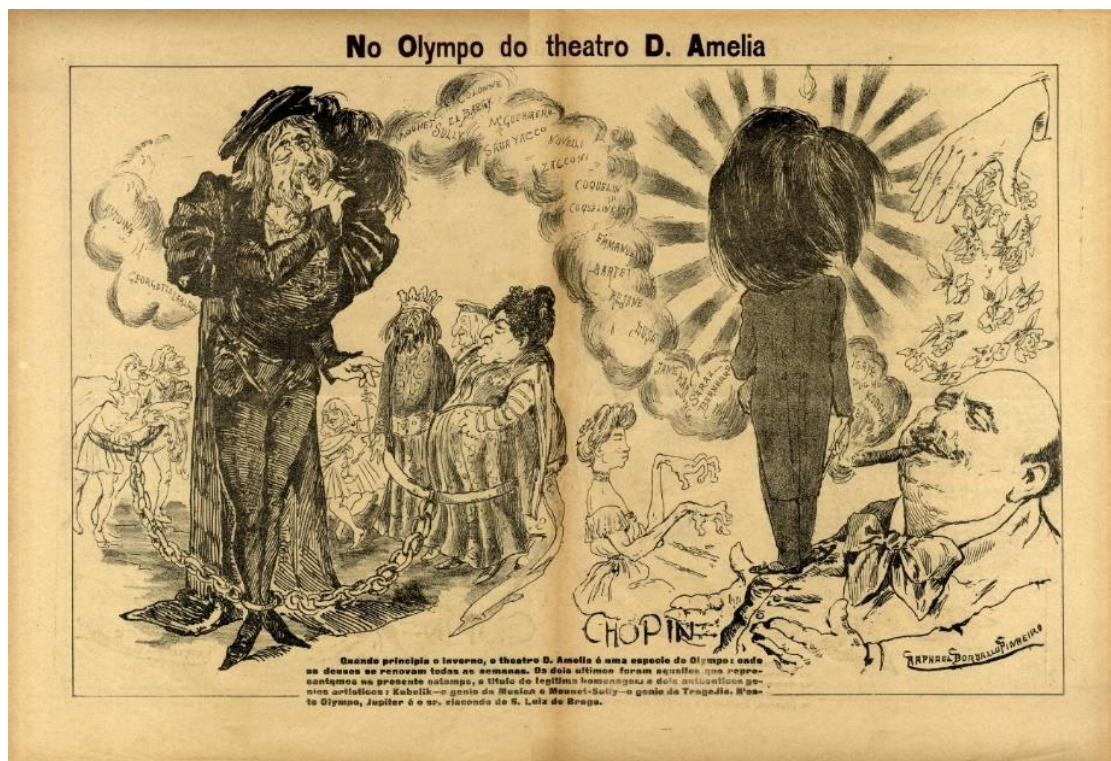


Figura 7: No Olympo do theatro D. Amelia (Pinheiro, 1904)

Esta caricatura publicada no nº 100 d' *A Paródia*, de 8 de dezembro de 1904, representa o empresário do teatro D. Amélia, o famoso Visconde de S. Luís de Braga, como se fosse o Júpiter num Olimpo de celebridades, no qual se distinguem, à direita, o violinista Kubelik e, à esquerda, o trágico Mounet-Sully (J. A. França, 2007). Não foi possível identificar os restantes personagens, embora os atores que acompanham Mounet-Sully fossem, certamente, da Comédie Française. Kubelik era altamente considerado como violinista (Câmara, 1904; «Kubelik», 1904). Encontra-se de pé, apoiado na barriga do Visconde de S. Luís de Braga, deixando entrever o seu violino ou a sua rabeca. O clarão projetado à sua volta faz adivinhar que também ele esteja em palco, provavelmente recebendo as ovações depois da sua interpretação. Mounet-Sully, que contracenou com Sarah Bernhardt⁶⁷ e foi seu amante, figura acorrentado, provavelmente junto com os conjurados e o Imperador D. Carlos, que estava escondido para os surpreender, em *Hernani* de Victor Hugo, um dos seus grandes sucessos que representou em Portugal nessa altura (Victor, 1904). A cena de *Hernani* seria facilmente reconhecível pelos leitores e leitoras, com grande intensidade dramática, decorrente do facto de os personagens estarem acorrentados. A expressão de Mounet-Sully é curiosa, com um olho fechado e o dedo em riste. Tudo indica que ao atores e atrizes estão em palco, simulando a teatralidade da cena.

O empresário está a fumar um charuto que lança nuvens de fumo pelo ar. Por cima, uma mão lança-lhe pétalas ou folhas de flor sobre a cabeça, em jeito de homenagem olímpica ou teatral. As nuvens de fumo etéreas atravessam toda a prancha da caricatura e nelas constam os nomes das celebridades que o empresário trouxe ao teatro D. Amélia. Do teatro: Antoine, Georgette Leblanc, o próprio Mounet-Sully, Le Bargy, María Guerrero, Sada Yacco, Novelli, Zacconi, Coquelin, Emmanuel, Bartet, Réjane, Duse, Jane Hading, Sarah Bernhardt⁶⁸. Da música: Colonne, o próprio Kubelik, Pugno, Ysaye. No nº 98 d' *A Paródia*, já tinha surgido uma caricatura de Manuel Gustavo sobre o mesmo

⁶⁷ Sarah Bernhardt (1844-1923) foi uma das primeiras vedetas globais, com um estatuto que hoje equivaleria ao de superestrela. A sua carreira de atriz de sucesso passou pela *Comédie Française* e depois pela sua própria companhia que a levou em digressão pelos cinco continentes. Foi imensamente admirada pelos mais diversos artistas, poetas, escritores e pintores e teve inúmeros relacionamentos amorosos com nobres, artistas, atores, sendo um desses relacionamentos de natureza homossexual. Chegou, também, a ser estrela no cinema mudo e interpretou um papel num filme sonoro. A sua imagem foi massivamente difundida em pinturas, fotografias e posters, tendo estado ligada a uma estética *art nouveau* e associada à imagem da mulher fatal.

⁶⁸ Sarah Bernhardt foi várias vezes referida n' *A Paródia*, nomeadamente nas crónicas editoriais, como exemplo de celebridade. A sua imagem física, no entanto, nunca apareceu neste periódico, ao contrário do que aconteceu nos *Pontos nos ii* e n' *O António Maria*, que destacaram as suas visitas a Portugal.

tema, mas sem a profundidade da homenagem de Rafael. Salientamos que esta foi a última caricatura dedicada ao teatro que Rafael Bordalo Pinheiro desenhou. Esta imagem, com todas as referências que congrega, exprime, também, uma grande teatralidade, desde logo pela pose do visconde, parecendo agradecer a homenagem que lhe é prestada.

O tópico principal deste *cartoon*, *No Olimpo do Teatro D. Amélia, com o Visconde de S. Luís de Braga como Júpiter e as e os artistas como deuses*, representa os princípios do caricaturista, de enorme admiração e reverência para com as atrizes e atores de teatro e pelo empresário que conseguia trazê-las e trazê-los a Lisboa. A grande maioria era de origem francesa por preferência do próprio empresário. A ação global é de homenagem ao Visconde e às celebridades representadas e localiza-se nas páginas centrais, que eram sempre de grande destaque. Rafael Bordalo Pinheiro tinha uma longa ligação ao teatro, desde jovem e em todos os seus jornais aparece no papel de defensor dos espetáculos com celebridades estrangeiras. O *cartoon* está perfeitamente adaptado ao modelo contextual subjetivamente construído desta situação comunicativa, nomeadamente pela escolha dos tópicos e dos significados locais, como a escolha das palavras *Olimpo*, *Júpiter* e *deuses*, que realçam o que foi expresso no tópico e que vão criar a imagem de alteridade. O modelo mental dos acontecimentos representa a opinião do caricaturista face às artes do espetáculo. O *cartoon* apresenta inúmeras implicações, ficando implícitos todos os espetáculos apresentados no Teatro D. Maria com estas celebridades, sendo apenas dois deles de ocorrência recente e noticiosa, o de Kubelik e o de Mounet-Sully. O estilo metafórico do *cartoon* expressa a visão d' *A Paródia* sobre os acontecimentos teatrais e musicais, que manifestamente admirava, generalizando-a, aliás, à cognição social. Na verdade, os valores do jornal eram de profundo respeito e admiração pelas celebridades estrangeiras, sendo pertinente afirmar que este discurso laudatório era amplamente partilhado pelos seus leitores e leitoras, que conheciam as artistas e os artistas.

A análise que iremos fazer a seguir é de carácter iconológico e, também, imagológico. Podemos afirmar que esta caricatura é uma alegoria, embora seja desenhada diretamente dos indivíduos representados, o Visconde de S. Luís de Braga, Mounet-Sully, Kubelik e os outros atores, atrizes e intérprete musical, ainda que não identificados. É uma caricatura humorística e, nos conceitos que se podem considerar atuais, um *cartoon* descritivo, pois não tem uma opinião política clara. É, ainda, uma metáfora visual, visto que é uma fusão visual de dois universos diferentes: o do fumo do charuto do Visconde e o do Olimpo das celebridades representadas. A própria teatralidade que invocamos é

metafórica (Lopes, 2009). O *cartoon* tem inúmeros paratextos, a começar pela legenda e pelos nomes dos artistas e das artistas nas nuvens de fumo e nele ocorre uma notória hipertextualidade, dado que a união entre o hipertexto (o Visconde a fumar) e o hipotexto (as referências às celebridades) não é um comentário, mas sim um enxerto que se integra, plenamente, na substância do *cartoon*.

O texto da legenda inclui algumas metáforas, elevando as e os artistas ao estatuto de divindades. É uma paródia, vista no sentido de que a caricatura representa um palco onde estão as artistas e os artistas na presença do empresário, o Visconde de S. Luís de Braga, como acontecia na época no teatro D. Amélia, em Lisboa, criando uma transformação nesta caricatura alegórica, embora mantendo todas as referências. Não sendo um ato humorístico - porque apenas pretende homenagear o empresário e as/os artistas - não deixa de utilizar a *wit*, ou chiste, fundindo o fumo do charuto e a as nuvens de celebridades. O efeito humorístico poderá ser, assim, de convivência lúdica, uma brincadeira, redundando numa fusão emocional entre o autor e o destinatário e a destinatária.

Esta representação da mulher não deixa de ser um estereótipo, o da atriz estrangeira, vedeta num nível superior ao comum dos mortais. Poderá mesmo considerar-se que o Visconde representa a figura patriarcal nesta imagem: o responsável por este Olimpo de celebridades – “Júpiter” - é, na verdade, um homem. Esta representação das mulheres também serve os próprios interesses da hegemonia patriarcal, ao colocar à parte, num limbo, estas celebridades femininas, que tinham também vidas e costumes diversos das restantes mulheres.

Em termos imagológicos, a representação da Outra, a Mulher, que neste caso é Sarah Bernhardt, é a imagem de uma profunda alteridade, colocando a diva naquilo que se pode considerar como a estratosfera das divindades, longe do comum dos mortais. Quanto à pianista, destaca-se nela a hipertrofia das mãos. É um exagero caricatural que destaca a importância e o virtuosismo da sua interpretação, pois trata-se de um instrumento tocado precisamente com as mãos. A rigidez da figura demonstra a seriedade e o empenho revelado na execução da sua arte, também numa teatralidade e espetacularidade evidentes. A própria homenagem não deixa de revelar a idolatria que Rafael Bordalo Pinheiro e a maioria dos leitores de *A Paródia* dispensavam a estas celebridades. Neste aspeto, a veneração implica sempre alguma misoginia, desde logo pela repetição e pluralidade de imagens de mulheres belas e fatais, todas as estrelas do

teatro e da ópera no Olimpo das celebridades. A própria beleza, no caso de Sarah Bernhardt, estava muito conotada com a imagem da mulher fatal, que ela própria cultivava com a sua indumentária e pose, massivamente difundidas através das fotografias, posters e postais. Por outro lado, neste *cartoon*, há três planos de alteridade, sendo o primeiro aquele em que se encontra o caricaturista, que se coloca ao nível dos leitores e das leitoras; num segundo plano, está o Visconde, que é ele próprio sublimado por ter trazido todas estas estrelas até Portugal; num terceiro plano, já quase imaterial de tão elevado, estão todas as artistas colocadas e todos os artistas colocados, figurando nuvens ou representados em caricatura (casos de Kubelik e Mounet-Sully). Assim, a imagem dos artistas e das artistas é a da mais radical alteridade, colocando ao mesmo nível as mulheres e os homens sendo, portanto, necessário relativizar a idolatria atribuída às mulheres artistas, porque também o era aos homens.

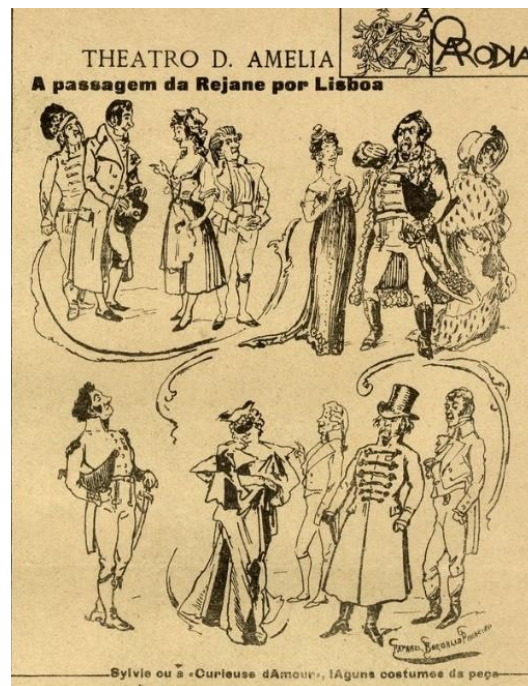


Figura 8: Theatro D. Amelia A passagem da Rejane por Lisboa

Antes de partimos para uma breve análise da caricatura que retrata a passagem da Réjane⁶⁹ por Lisboa, parece-nos importante sublinhar que esta caricatura não constitui

⁶⁹ Gabrielle-Charlotte Réju (1856-1920), conhecida como Réjane, foi uma das comediantes mais populares do início do séc. XX, em França, mas também na América, onde esteve em *tournee*. Tornou-se famosa no teatro de Vaudeville, tendo chegado a representar Ibsen. Foi considerada a mais parisiense das comediantes. Foi casada, mãe de dois filhos, tendo-se depois divorciado. Possuiu o seu próprio teatro e serviu de inspiração a Marcel Proust, que a admirava, para a personagem La Berma de *À Procura do Tempo Perdido*.

um desenho humorístico, pois é uma homenagem à comédia em cena, embora possa ser considerada uma tira cómica, visto que há uma sequência entre as diversas representações dos diferentes atos da comédia. A intenção desta imagem poderia ser mostrar o guarda-roupa da peça (M. V. C. Lopes, 2013), visto que Rafael Bordalo Pinheiro realizou inúmeros figurinos na sua vida artística. Estes figurinos seriam conhecidos do público e revelam a cumplicidade entre o caricaturista e esse mesmo público, numa plena convivência lúdica.

A comédia de Abel Hermant, *Sylvie, ou La Curieuse d' Amour*, tinha quatro atos, iniciando-se a ação em 1789, com a Revolução Francesa e terminando em pleno Império Napoleónico. Ilustrada na tira cómica, narrava os amores de Sylvie, considerada como curiosa do amor que, após três casamentos, reencontra o seu amor dos tempos da Revolução Francesa, Henri (Hermant, 1914). É no IV Ato, representado em baixo, que Sylvie se mascara durante o Carnaval de Veneza, zombando de todos os seus maridos e assumindo a sua imagem de mulher fatal, à qual todos os homens sucumbem e pela qual se perdem. No entanto, como se trata de uma comédia, nada de muito mau ocorre aos seus maridos, excetuando o facto de todos a terem perdido. Sylvie e, por arrastamento, a própria Réjane, é uma mulher fatal também pela sua moralidade mais que duvidosa, ao casar três vezes, mantendo as suas ligações com amantes, se bem que, principalmente, com Henri, o amor da sua vida. Também é fatal por ser misteriosa quando está mascarada no Carnaval de Veneza, não dando a conhecer a sua identidade aos seus outros dois maridos senão depois de revelar, com perfídia, o seu carácter, incluindo as virtudes e, principalmente, os defeitos.

A tira cómica é um documento da época em que foi publicada, representado a comédia que estava em cena na altura num dos maiores teatros de Lisboa, o D. Amélia. Tem uma característica de denotação, ao referir-se aos próprios personagens da comédia representada. Não sendo um ato humorístico, as imagens constituem uma clara alusão à comédia *Sylvie, ou la Curieuse d' Amour*, visto que representam os seus principais e as suas principais personagens. Assim, a hipertextualidade surge da referência explícita ao texto da comédia na caricatura. É uma imitação lúdica e uma paródia à própria comédia. A forma de caricaturar é diretamente dos indivíduos, pressupondo que Rafael Bordalo

Foi caricaturada duas vezes n' *A Paródia*, ambas por Rafael Bordalo Pinheiro, uma das quais iremos analisar a seguir. Foi, também, algumas vezes, referida em crónicas, quase sempre com o seu estatuto de celebridade. É, justamente, uma das celebridades reverenciadas na caricatura que analisamos antes.

Pinheiro tenha visto a peça e desenhado de memória ou a partir de algum folheto com figurinos da peça. É um tipo de caricatura humorística, lembrando a própria comédia para leitores e leitoras que a deveriam conhecer e pode ser considerada um *cartoon* descritivo, tendo como objetivo divertir o leitor e a leitora. Há uma clara convivência lúdica entre o caricaturista e os leitores e as leitoras, pois pressupõe, como dissemos antes, que estes últimos e estas últimas tivessem assistido à comédia ou, pelo menos, soubessem do que tratava e que a mesma se encontrava em cena. Não se pode considerar que esta tira projete uma imagem parcial das mulheres, apenas no sentido que destaca as poucas atrizes da peça: a própria Sylvie, Gertrude, a sua governanta e a Condessa de Guerlande, sua mãe. Ainda assim, o papel da mulher na peça é sempre subalterno em relação ao homem que, à exceção do papel principal da própria Sylvie, é quem tem maior destaque social: o marquês de Beauvoisin, o proprietário Nicolas Gagnon e o marechal Taillefer. Para além disso, a adoração pela Réjane pode considerar-se como decorrendo da hierarquização de um estereótipo da famosa atriz estrangeira.

Em termos de ACD, há uma clara implicação nesta tira cômica para a comédia que lhe dá o subtítulo e que se encontra representada nas imagens. Está implícito todo o enredo da comédia, que ao narrar os amores e desamores de Sylvie a caracterizava como uma mulher de costumes duvidosos e de moral pouco séria, o que constitui uma manifestação clara de misoginia, apenas mitigada pelo valor que o amor, como sentimento positivo, acaba por tomar na sua vida e no final da peça⁷⁰.

⁷⁰ Houve várias outras atrizes francesas representadas n' *A Paródia*, como Julia Bartet (1854-1941), Suzanne Desprès (1875-1951), Jane Hading (1859-1941) ou Paulette Goddard (1892-1982), que não vamos referir nesta investigação, visto que são imagens semelhantes àquelas que analisamos.

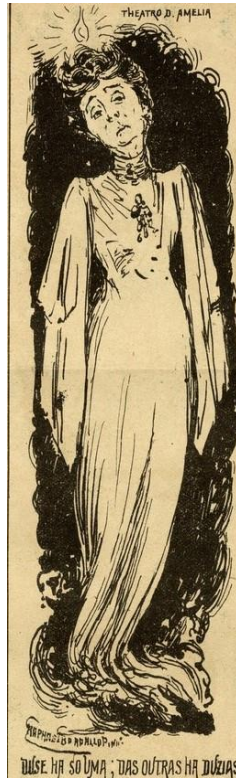


Figura 9: Duse só há uma; das outras há dúzias

Passemos, então, a análise da caricatura de Eleonora Giulia Amalia Duse (1858-1924)⁷¹. Esta caricatura foi publicada na página 3 (379) do nº 48, de 12 de dezembro de 1900, d' *A Paródia*. Ocupava o centro da página rodeada pelos *Ditos* e pelas *Opiniões insuspeitas sobre A Aliança Inglesa*. A caricatura também pode ser considerada humorística, pela sua legenda, embora se trate de uma homenagem de Rafael Bordalo Pinheiro à atriz e celebridade que atuou, nessa altura, em Lisboa, no Teatro D. Amélia. Realça-se a pose da atriz, como se estivesse no palco, provavelmente a receber os aplausos que lhe eram devidos. Em termos de Teoria Geral do Humor Verbal (TGHV),

⁷¹ Atriz italiana, considerada das maiores do seu tempo, tendo mesmo rivalizado com Sarah Bernhardt. Filha e neta de atores, começou a representar aos 4 anos, viajando com a trupe por Itália. Tornou-se famosa ao representar os papéis de Sarah Bernhardt em versões italianas. Teve grande sucesso na Europa e viajou em *tournee* pela América do Sul, Rússia e Estados Unidos da América. Teve vários envolvimento amorosos e foi casada com o ator Teobaldo Checchi, de quem teve uma filha. De regresso da América do Sul, fundou a sua própria companhia. Teve um relacionamento com o poeta Arri go Bito e depois com o poeta e dramaturgo Gabriele d'Annunzio (1863-1938), que escreveu quatro peças para ela. Era mais reservada do que Sarah Bernhardt, evitando a exposição pública. Retirou-se em 1909, tendo tido uma relação com a feminista Lina Poletti, com quem viveu durante dois anos. Também lhe é atribuída uma relação com a dançarina Isadora Duncan e com a cantora Yvette Guibert. Teve, ainda, uma longa amizade com o costureiro Jean Philippe Worth. Participou num filme mudo, *Cenere* (1916) e correspondeu-se com D. W. Griffith, realizador, argumentista e produtor, embora tenha referido que não se revia no seu papel no cinema.

na legenda há uma oposição de *scripts*, sendo o primeiro o nome da atriz e o segundo a referência “das outras há dúzias”. É uma anedota que utiliza palavras com similaridades fonéticas (*Duse* e *dúzias*), sendo a *punchline* o próprio nome da artista, fazendo disparar o efeito cômico. Há uma justaposição de duas situações diferentes, determinadas pela homonímia do trocadilho, que constituem o mecanismo lógico, um paralogismo. O trocadilho entre o nome da atriz Duse e a palavra “dúzias”, que assemelha ser da sua família, é a essência do mecanismo lógico da anedota e do destaque a nível semântico. Quanto ao alvo, é a atriz Duse, mas principalmente as outras atrizes, que são subentendidas e referidas como “às dúzias”, como forma de as diminuir e pluralizar, contrastando com a singularidade da verdadeira artista. Esta singularidade também constitui a ação global. A estratégia narrativa é um enigma que pressupõe um conjunto de implícitos: o facto de Duse ser única e a vulgaridade das outras atrizes, sendo esse, também, o tópico principal: a superioridade da Duse em relação às outras atrizes, que se constituem como implicações inferidas.

Em termos de ato humorístico, a temática é da vida pública, de uma representação teatral, usando um trocadilho fonético baseado num procedimento linguístico. Ainda assim, não deixa de ser importante a alusão à representação da própria Duse no Teatro D. Amélia, que se adivinha ter sido um sucesso; e alguma ironia em relação às, também aludidas, representações de outras atrizes, que poderiam ser consideradas medianas em relação à vedeta. Há uma clara relação de hipertextualidade na caricatura, unindo o hipertexto da anedota ao hipotexto da referência à representação teatral e às outras atrizes e constituindo-se como uma paródia. Quanto ao procedimento discursivo da ironia, ela produz, evidentemente, uma dissociação entre o que é explicitamente dito e o que é implicitamente sugerido, pois o caricaturista está, dissimuladamente, a criticar as outras atrizes. O modelo mental do acontecimento é a opinião elogiosa do caricaturista para com a estrela do teatro, pretendendo, assim, influenciar as opiniões das leitoras e dos leitores. Em termos de cognição social, a opinião expressa por Bordalo Pinheiro está bastante patente nesta caricatura, afirmando que só há uma “Duse”, o que torna este discurso de profundo respeito e admiração pela atriz, sendo partilhado e reconhecido pelos leitores e leitoras do jornal.

A forma de caricaturar parece ter sido diretamente do modelo real, embora Rafael também trabalhasse muito a partir de fotografias e gravuras. Há uma ampliação dos traços da atriz, alongando-lhe a figura para parecer mais elevada. Destaque-se ainda que estão

invisíveis os pés, como para lhe conferir uma dimensão imaterial, espectral, de algum modo não-terrena. O modo de caricatura utilizado é o da caricatura retrato, de tamanho inteiro. Em termos de jogo semântico, é uma incoerência insólita, pois há ligação semântica entre dois universos diferentes. Quanto aos efeitos do ato humorístico, há uma clara convivência crítica entre o caricaturista e as leitoras e os leitores, denunciando a aparência enganadora da maioria - subentendida - das atrizes que então representavam em Portugal.

Pelo espaço e destaque da caricatura no jornal, pode-se afirmar que ocorre uma prática de secundarização da imagem das mulheres, neste caso da atriz Duse. Apesar do elogio subjacente na caricatura, a verdade é que a sua importância na composição do jornal foi bastante diminuta, não ocupando nenhuma das páginas de destaque a cores e, apenas, cerca de um terço de uma página secundária, dessa forma legitimando a dominação masculina. A imagem que o semanário reflete da mulher na sociedade, neste caso, é subalterna e estereotipada, a grande atriz estrangeira é a única mulher a merecer um pequeno espaço na atualidade do jornal.

Em termos imagológicos, importa referir que esta imagem estereotipada da atriz estrangeira, neste caso italiana, é uma imagem de alteridade que exprime a sensibilidade particular do caricaturista e do público, nomeadamente na adoração votada a estas atrizes estrangeiras. É uma imagem ideológica, que confirma os pré-conceitos que a burguesia letrada possuía relativamente à realidade das atrizes italianas, constituindo uma imagem arquetípica e/ou hierarquizante que remete para o símbolo e para o mito da atriz estrangeira, sendo ainda estereotipada. Esta caricatura também assinala bem a distância entre duas realidades culturais: a da grande atriz italiana e das atrizes portuguesas, aqui diminuídas em comparação com a primeira.



Figura 10: Tararabum! ça y est !

Curiosa é a caricatura que representa Lina Cavalieri⁷² merecendo destaque de página inteira n' *A Paródia*, primeiro numa crónica ilustrada e depois na própria crónica editorial que reproduzimos acima, publicada a 7 de fevereiro de 1900 no nº 4 d' *A Paródia*, na página 2, que era dedicada a essa crónica. Não estando assinada, é ilustrada

⁷² Lina Cavalieri (1874-1944) foi uma cantora soprano de ópera italiana da *Belle Époque*. Começou a cantar com 13 anos nos *cafés chantant*, progredindo até se transformar em vedeta nas *Folies Bergère*. Foi em Paris que desenvolveu o canto para a ópera, tendo-se tornado uma das maiores cantoras soprano da sua época. Foi considerada a mulher mais bonita do mundo e cantou em Portugal, Monte Carlo, EUA, Rússia, etc. Curiosamente, a sua estreia deu-se em Lisboa, em 1900, evento de que dá conta a caricatura que analisaremos a seguir. Terá casado quatro vezes, tendo tido um filho. Cantou com outras estrelas da ópera da época, como Enrique Caruso e outros. Tornou-se uma estrela na Rússia pré-revolucionária e na Ucrânia. Depois de se ter reformado, teve um instituto de beleza em Paris, escreveu para uma coluna numa revista feminina e até um livro de beleza e uma biografia. Em 1915, regressou a Itália, onde se dedicou ao cinema mudo, prossequindo a sua carreira nos EUA. Foi voluntária em Itália durante a II Guerra Mundial, tendo vindo a falecer durante um bombardeamento aliado em Florença. Durante a sua carreira, gravou várias árias de óperas famosas, como a *Tosca*, *Cármén*, *Fausto*, etc.

por caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro. A caricatura da soprano representa-a como se estivesse a cantar no palco, revelando a teatralidade muito comum em Rafael Bordalo Pinheiro. Em baixo, no canto inferior esquerdo, há outra caricatura, provavelmente de um espectador da récita, aparentemente num tom humorístico realçado com o paratexto da Bastilha, que simboliza a reação do público que iremos analisar mais à frente. Lina Cavalieri estreou-se em Portugal no dia 29 de janeiro de 1900 no Teatro de S. Carlos, interpretando Nedda na ópera *Palhaços* de Leoncavallo, tendo sido delirantemente aplaudida (Câmara, 1900). Cavalieri era já famosa por cantar nas *Folies Bergère* e pelo facto de a sua figura ser timbrada em edições em massa de caixas de fósforos e postais, à semelhança de outras vedetas, também mencionadas na crónica e consideradas beldades e mulheres fatais da *Belle Époque*, como Émilienne d' Alençon (1870-1945), atriz e dançarina, Liane de Vries, cantora de ópera, Rosario Fernández Guerrero, conhecida como Belle Guerrero (1880?-1960), dançarina, ou Agustina del Carmen Otero Iglesias, conhecida como Belle (Caroline) Otero (1868-1965), dançarina, atriz e cortesã. Porém, no dia seguinte à sua estreia em Portugal foi relatada uma trovoada; entre troças, gargalhada e indignação, que levaram a cantora a reconhecer que não havia nos espectadores a mesma benevolência de que gozara na noite anterior, abandonou a cena e foi substituída pela Sra. De Roma; Cavalieri acabou por ser despedida por José Paccini, o empresário do Teatro S. Carlos (Câmara, 1900; Mesquita, 1900; Lisboa, 1900)⁷³. N' *A Arte Musical*, também é referida esta estreia, realçando a beleza e elegância de Lina Cavalieri e o facto de ter sido bem recebida, mas concluindo que só é pena “tal mulher” não ser “também uma cantora”, o que também foi salientado no *Brasil Portugal* por Alfredo Mesquita e n' *O Ocidente* por João da Câmara na sua *Crónica Ocidental*. Lina Cavalieri foi criticada em Portugal, talvez por o seu currículo ser constituído pelas suas anteriores atuações nas *Folies Bergère*, que eram consideradas inferiores à ópera, além das suas próprias origens pessoais serem modestas. A sua notável beleza também poderá ter levado à misoginia dos críticos, que eram todos do sexo masculino e que, sublinhando a sua perfeição física, diminuiriam os seus dotes vocais.

A crónica em análise é humorística, pois, tendo as características de uma crónica jornalística da época, inclui vários atos humorísticos, desde logo comparando o sucesso

⁷³ Esta estreia terá corrido mal porque Lina estava muito nervosa e porque o seu empresário, Petriani, obcecado com a sua beleza, estaria disposto a arruinar o espetáculo para que ela cedesse aos seus avanços. Assim, este terá conseguido que alguns espetadores, estrategicamente distribuídos em camarotes a assistir à ópera, imitassem os seus gestos e expressões faciais, contribuindo para o aumento do seu nervosismo.

do novel deputado Abel Pereira de Andrade (1866-1958) no parlamento, em S. Bento, com a estreia da Cavalieri em S. Carlos, tópico principal (em termos de ACD). Como tópico secundário, em paralelismo com o primeiro, temos, assim, a estreia do deputado em S. Bento. Podemos enunciar várias macroproposições⁷⁴ neste texto: a estreia de Lina Cavalieri em S. Carlos teve mais honras da curiosidade pública do que a estreia de Abel de Andrade; tal se justifica por Lina Cavalieri ser uma mulher e os próprios santos tomarem partido por elas; o Sr. Abel de Andrade não pode ser considerado uma mulher bonita; a Sra. Cavalieri é considerada muito bonita pelos homens; o aparecimento da nova artista na cena causou uma grande controvérsia; *A Paródia* está a favor das mulheres bonitas no tablado de S. Carlos; *A Paródia* propõe que as peças do repertório lírico sejam servidas em *bocks* por mulheres bonitas, para que possam ser bebidas; *A Paródia* aplaude Lina Cavalieri, mas também reclama a participação das outras vedetas da beleza da coleção das caixas de fósforos de vintém nos palcos portugueses; a reputação de homens alegres da redação d' *A Paródia* deve ser fundada na interpretação de Wagner pelo pessoal das *Folies Bergère*; a nação portuguesa, ao pôr em fuga o despotismo da beleza de Lina Cavalieri, mostrou que ainda possui o espírito do 1º de dezembro de 1640, que é considerado na história de Portugal como um momento em que foi reafirmada a sua independência, destronando o jugo espanhol estabelecido com os Filipines. Foi um momento de revolta contra um dominador estrangeiro (a Espanha) aqui comparado à revolta que causou a interpretação de Lina Cavalieri, também considerada uma dominadora no campo da beleza feminina.

Quanto aos significados locais, destacam-se as palavras “bonitas” e “beleza”, repetidas ao longo da crónica, realçando a homenagem às mulheres bonitas, como a soprano e revelando alguma misoginia, visto que as artistas são apreciadas pela sua beleza física e não pelas suas capacidades artísticas. Também se destaca a utilização do termo *tararabum*, onomatopeia que expressa o rufar dos tambores, sendo uma alusão hipertextual à Revolução e, mais precisamente, à Restauração da Independência em 1640, acontecimento de importância seminal no orgulho pátrio, como já referimos. O termo *peixão* remete para a proximidade com o leitor homem, visto que seria um termo utilizado pelos homens para qualificar uma mulher muito bonita, sendo realçado pelas formas

⁷⁴ A macroproposição é derivada de um conjunto de proposições expressas em frases de um discurso. As sequências de proposições relacionam-se com as sequências de proposições de nível superior e, nesse sentido, derivam o significado global de um episódio ou do discurso a partir dos significados locais (T. A. V. Dijk & Kintsch, 1983).

sinuosas e longilíneas da caricatura, também em forma de peixe. Quanto ao modelo contextual, o domínio societal global é duplo: o domínio da ópera e do Teatro S. Carlos e o domínio da política em S. Bento. O papel interacional é do defensor das mulheres bonitas no repertório lírico. O outro participante, as leitoras e leitores d' *A Paródia*, tem um papel de cumplicidade e conivência no ato humorístico. A ação comunicativa em curso consiste na ação de publicar uma crónica com objetivos humorísticos, defendendo a beleza das artistas. Assim, a crónica é significativa para as leitoras e os leitores porque pressupõe uma vasta quantidade de conhecimento comum: sobre as artistas, o novel deputado e, até, sobre os acontecimentos ocorridos no S. Carlos. Em termos de cognição social, as opiniões sobre a beleza de Lina Cavalieri são declaradamente expressas, bem como o estilo paródico do final, sugerindo que se bebam as peças do repertório lírico. Estas opiniões – que implicam que as mulheres sejam consideradas um produto consumível e fator de prazer, tal como as bebidas e as obras literárias - decorrem de uma atitude de *bon vivant* um pouco marialva, hedonista e misógina, que seria profundamente reconhecida e emulada pelos leitores masculinos.

Relativamente ao ato humorístico, este assenta em procedimentos discursivos como a ironia, patente em expressões como

“No Sr. Abel d' Andrade concorrem, segundo é voz geral, grandes méritos e raras qualidades, mas ainda não houve meio, apesar da sua exuberante juventude, de o considerar em rigor uma mulher bonita, nem mesmo para os efeitos da reforma do notariado, que se esqueceu de as abranger nos seus benefícios (...)”.

Assim, esta proposição mostra uma dissociação entre aquilo que é dito e o que é pensado, dissimulando uma crítica à reforma do notariado efetuada por Abel de Andrade, que não abrangia as mulheres. Esta proposição também contém uma clara alusão a esta reforma numa prática hipertextual. A negação de que Abel de Andrade seja uma mulher bonita é, por outro lado, um sarcasmo. Em termos de efeitos do ato humorístico, há uma clara conivência lúdica entre o cronista, o caricaturista e as leitoras e os leitores. Quanto à caricatura principal, de Lina Cavalieri, esta foi feita por estilização, resultando de uma depuração dos elementos individuais. É, também, uma caricatura retrato.

Em termos imagológicos, há uma clara misoginia latente na crónica, considerando as mulheres pelos seus atributos físicos em detrimento dos seus dotes artísticos. Esta misoginia é acentuada pela utilização do termo *peixão* e pelo papel secundário que é

atribuído à mulher, apenas como ícone de beleza. Assim, a imagem de alteridade é a imagem da beleza, que até pode ser contestada como despótica por um público indignado. Esta construção mediática é coerente com o sistema patriarcal, projetando uma imagem parcial do ser feminino. A secundarização das vozes femininas implica a reprodução das ideologias que legitimam a dominação masculina, refletindo os valores sociais dominantes. Importa referir que a *Belle Époque* foi, precisamente, uma época em que a fama das mulheres que escolhiam a carreira de atrizes e cantoras se devia tanto à sua beleza física como aos seus talentos artísticos. A própria Lina Cavalieri, mais tarde, em 1905, numa entrevista ao jornal russo *The Petersburg Newspaper* explicou que para a verdadeira atriz, a beleza é uma infelicidade porque força os críticos a julgá-la pior do que ela merece (Fryer & Usova, 2003)⁷⁵. Tal parece ter acontecido neste caso.

⁷⁵ Outras cantoras representadas n' *A Paródia* foram Mariette Sully (1874-1950), soprano belga que se notabilizou por cantar em operetas, Maria Galvany (1878? -1927), soprano coloratura espanhola e Georgette Leblanc (1869-1941), soprano francesa.



Figura 11: N' um Kakémono a Sadda Yacco

Detenhamo-nos agora na caricatura de Satta Yacco⁷⁶. Da autoria de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, acompanhada por um *kakemono*⁷⁷ de poesia de Thyrsos, foi publicada nas páginas centrais do nº 123 d' *A Paródia*, de 21 de maio de 1902. No número seguinte, seria publicado um *cartoon* de Rafael Bordalo Pinheiro, também nas centrais e uma caricatura de Celso Hermínio a ilustrar uma crónica do pseudónimo não identificado Outro Eu sobre Satta Yacco em Lisboa. As caricaturas de Satta Yacco terão sido feitas sobre gravuras que foram, até, publicadas na imprensa (*O Ocidente* nº 842, de 20 de maio de 1902)⁷⁸. Mais tarde, Satta Yacco voltaria às páginas d' *A Paródia*, numa caricatura relacionada com a Guerra Russo-Japonesa (1904-1905), o que prova a importância da sua vinda a Portugal em 1902.

A imagem que escolhemos é uma caricatura retrato, feita a partir de uma gravura de Satta Yacco. A imagem do grupo de japonesas, em baixo, é intrigante. Faria parte do espetáculo ou tratar-se-ia de uma sátira ao público presente? Uma das pequenas figuras está a tocar um instrumento de sopro, outra a ler... Independentemente da sua interpretação, impossível por não poder ser contextualizada, esta imagem acaba por conferir à totalidade da página uma sequência de prancha de banda desenhada, com duas representações de Satta Yacco e uma da trupe ou do público. As poses exibidas pela atriz e dançarina simulam a sua presença no palco, interpretando ou dançando peças do seu repertório. Embora feita a partir de uma gravura, a caricatura acrescenta o público ou a

⁷⁶ Sadayakko Kawakami, conhecida como Satta Yacco (1871-1946), foi uma célebre *geisha*, atriz e dançarina japonesa. Tornou-se aprendiz de *geisha* aos 12 anos, tendo tido uma carreira de sucesso. Foi amante do primeiro-ministro japonês durante três anos, tendo acabado por casar com um diretor, ator e comediante, de quem integrou a trupe e com quem iniciou a sua carreira de atriz. Tornou-se a estrela da companhia durante a *tournee* nos EUA, em 1899, seguindo-se duas *tournees* na Europa, tendo a segunda visitado Portugal, em 1902. Satta Yacco estudou em Paris e fundou a sua própria escola de representação. Depois da morte do marido, tornou-se amante de um empresário de quem tinha sido amiga em criança. Em 1917, Satta Yacco retirou-se dos palcos, teve uma empresa têxtil e uma escola de música e representação em Tóquio. Após mais de 20 anos de relacionamento, o amante de Satta Yacco voltou para a mulher com quem era casado tendo, então, a atriz feito erigir um templo com um armazém, onde construiu a sua vivenda. Depois da II Guerra Mundial, Satta Yacco ficou doente com um cancro, de que viria a falecer. Os espetáculos em Portugal decorreram no Teatro D. Amélia, em Lisboa, de 19 a 21 de maio e no Teatro de S. João, no Porto, a 24 e 25 de maio. Foram amplamente elogiados por toda a imprensa, desde *O Diário Ilustrado*, *O Século*, *Diário de Notícias*, *Novidades*, *O Ocidente*, *A Comédia Portuguesa*, *O Comércio do Porto*, *O Primeiro de Janeiro*, etc.

⁷⁷ Pintura ou caligrafia japonesa, geralmente sobre seda, com as bordas presas a um apoio flexível, possibilitando que fosse enrolada para o seu armazenamento.

⁷⁸ A escolha desta caricatura foi particularmente difícil, mas atendeu ao facto de o *cartoon* de Rafael ser confuso e complexo, visto incluir dois *katemonos* escritos em japonês ou simulando-o, referências à política nacional (rotativismo) e uma referência a Loïe Fuller (1862-1928), que dançava nos intervalos do espetáculo, de impossível interpretação.

trupe que acompanhava a japonesa numa vinheta de canto de página, que também é uma referência teatral.

Quanto à poesia de Thyrsó, é muito reveladora do conhecimento do estrangeiro (o Japão) que existia em Portugal na altura e, assim, dos estereótipos que se lhe associavam. Desde logo, as referências à loiça e à raça dita amarela. O seu tópico principal é a homenagem a Sada Yacco, que é caracterizada nos significados locais com palavras como “esbelta”, “flexuosa”, “divina” e, mesmo, “digna de amor”. São elogiadas as suas capacidades de representação, pelo que não haveria aqui lugar a misoginia, a não ser pela comicidade da forma de tratamento e pela deliberada confusão entre a realidade e a representação teatral. Assim, afirma-se que “ninguém morre melhor do que vossência (...) nem simula melhor um ataque de choro”, havendo, ainda, elogios ao guarda-roupa. A nível do modelo contextual, o domínio societal global é o mundo do espetáculo, sendo as ações globais de homenagem à atriz e dançarina Sada Yacco. O papel comunicativo do participante é de admirador da pessoa representada, enquanto para o outro ou a outra participante, o leitor e a leitora, é presumido que ou tivesse assistido ao espetáculo ou estivesse familiarizado ou familiarizada com o contexto, incluindo o das ações de Augusto Fuschini. Nessa medida, é um texto significativo para os seus leitores e as suas leitoras, pressupondo o conhecimento do espetáculo e da política nacional, bem como conhecimentos genéricos e estereotipados sobre o Japão.

Quanto ao modelo de acontecimentos, destaca-se o modo enviesado e humorístico como *A Paródia* homenageia Sada Yacco, tecendo críticas em simultâneo a Fuschini⁷⁹, a Alpoim⁸⁰ e a António Maria Pereira Carrilho. A referência ao político Augusto Fuschini é uma alusão que pressupõe implicações, no sentido de que deixa muita informação implícita. Era conhecido o papel crítico d’ *A Paródia* em relação ao dissidente regenerador, nomeadamente às várias opções políticas que este foi assumindo, acusando-o mesmo de “cromatismo político” (J. A. França, 2007). Assim se pode explicar a expressão “viu no seu guarda-roupa uma opção política/E pensou no Fuschini, imediatamente...”. Alpoim apenas é referido por ser louro, enquanto Carrilho, tendo sido secretário-geral do Ministério da Fazenda, foi quem conseguiu assinar, em Paris, o

⁷⁹ Augusto Fuschini (1843-1911) foi engenheiro civil, ministro, deputado e político. Militou no Partido Regenerador e professou ideias socialistas. Em 1893, sendo ministro do governo Regenerador, saiu em rotura com o mesmo, permanecendo como deputado dissidente.

⁸⁰ José Maria de Alpoim Cerqueira Borges Cabral (1858-1916) foi um político progressista que depois se tornou republicano. Foi ministro da Justiça e dissidente progressista em 1905, acabando por aderir à causa republicana.

Convênio com os credores estrangeiros em 1902⁸¹. Assim, como o Japão não era um desses credores, beijar a mão a Sadda Yacco poderia ser do desagrado deles, o que não deixa de ser uma ironia, visto haver uma referência intertextual, fazendo eco ao Convênio assinado com os credores estrangeiros: “Carrilho ia-a beijar, não fosse uma imprudência fazer sobre um Convênio uma inconveniência”. É também um jogo de palavras que aparentam ter afinidades: “Convênio” e “inconveniência”. Tem um efeito de conivência crítica, visto que a poesia ataca os políticos referidos.

Estas duas anedotas também podem ser analisadas sob a perspectiva da TGHV. Assim, na primeira, “viu no seu guarda-roupa uma opção política/E pensou no Fuschini, imediatamente...”, a oposição de *scripts* é realçada e coincide com a divisão em versos. O mecanismo lógico é o *garden path* que cria o efeito de surpresa ao introduzir Fuschini. A situação é o guarda-roupa de Sadda Yacco e o alvo é Fuschini, sendo a estratégia narrativa expositiva. A linguagem e as associações escolhidas (guarda-roupa e política) fazem sobressair a *punchline* “Fuschini” que surge de forma inesperada e faz disparar o efeito cômico. Quanto à segunda, “Carrilho ia-a beijar, não fosse uma imprudência fazer sobre um Convênio uma inconveniência”, destaca-se a rima *imprudência/inconveniência* e o jogo de palavras já referido. A oposição de *scripts* é sinalizada pela vírgula. A *punchline* é “Convênio” que surge inesperadamente, ainda para mais associado a “inconveniência”. Quanto ao mecanismo lógico, trata-se de um paralogismo de lógica falaciosa. A situação é o possível ato de Carrilho beijar Sadda Yacco e o alvo é Carrilho. A estratégia narrativa utilizada consiste na produção de um enigma.

A poesia e a prancha de caricaturas apresentam imagens estereotipadas da mulher, nomeadamente pelas representações da *geisha* como mulher fatal. Nesse sentido, revelam uma obediência clara ao sistema patriarcal. A própria noção de *geisha* a configura como submissa ao homem e feita para o prazer deste. Quanto à mulher fatal, ela é sempre bela, adornada de vestes sumptuosas, como as que aparecem nas caricaturas. A imagem da *geisha* também pode ser considerada associada à ligeireza moral, acentuada pelo traje que a adorna e que a torna misteriosa e bela. Importa realçar que se vivia no séc. XIX a voga do orientalismo literário, também no campo da pintura e que estas caricaturas poderão ser consideradas como uma mitificação do Oriente, testemunhando da voga de um exotismo oriental (Pageaux, 2000). Assim, observamos aqui os três processos identificados por

⁸¹ O Convênio com os credores estrangeiros (Alemanha, Bélgica, França, Inglaterra) foi assinado em maio de 1902 e permitiu uma reestruturação da dívida portuguesa.

Pageaux nesta tendência literária e cultural: a fragmentação pitoresca, bem patente na sobreposição na página das duas caricaturas da *geisha* e do grupo de japoneses e japonesas; a teatralização, evidenciada pela própria natureza da atriz e das suas vestes, transformando-a num espetáculo em si mesma; e, finalmente, a sexualização, bem patente no amor que lhe demonstra Thyrsos na crónica que acompanha as imagens.

Relativamente aos conceitos imagológicos e na sequência do que já dissemos, os elementos de alteridade são numerosos, desde logo o guarda-roupa de Sada Yacco, tão diferente do ocidental, mas também cheio de simbolismo de *femme fatale*, como já referimos. A apreensão da realidade estrangeira japonesa é mediatizada pelas representações imaginárias do grupo ou sociedade a que pertencem, identificadas com objetos-emblemas como a porcelana oriental e a acentuação da etnia – a *raça amarela* e os respetivos traços fisionómicos característicos -, mas também a evocação da figura da *geisha*, revelando assim as opções e clichés culturais dos próprios leitores e leitoras. É uma imagem ideológica, visto que confirma estes pré-conceitos que a comunidade local possuía relativamente à realidade japonesa e é redutora, remetendo para o estereótipo. Este acaba por valorizar o Eu em detrimento da Outra e levanta o problema de uma hierarquia de culturas, estando em primeiro lugar a da sociedade portuguesa e europeia da época, a cultura de referência e, em lugar subalterno, verdadeiramente *exótico*, a cultura japonesa, representada por Sada Yacco.

5. Análise de imagens de outras mulheres representadas n' *A Paródia*

5.1. Maria/Velha Maria/Maria da Paciência

Maria da Paciência apareceu pela primeira vez nos jornais de Bordalo n' *O António Maria – Primeira Série*, em 6 de maio de 1880, ao lado de Zé Povinho⁸². O próprio nome da personagem inventada por Rafael Bordalo Pinheiro para representar o estereótipo da mulher do povo portuguesa revela características diferentes do Zé Povinho, pois a Maria é “da Paciência”, uma virtude e um conformismo que submetiam o povo

⁸² Já antes tinham sido publicadas caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro com a sua característica imagem – de lenço, vestido e capote – no *Almanaque de Caricaturas* de 1874 e 1875 e no segundo cabeçalho da *Lanterna Mágica*, embora sem o seu nome.

português (e sobretudo a mulher portuguesa) às problemáticas políticas e culturais da época. Aparece no cabeçalho em 1885, quando o jornal foi reformado, antes do final da sua primeira série. Voltou no jornal *Pontos nos ii*, logo no número 1⁸³, na sua carta de apresentação. Aí já não era a companheira de Zé Povinho, mas sim simplesmente Maria, a viúva do António, aliás Fontes Pereira de Melo, título do jornal anterior de Bordalo. N' *O António Maria – Segunda Série* surge, desde o início, no cabeçalho, ainda como viúva do António. Só n' *A Paródia* voltaria a surgir ao lado do Zé Povinho, ainda que raramente, como na caricatura que iremos analisar. De resto, assinalava-se a sua presença semanal no cabeçalho deste jornal, onde funcionava como timbre⁸⁴.



Figura 12: Logotipo d' *A Paródia*

⁸³ Este número, que foi chamado de número programa, foi o primeiro deste jornal, apresentando a Maria numa página inteira de capa que, aliás, assina a própria Apresentação.

⁸⁴ Também foi produzida na Fábrica de Faianças Bordalo Pinheiro numa figura também conhecida como Velha Maria, a alcoviteira que era, ainda, casamenteira.

ARODIA

EM FACE DO NORMAL



A MARIA: — O' Sen Zé, quem vem a ser esses Gárretis e Gis Bicentes de que falam os papeis?
O ZÉ: — Se callar, são também gajos do Convenio. Fale-me você do Bombita-Chico e do Calabaça, que são cá os meus Gis e os meus Garretis e eu talvez lhe responda!

Figura 13: Em face do normal

Esta caricatura foi publicada no nº 125, de 4 de junho de 1902, nas páginas centrais, de destaque e a cores. A par de Almeida Garrett e Gil Vicente, que intrigam Maria, Zé Povinho refere os nomes do toureiro Bombita-Chico (1879-1936), de nome verdadeiro Ricardo Torres Reina, de nacionalidade espanhola e do bandarilheiro João da Cruz Calabaça. Ambos, Maria e Zé, estão em frente do Teatro D. Maria II. Celebrava-se o IV Centenário de Gil Vicente, tendo Almeida Garrett sido o grande impulsor da criação deste teatro. Maria estaria a falar do programa das festas, que foi profusamente divulgado.

Trata-se de um *cartoon* satírico-cómico, uma caricatura satírica, visto que tem uma vertente moralizadora sobre a ignorância do povo, visando a reforma do sistema, isto é, criticando para que ele possa ser melhorado. É, na verdade, alegórico, visto que ilustra personagens de ficção e da cultura popular, o Zé Povinho e Maria, para além de personagens do passado literário, como Gil Vicente e Almeida Garrett. Não podemos deixar de referir, no entanto, que, na realidade, a estátua de Gil Vicente coroa o frontão do teatro. É, assim, uma metáfora visual, pois representa um alvo: a comemoração do IV Centenário de Gil Vicente através de uma conversa entre Zé Povinho e Maria à frente do teatro D. Maria II. Isto é, representa um facto da cultura oficial e erudita, revisitado pelo discurso e figuras da cultura popular. É uma caricatura realizada a partir do original, no caso do Zé Povinho, que seria a representação de um indivíduo real, natural de Abrantes, como já referimos; Garrett e Gil Vicente terão, certamente, sido desenhados a partir de ilustrações existentes ou da própria estátua, no caso de Gil Vicente. Zé Povinho está a gesticular para Maria da Paciência e ela tem uma mão fechada levantada na direção do Zé. Esta é, também, uma representação de grande teatralidade, simulando a presença dos personagens num palco, compondo uma cena para ser “fotografada” por Bordalo. Almeida Garrett e Gil Vicente também participam nesta dinâmica teatral, estando Gil Vicente apoiado na própria estátua.

É um ato humorístico, na medida em que há um alvo, o teatro clássico e a ignorância do povo, um sujeito caricaturista, Rafael Bordalo e um destinatário, o público leitor com um propósito notadamente humorístico. Utiliza procedimentos discursivos como a ironia, desde logo no título “Em face do normal”, em que existe uma dissociação entre o que é dito e o que é pensado - a Garrett e Gil Vicente, empoleirados no frontão do Teatro (logo, num plano de elevação e desmaterialização), depara-se-lhes aquilo que, de todo, não achariam normal: a ignorância do povo real e terreno. A ironia também faz

eco e alusão à propaganda do IV Centenário de Gil Vicente (os “papéis” de Maria), ao Convênio recentemente assinado com os credores estrangeiros e aos ídolos da tourada, que seriam muito populares na altura. As comparações dos toureiros aos dramaturgos, utilizadas por Zé Povinho são, também, sinais da ironia. É uma sátira à ignorância do povo, subentendendo uma crítica aos políticos que não o conseguem educar ou contribuir para a sua formação artística e cultural. Utiliza a redução, reduzindo os personagens a estereótipos de figuras iletradas. A *wit* está, também, muito presente, nomeadamente nas falas dos personagens e no jogo das palavras do Zé Povinho com os nomes dos toureiros comparados aos históricos do teatro português. Tem efeitos de convivência crítica, convocando o público leitor a uma leitura judicativa da ignorância do povo português. O Zé Povinho, pelo seu próprio nome, é uma redução do povo.

Em termos de TGHV, a anedota, fazendo a associação de Garrett e Gil Vicente com os “gajos do Convênio”, é disparada pela *punchline* que separa os dois *scripts*, os “Garrétis” e “Gis Bicentes” de que falam os “papéis” e o Bombita-Chico e o Calabaça que Zé Povinho admirava. O mecanismo lógico é um *garden path* e a estratégia narrativa consiste numa sequência de pergunta-resposta. Em termos de linguagem, constata-se a utilização de uma linguagem popular, exagerando uma fonética regionalizante constituindo uma redução também do estatuto do Zé Povinho e da Maria.

O tópico principal apresenta-se como a normalidade da ignorância e alheamento do povo relativamente aos heróis do Teatro Nacional quando se comemorava o IV Centenário de Gil Vicente⁸⁵. Realça-se que o *cartoon* é significativo para os leitores e as leitoras d’ *A Paródia* porque conheciam Gil Vicente e Almeida Garrett e podiam rir da ignorância do povo. Em termos de implicações, o não dito assume particular importância, pela ironia, pois a ignorância nunca é afirmada, apenas implicada. A opinião expressa por Rafael Bordalo Pinheiro sobre a ignorância do povo português seria facilmente partilhada pelos seus leitores e leitoras, até porque a personagem do Zé Povinho era, ao tempo, um estereótipo já bem conhecido na sociedade portuguesa. Também pressupõe valores culturais elevados, nomeadamente de conhecimento dos grandes dramaturgos portugueses, que também seriam facilmente partilhados pela burguesia que lia o jornal.

⁸⁵ As comemorações foram organizadas pelo Conselho de Arte Dramática em associação com o Conservatório Real de Lisboa, celebrando Gil Vicente como fundador do teatro moderno. Rafael fez a decoração do Conservatório. Salienta-se que, no mesmo ano, foi feita a transladação de Garrett para o Mosteiro dos Jerónimos (Gomes, 2012).

Inegável é que neste *cartoon* figura apenas uma mulher, ainda por cima ignorante, reproduzindo o seu estatuto subalterno no interior do sistema patriarcal. Esta secundarização da voz de Maria da Paciência, em diálogo de alguma inferioridade em relação ao próprio Zé Povinho, implica que o conhecimento produzido por este *cartoon* legitima a dominação masculina. Esta também é, certamente, uma imagem estereotipada da mulher propagada pel' *A Paródia*. Aliás, a Maria da Paciência foi uma tentativa de constituição de um arquétipo nacional feminino, à semelhança do Zé Povinho.

Comparada com a do Zé Povinho, a análise imagológica da imagem de Maria da Paciência constitui-se como de profunda alteridade porque, como referimos antes, é ela quem revela maior ignorância, ao perguntar sobre os papéis a Zé Povinho, que é quem responde assertiva e humoristicamente. Este estereótipo da Maria da Paciência, mulher do povo, rural e inculta, corresponderia à grande maioria da população feminina da altura, arredada da instrução e, conseqüentemente, da cultura. Acresce que ambos estão num espaço público e nobre, em frente do Teatro Nacional D. Maria II, mas a atitude de Maria da Paciência é de submissão a Zé Povinho – o que só acentua a hierarquização implícita dos respetivos estatutos: o da alta cultura masculina, o da baixa cultura popular, igualmente masculina e o da ignorância feminina.

5.2. Rosa Calmon e a questão religiosa



Figura 14: Um rapto por amor... de Deus

Esta caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro foi publicada nas páginas centrais d' *A Paródia* n° 60, de 6 de março de 1901⁸⁶. Era uma paródia e uma sátira ao suposto rapto da filha do cônsul brasileiro, Rosa Maria Calmon da Gama, que ficou conhecida como Rosa Calmon, à saída da Igreja da Trindade no Porto. Este “rapto” foi noticiado de forma completamente diferente nos jornais *Correio Nacional*, de 18 de fevereiro de 1901,

⁸⁶ A primeira página d' *A Paródia* n° 59, de 27 de fevereiro, já tinha publicado um *cartoon* de Manuel Gustavo intitulado *Efeitos do Caso Calmon, no Porto*.

conservador e *O Século*, de 21 de fevereiro de 1901, republicano. No primeiro, relatava-se que não houvera qualquer rapto, tendo sucedido apenas que Rosa se tinha agarrado às grades da igreja perante a ira do pai. No segundo, o rapto foi atribuído a “elementos reacionários” (I. C. da Silva, 2014, p. 14), provavelmente ligados à Igreja. *O Primeiro de Janeiro*, de 19 de fevereiro de 1901, refere que Rosa, com a ajuda de várias pessoas que a aguardavam à saída da igreja, tentou fugir num trem. O Dr. José Calmon e a mulher, com a ajuda de vários populares, conseguiram impedi-la (Garnel, 2008). Rafael interpretou o acontecimento como um rapto, aliás seguindo o jornal republicano, o que não será inocente e, certamente, relacionável com as suas simpatias republicanas⁸⁷. A questão religiosa⁸⁸ já tinha sido abordada várias vezes pel’ *A Paródia*, desde maio de 1900, prolongando-se esta campanha até maio de 1901. Além da representação do rapto, o *cartoon* tem várias alusões: à data de 1833, ano em que D. Pedro ordena o embarque dos jesuítas para Inglaterra e Itália e em que são aprovadas normas relativas aos sinos e, ainda, à figura do porco. Na caricatura anticlerical, como é o caso, esta figura estava muito associada à luxúria (Doizy, 2009).

O “Caso Calmon” iniciara-se quando Rosa tinha 31 anos e manifestara o desejo de ingressar num convento. O pai opôs-se a este propósito, alegando que a filha sofria de perturbações mentais. Intentou uma ação de interdição, tendo sido nomeado como perito o Dr. Júlio de Matos, diretor do Asilo de Alienados Conde de Ferreira, no Porto. Este concluiu que Rosa sofria de degenerescência psíquica hereditária, de que são sintomas a histeria constitucional e a loucura lúcida (variedade afetiva), pelo que votou para que fosse interdita, num parecer de 16 de maio de 1900 (Fernando Almeida, 2012). No entanto, o outro perito, o Dr. Joaquim Urbano da Costa Ribeiro, subdelegado de saúde no Porto, embora reconhecendo uma predisposição hereditária para afeções nervosas, concluiu que não havia perturbação das funções intelectuais (Garnel, 2008). O tribunal nomeou novos peritos, o Dr. Magalhães Lemos, subdiretor do mesmo asilo de alienados e os Drs. Azevedo Maia e Lemos Peixoto, mas o relatório voltou a ser inconclusivo, apenas tendo o primeiro entendido que Rosa Calmon não estava na posse das suas faculdades. O Dr. Calmon desistiu da ação porque o próprio Código Civil português

⁸⁷ O mais provável que tenha acontecido foi mais uma tentativa de fuga de Rosa Calmon para ingressar num convento auxiliada por religiosas (Garnel, 2008).

⁸⁸ Tratou-se de um conflito entre o Estado e a Igreja, que se iniciou com o anti jesuitismo de Pombal, em Setecentos, mas que ganhou relevância com o triunfo do Liberalismo e, principalmente, a partir de meados do Séc. XIX.

subordinava a filha, mesmo sendo maior, ao poder paternal, pelo que não poderia concretizar a sua vontade. Talvez por isso tenha tentado fugir com a ajuda dos religiosos.

O caso gerou inúmeras manifestações de apoio ao cônsul e de repúdio aos jesuítas e à igreja, em geral, gerando uma vaga de protestos que se iniciou no Porto, com confrontos com a polícia e apedrejamento de um jornal católico. O movimento estendeu-se a Lisboa no dia 27 de fevereiro, com várias manifestações e prisões que nem a publicação de um decreto por parte do Governo vieram acalmar. Os políticos republicanos organizaram-se numa manifestação junto ao túmulo de Anselmo Braancamp, no cemitério dos Prazeres, em Lisboa e o movimento estendeu-se a todo o país, gerando centenas de prisões, apedrejamentos e tentativas de fogo posto em conventos e jornais ligados à feição religiosa. Só em maio os incidentes se tornaram mais raros (Ventura, 2000).

Com toda a certeza, o objetivo é humorístico, sendo este um *cartoon* que procede a alguma animalização, visto que o rosto do clérigo raptor é semelhante ao de um símio. É, pois, uma caricatura satírica e um *cartoon* satírico-cômico. Assim, recorre à sátira ao clero, visto que constitui um ataque à moral que este apregoava e que, assim, é declarada como falsa. As técnicas utilizadas são a *wit*, jogando com a imagem do porco e do clérigo e a redução, reduzindo a estatura do clérigo pelas suas intenções implícitas de cariz sexual. A imagem do porco, constituindo uma alegoria, remete para uma hipertextualidade com a luxúria e tem sinais de ironia. O clérigo está em movimento, apoiado no porco, levando a jovem nos seus braços, sob o olhar de todos os outros clérigos presentes no *cartoon*. Alguns transportam um guarda-chuva, um deles parece mesmo voar. É uma metáfora visual de grande teatralidade, como se estivessem a representar uma cena dramática, no entanto, torna-se difícil interpretar alguns pormenores. Tendo o acontecimento tido lugar no final do inverno, a presença dos guarda-chuvas é natural e de acordo com a estação do ano. Mais difícil é a interpretação do clérigo a voar. A data de 1833 está associada às folhas onde está inscrita e que se configuram com a parte central do cenário, lembrando uma carta. Talvez fosse a ordem de embarque dos jesuítas para Itália e Inglaterra, parecendo reforçada neste *cartoon* pela sua alusão e pela interpretação negativa que é dada às atitudes dos clérigos: a do raptor e daqueles que observam, numa postura de cumplicidade.

Em termos de ACD, o tópico principal é o rapto da filha do cônsul brasileiro, Rosa Calmon, por um clérigo. Nos significados locais, destacam-se as representações dos

clérigos e a referência a Deus no próprio título, assumindo o clero como alvo da caricatura. São, ainda, importantes, a referência a 1833, que já referimos e a imagem do porco, aos pés do clérigo raptor, ele próprio com feições de gorila, associando o seu ato à luxúria e assumindo um caráter nitidamente sexual. O contexto foi já referido: o alegado rapto. Importa realçar que a ordem religiosa em que Rosa Calmon pretendia ingressar era a das Doroteias, ligada aos jesuítas (Garnel, 2008), contra quem se exercia, em particular, a questão religiosa. O domínio societal global é a relação entre o Estado e a Igreja, a ação global é uma crítica à Igreja, tendo *A Paródia* uma clara posição de anticlericalismo. O *cartoon* é significativo para os seus leitores e leitoras porque pressupõe o conhecimento do evento na Igreja da Trindade e das figuras que o protagonizaram, bem como as alusões a 1833 e à figura do porco. Assim, o modelo de acontecimentos é enviesado pela representação que *A Paródia* faz do próprio acontecimento, atribuindo toda a responsabilidade à Igreja, o que não é considerado como provado. As opiniões de Rafael sobre os jesuítas enquadram-se nos valores anticlericais da altura, colocando-o ao lado dos republicanos. Assim, este *cartoon* tem profundas implicações, desde logo por esta clara posição anticlerical assumida por Rafael Bordalo Pinheiro. Também a passividade de Rosa Calmon deixa por dizer aquela que era a sua vontade de ingressar num convento, como veremos adiante. Aliás, esta passividade, deixando-se levar pelo clérigo em posição de oração, está em claro contraste com a sua atitude de renegar o pensamento do pai, entrando em claro confronto com as suas diretivas paternalistas. Também é implícito um erotismo que o porco sugere e que está em clara contradição com a devoção anteriormente expressada por Rosa Calmon.

Em termos da imagem da mulher, este *cartoon* projeta uma imagem parcial do ser feminino e uma secundarização da sua voz, visto que Rosa Calmon surge em atitude de oração, sem oferecer qualquer resistência ao rapto de que está a ser objeto. Aliás, como vimos, o alvo do *cartoon* é o clero e, em particular, os jesuítas, sendo o papel da jovem claramente secundário. Ao ser levada pelo clérigo, esta imagem demonstra a efetiva dominação masculina, os executores da ação e mesmo os seus espectadores. Relativamente à Imagologia, a imagem da Outra, Rosa Calmon, revela as opções da sociedade de então, em que a mulher estava passivamente submissa ao homem. Também importa realçar que toda a narrativa noticiosa assentava na afronta feita ao cônsul e à sua autoridade patriarcal, tendo a filha um papel perfeitamente secundário (Garnel, 2008). Por outro lado, como vimos, a imagem tem subjacente uma carga erótica pelo facto de

Rosa ser levada pelo clérigo, por ser representada de forma fisicamente atraente e, principalmente, pelo porco que se encontra aos pés deste e que, como vimos, representa a luxúria que era muito criticada ao clero de então. Este estereótipo da mulher crente e submissa é uma imagem redutora da mulher e da própria jovem em questão, que sempre defendeu o seu ponto de vista em relação à religião, contrariando as opiniões que foram dominando os *media* da altura (I. C. da Silva, 2014). Por outro lado, sendo brasileira e, portanto, estrangeira, Rosa Calmon pode ser associada a um estereótipo de exotismo, que também abrangia os portugueses que tinham estado emigrados no Brasil. Havia, na sociedade portuguesa, uma mitologia de um percurso migratório que era sonhado por muitos (J. F. Alves, 2004), concretizado na possibilidade de realizar a miragem de uma emigração bem sucedida no Brasil, para onde o fluxo migratório tinha bastante importância entre algumas classes da sociedade portuguesa de então. Também se destaca que o caso é sempre referido com o nome de família e o que foi posto em causa pela imprensa e, também, pel' *A Paródia* foi a afronta a José Calmon. Assim, houve uma ameaça ao poder paternal dentro do próprio ambiente doméstico. A vontade de Rosa Calmon, que era notória, em ingressar num convento, nunca é referida na imprensa (Garnel, 2008) e n' *A Paródia*: ela está semiadormecida e deixa-se levar pelo clérigo sem esboçar qualquer resistência. Todos os relatos médicos e jornalísticos, incluindo o *cartoon* d' *A Paródia*, foram elaborados por homens, o que configura uma secundarização da voz feminina de Rosa Calmon e, mesmo, o seu aniquilamento simbólico, visto que a sua vontade, a sua consciência e a sua pessoa nunca são referidos, à exceção do relatório médico, em que é considerada irresponsável e, portanto, diminuída nas suas capacidades humanas.

5.3. A paródia à escritora Cláudia de Campos

Cláudia de Campos⁸⁹ foi homenageada por uma caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro no seu jornal *O António Maria*, em 26-07-1895⁹⁰ e foi caricaturada n' *A Paródia*, em 1900, pelo seu filho Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, acompanhando uma anedota, que analisaremos a seguir. O seu nome surgiu mais vezes neste jornal, em 1900, 1901 e 1904, mas sem imagens a acompanhar.



Figura 15: Um Dito

⁸⁹ Maria Cláudia de Campos Matos, conhecida como Cláudia de Campos, foi uma escritora e feminista sinesa (1859-1916). Foi educada na literatura inglesa, facto de que sempre seria grata. Era filha de um proprietário rural e industrial, tendo tido uma infância abastada. Estudou numa escola inglesa em Lisboa e casou aos 16 anos, tendo tido dois filhos. Separou-se com 29 anos e, sendo detentora de uma fortuna, dedicou-se às letras, tendo publicado o seu primeiro livro de contos, *Rindo*, em 1892. Seguiu-se o romance *O Último Amor* (1894) e o estudo crítico *Mulheres: ensaios de psicologia feminina* (1895), porventura, o seu livro mais feminista. Seguiram-se *Soror Mariana Alcoforado* (1896), os romances *Esfinge* (1897) e *Ele* (1899), além do estudo *A Baronesa de Staël e o Duque de Palmela* (1901). Deixou, ainda, um manuscrito inédito intitulado *Shelley*, um ensaio sobre o famoso poeta inglês (Sines, 1995). Foi reconhecida no seu tempo e escreveu para o *Almanaque das Senhoras*, de Guiomar Torrezão e *A Leitura: magazine literário*; envolveu-se numa polémica com Maria Amália Vaz de Carvalho sobre a Baronesa de Staël, justificando-se a Carolina Michäelis de Vasconcelos, com quem se correspondeu (Delille, 2012). Defendeu a educação como meio de emancipação da mulher, sendo mais reformista do que revolucionária, a par de outras mulheres do seu tempo, como a própria Guiomar Torrezão e Maria Amália Vaz de Carvalho (Lopes, 2005). Chegou a fazer parte de duas associações feministas, como a Secção Feminista da Liga Portuguesa da Paz, em 1906, tendo integrado a respetiva direção (J. Esteves, 2001).

⁹⁰ Na secção *Bibliografia*, referindo a edição do seu livro *Mulheres*, assinado pelo seu pseudónimo Colette. Já antes tinha surgido referência à publicação de *Último Amor*, em 19-02-1894, também acompanhada por uma pequena caricatura. *A Paródia* informava que recebia as novas publicações na sua redação, que seriam oferecidas a Rafael.

A caricatura publicada n' *A Paródia* nº 29, de 1 de agosto de 1900, na página 231, está na coluna *Um Dito* e é da autoria de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, sendo um objeto híbrido de anedota ilustrada por uma caricatura com um locutor (ou dois, caso a anedota seja de outro autor). Cláudia de Campos (Colette⁹¹), com um olhar de profundo tédio, é representada languidamente sentada num *boudoir*, maquilhada e penteada, com um longo vestido muito na moda de então, tal como ela aparece frequentemente nas suas representações fotográficas. A escritora constitui o alvo do ato humorístico. A pose, o vestuário e a maquilhagem remetem para uma aparência distinta e fortemente estetizada. Ou seja, a imagem da mulher fatal da época. A cauda do vestido, nomeadamente, lembrando a da serpente sedutora do *Livro do Génesis*, reforça esta imagem maléfica, acentuada também pelo perfil pontiagudo e o salto do pequeno sapato. Aparentemente, a transmissão desta imagem de malignidade não era o objetivo da caricatura: tratava-se da maneira de vestir das mulheres elegantemente fatais da época, bem exemplificada por Sarah Bernhardt. A fatalidade é, evidentemente, a do homem que se rende, como por destino (na senda do pessimismo erótico de Schopenhauer, muito em voga havia décadas), aos seus encantos, sacrificado no altar da Espécie (Dottin-Orsini, 1993). Realça-se que toda a pose e o posicionamento da escritora remetem para um efeito de teatralidade, simulando uma cena íntima nos seus aposentos.

Adulada por todos, nesta caricatura Cláudia Campos acaba por representar também um ideal de vida que pode ser considerado sinónimo de êxito, de luxo e prazeres que permite todos os excessos e, também, aquela espécie de decadência estética, sofisticada e entediada, típica da época.

A técnica de caricatura utilizada é da ampliação, visto que o nariz de Cláudia aparece humoristicamente acentuado e a forma de caricaturar é direta. Tem uma clara relação iconotextual com a anedota, como veremos a seguir, até porque tanto o *boudoir* como a pose da escritora são exatamente congruentes com o que nela são descritos.

Podemos questionar se é legítimo o humor sobre a *vaidade* da escritora⁹², o que poderá criar um estereótipo de género relacionado com a beleza da mulher, nomeadamente da mulher fatal. Não se tratando de humor negro, não deixa de ter algumas

⁹¹ Era o pseudónimo que Cláudia de Campos, por vezes, usava e, também, pseudónimo de uma escritora francesa, Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954).

⁹² Cláudia assumia que a fealdade tinha de ser suportada pela mulher, mas não aceite. Demonstrou alguma distância relativamente à escritora George Eliot, que era assumidamente feia, o que constituía uma assustadora marca de antifeminismo para a alentejana (Pereira, 2006).

características misóginas, embora na época fosse uma honra ser caricaturado por Bordalo ou, no caso, no seu jornal, pois esse facto contribuía bastante para a notoriedade da pessoa retratada. Assim, teremos de condicionar a classificação de misoginia à própria época em questão que, nessa sim, estava profundamente presente.

Quanto aos procedimentos linguísticos utilizados na anedota, há uma alusão a uma implícita vaidade da escritora, ao incluir-se a si própria no conjunto restrito das duas mulheres verdadeiramente bonitas. Esta alusão poderá remeter para uma intertextualidade, no sentido de que eram conhecidas pelo público a elegância e beleza da escritora. Também parece ser importante para esta conhecer o nome da rival.

Em relação aos procedimentos discursivos de enunciação, realça-se a ironia, sendo muito relevante o não-dito, porque a vaidade nunca é referida, apenas é implícita à resposta de Cláudia de Campos, fazendo-se um julgamento negativo acentuado pela própria caricatura. A ironia é, ainda, acentuada com a utilização de sinais como as aspas que abrem as falas das personagens, considerando que estas teriam realmente sido proferidas. Esta anedota ilustrada é, também, uma sátira, ao visar a vaidade da escritora, deformando-a e ridicularizando-a. Assim, utiliza a *wit* nos ditos dos personagens, que criam o jogo de palavras que redundam na *punchline* e a redução do estatuto da escritora ao papel de mulher vaidosa. Finalmente, quanto aos efeitos do humor há, claramente, uma conviência lúdica entre os autores e os leitores, partilhando uma visão deslocada do mundo, neste caso de teor humorístico. Este efeito tem características extremamente misóginas, pela importância que dá à vaidade feminina em detrimento da obra literária de Cláudia de Campos.

Em termos da TGHV de Attardo e Raskin, consideram-se seis parâmetros que vão constituir os Recursos de Conhecimento e que devem seguir uma hierarquia. O primeiro é a oposição de *scripts*, neste caso é o *script* “real”, que é o facto referido pelo poeta de só existirem duas mulheres bonitas, o conjunto das mulheres bonitas e o “irreal”, que é o facto de Cláudia de Campos se considerar uma delas e, assim, parte desse conjunto. Esta oposição remete, ainda, a outro nível, para o *script* “bom”, que corresponde à ideia que se tinha na época das mulheres escritoras, que não seriam nem bonitas nem vaidosas e para outro *script* que é o *mau*, considerando a escritora que é, não só bonita, mas arrogante e vaidosa. A anedota ilustrada é deliberadamente ambígua e é a *punchline* que faz disparar o interruptor de um *script* para outro, provocando o riso, ao fazer o leitor voltar atrás e aperceber-se que uma interpretação diferente era possível desde o início, isto é, que as

escritoras podem ser belas, como o atesta Cláudia de Campos. Neste caso, a *punchline* é a resposta inesperada da escritora. O segundo parâmetro é o mecanismo lógico e podemos considerar que é o *garden path*, um fenómeno cujo efeito corresponde à interpretação errónea de sentenças ambíguas, utilizando manipulações daquilo que parece óbvio (as escritoras não serem bonitas) e criando um efeito cómico de surpresa (a revelação de Cláudia de Campos como verdadeiramente bonita), sendo o caminho que nos conduz a uma *punchline* inesperada e surpreendente, causando o efeito cómico. O alvo de uma anedota, normalmente, é alguém cujo comportamento estúpido se acredita ser natural e não necessitar de explicação. Assim, seria de crer que, na época, se sabia de antemão que Cláudia de Campos era vaidosa (ver nota 92) e que isso era uma característica negativa. O estereótipo de “estúpida” ou “idiota” é, geralmente, associado ao alvo da anedota; assim, poderemos considerar que era feita uma apreciação negativa à escritora por se achar bonita, sendo vaidosa. Também temos de considerar o facto de a réplica interrogativa de Cláudia se basear no hábito de ser adulada – e, nesse caso, seria normal que tomasse a frase do seu interlocutor como a antecipação de um elogio à sua beleza. Como não era vulgar serem publicadas anedotas do mesmo género com alvos masculinos, estaremos, portanto, e por um lado, perante uma discriminação do género feminino. Por outro lado, ao ridicularizar essa beleza que era tão apreciada e quase endeusada noutras representações e caricaturas, observamos uma atitude misógina do seu autor. O facto de este ser anónimo, pois a anedota não está assinada, ao contrário da caricatura que é de Manuel Gustavo, não isenta a responsabilidade editorial d’ *A Paródia* em fomentar estereótipos de género e misoginia. Mas importa realçar que não é fundamental que o autor e o leitor e a leitora da anedota acreditem no estereótipo, desde que o possam aplicar ao ato humorístico. A estratégia narrativa parece constituir a da charada, pois temos de descobrir a resposta à pergunta da escritora, desvendando a anedota. O último parâmetro é o da linguagem (Attardo & Raskin, 2009). No caso de *Um Dito*, esta é não casual e tem uma camada adicional de significado humorístico que é determinado pelos outros parâmetros, como as estratégias narrativas. Saliente-se, ainda, no elemento da linguagem, a expressão “reclinando-se” que acentua a pose lânguida da escritora com o vestido que traz, quase como uma “diva” e mulher fatal.

Em termos de ACD, importa referir os tópicos, que são macroestruturas semânticas e têm significado global (T. A. van Dijk, 2005). Neste caso, o tópico será “a vaidade de Cláudia de Campos” e as macroproposições serão: “só conheço duas mulheres

verdadeiramente bonitas e uma das duas mulheres verdadeiramente bonitas é Cláudia de Campos”. Em relação aos significados locais, realça-se a escolha da palavra “reclinando-se”, que já vimos anteriormente e de “*boudoir*”, que acentuam a imagem da mulher fatal langorosa. Quanto à relevância das estruturas “formais” subtis, é importante o que é excluído do texto, como a crítica à vaidade de Cláudia de Campos, que é apenas implícita ou pressuposta, realçando o efeito do humor. O uso do discurso direto e da sequência de pergunta-resposta justifica o próprio título da coluna *Um Dito* e a verosimilhança do diálogo, como se tivesse realmente ocorrido. Na realidade, não podemos verificar se terá realmente ocorrido ou se foi, apenas, uma espécie de *fake news* d’ *A Paródia*. Por outro lado, realçamos o mecanismo lógico que já analisámos anteriormente e que revela a falácia da particularização da beleza da escritora, ajudando a construir um modelo tendencioso que propicia o humor.

Embora *A Paródia* se integrasse numa forma de contradiscurso ao poder instituído (Terdiman, 1989), pelo seu papel de sátira política e social, Rafael e Manuel Gustavo não deixavam de pertencer à burguesia masculina da época com os seus valores e preconceitos bem enraizados. O papel d’ *A Paródia* é o de salvaguarda dos valores morais, ao criticar a vaidade da escritora, aliás um dos pressupostos da própria sátira. Em termos de cognição social, as normas pressupostas serão, nomeadamente, que as mulheres escritoras não devem ser vaidosas.

Um aspeto final de bastante importância na ACD é a questão dos estereótipos que, aliás, são fundamentais no humor e na caricatura para que os leitores mais facilmente percebam a anedota ou a sátira. Estando provado que as representações sociais condicionam o processamento da informação social, a utilização de estereótipos facilita a reprodução da informação, em geral. Assim, os leitores tenderão a fundamentar-se em informação geral baseada nos estereótipos quando uma informação mais detalhada não estiver disponível. Deste modo, o estereótipo de género associado à anedota ilustrada, uma representação humorística da mulher fatal, poderia ser facilmente entendida pelos leitores e pelas leitoras, associando esta imagem a Cláudia de Campos.

A pouca importância dada a este *Um Dito* na paginação d’ *A Paródia* (ocupa um pequeno espaço de uma página menor) revela uma secundarização da voz feminina de Cláudia de Campos, que propicia a reprodução de atitudes e de ideologias legitimando a dominação masculina. Esta legitimação é, aliás, reforçada pela sátira à escritora e à sua vaidade, desprezando os seus valores literários. A imagem de Cláudia é, assim, parcial,

descrevendo a escritora, apenas, como uma mulher fútil. Não se pode, no entanto, deixar de salientar que o objetivo era humorístico e uma paródia à escritora, ainda assim dando-lhe visibilidade nas páginas do semanário e demonstrando o reconhecimento pela sua notoriedade.

As mulheres eram vistas como um exogrupo, tal como a Imagologia o define, como uma estrangeira no mundo misógino e masculino da *Belle Époque*. Para finalizar a nossa análise, importa referir que estes elementos estrangeiros femininos eram representados perante a opinião pública, como nesta anedota ilustrada, com recurso a estereótipos e representações sociais hoje consideradas polémicas. Esta imagem revela o espaço ideológico e cultural no qual o autor e o público se situam: este espaço n' *A Paródia* era, ainda, o da dominação masculina. Aliás, todos os seus colaboradores eram homens e também a maioria dos seus leitores. O aspeto redutor do estereótipo diminui a personagem que é assim representada. Esta análise sob o prisma da Imagologia permite, assim, justificar as ações do endogrupo e, portanto, aferir dos seus preconceitos misóginos. A representação da “outra” é tributária duma certa opção ideológica. Além disso, se esta imagem da mulher revela, por um lado, uma apropriação da sua imagem, integrando-a no imaginário coletivo (o que é acentuado pela utilização de estereótipos), também afirma o seu afastamento e marginalização (Pageaux, 1995), pois, como vimos, não eram comuns as representações de homens com os mesmos objetivos.

A análise imagológica da alteridade também confirma que o “eu” (Manuel Gustavo, o autor da anedota, o poeta, o homem de 1900 em geral) não existe sem a “outra” (Simões, 2011) - Cláudia de Campos, a escritora de 1900, a mulher em geral. Este relacionamento, como hoje sabemos, não era pacífico, tal como o atestam as posições antagónicas de intelectuais da época como Ramalho Ortigão e Eça de Queirós (A. M. C. Lopes, 2005), que defendiam o papel da mulher como esposa e dona de casa e as feministas emergentes, ainda que timidamente, de que Cláudia de Campos fazia parte. Esta anedota ilustrada pode assim ser entendida como reveladora duma oposição subjacente na época, entre duas visões contraditórias do papel da mulher na sociedade. Não deixa de ser curioso que a personagem principal de *Ele*, romance considerado autobiográfico de Cláudia de Campos, represente uma mulher livre e com uma cultura muito acima da média, sempre elegantemente vestida e de maneiras superiores, ilustrando um modelo da mulher burguesa e mundana da época, embora com questionamentos morais muito associados ao catolicismo dominante.

5.4. A atriz Palmira Bastos e A Paródia

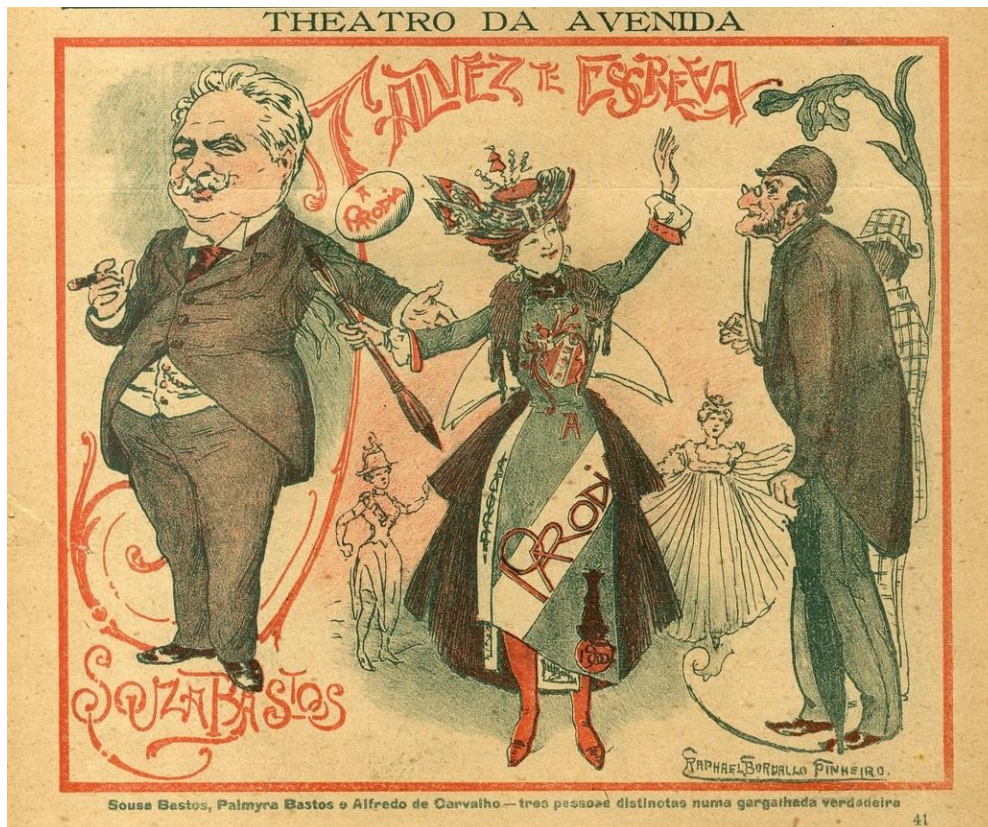


Figura 16: Teatro da Avenida/Talvez Te Escreva

A figura da atriz Palmira Bastos⁹³ foi representada ou referida n' *A Paródia* desde 1901 até 1907. Também foi representada como a própria *A Paródia*, com grande destaque,

⁹³ Maria da Conceição Martinez de Sousa Bastos (1875-1967), mais conhecida como Palmira Bastos, nasceu no concelho de Alenquer, onde existe uma Casa Museu com o seu nome. Era filha de um casal de atores e saltimbancos espanhóis que vieram para Portugal numa companhia e aqui ficaram. Tendo o pai abandonado a família, a mãe arranhou emprego como costureira e, à noite, como corista nos Teatros da Trindade e da Rua dos Condes. Tendo estudado canto, Palmira estreou-se no teatro com 15 anos com o nome artístico de Palmira Martins, mas já numa peça fantástica, uma imitação feita por Sousa Bastos, que viria, mais tarde, a ser seu marido. Depois de ter trabalhado como figurante, encetou a sua carreira como atriz no Teatro da Avenida, em 1892, numa opereta que agradou muito. No ano seguinte, foi em digressão ao Brasil e, no regresso, entrou para o teatro da Rua dos Condes. Casou em 1894 com António de Sousa Bastos (1844-1911), trinta anos mais velho, de quem teve duas filhas. O empresário levou-a para o elenco do Teatro da Trindade, onde se tornou a estrela da companhia e uma das maiores figuras do teatro português. Fez uma nova digressão ao Brasil, agora com a companhia de Sousa Bastos, em 1895. Iniciou-se no teatro declamado em 1897, tendo sido muito aplaudida. Além de inúmeros dramaturgos portugueses, representou Maupassant e *A Grã-Duquesa de Gerolstein*, com música de Offenbach. Em 1899, fez nova digressão ao Brasil. No regresso, entrou para a companhia de Ciríaco Cardoso no Teatro da Avenida. Seguiu-se uma longa carreira como atriz, também no teatro declamado, chegando a ser aplaudida pela família real. Representou peças de Brieux, Jaime Cortesão, Pinheiro Chagas, Alexandre Dumas filho, Júlio Dantas,

em página dupla (29-10-1902) no *cartoon* de Rafael Bordalo Pinheiro *A caricatura e os tratados de comércio*. Após a apreensão do jornal, surgiu de novo em caricaturas de Manuel Gustavo, em dezembro e no número de final do ano e, ainda, numa capa de 1903, se bem que com poucas semelhanças fisionómicas com a atriz, mas mantendo o seu traje identificativo.

Talvez Te Escreva foi uma peça de teatro de revista escrita por Sousa Bastos com figurinos de Rafael Bordalo Pinheiro e música de Luís Filgueiras, em que Palmira Bastos representou a personagem *A Paródia*. Esta imagem de Palmira Bastos como *A Paródia* foi algumas vezes publicada no jornal, assimilando-se à própria imagem do periódico, como no nº 59 (1901). Nestes casos, a caricatura assumia uma máscara ou *persona* que era a da própria *Paródia*, deixando os personagens criticados desmascarados e mais vulneráveis à própria sátira.

A caricatura em análise foi feita diretamente dos indivíduos e de Palmira Bastos, até porque, como vimos, Rafael Bordalo Pinheiro também desenhou os figurinos para a peça e teve bastas ocasiões para conviver com os e as artistas mas, na realidade, a representação de Palmira Bastos é muito semelhante a uma fotografia sua (M. V. C. Lopes, 2005), pelo que poderá ter sido desenhada a partir desta. A caricatura de Sousa Bastos recorre à ampliação, acentuando alguns traços do seu rosto bonacheirão e da sua barriga de *bon vivant*. A de Alfredo de Carvalho também amplia o seu nariz e a sua figura esguia. Há uma clara relação iconotextual entre o texto (os nomes da peça e do teatro) e a caricatura com o autor da peça, a atriz e o ator. É uma caricatura retrato, sendo os personagens perfeitamente identificáveis, constituindo-se como homenagem aos artistas e, por isso, desprovida de qualquer sentido humorístico. Ainda assim, há uma clara alusão ao próprio jornal *A Paródia*, representado no traje da atriz, que inclui mesmo o estandarte do logotipo do jornal e a insígnia das capas anuais, neste caso de 1900. Esta alusão é hipertextual, pois remete para um texto anterior e mais lato (o próprio jornal) que está enxertado na caricatura sem constituir um comentário. Por outro lado, as personagens do *cartoon* parecem estar no próprio palco: Sousa Bastos apresenta a vedeta da peça e

Somerset Maugham, Marcelino Mesquita, Almeida Garrett, Oscar Wilde, Garcia Lorca, Pirandello, Molière, etc. Integrou as mais variadas companhias, entrou num filme mudo, foi distinguida com as insígnias da ordem de Santiago da Espada e recebeu vários outros prémios e distinções. Casou em segundas núpcias, em 1917, com um ator, numa união que durou pouco tempo. A sua última atuação foi em 1966, na despedida do ator Raul de Carvalho [Esteves (dir.) et al., 2013].

Palmira acena para o público em apoteose, enquanto que Alfredo de Carvalho aparece em plena ação, provavelmente simulando uma cena da própria peça.

Esta imagem de Palmira Pastos não deixa de contribuir, apesar de tudo, para a acentuação da hegemonia do poder patriarcal, visto que o destaque maior é dado a Sousa Bastos, o autor, surgindo Palmira um pouco mais atrás. Mas esta era a imagem dos palcos em que se representavam as peças: a haver supremacia patriarcal seria no próprio universo dos dramaturgos e autores de revistas de então que eram, na sua imensa maioria, do sexo masculino.

Em termos imagológicos, a imagem de alteridade de Palmira funde-se com a do periódico e remete para toda a filosofia subjacente à criação do jornal: “A Paródia é a caricatura ao serviço da grande tristeza pública” (R. B. Pinheiro, 1900a). Assim, há nesta imagem, mas também na revista e no próprio jornal, a tentativa de consagração, pela criação de um símbolo no imaginário coletivo, um estereótipo que era o da própria *Paródia*.

5.5. As mulheres burguesas



Figura 17: Semana Santa/Pontos de vista...

Foram inúmeras as representações de burguesas n' *A Paródia*, na sua maioria da autoria de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro. Este duplo *cartoon* representa várias mulheres burguesas. É uma crítica, em tom humorístico, às suas atitudes durante a Semana Santa. O *cartoon* da esquerda tem uma clara conotação sexual com as referências aos significados locais do termo “apalparam”. Tem, ainda, a expressão chocada da mulher mais velha e no que exprime em língua inglesa “Oh! Shocking!⁹⁴”. Esta expressão está inscrita em letras maiúsculas, acentuando os sinais da ironia. O *cartoon* da direita é,

⁹⁴ Esta palavra é publicada com um erro ortográfico (“schoking”), o que talvez denuncie o fraco domínio da língua inglesa por parte de Manuel Gustavo.

apenas, uma anedota explorando as propriedades lacrimogêneas da cebola. A analogia com as comédias teatrais da época é evidente, consubstanciada nos diálogos e na própria expressão da senhora “inglesa”.

As caricaturas foram feitas diretamente das indivíduos e do indivíduo e, no caso da mais velha das mulheres, provavelmente inglesa, por ampliação dos traços do seu rosto, nariz e boca para acentuar a expressão de choque, possivelmente relacionável com o puritanismo vitoriano de matriz britânica e com os traços fisionômicos considerados típicos dos ingleses. São caricaturas humorísticas e, em termos atuais, *cartoons* descritivos, já que fornecem um comentário cômico sobre estas reuniões burguesas, tendo apenas como objetivo divertir o leitor e a leitora. No entanto, não deixam de ser uma sátira à própria burguesia, ridicularizando os seus vícios, principalmente no caso do primeiro. Aliás, tem aspetos que o caracterizam como contradiscurso, ao subverter os discursos da própria burguesia. No primeiro, há mesmo algum sarcasmo, pois o que a burguesa realmente queria seriam sensações de prazer sexual. As técnicas de sátira utilizadas são a *wit*, nas falas dos personagens cheias de duplos sentidos e a redução (a burguesa do *cartoon* da esquerda reduzida a uma mulher que está à procura do prazer carnal anónimo e indiferenciado).

No segundo *cartoon*, há um jogo semântico de incoerência insólita, visto que conjuga dois universos diferentes, o do sermão de lágrimas e o da cebolada, embora se saiba que esta provoca lágrimas. Assim, trata-se de um plausível que é possível, já que, normalmente, é desencadeado o reflexo das lágrimas quando se prepara a cebolada. A ligação semântica é efetuada por este acidente na narrativa. Também é curiosa a presença do personagem masculino, que parece ouvir atentamente a conversa das mulheres com um ar divertido e algo espantado.

Segundo a TGHV, quanto à oposição de *scripts*, no primeiro caso, o *script* bom é “- De que igreja gostaste mais? – Eu, dos Mártires (...)” e o mau é “onde me apalparam mais e melhor”. A expressão da burguesa mais velha inglesa “Oh! Shocking!” reforça a caracterização do *script* mau. No segundo caso, o *script* bom normal é “Ai! Minha rica filha... Que lindo sermão de lágrimas! Eu muito chorei...” e o anormal é “Ora! ... isso havia de ser da cebolada...”. O mecanismo lógico é idêntico em ambas as anedotas, um *garden path*, interpretando, erroneamente, sentenças ambíguas. A estratégia narrativa da primeira anedota é a sequência de pergunta-resposta. No segundo caso, é um enigma, determinando a razão das lágrimas. A linguagem dos *cartoons* é não casual e utiliza

palavras como “apalpar” e “cebolada” que a aproximam mais dos leitores e leitoras. No primeiro caso, a *punchline* é mesmo “apalparam”, que cria um efeito de surpresa, pois, ao invés do repúdio que era suposto acontecer pela mulher apalpada, tem como qualificativo, na resposta da burguesa, “mais e melhor”, demonstrando o prazer que terá tido. No segundo caso, é a “cebolada” que faz disparar o efeito humorístico, porque cria um sentido inesperado, relacionado com as lágrimas na igreja.

Em termos imagológicos, é redutora a imagem das mulheres aqui representada, pois o objetivo é mesmo ridicularizar as intervenientes. Também assume a mulher com o estereótipo da devota que vai sempre à igreja na Semana Santa. No entanto, as mulheres que contrariam a situação de prática religiosa assumem-se como portadoras de um contradiscurso à ordem burguesa e desmistificam-na através do riso. A presença do homem no segundo *cartoon* também realça a imagem ridícula das mulheres sob o seu olhar atento, como se se tratasse de um espectador. Realça-se, por fim, a utilização do estereótipo da velha mulher inglesa, puritana e sempre pronta a mostrar a sua indignação.

5.6. A Criada (Maria do Ó... da Guarda)



Figura 18: Descoberta do Brasil

As criadas tiveram algum destaque n' *A Paródia* em março de 1900, por terem acompanhado a comitiva da delegação portuguesa na Exposição Universal de Paris. Eram, normalmente, jovens de origens rurais e pouco ou nada alfabetizadas, sujeitas à exploração laboral e vivendo num grande desamparo⁹⁵ (Santana, 2013). Este *cartoon*, de Rafael Bordalo Pinheiro, foi publicado n' *A Paródia* nº 14, de 18 de abril de 1900, em grande destaque na capa. Representa o General e Conselheiro Francisco Maria da Cunha (1832-1909), que fora nomeado enviado extraordinário e Plenipotenciário de Portugal nas festas do IV Centenário do Descobrimento do Brasil, acompanhado da sua sopeira, sob o olhar atônito e interessado de Pedro Álvares Cabral. De saltos altos, a sopeira que, no

⁹⁵ Foram representadas na literatura pelos principais escritores portugueses da época: Eça de Queirós (1845-1900) e Fialho de Almeida (1857-1911), na senda do romance *Germinie Lacerteux* (1865) dos irmãos Goncourt. O primeiro criou a personagem da criada Juliana no *Primo Basílio* e o segundo no conto *Ave Migradora* (1890). Em ambos os casos, apesar da preocupação realista dos autores, também se verificaram inúmeros estereótipos literários ou culturais (Santana, 2013).

mesmo número d' *A Paródia*, é chamada de Maria do Ó... da Guarda, está ocupada a pintar o bigode do general com água circassiana, a mesma que o antigo Presidente do Conselho Fontes Pereira de Melo usava. A mala com a árvore das patacas no valor de 30 contos talvez diga respeito ao valor gasto pelo estado português com esta missão, que foi concretizada no cruzador D. Carlos, da Marinha Portuguesa, com a devida guarnição militar. O *cartoon* representa uma cena que decorreria no navio que levava o general e a sopeira ao Brasil. É quase teatral, parece que estão a posar para a fotografia. A sopeira, devidamente maquilhada e de saltos altos, com um lenço na cabeça e o general com a frente inclinada para trás parece apontar com a mão esquerda para a terra que se vislumbra no horizonte. Seria ainda a costa portuguesa, porque os viajantes tinham acabado de partir no dia 9. O navio não parece aquele que realmente fez a viagem - o cruzador D. Carlos - , mas sim uma nau ou caravela da viagem original de Pedro Álvares Cabral.

Há várias outras referências à viagem e ao Centenário: um telegrama enviado pela criada Maria do Ó... da Guarda para *A Paródia* narrando alguns acontecimentos da viagem, uma caricatura do general em estilo *portrait-charge* por Celso Hermínio e, ainda, a presença do general no *cartoon* da última página com o Zé Povinho. Em 30 de maio, seria publicado outro *cartoon* com o general e a sua criada a comprarem os bilhetes para o Brasil e, em agosto, foi publicada uma banda desenhada nas páginas centrais intitulada “Diplomacia Alegre”, também com o general, a criada e o Presidente do Brasil.

A caricatura do general é feita por ampliação, exagerando o seu rosto e corpulência e diretamente do indivíduo. Trata-se de uma caricatura satírica, tendo um julgamento moral implícito, pela submissão da criada, mas, principalmente pela mala do dinheiro, se bem que seja difícil hoje interpretar o seu verdadeiro significado. É, assim, um *cartoon* satírico e alegórico, exibindo uma metáfora visual com a presença de Pedro Álvares Cabral junto do seu “camarada”. Utiliza procedimentos discursivos como a ironia, bem patente na legenda do *cartoon* e a sátira à ostentação e vaidade do general. As técnicas utilizadas são a *wit* e a redução, para além da ironia. O *cartoon* tem claros efeitos de conivência crítica com o seu público. As legendas da “água circassiana” e da “árvore das patacas” são, também, claros sinais da ironia e remetem para tudo aquilo que não é dito, no caso a utilização da mesma água (considerada na época um produto de beleza) por parte de Fontes Pereira de Melo e aos gastos da viagem, numa evidente alusão hipertextual.

Em termos de ACD, o tópico principal é a viagem do general Francisco Maria da Cunha para o Brasil para representar Portugal no IV Centenário do Descobrimento do Brasil. Como significados locais, destaca-se a presença da criada para introduzir um elemento satírico, da mala do dinheiro e a presença fantasmagórica de Pedro Álvares Cabral a acompanhar o seu “camarada”. A escolha desta palavra pretende reforçar o efeito paródico e cômico. O modelo contextual tem como domínio societal a política, sendo a ação global uma crítica satírica à viagem do representante português. Assim, *A Paródia* reafirma o seu papel crítico em relação ao poder político, característico aliás do seu modelo de contradiscurso. O texto é muito significativo para os leitores e leitoras porque se tratava de um assunto de grande atualidade, noticiado por todos os jornais. O modelo de acontecimentos é enviesado, no sentido em que, ao invés de celebrar a viagem do general, o que aconteceu nos demais periódicos, o que *A Paródia* fez foi uma sátira ao mesmo acontecimento com objetivos claros de crítica política. Assim, o *cartoon* tem vários elementos que expressam a sua opinião crítica, como já vimos: a presença da criada, da água circassiana, com clara alusão a Fontes Pereira de Melo e da mala com o dinheiro. É pressuposto que esta opinião fosse conhecida e partilhada com o seu público.

A relação entre homens e mulheres aqui representada implica uma clara submissão ao poder patriarcal, pelo papel serviçal desempenhado pela mulher. A crítica do jornal não se dirige contra esta dominação masculina, pelo que poderá ter contribuído para a sua perpetuação. Assim, a representação serve os próprios interesses da hegemonia patriarcal, se bem que com propósitos humorísticos. Esta construção de género representa, também, uma secundarização da voz feminina de Maria do Ó... da Guarda, aqui com a única função de servir o seu senhor, se bem que com um sorriso que se lhe adivinha nos lábios. De alguma forma, *A Paródia* está aqui a refletir os valores dominantes na época, que colocavam a mulher num papel subalterno e subordinada ao homem. Aliás, o serviço doméstico e a ideologia da domesticidade tiveram grande incremento no séc. XIX e as famílias burguesas tinham, no mínimo, três criadas e as mais abastadas ainda tinham mais, desempenhando todo o tipo de funções: costureiras, lavadeiras, engomadeiras, etc. (Vaquinhas & Guimarães, 2010). As empregadas domésticas eram, ainda, a profissão mais representativa da mulher (Duby & Perrot, 1994). São essas diferentes criadas que estão representadas a caminho de Paris, ao serviço do governo no nº 11 d' *A Paródia*, de 28 de março de 1900.



Figura 19: A caminho de Paris por conta do governo, em serviço de Férias

Em termos imagológicos, esta imagem da Outra, é, assim, reveladora das opções e das opiniões da cultura da época. É uma imagem ideológica, pois confirma os pré-conceitos que a sociedade portuguesa tinha das mulheres, remetendo para o estereótipo da criada, sempre solícita e serviçal para agradar ao seu senhor e inscrevendo-se na memória coletiva da época. Representa, assim, as crenças e opiniões da sociedade portuguesa oitocentista relativamente ao papel da mulher.

5.7. Os Ideais



Figura 20: Confiteor⁹⁶

Este *cartoon* foi publicado n' *A Paródia* n° 68, de 1 de maio de 1901, em grande destaque nas páginas centrais. O autor é Rafael Bordalo Pinheiro e representa a Liberdade levada ao arrependimento junto de um confessionário. Nesta época, era normal o corpo das mulheres ser associado a tudo e ao seu contrário e, n' *A Paródia*, tal também aconteceu - desde a Constituição e a personagem D. Eudóxia, passando pela Miséria, a Política, a Liberdade de Imprensa e a própria Liberdade, a Fortuna, a Justiça, a Relação

⁹⁶ Confiteor era a oração de penitência pelos pecados, a que hoje se chama confissão.

(como Maria da Paciência), a Greve, a Paz, a Arte, a Dívida Externa, a Eleição, a Nação, etc.

A caricatura é feita por ampliação, no caso do confessor, do rosto e do nariz e, também, diretamente do indivíduo e da indivíduo. É uma caricatura satírica e um *cartoon* satírico-cômico, de cariz alegórico, pois representa um ideal - A Liberdade - com uma forma humana. Assim, há uma metáfora visual nesta representação. Em termos de procedimentos discursivos há, portanto, uma sátira à perseguição que era feita à liberdade, mas também uma ironia subtil, dado que esta se mostra a confessar-se. Na realidade, pretende fazer-se uma crítica à perseguição de que a mesma era alvo. Outras técnicas utilizadas são a *wit*, no jogo visual de toda a encenação e a ironia, que é realçada pela legenda do *cartoon*, em que há uma clara dissociação entre o que é dito (a confissão) e o que não é dito (o direito à liberdade, que não estava a ser respeitado). Tem, assim, efeitos de convivência crítica, incentivando os leitores e as leitoras à crítica política e, também, religiosa. O *cartoon* tem algumas semelhanças com o que analisamos anteriormente, o do “Caso Calmon”. Desde logo, o papel maléfico do clérigo, que faz alusão também aos jesuítas e à questão religiosa. São semelhantes, também, a cor verde do fundo e o aspeto sombrio de ambos os *cartoons*. Este *cartoon* também é fotográfico, parece um retrato tirado em plena confissão da jovem. A teatralidade acentua-se com os tons e cores sombrias escolhidos, a representação do confessor e os olhos semicerrados do padre, que tem um objeto na mão esquerda (talvez a típica caixinha de rapé) e um lenço a cair do confessor. A representação, quase a imitar o teatro, embora não se trate de um espetáculo teatral, coloca os leitores e as leitoras como se estivessem a presenciar a cena diretamente.

A exposição da carne da mulher, que se apresenta seminua, era comum nos Salões de pintura desta época, promovendo uma erotização do corpo da mulher que é, também, sinal de uma preocupante misoginia. É, ainda, uma sexualização muito em voga nesta altura, reduzindo a mulher ao sexo. Assim, há alguns aspetos que revelam um aniquilamento simbólico da mulher neste *cartoon*, realçando apenas o seu caráter de objeto erótico. Por representar a Liberdade, este aspeto ainda é mais preocupante, se bem que esta associação fosse muito comum entre pintores, escritores e demais artistas. Basta lembrar a obra de Delacroix *A Liberdade guiando o povo*, que também apresenta uma mulher seminua, embora tenha sido pintada em época anterior (1830). Toda a representação assenta na dominação masculina, pois a mulher aparece submetida à

hierarquia patriarcal, representada pelo confessor. A seminudez também representa os pecados que terá cometido, tendo por isso de se confessar. É evidente que, por se tratar de uma sátira gráfica alegórica, não era este o sentido que Rafael Bordalo Pinheiro lhe queria dar. O que o preocupava e que representou em inúmeros *cartoons* era o facto de a liberdade ser cerceada, mormente a de imprensa, mas também a liberdade no seu geral. Era uma época em que havia uma censura implacável, a qual chegou a atingir o jornal de Bordalo Pinheiro. Era essa a crítica de Bordalo, por isso a Liberdade surge tão despojada.

Em termos imagológicos, esta representação da mulher é reveladora das opções e opiniões da cultura portuguesa que a olhava, nomeadamente o gosto pelo erotismo, que se desenvolvia entre a burguesia. Assim, seria uma imagem muito apelativa a um público masculino, não desperdiçando a oportunidade de tecer severas críticas políticas. Esta imagem pode ser considerada ideológica e remetendo para o mito de uma liberdade pura, despojada de todas as suas vestes. A representação da mulher como símbolo da liberdade neste *cartoon* é uma imagem de alteridade que constitui um estereótipo da mulher bela, livre e sensual, deixando revelar as suas formas. É, assim, redutora como todos os estereótipos e uma forma embrionária do mito da Liberdade.

5.8. As Nações



Figura 21: Portugal e as colónias

Foram inúmeras as representações de nações n' *A Paródia*, principalmente em *cartoons* da autoria de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, como as da França, da Bélgica, da Alemanha, da Itália, etc. Rafael raramente o fez, embora tenha representado a Arménia e, neste caso, as colónias portuguesas. Este *cartoon* foi publicado nas páginas centrais do nº 133, de 30 de julho de 1902. Representa Joseph Chamberlain, o secretário de Estado inglês para as Colónias, seguido por um alemão, talvez Oswald von Richthofen, secretário dos Negócios Estrangeiros. À esquerda, o País, velho e decrépito, ladeado pelas meninas, que são as várias colónias portuguesas da altura: Angola, Moçambique, Timor, Índia e Macau. O País leva debaixo do braço um exemplar d' *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. As caricaturas dos políticos estrangeiros foram feitas diretamente dos indivíduos, provavelmente através de fotografias. São caricaturas com técnicas de ampliação, exagerando alguns traços dos personagens representados. Trata-se de uma caricatura satírica e de um *cartoon* satírico-cómico, pois faz uma sátira à situação das colónias portuguesas, invejadas por ingleses e alemães e conduzidas por um País decadente.

Utiliza técnicas de sátira como a *wit*, a redução da estatura dos políticos e a ironia. Assim, os procedimentos discursivos utilizados são a sátira e alguma ironia porque alude a um não-dito inequívoco: a tentativa das grandes potências europeias de se apossarem das nossas colónias perante um país que não conseguia defendê-las. A legenda do *cartoon* - “as meninas” - é, também, profundamente irónica, aludindo à dependência das colónias em relação à metrópole. Os efeitos humorísticos são de conivência crítica porque levam os leitores e as leitoras a partilharem esta visão crítica da atualidade. Mais uma vez, o *cartoon* imita um passeio no jardim, uma representação cénica ou fotográfica, lembrando aqueles que as burguesas, os burgueses e as suas famílias empreendiam no Passeio Público de Lisboa, que é hoje a Avenida da Liberdade. Chamberlain e von Richthofen caminham com segurança, quase em jeito de *dandies*, enquanto as meninas Angola e Moçambique fazem um compasso de espera para os aguardar. A Índia, Timor e Macau, por outro lado, esperam pelo passo cambaleante do País.

Estas imagens de mulheres e meninas integram plenamente o sistema patriarcal, por representarem colónias, mas também pela forma como são levadas em passeio pelo País e assediadas pelos diplomatas estrangeiros. Ao refletir a realidade das relações entre os sexos, esta representação da realidade serve os próprios interesses da hegemonia masculina, contribuindo para a sua perpetuação. As vozes femininas são, então, secundarizadas, propiciando a reprodução de atitudes que legitimavam a dominação varonil. Neste caso, há uma dupla dominação, a das potências sobre as colónias e a dos homens sobre as mulheres. A *Paródia* e Rafael Bordalo Pinheiro estão, portanto, a reproduzir os valores sociais dominantes, neste caso os do colonialismo e do machismo.

Em termos de análise imagológica, este *cartoon* apresenta a Outra, como mulher e como país estrangeiro, denotando uma dupla alteridade. As colónias estão vestidas como as raparigas ocidentais, perdendo grande parte da sua identidade. A alteridade da estrangeira é, assim, dissipada por uma aculturação forçada por submissão ao poder colonial. Estas imagens estão em estreita relação com o espaço ideológico e cultural em que foram criadas, que era o de uma sociedade colonial e misógina, para além da problemática racista, se bem que pouco estudada. São imagens ideológicas e redutoras, que remetem para estereótipos de género e de etnia, pois representam estas colónias como meninas guiadas pelo pai num passeio no jardim, sob o assédio das potências coloniais estrangeiras. A distância entre a realidade portuguesa e a das colónias é, ainda assim, reduzida neste *cartoon*, ao vestir as colónias com trajes ocidentais. Importa, por fim,

salientar o colonialismo patente neste *cartoon*: embora as colónias se passem aparentemente livres no Passeio Público, elas estão, de facto, aprisionadas pela presença do País e das potências estrangeiras que, embora as vistam e integrem de pleno direito na sociedade colonizadora, não deixam de as vigiar e condicionar no seu próprio passeio.

5.9. A dançarina de Cabaret, mulher erotizada



Figura 22: “A Paródia” em Paris

Esta ilustração de René Préjelan (1877-1968) foi publicada na capa d' *A Paródia* nº 42, de 31 de outubro de 1900, quando Rafael e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro se encontravam em Paris na Exposição Universal. O ilustrador foi, também, pintor e desenhador humorista nos jornais *Le Rire* e *La Caricature*, tendo ficado muito conhecidas as suas ilustrações das elegantes parisienses da *Belle Époque*. Não se tratando de um ato

humorístico, era um acontecimento raro n' *A Paródia*, ainda para mais na própria capa. A dificuldade da colaboração dos dois caricaturistas, pela distância a que se encontravam e pela justificação relatada no texto que acompanha a imagem, levou a que durante alguns números fossem publicadas algumas ilustrações e *cartoons* franceses, também como uma forma de homenagem à arte da ilustração francesa de então, como é referido. Este número d' *A Paródia* foi especial porque não tendo contado com Rafael e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, publicou ilustrações de artistas franceses de algum relevo, como esta de Préjelan, mas também de Leandre⁹⁷, Bac⁹⁸, Polo Rousset e Untel. Foi a maior presença de artistas estrangeiros numa edição d' *A Paródia*, ainda para mais reputados desenhadores franceses que estavam, então, muito em voga. As referências culturais nesta época, tanto ao nível da pintura, literatura, como da própria ilustração vinham de França, assim se justificando esta homenagem.

A crónica foi publicada na capa, a acompanhar a ilustração de Préjelan, na rubrica *Expedientes*. Tem como tópico principal a viagem a Paris de Rafael e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, que se viram impossibilitados de enviar a sua colaboração semanal para o seu jornal. Como significados locais, destacam-se as expressões francesas utilizadas – “*Paris! Voici Paris!*” e “*l'espace d'un matin*” – que revelam a admiração e o orgulho de estarem na cidade-luz, que tem como implicações, também, a concretização de um ideal cultural e artístico. Destacam-se, também, expressões como o “letargo ferroviário”, que faz referência irónica à difícil viagem de comboio de Lisboa para Paris que os caricaturistas tinham efetuado e que é aludida como tendo causado um grande cansaço. Também se destacam as palavras “afetuosa”, “amabilidade” e “amor” associadas à receção por parte dos amigos de Paris, a quem se entregaram “de corpo e alma”. Estes significados podem aludir ao convívio com os artistas parisienses que os receberam, mas também a acompanhantes ou cortesãs do sexo feminino, situação que era muito comum nestas viagens a Paris. A beleza das mulheres de Paris era muito exaltada, aliás como está patente na ilustração que acompanha a crónica, eram conhecidos os seus costumes mais liberais e libertinos e havia inúmeras cortesãs que acompanhavam a boémia dos artistas. A crónica tem outras alusões intertextuais, como à opereta *A Grã-Duquesa de Gerolstein*, que é assim parodiada, aliás, também com a palavra “amor”, um dos seus temas

⁹⁷ Charles Lucien Léandre (1862-1934) foi ilustrador, litógrafo, caricaturista (*Le Chat noir*, *La Vie moderne*, *Le Figaro*, *Le Rire*, *le Grand Guignol*), desenhador, escultor e pintor. Em 1900, estava no auge da sua carreira, tendo obtido uma medalha de ouro na Exposição Universal de Paris.

⁹⁸ Ferdinand-Sigismond Bach (1859-1952) foi escritor, desenhador, caricaturista, decorador, pintor, artista ferreiro, paisagista e litógrafo. É considerado um dos maiores desenhadores e caricaturistas do seu tempo.

principais. A palavra “Sistema”, em maiúsculas, deverá aludir aos próprios caricaturistas d’ *A Paródia*, numa fina ironia que até proporcionou tolerância de ponto com a ausência do mesmo.

Se o modelo contextual já está explicado, o modelo de acontecimentos demonstra as opiniões elogiosas dos caricaturistas sobre os seus congéneres franceses, bem como sobre a receção de que foram alvo e a explicação que apresentam para não terem participado no número d’ *A Paródia* por estarem ausentes e por falta de assunto, que é desenvolvida de forma enviesada e humorística.

A crónica utiliza várias metáforas como procedimentos linguísticos, que enriquecem a sua leitura: “Dir-se-ia que entre 1889 (...) e 1900, não decorrera mais do que o espaço de uma manhã... l’*espace d’un matin!*”, acentuada pelo uso da expressão francesa, que enobrece e contextualiza a mesma na cidade de Paris onde tudo se passa. Também “Houve mesmo um momento em que, esquecemos tudo o mais, para nos entregarmos de corpo e alma aos nossos amigos” se configura como uma metáfora, acentuando os momentos esfusiantes que os caricaturistas terão vivido, quiçá apimentado pelo convívio com as amigas que podem estar implícitas no plural “amigos” e que já referimos. Realçamos ainda a frase “Tendo-se ausentado de Lisboa, por alguns dias, o Sistema que felizmente nos rege, e tendo havido tolerância de ponto nas Repartições, parara o sangue nas veias da capital” que, da mesma forma, se assume como metáfora.

Assim, a análise possível desta ilustração cinge-se à representação da mulher no jornal. A mulher, que se apresenta em trajes de cabaré, semidespida, revela uma imagem erotizada de mulher fatal, mostrando o que habitualmente se esconde, o que se configura como uma inversão do vestuário tradicional. É uma mulher ideal, que não pode enganar, que mostra o essencial (os seios, o ventre e as ancas), mas que está adornada e melhorada em relação ao estado natural (Dottin-Orsini, 1993). Esta imagem está integrada no sistema patriarcal, visto que a ostentação do corpo da mulher seminu procura o agrado e gozo dos leitores masculinos. É redutora, pois aqui a mulher é apenas um corpo erotizado, sendo tudo o resto invisível e tornado irrelevante. Assim, pode-se falar num aniquilamento simbólico da mulher nesta imagem. O corpo feminino impõe-se como espetáculo e surge como uma espécie de ficção: com formas luxuriantes e adornos decorativos.

Em termos imagológicos, esta imagem deve levar em conta a alteridade da representação da mulher, mas também o facto de ser estrangeira e francesa. Como vimos, anteriormente, a beleza e sofisticação da mulher francesa, tal mulher fatal, era muito

apreciada por Rafael Bordalo Pinheiro e pelos burgueses da altura. Assim, esta imagem erotizada faz parte do imaginário social da dançarina de cabaré, da coqueluche e elegante parisiense que, numa atitude arrojada e provocante, se apresentava seminua em trajes eróticos. É uma imagem ideológica que remete para o símbolo da mulher ousada e sensual, denotando um estereótipo de género, pois vê a mulher como mero objeto do prazer do homem.

6. Os estereótipos como redução do papel da mulher na época (1900-1905)

Neste subcapítulo, iremos comparar os estereótipos que detetamos antes com o respetivo papel que a mulher ocupava na época.

O estereótipo da atriz estrangeira, vedeta num nível superior ao comum dos mortais, pode ser associado às idolatrias da época, não só das próprias imagens, que se disseminavam em massa pelos *media* e inúmeras outras reproduções (postais, cartazes, caixas de fósforos, etc.), como das atrizes e das mulheres fatais, omnipresentes no séc. XIX e princípio do séc. XX na esfera literária e artística. O culto das imagens surgiu, precisamente, no séc. XIX e nunca as mulheres foram tão representadas. No entanto, estes modelos que eram propostos às mulheres, no caso o das atrizes estrangeiras acima do comum dos mortais, correspondiam a uma ínfima parte do universo feminino da altura, pois muito poucas se dedicavam à profissão considerada de “maus costumes” de atrizes e ainda menos atingiam o estrelato. Esse estatuto, no entanto, foi ganho por todas estas atrizes estrangeiras sobre as quais refletimos, tendo a sua imagem sido massivamente divulgada em diversos meios de comunicação e mesmo de marketing. Neste estereótipo também se incluíram as cantoras líricas famosas, como Cavalieri e dançarinas e atrizes como Sadda Yacco.

O estereótipo representado por Maria da Paciência, mulher do povo, rural e inculta, corresponderia à grande maioria da população feminina da altura. O país detinha ainda grande percentagem da população em áreas rurais ou então migrantes numa cidade em que mantinham os trajes e o modo de vida. Era notório o grau de analfabetismo da população portuguesa e notava-se uma grande afluência às cidades de populações rurais

e analfabetas em busca de uma vida melhor. Realce-se que a educação era, ainda, um privilégio de uma pequena minoria da população feminina.

O estereótipo da mulher crente e submissa corresponde em Portugal a um modelo católico que era o predominante. No séc. XIX, o catolicismo assentou principalmente no sexo feminino e na devoção a Maria, assistindo-se a uma feminização do próprio clero (Duby & Perrot, 1994). Foi uma época de grande incremento de mulheres a entrarem em ordens religiosas, com grande incidência na classe burguesa dominante. Por outro lado, a sexualidade nos conventos era comum, se bem que mantida em secretismo (B. S. do A. Dantas, 2010). Como tal se justificam as alusões ao porco no *cartoon* que analisámos.

Quanto ao estereótipo da mulher escritora e fútil, representado na caricatura de Cláudia de Campos, está relacionado com a ascensão da mulher ao estatuto de escritora e ao seu reconhecimento enquanto tal, o que foi acontecendo ao longo do séc. XIX. As mulheres escritoras tinham de conciliar a escrita com as outras atividades femininas e, mesmo tendo sido alvo de algum reconhecimento social, este foi muito limitado. A ligação deste estereótipo à futilidade tem como claro objetivo a intenção, mesmo sendo cómica, de reduzi-las e rebaixá-las.

Sobre o estereótipo d' *A Paródia*, representado por Palmira Bastos, apenas se pode dizer que *A Paródia* já tinha sido título de revista de Baptista Dinis, o que quase coincidiu com o lançamento do jornal. *O António Maria* foi título da revista do ano 1882 de Argus (António de Menezes) e *Pontos nos ii*, de Júlio Rocha e Baptista Machado com Carlos Rocha no papel de Bordalo, sobe à cena um ano depois do lançamento do jornal (M. V. C. Lopes, 2013). Se juntarmos a estas alusões mútuas a edição de postais ilustrados d' *A Paródia*, o correio com os leitores, as capas anuais e as diversas referências na restante imprensa da época, compreenderemos que *A Paródia* era um estereótipo quase elevado ao estatuto de mito, revelando, também, interatividade com o seu público.

Relativamente ao estereótipo da mulher burguesa e sexualmente atrevida, importa sublinhar que foi no séc. XIX que as mulheres da classe média puderam falar publicamente sobre assuntos sexuais, graças aos novos meios de comunicação de massa (B. V. e Sousa, Almeida, Vaquinhas, Matoso, & Monteiro, 2010).

O estereótipo da criada, a sopeira, disponível para agradar ao seu amo, representava a grande maioria do trabalho feminino no mundo ocidental nesse período de industrialização. Era o principal sector empregador de mulheres na altura, quando havia,

ainda, muitas profissões às quais as mulheres não podiam aceder. Assim, é natural que as criadas surjam em várias caricaturas d' *A Paródia*, como das poucas profissões femininas nela representadas.

Quanto ao estereótipo da mulher seminua e erotizada, já vimos que a nudez dos corpos femininos era comum na arte do séc. XIX. A estética do final do século XIX exalava sexualidade, desvendando a luxúria da carne associada à fatalidade da mulher. Estas imagens eróticas eram quase sempre realizadas por homens e faziam parte do seu imaginário coletivo, tal como ainda hoje se verifica.



Figura 23: A mulher na civilização e nos costumes

No sentido de complementar esta perspectiva dos estereótipos de gênero, escolhemos, ainda, uma crônica e um *cartoon* cujo tema é, precisamente, a imagem da mulher na época em questão, sendo pertinente a sua análise.

A crônica editorial de João Rimanso (João Chagas) foi publicada n' *A Paródia* nº 141, de 24 de setembro de 1902, na página 2, bem como o *cartoon* de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, este na última página. O *cartoon* que ilustra a crônica não está assinado, mas poderá ser de Jorge Cid. É uma caricatura humorística e um *cartoon* descritivo, procurando divertir o leitor e a leitora, dando destaque à mulher burguesa em trajes sensuais, que brilha e acena para as outras e deverá representar a primeira mulher a assinar uma letra. Curiosa é a mulher toureira ou bandarilheira que não é referida na crônica. Há, também, uma praticante de esgrima e uma caçadora, igualmente não referidas por João Rimanso.

O tópico principal da crônica é o título “A mulher na civilização e nos costumes”. Como macroproposições, temos “a primeira mulher a assinar uma letra de câmbio” e uma reflexão sobre a primeira vez que as mulheres ingressaram em várias profissões, como médica, advogada⁹⁹, etc. Os significados locais que mais se destacam são “mulher”, “negócios”, “feminino”, “opinião pública”, que realçam o ponto de vista exposto pelos tópicos. A repetição a nível semântico constitui-se como um destaque da maior importância dada ao sexo feminino nesta crônica, bem como aos seus efeitos na opinião pública, que não foram pacíficos. Destacam-se, ainda, expressões inglesas como “*Sherry Blossom*”, um “*cocktail*” e “*London and Brazilian Bank*”, que seria o banco de onde a letra seria sacada e que realçam o tom jocoso.

O modelo contextual pretende ironizar sobre o papel da mulher nos negócios e a resistência do homem a que tal aconteça. Assim, João Rimanso, em tom divertido, refere as mulheres nas profissões de advogadas, engenheiras, etc., como tendo sido mal recebidas e aceites pelos homens. Considera, no entanto, mais grave a sua entrada no mundo dos negócios por estes serem transversais a todas as atividades. Assim, o modelo de acontecimentos é enviesado, ridicularizando a não aceitação por parte dos homens das mulheres em novas profissões e atividades. Em termos de cognição social, as normas pressupostas seriam do livre acesso das mulheres a todas as atividades, o que não seria

⁹⁹ A referência a Mlle Paquin parece ser uma gralha, pois foi Jeanne Chauvin que pugnou pela admissão das mulheres como advogadas aos tribunais, tendo sido admitida ao tribunal em 7 de dezembro de 1900, um dia depois daquela que é considerada a primeira mulher advogada: Sonia Olga Balachowski-Petit, de origem russa e casada com um advogado francês.

nada consensual entre a população masculina. Neste caso, ao denunciar a problemática, a crónica com tons humorísticos está também a sugerir a possibilidade de uma leitura alternativa aos leitores e leitoras - a de serem condescendentes e compreensivos com o papel cada vez mais preponderante das mulheres na sociedade.

A crónica apresenta várias metáforas: “apalpando a opinião pública”, “fizeram tremer as pontes”, “sobrevem (...) o advento da saia na vida viril do dinheiro”, “a presença da mulher (...) nos arrais do Negócio, põe em armas Toda a Gente”, o que demonstra a riqueza da sua expressividade, explorando a ambiguidade semântica, a alusão erotizante, a metonímia (“a saia” por “a mulher”) e a subtil aliteração. Também apresenta personificações - “um novo hermafroditismo, munindo-se de um salvo-conduto de um diploma” - e comparações - “a presença da mulher, assinalada como a de um inimigo”. Acresce que o texto tem um carácter profundamente irónico, como “As primeiras médicas estiveram longe de ser acolhidas com regojizo”, quando, na realidade o acesso das mulheres a estas profissões relevantes foi extremamente difícil e tenazmente combatido pelo poder da dominação masculina, a que a ironia faz eco. Tem, igualmente, várias alusões paródicas, desde logo ao cocktail *cherry blossom* e a presença da liga no cofre do *London and Brazilian Bank*, que remetem para a presença subtil, sensual e erotizada da mulher naquele que era outrora um domínio masculino.

Assim, em termos imagológicos, a imagem de alteridade é marcada pela novidade e estranheza causadas por se assitir à presença da mulher em profissões que antes lhe eram interditas. Como tal, não a consideramos discriminatória, sendo na essência uma representação de respeito e consideração pelo papel da mulher na sociedade, mesmo quando alerta para as resistências existentes na sociedade de então. Era uma sociedade misógina e que contribuía para o aniquilamento simbólico da mulher no espaço mediático. A *Paródia*, como contradiscurso e João Chagas, o cronista, surgem aqui a defender o seu papel na sociedade, recorrendo à ironia. Neste caso, é realmente um contradiscurso que vai contra a corrente dominante na época, que colocava barreiras à ascensão da mulher a mais profissões. Assim, o procedimento discursivo da ironia nesta crónica consiste em afirmar que a mulher não era bem vista a exercer novas profissões, quando o que se quer realmente dizer é que não havia dúvidas das suas capacidades para assim o fazer. Não podemos, no entanto, deixar de referir que as referências à liga e ao *cherry blossom* podem ter uma conotação misógina. A liga, como acessório de *lingerie*,

remete para fantasias sexuais de uma mulher semidespida e associada à prostituição, sendo também um acessório complementar da mulher fatal.



Figura 24: Letras de mulher

Quanto ao *cartoon* de Manuel Gustavo, apenas retrata a evolução das mulheres na sociedade, sendo a paródia simulada na dedicatória da própria letra: “Meu adorado Senhor/Amore do meu quassão/Meu Crido Artur/Tua para cemprrè (..)”. Estes versos são uma sátira à mulher inculta, que não sabia escrever, mas burguesa e rica ao ponto de poder assinar uma letra de câmbio. Utiliza técnicas de sátira como a *wit*, a redução do estatuto

da mulher e a ironia, que está presente nos paratextos, como na legenda “Por esta minha única via” que era o texto das próprias letras de câmbio e que relaciona as palavras manuscritas de *Michaela de Juros* (que assina a letra) com as primeiras. A caligrafia manuscrita é, de igual forma, um sinal de ironia acentuada pelos erros ortográficos que transformam o *cartoon* numa paródia de carta. A outra legenda “Como elas escreviam antigamente e como elas escrevem hoje” é outro sinal de ironia, com uma comparação entre as cartas de amor de antigamente e as letras de câmbio da contemporaneidade, objetos que não seriam comparáveis por si, porque não têm o mesmo significado. A alusão à “letra” é também uma alusão paródica às verdadeiras letras de câmbio.

Neste número d’ *A Paródia*, verifica-se um grande destaque dado à mulher, na crónica editorial e na última página, se bem que nesta seja uma sátira à ignorância da mulher burguesa que não sabe escrever corretamente e que apenas se interessa por “trapos” que tem de pagar à modista. A alteridade da imagem da mulher aqui representada é uma redução, pois é com esta técnica de sátira que se pretende rebaixar *Michaela de Juros* e, também, a modista *D. Micas Pires (Alvaiade)*. O próprio nome desta última contribui para reduzir o seu estatuto. Em termos imagológicos, a imagem da outra é estereotipada, quer como burguesa inculta, quer como modista oportunista. Esta imagem da Outra revela uma sociedade que via a mulher burguesa como fútil e ignorante e as modistas como vulgares e interesseiras. Assim, a imagem de alteridade desvela a misoginia do público e do caricaturista. É uma imagem ideológica redutora que propaga estereótipos de género.

7. Estereótipos de género: representações femininas de personagens masculinos



Figura 25: Guarda-roupa d' A Paródia/A primavera

Este *cartoon* foi publicado na capa do nº 10 d' *A Paródia*, de 21 de março de 1900. Faz parte de uma série de oito caricaturas com o título de *Guarda-roupa d' A Paródia*: cinco publicadas em 1900, uma em 1901, outra em 1902 e ainda uma em 1903 (M. V. C. Lopes, 2005). Só três foram da autoria de Rafael Bordalo Pinheiro, as cinco restantes foram desenhadas por Manuel Gustavo. Representa José Maria de Alpoim Cerqueira Borges Cabral (1858-1916), conhecido como José de Alpoim, político progressista e, mais tarde, republicano. Nessa altura, assumia a pasta de Ministro da Justiça no Governo de José Luciano de Castro (1898-1900). O traje vaporoso é da revista *Tim Tim por Tim*

Tim, de Sousa Bastos, grande sucesso, desde logo como revista do ano de 1888, estreada em 27 de março de 1889 no Teatro da Rua dos Condes. A revista tinha três atos e 45 canções, das 9 regiões portuguesas, incluindo um “Lundum baiano” e uma “Modinha africana” (Tinhorão, 2007). O sucesso da revista levou a inúmeras representações, tendo chegado ao Brasil em 1892. Palmira Bastos representava vinte papéis nesta revista. Rafael Bordalo Pinheiro referiu a revista várias vezes nos seus jornais, começando n’ *O António Maria* e prosseguindo depois n’ *A Paródia*, como é o caso que estamos a analisar. A *Valsa da Primavera* era uma das canções da revista, cuja letra surge no paratexto da caricatura, aqui cantada por Alpoim em trajes femininos. A Primavera iniciava-se, precisamente, na data da publicação do jornal. Em janeiro do mesmo ano, Alpoim promovera a reforma do notariado, tendo sido contestado por Abel de Andrade, deputado regenerador, a quem desafiou para um duelo. A reforma estaria a ser discutida na Câmara dos Deputados nessa altura, vindo a ser publicada em decreto em setembro, tendo sido, aliás, satirizada por Manuel Gustavo na capa do nº 37 d’ *A Paródia*, de 26 de setembro de 1900. Deverá tratar-se de um figurino da própria revista *Tim Tim por Tim Tim*, embora não o possamos confirmar e numa época que delirava com Offenbach e a *Grã-Duquesa de Gerolstein* (M. V. C. Lopes, 2013), bem como com as suas dançarinas de *cancan* muito semelhantes ao figurino envergado por Alpoim. Trata-se, também, de uma representação imbuída de teatralidade: Alpoim representa o papel da dançarina com a sua pose e o seu vestido curto, maquilhado e de saltos altos, rodeado de flores.

É uma caricatura satírica e um *cartoon* satírico-cómico, visto que consiste numa sátira ao Ministro da Justiça Alpoim. Em termos de ato humorístico, realça-se a paródia à própria revista, que aqui surge numa relação de intertextualidade, visto que é publicado um excerto da revista, a letra da *Valsa da Primavera*. Assim, a paródia surge como uma relação de transformação do *cartoon*, bem como o travestismo. Este último utiliza a técnica de sátira da redução, reduzindo o estatuto da personagem caricaturada, o Ministro Alpoim, ao de mulher, no caso uma atriz de revista em trajes ousados. O peito nu e as coxas torneadas acentuam a relação de transformação do personagem, aumentando o próprio efeito de redução e exposição ao ridículo, quase numa postura erótica e sensual. Este travestismo tem implicações de representação de género, aqui se verificando que este não é senão uma performance e uma construção social, conforme foi concluído por Judith Butler. Por outro lado, esta sátira utiliza técnicas como a *wit*, na associação da letra da valsa à caricatura e a invetiva, visto que Alpoim é elegantemente satirizado como mulher,

provavelmente denunciando as suas atitudes femininas. Acresce que, nesta época, a desconfiança de homossexualidade num político por meio da caricatura era, muitas vezes, instrumentalizada e degradante (Tamagne, 2003).

O paratexto da letra da valsa revela-se como sinal de ironia, realçando o travestismo do ministro em atriz de revista. O não dito aqui é de difícil análise, devido às dificuldades em contextualizar especificamente algumas posições ou atitudes políticas assumidas por Alpoim nesta altura. A própria revista tece críticas à dívida pública, por exemplo (Cruz, 2014).

Em termos imagológicos esta imagem é utópica, pondo em questão a identidade do grupo, no caso o das mulheres atrizes e dançarinas, ridicularizando e pervertendo os papéis de género, o que acaba por se constituir, em última instância, como uma crítica a este tipo de representações. Esta imagem da Outra, no caso Alpoim travestido de mulher, também revela excentricidade na representação de género. Este *cartoon* evidencia, ainda, as implicações de género já referidas. A própria performance do travesti joga com a suposta identidade de género, em tons de paródia, diferenciando o sexo anatómico da identidade e da performance de género (Butler, 2003). Em tudo, o travesti Alpoim parece uma mulher, atriz da revista *Tim Tim por Tim Tim*: no vestido curto e vaporoso, embora o decote seja anormalmente acentuado, pois revela totalmente os seios, no chapéu, na pose e nas coxas roliças. Esta paródia de género não presume a existência de um original que, neste caso, nem existia, mas deve ser vista como uma paródia da própria ideia de original, visto que esta é uma imitação sem origem. Convém explicar que a performance de género se baseia num conjunto de práticas imitativas que se regem por normas sociais.

Esta análise à problemática da paródia à identidade de género aplica-se às outras duas caricaturas que iremos analisar a seguir, bem como às inúmeras caricaturas de políticos travestidos de mulheres que foram publicadas n' *A Paródia*. Seria importante estabelecer uma comparação com outros jornais satíricos da época, tanto em Portugal como no estrangeiro, para compreender o alcance desta paródia de género e sua representatividade na imprensa satírica e na sociedade da época; porém, tal desígnio ultrapassa o âmbito desta tese.



Figura 26: A concentração democrática

Este *cartoon* de Rafael Bordalo Pinheiro foi publicado na capa do nº 5 d' *A Paródia* de 14 de fevereiro de 1900. Tinham sido realizadas eleições no Porto em 26 de novembro de 1899, nas quais foram eleitos três deputados republicanos, constituindo a força mais votada: Afonso Costa, Paulo Falcão e Xavier Esteves. Estas eleições tinham sido realizadas durante o período do cordão sanitário à cidade¹⁰⁰, ditado pelo surto de peste bubónica então detetado. As eleições iriam ser repetidas em 18 de fevereiro, dado que o Tribunal de Verificação de Poderes, certamente instigado pelo próprio governo, as tinha anulado. Nas novas eleições, os republicanos voltariam a eleger os três deputados.

É uma caricatura satírica e um *cartoon* satírico-cómico, atendendo à sátira que é feita a José Luciano, presidente do Conselho de Ministros, aqui descaradamente “caçando” o voto, tendo na mão a promessa do saneamento, certamente para impedir

¹⁰⁰ O cordão sanitário foi estabelecido em 24 de agosto e só veio a ser levantado em 22 de dezembro.

novo surto de peste. O Porto ainda recuperava do último surto, após um cerco de quatro meses estabelecido pelo cordão sanitário e que, em muitos aspetos, prejudicou a vida e os negócios na cidade, causando profunda revolta e indignação, consubstanciada na vitória eleitoral dos republicanos. A sátira é acentuada pelo facto de José Luciano estar vestido de mulher, com uma indumentária que lembra a da Maria da Paciência e que contrasta com a juventude do casal de eleitores. A ironia está bem presente nos paratextos, tanto no título “A concentração democrática”¹⁰¹, como nos votos que os jovens eleitores levavam nas mãos e a promessa do saneamento nas mãos de José Luciano e, ainda, na legenda “Nova tentativa de sedução”. Nesta última, alega-se que José Luciano está a seduzir os eleitores e o não dito é o conjunto dos valores éticos defendidos pelo satirista, que são apenas pressupostos, condenando o gesto do Presidente do Conselho de Ministros. A eleição afigurava-se extremamente difícil, tanto porque na primeira já os republicanos tinham ganho e sido eleitos, como pela intolerância ao Governo gerada pelo próprio cerco. O *cartoon* mais parece um postal ilustrado e turístico de uma zona rural do Porto com vista para a Torre dos Clérigos. O casal caminha nos seus trajes populares domingueiros, provavelmente em direção à assembleia de voto. José Luciano incarnaria à perfeição o papel de Maria da Paciência, não fosse o bigode a denunciá-lo.

A técnica da redução aplicada a José Luciano de Castro vestido de mulher assenta na premissa de que as mulheres teriam um estatuto inferior ao do homem e, no caso das mulheres populares, como a Maria da Paciência, como já vimos, tal seria ainda mais acentuado. É um atentado à virilidade e uma alusão à feminilidade considerada manipuladora, jogando com a identidade de género, à semelhança do *cartoon* anterior e nos mesmos moldes, cuja descrição não iremos repetir. Também é uma imagem utópica, em termos imagológicos, pondo em causa a identidade do grupo das mulheres pela ridicularização dos papéis de género que prefigura.

¹⁰¹ O título “a concentração democrática” refere-se à concertação que ocorreu entre republicanos e socialistas com fins eleitorais (Ventura, 2000).



Figura 27: Drama em família

Este *cartoon* de dupla página, que é mais precisamente uma tira cómica, publicada nas centrais do nº 71, de 22 de maio de 1901, é da autoria de Rafael Bordalo Pinheiro. Alude à cisão provocada pelo político João Franco (1855-1929) no seio do Partido Regenerador e que levou à criação pelo mesmo do Centro Regenerador Liberal, fundado em 16 de maio de 1901, imediatamente antes da publicação do *Drama em Família*. Esta cisão seguiu-se a um discurso de João Franco sobre as concessões no Ultramar e a outro sobre o projeto da contribuição industrial, aliás ambos muito críticos da governação. Ernesto Rodolfo Hintze Ribeiro (1849-1907), Presidente do Conselho de Ministros e líder do Partido Regenerador, está sentado à mesa com João Ferreira Franco Pinto Castelo Branco, conhecido como João Franco, à sua frente, vestido de mulher. Na vinheta da esquerda, a nuvem com a figura de Hintze eleva-se da sopa regeneradora, servida por uma criada. A nuvem de João Franco levanta-se da mesa. Um gato, uma presença muito comum nas caricaturas e pranchas de Bordalo, está deitado aos pés da mesa. Na vinheta da direita, está instalada a zaragata. A mesa foi derrubada, o gato fugiu, o caldo foi entornado e as nuvens que se elevam são paratextos que referem os credores externos, a questão religiosa e a crise vinícola, temas que então preenchiam a agenda política e mediática. Até o candelabro abana. Hintze agride a mulher João Franco com o seu chapéu.

Trata-se, assim, de uma cena de violência doméstica. Entre as duas vinhetas, há uma elipse (Peeters, 2000), que cria uma impressão de continuidade, correspondente ao espaço em branco, o intervalo em que decorre o movimento e que é adivinhado pela leitora e pelo leitor. Esta relação de continuidade necessita da colaboração dos mesmos leitores e leitoras na sua interpretação (Zink, 1999). As ironias estão muito presentes, nomeadamente nos diversos paratextos das nuvens, do caldo regenerador, nas legendas que acompanham o movimento da tira cómica e no título *Drama em família*. Também é irónica a alusão à cisão no Partido Regenerador, que nunca é referida, embora seja subentendida pela referência ao drama familiar (família regeneradora) e à identificação das duas personagens principais - Hintze Ribeiro e João Franco -, bem como à metáfora idiomática do “caldo entornado”. Assim, o ato humorístico utiliza o procedimento discursivo da ironia, mas também da sátira, atendendo que se configura um ataque pelo ridículo à cisão no Partido Regenerador. A convivência crítica dos leitores pressupõe o conhecimento do significado dos paratextos (os temas da agenda política e mediática), dos personagens e da cisão que tinha ocorrido. Tudo indica que os leitores d’ *A Paródia* estariam a par desta agenda mediática, sendo também leitores da imprensa noticiosa. Esta tira é quase cinematográfica, representando uma ação intensa de drama teatral. O drama acontece sob o olhar dos leitores e das leitoras: é em família que Hintze e João Franco se zangam, originando uma terrível desordem, bem visível em todos os pormenores das imagens que já referimos.

A imagem da mulher nesta tira é de profunda alteridade, visto que a verdadeira é a criada tradicional, que serve a sopa, num papel completamente subalterno face aos políticos sentados à mesa. A mulher João Franco, por seu turno, é vítima de violência doméstica, reforçando o estigma da dominação masculina. Por outro lado, há um aniquilamento simbólico das mulheres em cargos políticos, a única é João Franco, ainda para mais travestido. Este travestimento é um ataque à dignidade do político, uma redução da sua estatura, visto que as mulheres tinham um estatuto inferior ao do homem na sociedade misógina de Novecentos. É uma imagem ideológica redutora, que remete para o estereótipo e revela a distância entre a sociedade patriarcal que dominava a produção imagética e mediática e a representação da mulher nesse espaço público e hierarquizado como criada e companheira.

CONCLUSÕES E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Relativamente ao nosso objetivo principal, que era analisar estereótipos de género que poderão estar subjacentes às representações femininas no semanário *A Paródia*, podemos concluir que, na realidade, detetamos a presença de inúmeros estereótipos de género nestas representações. Assim, estereótipos como o da atriz estrangeira, vedeta num nível superior ao comum dos mortais (Sarah Bernhardt), da grande atriz estrangeira (Eleanora Duse), da bela soprano italiana (Lina Cavalieri), ou da *geisha* como mulher fatal, misteriosa e bela (Sadda Yacco) são, sem sombra de dúvida, estereótipos de género que promovem a discriminação da mulher. Mas outra coisa não seria de esperar de um jornal humorístico e satírico cujo mentor, Rafael Bordalo Pinheiro, era conhecido como apreciador das atrizes estrangeiras, admiração essa que fez com que tivesse problemas no seu casamento e que o levou mesmo a considerar não assumir uma relação com a sua amante que era, também, uma atriz italiana. Este raciocínio em círculo vicioso certamente demonstra a relatividade e a realidade da presença destes estereótipos. Devemos acrescentar que, na sociedade em geral, os estereótipos surgem dos receios em enfrentar a diferença, a alteridade, mas no humor são uma ferramenta essencial para provocar o riso, tornando a mensagem acessível ao maior número possível de recetores e recetoras.

Os estereótipos da mulher do povo, rural e inculta (Maria da Paciência), da mulher crente e submissa (Rosa Calmon) com um exotismo sul-americano, da mulher culta, fatal e fútil (Cláudia de Campos), da burguesa frívola e sempre à procura de novas experiências sexuais, da velha mulher inglesa, puritana e sempre pronta a mostrar a sua indignação moralista, da criada, sempre solícita e serviçal para agradar ao seu senhor (Maria do Ó... da Guarda), da mulher bela, livre e sensual (A Liberdade), das colónias africanas femininas guiadas pelo pai num passeio no jardim, sob o assédio das potências coloniais, ou da mulher como mero objeto do prazer do homem são, sem dúvida, imagens redutoras da mulher. Demonstrada a pluralidade de abordagens e de papéis atribuídos à mulher, podemos afirmar que é como se a sua personalidade e carácter fossem perfeitamente secundários e sem qualquer importância. As mulheres, nestes estereótipos, deixam de ser pessoas e passam a ser simples objetos, seja do prazer do homem, do seu serviço pessoal, da submissão, da luxúria e erotismo ou demonstrando um carácter demasiado fechado e hermético, como Rosa Calmon, por exemplo, na sua obstinação em ingressar numa ordem

religiosa. No entanto, o humor estava sempre acima de tudo, como o demonstra o facto de a própria *Paródia* ser representada como um estereótipo da caricatura ao serviço da grande tristeza pública, uma função primordial na fruição humorística. Os estereótipos da mulher burguesa fútil e interesseira, da burguesa inculta (Michaela de Juros) e da modista oportunista [D. Micas Pires (Alvaiade)] também se inscrevem nesta reflexão.

Em relação à representação feminina de personagens masculinos, os estereótipos são mais profundos e delicados, já que colocam questões de transgressão e paródia do próprio género. São estereótipos carregados de excentricidade que vão para além das fronteiras dos papéis de género, de uma forma subversiva que só se conforma ao fazer parte do papel de contradiscurso representado pelo periódico. Assim, representam uma profunda alteridade, desmontando as formas de representação dos papéis de género e dos próprios estereótipos.

Propusemos, como objetivos secundários, relacionar estes estereótipos com as problemáticas vivenciadas pelas mulheres na sociedade portuguesa de então: as questões feministas (limitações à participação política e profissional); as questões das diferenças entre os sexos (o acesso à cidadania plena e as contradições dos vários tipos de Direito) e as idolatrias artísticas e literárias, visto que as mulheres eram elevadas à categoria de musas e de deusas. Estamos em crer que fizemos este relacionamento no subcapítulo dedicado a esta problemática. Os estereótipos detetados não são mais do que reduções de representações sociais muito presentes na sociedade portuguesa de Oitocentos e do dealbar de Novecentos. Das caricaturas e textos que analisamos, só a crónica de João Rimanso levanta a problemática do feminismo e apenas no livre acesso às profissões. Esta era, de facto, uma reivindicação das feministas da altura e que se começava a concretizar como a própria crónica o refere. Apareceram as primeiras mulheres em profissões como a medicina, a advocacia, a engenharia ou mesmo na passagem de letras de câmbio. Tudo isso representava uma novidade.

Ao nível da temática política, não houve qualquer representação de imagens de mulheres n' *A Paródia*, o que não deixa de estar alinhado com a realidade da época, pois a política era uma atividade de onde estavam arredadas as mulheres, pelo menos no plano público. Mesmo as feministas, que reivindicavam posições políticas, têm uma representação incipiente, em pequenos apontamentos. Apenas podemos salientar uma notícia satírica que referimos na análise à caricatura e anedota sobre Cláudia de Campos e que se intitula “O Outro Sexo”, um título só por si revelador, desde logo, da oposição

dos sexos. Foi publicada no nº 60, de 3 de março de 1904 e refere a Senhora Daniel Mannings¹⁰², presidente de uma comissão feminina e que iria ser representante do seu sexo na Exposição Universal de São Luís. Ela teria convidado as senhoras portuguesas a também participarem no “grandioso certame” (Figura 28). Esta foi das poucas, senão a única referência ao movimento feminista n’ *A Paródia*. Note-se, no entanto, que este movimento ainda era pouco expressivo noutros países ocidentais, como nos EUA e ainda menos em Portugal. Começou a ter expressão precisamente quando termina a nossa época de estudo.

PARODIA—COMEDIA PORTUGUEZA

Apitos na Camara

Musa do Hyssope, acode, afina os cantos,
Que vaes achar motivo para espantos.


Se nos beccos, que são mal afamados,
A's vezes são arrodor apito,
Tambem entre parvonios deputados
Retine esse instrumento tão bonito :
Os murros nas cartelas tão usados,
O de Stentor arremido grito,
Tudo cede á gatinha sem equal
Chamada rouxinol policial !

Depois de muita coisa escangalhada,
Até copos de vidro pelos ares...
P'ra que não rebentasse pateada
Levantou-se um dos taes parlamentares :
Puxou do apito, fez grandê chiada,
Disse certos dizeres singulares
N'aquella casa de fataes agoiros...
Que está longe de ser praça de toiros !

Um destampa palavra retumbante
Capaz de entrar na praça da Figueira,
Outro encaixa na toia o seu penante
Tomando posição forte e guerreira :
Os que estão na trincheira, ao semblante
Mostram approvação á chuchadeira...
E, se não aturarem com batatas,
Foi só porque ellas não estão baratas !

Quando o apito surgiu alti-troante
Tremeram as cadeiras, mezas, bancos,
E pensou um ministro alti-possante
Ter á perna um milhão de Joões Francos!...
Outro julgou que no ócul-instante
Os homens da hortaliça e feijões brancos
Alli entravam, todos, de repente,
Com o prior dos Olivais á frente !

Mas, finda a procellosa tempestade,
Rapidamente se amainou o vento,
E n'aquelle alto nicho da verdade
Surgiu a paz serena d'un convento :
Há todos de jantar tinham vontade,
E a pança não permite adiamento...
Comeram, e dormiram sonno grosso
Como uma pedra que desaba em poço.



O outro sexo

A Senhora Daniel Mannings, presidente de uma comissão feminina, oficialmente constituída para se occupar da representação do seu bello sexo na Exposição Universal de São Luiz, dirigiu, por intermedio do Ministerio dos Negocios Estrangeiros, um convite extremamente amavel ás senhoras portuguezas, afim de que tambem ellas se expliquem com as manifestações da sua actividade e dos seus progressos no grandioso certamen.

Tudo nos deixa suppor que a representação do nosso sexo feminino constituirá uma parte muito interessante, senão a mais interessante, da secção portugueza.

Na historia, temos a Padeira de Aljubarrota, que sempre fez boa figura em toda a parte.

Na litteratura, temos a Senhora D. Claudia de Campos, de quem poderemos dizer o mesmo, emquanto a

não traduzirem para outras linguas.


No theatro, temos as Senhoras Augusta Cordeiro, Barbara Wolkart, e Elvira Costa no genero-comedia, Christina Tapa no genero-opeteta, e Medina de Sousa no genero... gordo—todas excellentes para exportação.

Na sociologia, temos as Senhoras da Paz, que poderão mostrar a Liga

Na oratoria, temos a Senhora D. Angelina Vidal, que daria agua p'la barba no orador Antonio Candido, se porventura S. Ex.^a usasse barba.

No fado, temos a Severa—e muitas outras.

Muitas outras condições de actividade, queremos nós dizer, em que a mulher portugueza poderá exhibir os seus variados meritos, annuindo ao amavel convite do galante comitê americano.



«PARODIA—COMEDIA PORTUGUEZA»

O 1.º volume encadernado com a capa especial
Preço 2\$500 reis

Capa para encadernação do 1.º volume
Preço 700 reis

A Administração encarrega-se de mandar encadernar o volume pela quantia de 200 réis.

Os pedidos de volume devem vir acompanhados de 200 réis; e de capas de 40 réis para porte do correio.



Os celebres gabões d'Alentejo
Não ha em Portugal quem venda
mais bonitos e mais boni fello

JOSE CLEMENTE
51—Rua da Escola Polytechnica—55

CASA PORTUGUEZA
Papellaria e typographia
José Nunes dos Santos
Successor de MANUEL DA SILVA
N.º telephónico 220—Endereço telegraphico Papelleryo

PAPELLARIA Grande surtido de papeis nacionaes e estrangeiros, objectos para desenho e todos os artigos p' escolas e officinas	TYPOGRAPHIA Trabalhos typographicos em todos os generos, impressões a cores, ouro, prata e sobre setim.
---	---

Papellarias: **Rua de S. Roque 139 e 141**
Officina typographica: **R. das Gaveas, 69**
LISBOA

Figura 28: O outro sexo

¹⁰² Daniel Manning seria o correto nome da senhora que terá presidido ao Conselho de Senhoras Administradoras da Feira de St. Louis. Foi casada com o Secretário de Estado do Tesouro dos EUA.

Em relação às diferenças entre os sexos, há uma enorme discriminação nas páginas d' *A Paródia*, como vimos, colocando as mulheres em papéis subalternos, num quase aniquilamento simbólico ou então elevando-as à categoria de divas, exaltando a sua beleza física, mas ignorando, numa clara atitude misógina, todas as outras componentes da sua identidade. Ao nível das contradições dos vários níveis do Direito, este aspeto é mesmo estarrecedor, no caso de Rosa Calmon. A filha do cônsul, embora tivesse expressado a vontade de ingressar num convento, teve de se sujeitar à vontade do pai, que tentou que ela fosse declarada como “incapaz” porque a legislação em vigor atribuía todos os poderes ao marido e, neste caso, ao pai.

Relativamente às idolatrias artísticas e literárias, encontramos expressões divergentes. Se por um lado, Cláudia de Campos foi vulgarizada e reduzida no seu estatuto ao de uma simples escritora fútil, por outro lado as atrizes e cantoras de ópera eram elevadas à categoria de ídolos e musas. Isto só demonstra que a sociedade portuguesa de Oitocentos e do início de Novecentos vivia de profundas contradições ao enfrentar o crescente protagonismo feminino, como também nos dá conta a crónica de João Chagas. As mulheres começavam a afirmar-se nas mais variadas profissões, inclusive na literatura, mas a sociedade ainda não era capaz de as aceitar por se manter agrilhoada ao preconceito de género, à misoginia e ao domínio da sociedade patriarcal.

Convém atentar que a representação da mulher n' *A Paródia* foi muito secundária, até porque se tratava de um jornal satírico com uma temática política. Raramente as mulheres aparecem em destaque, seja na capa, nas centrais ou na última página, a não ser que seja como ícones de beleza física, burguesas fúteis, criadas, prostitutas (apenas uma vez), representações de ideias ou de nações. Mesmo as atrizes estrangeiras surgem, normalmente, em pequenos apontamentos de homenagem com pequenas dimensões e importância reduzida na paginação do periódico.

Relativamente ao capítulo I, podemos concluir que *A Paródia* é um jornal satírico que se integrou plenamente na época em que foi criado, apresentando algumas inovações: a introdução regular da cor e o facto de ser redigida por uma verdadeira redação jornalística. Numa época de grande sucesso do jornalismo satírico, porque a sociedade burguesa adotou o riso como discurso de irreverência e mesmo de contradiscurso contra o seu próprio poder ascendente, *A Paródia* alcançou uma posição de charneira, tornando-se uma referência para os demais jornais satíricos. Publicava caricaturas que hoje classificamos como *cartoons*, notícias satíricas que desconstruíam a realidade e

alcançavam paralelos com a ficção humorística, anedotas, tiras cómicas, etc. O jornalismo satírico partilha alguns elementos do próprio jornalismo: a lealdade aos cidadãos; o controlo independente do poder e o facto de servir como fórum para a crítica e o compromisso públicos, além da liberdade que dá aos seus criadores para seguir a sua própria consciência apesar dos constrangimentos criados pela censura.

Partilha, ainda, algumas das suas principais características: a atualidade; a novidade; a periodicidade; o carácter noticioso, embora com uma conotação satírica; a informação verdadeira que está na sua génese, mesmo se submetida a um processo de desconstrução; o título identificativo; a pretensão de transmitir saber, embora com um propósito humorístico. *A Paródia* tinha como intenção alertar os leitores para a promiscuidade e a corrupção dos políticos da época, realçando o status de verdade dos acontecimentos e referindo-se ao que realmente tinha ocorrido, embora fosse distorcido pelos efeitos da caricatura e da sátira; colocava a verdade em evidência e vulgarizava-a sob a forma da caricatura, utilizando esquemas de raciocínio simples, auxiliados pela utilização de estereótipos; detinha uma forma de poder social pelos destaques das suas manchetes e pela escolha dos personagens caricaturados, normalmente os políticos mais importantes do sistema, que acabavam por se sentir honrados por serem caricaturados.

Consideramos que ficou claro que *A Paródia* tinha uma agenda política ao atacar os sucessivos governos rotativistas, tanto do Partido Progressista como do Regenerador, nunca escondendo as suas simpatias para com os republicanos.

Creemos ter deixado clara a pertença da caricatura à literatura como género breve, na sua componente iconotextual (desenho e legendas, títulos, etc.). Também a utilização que faz da ironia a íntegra, de pleno direito, no campo literário.

Relativamente ao conceito de notícia satírica, que foi apenas um dos tipos de conteúdos editados pel' *A Paródia*, - pois também publicava *cartoons*, crónicas editoriais satíricas, anedotas, etc. – podemos concluir que é, da mesma forma que o jornalismo satírico, um género híbrido. Embora estas notícias, à semelhança das notícias em sentido lato, respondam às perguntas essenciais (O quê? Quem? Quando? Onde? Como? Porquê?), apresentam características diversas, que têm a abrangência das *fake news*. Assim, por um lado a notícia satírica tem origem num acontecimento que foge ao normal e baseia-se em valores-notícia (notoriedade, novidade, o inesperado, o conflito, etc.); mas, por outro lado, constitui-se como uma narrativa “alternativa” dos factos, contém

propositadamente falso conteúdo, mas sem a intenção de enganar os leitores e as leitoras, porque se presume que estes compreendam que a notícia é falsa e satírica.

O maior criador d' *A Paródia* foi o consagrado caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro, que aqui alcançou o auge da sua fama, bem representada pelo banquete de homenagem que lhe foi oferecido e bem documentado na *Paródia Comédia Portuguesa*. No entanto, a importância de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro foi crescendo em protagonismo, sendo as suas caricaturas publicadas em destaque nas capas, centrais e últimas páginas, mas também ilustrando crónicas, notícias satíricas e anedotas. Também foi determinante o seu papel na continuação d' *A Paródia*, após o falecimento do pai. O papel de João Chagas n' *A Paródia* tem, de igual forma, sido minorizado pelos mais diversos investigadores. Na realidade, acreditamos que João Chagas não só foi o grande impulsionador da criação do jornal, como esteve presente desde o seu início, na criação de títulos e legendas, por exemplo, ou em artigos e crónicas anónimas (?), visto que estava a ser vítima de inúmeros processos em tribunal e, com certeza, almejaria que estes não aumentassem, preferindo o anonimato ou a utilização de pseudónimos. A partir de 1902, João Chagas começou a assinar semanalmente a crónica editorial (embora sob o pseudónimo João Rimanso¹⁰³ e, mais tarde e ocasionalmente, João Risonho), tendo prosseguido durante todo o tempo de publicação da *Paródia Fundador Bordalo Pinheiro*, após a morte do mestre, tudo isto comprovando o seu papel central no agendamento político e na própria redação do periódico. Thyrso foi outro colaborador assíduo no campo literário e, provavelmente, membro da redação, como já apontamos, durante, pelo menos, dois anos, bem como os cartoonistas Jorge Cid e Celso Hermínio, estes por mais tempo. Sem esquecer os colaboradores da cidade invicta – Manuel Monterroso e Tito Litho – que também se mantiveram por longo período.

Assim, podemos agora concluir que *A Paródia*, dirigida por Rafael e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, foi um projeto coletivo com um corpo redatorial consistente e uma agenda política muito própria, não esquecendo o seu papel determinante no humor, sátira e ironia do início de Novecentos no panorama português. Não tendo o nosso trabalho uma perspetiva historiográfica, devemos, no entanto, sublinhar que, no que diz respeito à história das mulheres no período em questão, temos de concluir que foram sujeitas a uma grande, omnipresente e omnímoda discriminação. Foi uma época em que conquistaram alguns direitos e em que começaram a emergir os movimentos feministas,

¹⁰³ Este pseudónimo também foi utilizado no *Álbum das Glórias*.

mas, de um modo geral, - em particular, em Portugal, - de uma forma tímida e com resultados muito modestos. Apenas se destaca a conquista de alguns direitos à educação, no trabalho e no acesso a algumas profissões de onde estavam arredadas.

Os resultados da análise do nosso corpus baseiam-se nas ferramentas da literacia visual e da análise iconológica, visto que procuramos determinar o sentido e o conteúdo intrínsecos das imagens, os seus valores simbólicos, tendo em conta todos os aspetos políticos, religiosos, artísticos e de personalidade que estiveram presentes na sua produção e difusão. De igual modo, assumimos a leitura e compreensão das imagens, visto que estas são produtos artísticos e culturais complexos. Com esse objetivo, procuramos ter uma visão crítica sobre elas, tentando construir e desconstruir os seus significados, descodificando as suas afirmações visuais e prestando uma particular atenção às legendas, títulos e outros paratextos.

Para alcançar uma correta interpretação dos dados fornecidos por esta literacia visual, estabelecemos o código da caricatura, seguindo as teorias de Charaudeau, Attardo e Raskin, entre outros. Ao analisarmos as caricaturas, notícias satíricas, crónicas e anedotas, recorreremos a estas ferramentas essenciais, procurando aplicar as que se mais adequavam a cada caso. Assim, nalgumas recorreremos à TGHV, análise de discurso humorístico, Análise Crítica do Discurso e Imagologia, mas noutras escolhemos, apenas, as que consideramos pertinentes, porque nem todas se podiam aplicar. Sempre que analisamos um *cartoon* ou caricatura, no entanto, utilizamos a caracterização dos modos de caricaturar e dos tipos de *cartoon*. Quando presenciarmos metáforas visuais, recorreremos também à sua interpretação, nomeadamente dos acontecimentos, personalidades ou eventos que estavam a representar. Prestamos particular atenção aos procedimentos discursivos, com realce para a paródia, pelas inúmeras alusões encontradas e para a sátira (ou não se tratasse de um jornal satírico), bem como para a ironia, que está presente no título da nossa tese e que é uma propriedade essencial para compreender a caricatura bordaliana e, em especial, *A Paródia*.

A nossa tese teve alguns condicionamentos, sendo o primeiro o facto de estar integrada no campo da literatura, mesmo que apoiada nos nossos estudos anteriores de jornalismo. Ora, a caricatura é também uma arte visual e não foi possível ter um olhar crítico e artístico sobre os *cartoons* e caricaturas estudados do ponto de vista meramente visual. Por outro lado, *A Paródia* é uma obra extensa e, se bem que nos tenha ficado evidente que a representação da mulher foi muito diminuta neste periódico, aliás em linha

com o que aconteceu com os restantes jornais e revistas da época, não foi possível analisar todas as caricaturas, *cartoons*, crónicas e notícias satíricas, anedotas e outros textos, nem os anúncios publicitários de que, a partir da II Série, principalmente, *A Paródia* se valeu. Foi imprescindível fazer uma seleção, que tentamos que fosse o mais abrangente possível, diversificando a nacionalidade das atrizes e cantoras estrangeiras e as temáticas escolhidas, de forma a podermos extrair estas conclusões gerais.

Cientes de todas estas limitações, não deixamos de considerar imprescindível a prossecução dos estudos e investigações sobre *A Paródia* e a obra gráfica de Rafael Bordalo Pinheiro, incluindo a dos seus colaboradores e correspondentes. No caso dos *cartoons* de políticos travestidos de mulheres, voltamos a realçar a necessidade de um estudo comparativo da obra gráfica de Bordalo com o que se fazia em França, na Inglaterra ou no EUA, tentando descobrir paralelismos e influências, o que não encontramos na imprensa satírica francesa contemporânea d' *A Paródia*.

Por fim, esperamos que o conhecimento do passado, no caso da discriminação de género e das suas representações humorísticas, possa contribuir para uma verdadeira igualdade de género, entendido como uma ativa e viva *performance* e também de oportunidades para todas as cidadãs e cidadãos, independentemente das suas diferenças.

BIBLIOGRAFIA

Abranches, G. (2009). *Guia para uma linguagem promotora da igualdade entre mulheres e homens na administração pública*. Lisboa: Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género.

Aguiar, L. A. de. (2008). Entretenimento: Valor-notícia fundamental. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, V(I), 13–23.

Alberto, C. (1905, janeiro 30). Raphael Bordallo Pinheiro. *O Occidente - Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro* n° 335, pp. 18–22.

Albright, J. (2017). Welcome to the Era of Fake News. *Media and Communication*, 5(2), 87–89.

Allcott, H., & Gentzkow, M. (2017). Social media and fake news in the 2016 election. *Journal of Economic Perspectives*, 31(2), 211–236.

Almeida, Fialho de. (1903). *Á esquina (jornal dum vagabundo)*. Obtido de <http://archive.org/details/esquinajornaldu00almegoog>

Almeida, Fernando. (2012). Júlio de Matos e o Desenvolvimento da Psiquiatria Forense em Portugal. *Psiquiatria Clínica*, 33, 83–98.

Alousque, I. N. (2013). Visual metaphor and metonymy in French political cartoons. *Revista española de lingüística aplicada*, (26), 365–384.

Alsina, M. R. (1993). *La construcción de la noticia* (2ª). Barcelona: Ed. Paidós.

Alves, C. F. (2013, junho 1). Cheio de Dantas. *Revista Expresso*, (2118), 6.

Alves, J. F. (2004). O brasileiro oitocentista: Representações de um tipo social. Em *Actas do encontro. Grupos sociais e estratificação social em Portugal no século XIX* (pp. 193–199). Lisboa: CEHCP.

Amarante, C. M. (sem data). Manuel Monterroso. Obtido 25 de julho de 2018, de Município de Amarante website: <http://www.cm-amarante.pt/pt/manuel-monterroso>

Ames, W. (2011). Caricature and cartoon. Em *Encyclopædia Britannica*.
Obtido de <https://www.britannica.com/art/caricature-and-cartoon>

As memórias dum republicano/Madame João Chagas defende seu marido dos ataques que lhe têm feito a propósito do «Diário». (1930, setembro 3). *Diário de Lisboa*, p. 8.

Attardo, S., & Raskin, V. (2009). Script theory revis(it)ed: Joke similarity and joke representation model. *Humor - International Journal of Humor Research*, 4(3–4), 293–347. <https://doi.org/10.1515/humr.1991.4.3-4.293>

Avgerinou, M. D., & Pettersson, R. (2011). Toward a Cohesive Theory of Visual Literacy. *Journal of Visual Literacy*, 30(2), 1–19. <https://doi.org/10.1080/23796529.2011.11674687>

Barbosa, M. M. P., & Matos, Á. C. de. (2005). *A Rolha Bordalo: Política e Imprensa na Obra Humorística de Rafael Bordalo Pinheiro*. Lisboa, Portugal: Hemeroteca Municipal de Lisboa/Câmara Municipal de Lisboa.

Baudrillard, J. (1986). *The Evil Demon of Images* (P. Patton & P. Foss, Trans.). Waterloo, Australia: Power Institute of Fine Arts.

Baym, G. (2004). The Daily Show and the Reinvention of Political Journalism. “*Faith, Fun, and Futuramas*” 3rd Annual Pre-APSA Conference on Political Communication Wednesday, September 1, 2004 Chicago, Illinois, 1–24.

Beauvoir, S. de. (1970). *O Segundo Sexo—Fatos e Mitos* (4ª). São Paulo, Brasil: Difusão Europeia do Livro.

Bergson, H. (1993). *O Riso, Ensaio sobre o Significado do Cómico* (2ª). Viseu, Portugal: Guimarães Editores, Lda.

Bindman, D. (2004). Hogarth, William (1697–1764), painter and engraver. Em H. C. G. Matthew & B. Harrison, *The Oxford Dictionary of National Biography* (p. ref:odnb/13464). <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/13464>

Bourdieu, P. (2002). *A Dominação Masculina* (2ª). Rio de Janeiro, Brasil: Bertrand Brasil Lda.

Brants, K. (2005). Quem tem medo do infotainment? *Media & Jornalismo - Revista do Centro de Investigação Media e Jornalismo*, 7(7), 315–335. <https://doi.org/10.1177/0267323198013003002>

Briggs, A., & Burke, P. (2006). *Uma história social da mídia de Gutenberg à Internet* (2ª; M. C. P. Dias & P. Vaz, Trads.). Rio de Janeiro: Zahar.

Burton, S. J. (2010). *More than Entertainment: The Role of Satirical News in Dissent, Deliberation and Democracy* (Master Thesis, The Pennsylvania State University). Obtido de <https://etda.libraries.psu.edu/paper/11542/6091>

Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of “sex”*. Nova Iorque, E.U.A.: Library of Congress.

Butler, J. (2003). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Cabrera, A. (2010). O Humor na Campanha Eleitoral: Legislativas 2009 em Portugal. *Media & Jornalismo - Revista do Centro de Investigação Media e Jornalismo*, 9(17), 209–226.

Câmara, J. da. (1900, fevereiro 10). *Chronica Occidental. O Ocidente: revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, p. 26.

Câmara, J. da. (1904, novembro 30). *Chronica Occidental. O Ocidente: revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, p. 2.

Canelas, L. (2012, novembro 2). O cartoonista que tem vergonha das palavras. *Ípsilon*, pp. 20–21.

Cardoso, F. L. (2012). *Jornalistas-escretores—A Necessidade da Palavra*. Coimbra, Portugal: Minervacoimbra.

Castanheira, I. (2018). *Una Piccola Storia d’Amore—Rafael Bordalo Pinheiro e Maria Visconti*. Caldas da Rainha, Portugal: Arranha Céus.

Cerqueira, C. (2008). A Imprensa e a Perspectiva de Género. Quando elas são notícia no Dia Internacional da Mulher. *Observatorio (OBS*)*, (5), 139–164.

Charaudeau, P. (2006). Des Catégories pour l’Humour? *Questions de communication*, 10(2), 19–41.

Charaudeau, P. (2011). Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments. Em *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne* (pp. 9–43). Obtido de <http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour,274.html>

Cheguei! Vi....., Venci!!!!!!!. (1847). *Suplemento burlesco ao patriota*, p. 3.

Correia, J. C. (2011). *O Admirável Mundo das Notícias. Teorias e Métodos*. Obtido de http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110524-correia_manual_noticial.pdf

Correia, R. (2013, Julho 15). *A Paródia: Folha independente feita para toda a gente*. Obtido de <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/AParodiafolhaindependente.pdf>

Costa, C. R. da. (2007). *A Revista no Brasil, o Século XIX* (Tese de Doutorado, São Paulo). Obtido de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-24042009-152705/pt-br.php>

Costa, L. A. M. e. (1903, junho 6). A Homenagem a Raphael Bordallo. Obtido 29 de maio de 2013, de CITI - Centro de Investigação para as Tecnologias da Informação website: http://www.citi.pt/cultura/artes_plasticas/caricatura/bordalo_pinheiro/dn_1903.html

Cotrim, J. P. (2005a). Espinho Cravado. Em *Guia do Museu Bordalo Pinheiro* (pp. 62–91). Lisboa, Portugal: Câmara Municipal de Lisboa.

Cotrim, J. P. (2005b). *Rafael Bordalo Pinheiro Fotobiografia*. Assírio & Alvim/El Corte Inglés/CML/Museu Rafael Bordalo Pinheiro.

Cruz, D. I. (2014, novembro 19). O Teatro de Revista em Portugal (VIII) [Blogue]. Obtido 28 de junho de 2019, de Raiz e utopia/Centro Nacional de Cultura website: <https://e-cultura.blogs.sapo.pt/o-teatro-de-revista-em-portugal-viii-314204>

Dantas, B. S. do A. (2010). Sexualidade, cristianismo e poder. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, 10(3), 700–728.

Dantas, J. (1907, fevereiro 25). Raphael Bordallo Pinheiro: A Sua Vida e a Sua Obra. *Ilustração Portuguesa*, (53), 3–34.

Debailly, P. (2018). Poétique de la Satire. *Revista de Estudos Literários*, 7, 17–36.

Deus, A. D. de. (1997). *Os Comics em Portugal: Uma História da Banda Desenhada* (1ª). Lisboa, Portugal: Edições Cotovia e Bedeteca de Lisboa.

Dijk, T. A. V., & Kintsch, W. (1983). *Strategies of Discourse Comprehension*. Nova Iorque, E.U.A.: Academic Press.

Dijk, T. A. van. (2005). *Discurso, Notícia e Ideologia. Estudos na Análise Crítica do Discurso* (1ª). Famalicão, Portugal: Campo das Letras - Editores, SA.

Doizy, G. (2009). Le porc dans la caricature politique (1870-1914): Une polysémie contradictoire? *Sociétés & Représentations*, 1(27), 13–37. <https://doi.org/10.3917/sr.027.0013>

Doizy, G. (2014). L'histoire du dessin de presse. Em *Paroles en réseau. Quel avenir pour le dessin de presse?* (pp. 5–19). Obtido de <http://books.openedition.org/bibpompidou/1265>

Dottin-Orsini, M. (1993). *Cette femme qu'ils disent fatale; textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris, França: Bernard Grasset.

Duby, G., & Perrot, M. (1994). *História das Mulheres no Ocidente*. Porto, Portugal: Edições Afrontamento.

Duprat, A. (2001). Annie Duprat, « Iconologie historique de la caricature politique en France (du XVIe au XXe siècle) », 2001/1 (n° 29), p. 23-32. *Hermès, La Revue*, 1(29), 23–32.

Elkins, J. (Ed.). (2007). *Visual Literacy* (1 edition). New York: Routledge.

Ermida, I. (2003). *Humor, linguagem e narrativa: Para uma análise do discurso literário cómico*. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos.

Esteves, Á. B. (1999). *João Chagas: Jornalista e republicano 1890-1900* (Mestrado em História Contemporânea). Universidade do Porto. Faculdade de Letras, Porto.

Esteves (dir.), J., Castro (dir.), Z. O. de, Abreu (coord.), I. S. de, & Stone (coord.), M. E. (2013). *Feminae: Dicionário contemporâneo*. Lisboa: Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género.

Esteves, J. (2001). Os primórdios do feminismo em Portugal: A 1.^a década do século XX. *Penélope: revista de história e ciências sociais*, (25), 87–112.

Feinstein, H. (1982). Meaning and Visual Metaphor. *Studies in Art Education*, 23(2), 45–55. <https://doi.org/10.2307/1319679>

Felten, P. (2008). Visual Literacy. *Change: The Magazine of Higher Learning*, 40(6), 60–64. <https://doi.org/10.3200/CHNG.40.6.60-64>

Ferrão, J. (1924). *Rafael Bordalo Pinheiro e a Crítica: Impressões, Corrigendas, Notas Inéditas*. Coimbra, Portugal: Imprensa da Universidade.

Feuerhahn, N. (2001). La dérision, une violence politiquement correcte. *Hermès, La Revue*, (1), 185–197.

Fontcuberta, M. de. (2002). *A Notícia* (2^a). Lisboa, Portugal: Editorial Notícias.

França, J. A. (1976). *Raphael Bordallo Pinheiro caricaturista político*. Lisboa, Portugal: Edições Terra Livre.

França, J. A. (1990). *A arte em Portugal no século XIX* (3^a, Vol. 2). Lisboa: Bertrand.

França, J. A. (2007). *Rafael Bordalo Pinheiro: O português tal e qual* (3^a). Lisboa, Portugal: Livros Horizonte, Lda.

França, J.-A. (1992). *A arte portuguesa de oitocentos* (3^a, Vol. 28). Lisboa, Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa, Presidência do Conselho de Ministros.

Freitas, H. de S. (2002). *Jornalismo e literatura: Inimigos ou amantes? : Contribuições para o estudo de uma relação controversa*. Rumford, EUA: Peregrinação Publications.

Fryer, P., & Usova, O. (2003). *Lina Cavalieri: The Life of Opera's Greatest Beauty, 1874-1944*. Jefferson, N.C: McFarland & Company.

Gallego, J. (2004). Produção informativa e transmissão de estereótipos de género. Em *Media e jornalismo. As mulheres e os media* (pp. 55–67). Lisboa: Livros Horizonte.

Garnel, M. R. L. (2008). O Caso Rosa Calmon (1900-1901): Género, Discurso Médico e Opinião Pública. CASTRO, Zília Osório & ESTEVES, *Falar de Mulheres. História e historiografia*. Lisboa, Livros Horizonte, 71–86.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La Literatura en Segundo Grado*. Madrid, Espanha: Altea, Taurus, Alfaguara, S. A.

Genette, G. (2007). A obra de arte—Imanência e transcendência. Em *Concerto das Artes* (1ª, pp. 15–37). Porto, Portugal: Campo das Letras - Editores, SA.

Gil, I. C. (2011). O que é a literacia visual ou o estranho caso do coelho-pato. Em *Literacia Visual. Estudos Sobre a Inquietude das Imagens* (Edição: 1ª, pp. 11–30). Lisboa: Edições 70.

Ginisty, P. (1922). *Anthologie Du Journalisme Du XVIIe Siècle à Nos Jours* (3ª). Paris, França: Librairie Delagrave.

Gomes, L. F. (2012). *A Opereta em Portugal na viragem do século XIX para o século XX: Tição Negro de Augusto Machado (1902)* (Dissertação de mestrado). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Goodman, N. (1968). *Languages of art: An approach to a theory of symbols* (2nd printing). Indianapolis, Ind.: The Bobbs-Merril Company, Inc.

Grusin, R. (2010). *Premediation: Affect and Mediality After 9/11* (2010 ed. edition). Basingstoke England ; New York: Palgrave Macmillan.

Guerrier, S. (2015, Novembro 30). La première avocate prête serment en 1900: C'était en Une du Figaro. Obtido 30 de agosto de 2019, de Le Figaro website: <http://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2015/11/30/26010-20151130ARTFIG00286-la-premiere-avocate-prete-serment-en-1900-c-etait-en-une-du-figaro.php>

Guimarães, Â. (1997). *Bordallo face a um mundo em turbilhão*. Lisboa, Portugal: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Guimarães, J. P. D. L. (2012). A Paródia no espaço público e na censura. *Comunicações no III Seminário de I&DT: Valorizar o Saber, Criar Oportunidades*, 428–443.

Guimarães, J. P. D. L. (2013). *A transmissão d' A Paródia para o Inimigo Público: Se não aconteceu, podia ter acontecido* (Dissertação de mestrado, Instituto Politécnico de Portalegre). Obtido de <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/5126?mode=full>

Habermas, J. (1984). *Mudança Estrutural da Esfera Pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro, Brasil: Tempo Brasileiro.

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Londres, Reino Unido: Sage.

Hamon, P. (1996). *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette.

Hermant, A. (1914). *La meute ; Sylvie, ou La curieuse d'amour*. Obtido de <http://archive.org/details/lameutesylvieoul00hermuoft>

Hobbes, T., & Monteiro, J. P. (1995). *Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. Lisboa: Impr. Nac.-Casa da Moeda.

Hodgart, M. (2009). *Satire: Origins and Principles*. New Jersey, EUA: Transaction Publishers.

Homem, A. C. (2007). Riso e poder: Uma abordagem teórica da caricatura política. *Revista de História das Ideias*, 28, 739–763. https://doi.org/10.14195/2183-8925_28_25

Homem, A. C. (2011). Riso, Sátira e Caricatura: Algumas Considerações. Em *Humor AmadoraBD* (pp. 64–69). Amadora, Portugal: Câmara Municipal da Amadora.

Kahn, G. (1911). *La Femme dans la caricature française...* Obtido de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6521284n>

Kotthoff, H., & Wodak, R. (Eds.). (1997a). *Communicating gender in context*. Amsterdam, Netherlands ; Philadelphia: J. Benjamin.

Kotthoff, H., & Wodak, R. (1997b). Preface. Em *Pragmatics & beyond: Vol. new ser. 42. Communicating gender in context* (pp. vii–xxv). Amsterdam, Netherlands ; Philadelphia: J. Benjamin.

Kovach, B., & Rosenstiel, T. (2004). *Os Elementos do Jornalismo*. Porto, Portugal: Porto Editora.

Kubelik. (1904, Dezembro 5). *Ilustração Portuguesa* n° 57, p. 67.

Leal, A. A. (2010). O papel do discurso teórico nos Cartoons. *Estudos Linguísticos*, (5), 223–234.

Leitão, J. (1936). *O poço que ri: Conferência sobre Rafael Bordalo Pinheiro e o seu tempo*. Lisboa: Câmara Municipal.

Lima, C. (1904, Maio 16). Celso Hermínio. *Brasil-Portugal : revista quinzenal ilustrada*, (128), 500–501.

Lima, H. (1963). *História da caricatura no Brasil* (Vol. 3). Rio de Janeiro, Brasil: Livraria José Olympio.

Lisboa, C. M., Ferrão, J., & Moita, I. (1976). *Zé Povinho fez 100 anos: Exposição*. Lisboa, Portugal: Câmara Municipal de Lisboa.

Lisboa, E. (1900, fevereiro 15). Teatro de S. Carlos. *A arte musical : revista publicada quinzenalmente*, p. 22.

Lopes, A. M. C. (2005). *Imagens da Mulher na Imprensa Feminina de Oitocentos. Percursos de Modernidade*. Lisboa, Portugal: Quimera.

Lopes, M. V. C. (2005). *O Teatro n'A Paródia de Rafael Bordalo Pinheiro*. Lisboa, Portugal: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Lopes, M. V. C. (2013). *Rafael Bordalo Pinheiro: Imagens e memórias de teatro* (1ª). Lisboa : Câmara Municipal - Museu Bordalo Pinheiro : Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Lousada, I. (2010). Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa. *Roteiro 2, 4 Roteiros Feministas na cidade de Lisboa, 1*, 57–60.

Machado, Á. M., & Pageaux, D.-H. (2001). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura* (2ª). Lisboa, Portugal: Editorial Presença.

Machado, J. Saavedra. (1934). *O Desenho e as Mulheres no Labor Artístico de Rafael Bordalo*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Maeshima, S. (2016). *Women's magazines and the democratization of print and reading culture in interwar Japan* (Doutoramento em Filosofia, University of British Columbia). <https://doi.org/10.14288/1.0314161>

Magalhães, J. R. (2004). *João Chagas: A escrita como arma* (1ª). Coimbra, Portugal: Imprensa da Universidade.

Martins, L. P. (2012). *Um Império de Papel: Imagens do colonialismo na imprensa periódica ilustrada (1875-1940)*. Lisboa, Portugal: Edições 70.

Matos, Á. C. de. (2013, julho 11). Ficha histórica A Paródia. Obtido 27 de janeiro de 2017, de Hemeroteca Municipal de Lisboa website: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Parodia.pdf>

McCombs, M. E. (2009). *(A Teoria da Agenda: A Mídia e a Opinião Pública)*. Petrópolis, Brasil: Editora Vozes Ltda.

McCombs, M. E., & Shaw, D. L. (2000). A Função do Agendamento dos Média. Em *O Poder do Jornalismo: Análise e Textos da Teoria do Agendamento* (pp. 47–61). Coimbra, Portugal: Livraria Minerva Editora.

Medina, J. (1998). *História de Portugal dos Tempos Pré-Históricos aos Nossos Dias*. Amadora, Portugal: Clube Internacional do Livro. Edição e Comércio de Livros a Crédito, Lda.

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

Medina, J. (2012). Zé Povinho, a National Portuguese Totem. Study of National Myths and Symbolology. *Abriu: Textuality Studies on Brazil, Galicia and Portugal*, (1), 65–78.

Mendes, A. P. C. (2000). Representação do Outro e Identidade: Um Estudo de Imagens na Narrativa de Viagem I-Imagologia Literária: Contornos Históricos e Princípios Metodológicos. *Cadernos de Literatura Comparada*, (1), 93–100.

Mercier, A. (2001). Pouvoirs de la dérision, dérision des pouvoirs. *Hermès, La Revue*, (1), 9–18.

Mesquita, A. (1900, fevereiro 16). Notas da quinzena. *Brasil-Portugal: revista quinzenal ilustrada*, p. 30.

Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (1995). Representation. Em F. Lentricchia & T. McLaughlin (Eds.), *Critical Terms for Literary Study* (2 edition, pp. 11–22). Chicago: University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (2002). Image and Word. Em C. Harrison & P. J. Wood (Eds.), *Art in Theory 1900—2000: An Anthology of Changing Ideas* (2nd edition, pp. 1081–1083). Malden, MA: Blackwell Publishing.

Moita, I. (1988). *Fontes Pereira de Melo nas caricaturas de Bordado Pinheiro: Exposição comemorativa da morte de António Maria de Fontes Pereira de Melo 1887-1987*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

Molotch, H., & Lester, M. (1974). News as Purposive Behavior: On the Strategic Use of Routine Events, Accidents, and Scandals. *American Sociological Review*, 39(1), 101–112.

Motlagh, B. N. (2011). Les stéréotypes à travers le prisme de l’imagologie. *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, 5(7), 61–81.

Moura, J.-M. (2012, novembro 1). Imagologie / Social images. Obtido 16 de novembro de 2017, de DITL/ Dictionnaire International des Termes Littéraires website:

https://web.archive.org/web/20121101195835/http://www.flsh.unilim.fr:80/ditl/Fahey/IMAGOLOGIESocialimages_n.html

Nápoles, J. L. de. (1923). *A paródia: Folha independente feita para toda a gente*. Lisboa: J.L. Nápoles.

Nascimento, V. de S. (2010). *Entretenalismo: Quando o humor se torna notícia O caso Gato Fedorento – Esmiuça os Sufrágios nas Eleições Legislativas de 2009* (Mestrado em Comunicação e Jornalismo, Coimbra). Obtido de https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/18153/1/TESE_ENTRETENALISMO_FINAL.pdf

Neves, Á. (1920). Inventário da obra artística do desenhador. Em *Rafael Bordalo Pinheiro por J. J. Gomes de Brito e o inventário da obra artística do desenhador por Álvaro de Neves* (pp. 14–91). Coimbra, Portugal: Imprensa da Universidade.

Novais, N. M. (2006). *João Chagas: A diplomacia e a guerra: 1914-1919* (1ª). Coimbra: Minerva.

Oliveira, G. M. (2006). *Angelo Agostini ou impressões de uma viagem da Corte à capital federal (1864-1910)* (Tese de Doutorado, São Paulo). Obtido de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-15092006-231444/pt-br.php>

Oliveira, Henrique Guedes de (1865-1932) | Arquivo Histórico-Social / Projecto MOSCA. (sem data). Obtido 26 de outubro de 2018, de <http://mosca-servidor.xdi.uevora.pt/arquivo/?p=creators/creator&id=680>

Ortigão, R., & Queirós, E. de. (1872). *As farpas: Chronica mensal da politica das letras e dos costumes*. Lisboa: Typ. Universal.

Outeirinho, M. (2011). Jornalismo e Literatura: Espaços e processos de liminaridade. Em *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil. Homenagem a Arnaldo Saraiva* (pp. 102–107). Porto, Portugal: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» Edições Afrontamento, Lda.

Pageaux, D.-H. (1995). Recherches sur l' imagologie: De l'Histoire culturelle á la Poétique. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, (8), 135.

Pageaux, D.-H. (2000). O orientalismo literário. Em *O grande atlas das literaturas* (pp. 310–311). Lisboa, Portugal: Página Editora.

Pan. (1882, novembro 16). Que inveja!... *O António Maria* nº 181, p. 471.

Panofsky, E. (1986). Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença. Em *Significado nas Artes Visuais* (2ª, pp. 47–65). São Paulo, Brasil: Perspectiva.

Pasaribu, T. A., & Kadarisman, A. E. (2016). Coding Logical Mechanism and Stereotyping in Gender Cyber Humors. *Celt: A Journal of Culture, English Language Teaching & Literature*, 16(1), 22.

Peeters, B. (2000). *Case, Planche, Récit. Lire la bande dessinée*. Paris: Casterman.

Pereira, M. E. (2006). Romancing female identity: The influence of Jane Eyre on Portuguese women's novels. *Loving against the odds: women's writing in English in a European context*, 141–152.

Phiddian, R. A., & Manning, H. R. (2004). *In defence of the political cartoonists' licence to mock*. Obtido de <http://dspace.flinders.edu.au/xmlui/handle/2328/12899>

Pimentel, I. F., & Melo, H. P. de. (2015). *Mulheres Portuguesas (1ª)*. Lisboa, Portugal: Clube do Autor, S.A.

Pinheiro, M. G. B. (1902, abril 16). O homem esverdeado! Ou a Porta Misteriosa do segredo dos Tesouros dos subterrâneos do Castelo Maldito. *A Paródia*, p. 126.

Pinheiro, R. B. (1870). *A berlinda: Reproduções d'um album humoristico ao correr do lapis* (digital). Obtido de <http://purl.pt/16605>

Pinheiro, R. B. (1878, setembro 14). Ao Actor António Pedro. *O Besouro*, p. 189.

Pinheiro, R. B. (1900a, janeiro 17). *A Paródia. nº 1*.

Pinheiro, R. B. (1900b, janeiro 17). Ai! Laife. *A Paródia*.

Pinheiro, R. B. (1900c, fevereiro 7). Expedientes... *A Paródia nº 4*, p. 7.

Pinheiro, R. B., & Pinheiro, M. G. B. (1900). *A Paródia* (Vols. 1–8). Obtido de <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AParodia/AParodia.htm>

Pinto, Manoel de Sousa. (1915). *Raphael Bordallo Pinheiro*. Lisboa, Portugal: Livraria Ferreira. Ferreira Lda. Editores.

Pinto, Manuel de Sousa. (1921). *Os três Boddallos: Conferência*. Lisboa: Pedro Boddallo.

Pinto-Coelho, Z., & MotaRibeiro, S. (2005). O acesso das mulheres ao discurso da imprensa portuguesa. *Livro de Actas do 4º SOPCOM, 1941–1951*.

Presidência da República Portuguesa. (sem data). Bandeira Nacional. Obtido 7 de agosto de 2018, de Presidência da República Portuguesa website: <http://www.presidencia.pt/?idc=44>

Ramos, R. (2012). *D, Carlos*. Maia, Portugal: Círculo de Leitores.

Ramos, R., Sousa, B. V. e, & Monteiro, N. G. (2010). *História de Portugal* (3ª). Lisboa, Portugal: A Esfera dos Livros.

Raphael Bordallo. (1895, março 3). *Salão de Vendas. Boletim da «Empreza Liquidadora»*. Obtido de http://www.citi.pt/cultura/artes_plasticas/caricatura/bordalo_pinheiro/svendas.html

Raskin, V. (1979). Semantic Mechanisms of Humor. *Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, 5, 325–335. <https://doi.org/10.3765/bls.v5i0.2164>

Rato, A. C. F. D. (2009). *Marcelino Mesquita (1856-1919): Aspectos da sua vida e memória pública* (Dissertação de mestrado, Aberta). Obtido de <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1363>

Rattazzi, M. (1997). *Portugal de relance* (J. M. Justo, Ed.). Lisboa: Edições Antígona.

Refaie, E. E. (2003). Understanding visual metaphor: The example of newspaper cartoons. *Visual communication*, 2(1), 75–95.

Reilly, I. (2012). Satirical fake news and/as American political discourse. *The Journal of American Culture*, 35(3), 258–275.

Ribeiro, S. M., & Coelho, Z. P. (2005). *Imagens de mulheres na imprensa portuguesa*.

Rimanso, J. (1903, junho 6). As Três Épocas. *Paródia-Comédia Portuguesa* n° 22, pp. 2–3.

Rocha, L. (2010). *Ópera & Caricatura: O Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro*. Lisboa, Portugal: Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

Rodrigues, A. D. (1993). O Acontecimento. Em *Jornalismo: Questões, Teorias e «Estórias»* (1ª, pp. 27–33). Lisboa, Portugal: Vega, Limitada.

Sá, L. de. (2010). *Dicionário Universal da Banda Desenhada—Pequeno léxico disléxico* (1ª). Caldas da Rainha, Portugal: Pedranocharco.

Sani, I. (2014). The use of Verbal and Visual Metaphors in the Construction of Satire in Nigerian Political Cartoons. *Online Journal of Communication and Media Technologies*, 4(2), 147–169.

Santana, M. H. (2013). Upstairs-downstairs: As criadas, o género e a classe no realismo português. *O Século do romance. Realismo e Naturalismo na Ficção Oitocentista*, 65–74.

Santos, V. M. M. dos. (2007). *Na oficina do dramaturgo: Edição crítica de uma obra inédita de Marcelino Mesquita* (Dissertação de mestrado). Évora, Évora.

Santos, H. M. A. (2015). *O Cartoon como Crítica Social* (p. 62) [Relatório de Projeto]. Porto, Portugal: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Santos, R. (2005). Jornalismo português em finais do século XIX. *Revista Media & Jornalismo*, (6), 83–94.

Saraiva, A. J., & Lopes, O. (1996). *História da literatura portuguesa* (17a. ed., corr.actualizada). Porto, Portugal: Porto Editora.

Sardica, J. M. (2009). O jornalismo e a intelligentsia portuguesa nos finais da Monarquia Constitucional. *Comunicação & Cultura*, (7), 17–38.

Schudson, M. (2010). *Descobrimo a notícia: Uma história social dos jornais nos Estados Unidos* (Edição: 1). Vozes.

Sérgio, E. (2012, outubro 2). O Cavaleiro do Cartoon. *O Diabo*, p. 11.

Sherry, J. (1986). «Four Modes of Caricature: Reflections upon a Genre,» , Vol. 87, No. 1, (1986-87), 29-62. *Bulletin of Research in the Humanities*, 87(1), 29–62.

Silva, I. C. da. (2014). A Rosa brasileira que incendiou a questão religiosa em Portugal: O Caso Calmon (1899-1901). *Revista Tempo*, 20, 1–20. <https://doi.org/10.1590/TEM-1980-542X-2014203626>

Silva, R. H. da. (1999). Romantismo e pré-naturalismo. Em *História da Arte Portuguesa: Do Barroco à Contemporaneidade* (3ª ed). Lisboa: Temas e Debates.

Silva, R. H. da. (2005). Desenhar para rir: A Sociedade Burguesa ao Espelho. Em *Guia do Museu Bordalo Pinheiro* (pp. 27–61). Lisboa, Portugal: Câmara Municipal de Lisboa.

Silva, R. H. da, & Horta, C. R. e. (2004). *Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (1867-1920): Obra cerâmica e gráfica* (1ª). Caldas da Rainha: Museu de Cerâmica, cop.

Silveirinha, M. J. (2004). *As mulheres e os media*. Lisboa: Livros Horizonte.

Silvestre, P. A. da C. (2009). *Vivências do feminino no final de oitocentos: Representação da mulher em alguns romances e periódicos da época* (Dissertação de mestrado, Universidade Aberta). Obtido de <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1377?mode=full>

Simões, M. J. (2011). Cruzamentos teóricos da imagologia literária: Imagotipos e imaginário. *Imagotipos Literários: Processos de (Des) Configuração na Imagologia Literária*, 9–53.

Sodré, M. (1972). *A comunicação do grotesco*. Petrópolis, Brasil: Vozes Ltda.

Sousa, M. L. M. (1979). *O "horror" na literatura portuguesa* (Vol. 32). Instituto de Cultura Portuguesa, Presidência do Conselho de Ministros, Secretaria de Estado da Cultura.

Sousa, O. de, Holanda, L. de, & Riani, C. (2014). *O que é humor gráfico?* Lisboa: Escolar.

Sousa, O. M. de. (1988). *Do Humor da Caricatura*. Lisboa, Portugal: Salão Nacional de Caricatura.

Sousa, O. M. de. (1998). *História da arte da caricatura de imprensa em Portugal*. Lisboa, Portugal: Humorgrafe/S.E.C.S.

Sousa, O. M. de. (2002). *História da arte da caricatura de imprensa em Portugal*. Lisboa, Portugal: Humorgrafe/S.E.C.S.

Sousa, O. M. de. (2007, março 16). Conceitos de Humor 2—O Cartoon. Obtido 25 de fevereiro de 2013, de humorgrafe Um Blog de Informação sobre Humor e Caricatura. Cartoon's news website: http://humorgrafe.blogspot.pt/2007_03_11_archive.html

Sousa, O. M. de. (2008, junho 28). Raphael Bordallo Pinheiro, o Homem, o Cidadão, o Artista [Blogue]. Obtido 10 de junho de 2013, de Humorgrafe: Um Blog de Informação sobre Humor e Caricatura. Cartoon's news website: <http://humorgrafe.blogspot.pt/2008/06/raphael-bordallo-pinheiro-o-homem-o.html>

Sousa, B. V. e, Almeida, A. N., Vaquinhas, I., Matoso, J., & Monteiro, N. G. (2010). *História da vida privada em Portugal* (Vol. 3). Lisboa: Círculo de Leitores : Temas e Debates.

Sousa, J. P. (2008a). *História do Jornalismo em Portugal até 1974*. Obtido de <http://ufpbdigital.ufp.pt/dspace/handle/10284/1163>

Sousa, J. P. (2008b). Uma história breve do jornalismo no Ocidente. *Jornalismo: história, teoria e metodologia da pesquisa*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 12–93.

Sousa, J. P., & Lima. (2012). A teoria da noticiabilidade de Nelson Traquina aplicada a periódicos portugueses do século XVII – Os casos da Gazeta e do Mercúrio Português. Em *Pesquisa em Media e Jornalismo—Homenagem a Nelson Traquina* (pp. 28–45). Obtido de http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20121127-jorgepedrosousa_homenagem_traquina.pdf

Stockwell, P. (2006). Schema Theory: Stylistic Applications. Em K. Brown (Ed.), *Encyclopedia of language and linguistics editor-in-chief* (Vol. 11, pp. 8–13). Amsterdam: Elsevier.

Tamagne, F. (2003). Caricatures homophobes et stéréotypes de genre en France et en Allemagne: La presse satirique, de 1900 au milieu des années 1930. *Le Temps des medias*, n° 1(1), 42–53.

Tandia Mouafou, J.-J. R. (2009). Enjeux esthético-idéologiques du stéréotype dans les derniers romans de Mongo Beti. *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, (17). <https://doi.org/10.4000/narratologie.1274>

Taouchichet, S. (2016). *La presse satirique illustrée française et la colonisation (1829-1990)* (Doutoramento em História da Arte, Université de Montréal et Paris Ouest Nanterre la Défense.). Obtido de <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/13602>

Tarde, G. (1910). *L'Opinion et la Foule* (3ª). Paris, França: Félix Alcan, Éditeur.

Tengarrinha, J. (1965). *História da Imprensa Periódica Portuguesa*. Lisboa, Portugal: Portugália.

Tengarrinha, J. (2013). *Nova história da imprensa portuguesa: Das origens a 1865*. Lisboa: Temas e Debates.

Terdiman, R. (1989). *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*. Ithaca; London: Cornell University Press.

The Art of Seeing Art—Toledo Museum of Art. (sem data). Obtido 27 de abril de 2017, de <http://www.vislit.org/the-art-of-seeing-art/>

Thivillon, S. (2003). *La caricature dans les médias*. Institut d'Etudes Politiques de Lyon, Université Lumière, Lyon II, Lyon, França.

Tinhorão, J. R. (2007). *O rasga: Uma dança negro-portuguesa*. Editorial Caminho.

Traquina, N. (2002). *O que é Jornalismo* (1ª). Lisboa, Portugal: Quimera.

Traquina, N. (2004). *A Tribo Jornalística: Uma Comunidade Internacional* (1ª). Lisboa, Portugal: Editorial Notícias.

Tsakona, V. (2009). Language and image interaction in cartoons: Towards a multimodal theory of humor. *Journal of Pragmatics*, 41(6), 1171–1188.

Tuchman, G. (2004). O aniquilamento simbólico das mulheres pelos meios de comunicação de massas. Em *Media e jornalismo. As mulheres e os media* (pp. 139–153). Lisboa: Livros Horizonte.

U. Porto—Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Henrique António Guedes de Oliveira. (sem data). Obtido 5 de setembro de 2018, de https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20henrique%20ant%C3%B3nio%20de%20oliveira

Universidade Digital / Gestão de Informação. (2010). Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Manuel Monterroso. Obtido 25 de julho de 2018, de Universidade do Porto website: https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20manuel%20monterroso

Valdemar, A. (2013, junho 1). Júlio Dantas: Polivalente e contestado. *Revista Expresso*, (2118), 58.

Vaquinhas, I. (2010). A família, essa «pátria em miniatura». Em *História da vida privada em Portugal* (pp. 118–151). Lisboa: Círculo de Leitores : Temas e Debates.

Vaquinhas, I., & Guimarães, M. A. P. (2010). Economia doméstica e governo do lar. Os saberes domésticos e as funções da dona de casa. Em *História da vida privada em Portugal* (Vol. 3, pp. 194–221). Lisboa: Círculo de Leitores : Temas e Debates.

Ventura, A. (2000). *Anarquistas, republicanos e socialistas em Portugal: As convergências possíveis (1892-1910)*. Lisboa: Edições Cosmos.

Verstraete, M., Bambauer, D. E., & Bambauer, J. R. (2017). *Identifying and Countering Fake News* (SSRN Scholarly Paper N. ID 3007971). Obtido de Social Science Research Network website: <https://papers.ssrn.com/abstract=3007971>

Victor, J. (1904, dezembro 16). Theatros. *Brasil-Portugal nº 142*, pp. 735, 736.

Vilhena. (1980). *Paródia: Comédia portuguesa revista de humor e caricatura*. Lisboa: J. Vilhena.

Volkoff, V. (2000). *Pequena História da Desinformação. Do cavalo de tróia à internet*. Editorial Notícias.

Wirth, J. (2007). Os fundamentos da iconografia. Em *Concerto das Artes* (1^a, pp. 209–232). Porto, Portugal: Campo das Letras - Editores, SA.

Zink, R. (1999). *Literatura Gráfica? Banda Desenhada Portuguesa Contemporânea*. Celta.