



## **Ilustração. Imagem da Modernidade em Portugal**

### **Ilustración. Imagen de la modernidad en Portugal**

Luís Nuno Pinto Henriques



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.**



Programa de Doctorado Espacio Público y Regeneración Urbana:  
Arte, Teoría, Conservación del Patrimonio  
Facultat de Belles Arts | Universitat de Barcelona  
(línea Historia y Teoria)

**ILUSTRAÇÃO. IMAGEM DA MODERNIDADE EM PORTUGAL**

**ILUSTRACIÓN. IMAGEN DE LA MODERNIDAD EN PORTUGAL**

**Luís Nuno Pinto Henriques**

**Espacio Público y Regeneración Urbana**

**Directores: Dra. Maria Rosa Vives Piqué (Universitat de Barcelona)**

**Dra. Joana Cunha Leal (Universidade Nova de Lisboa)**

**Tutor: Lino Cabezas**

**Tesis Presentada para la obtención del grado de doctor**

**Maió 2015**

Apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia e do FSE  
no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

**FCT**  
**Fundação para a Ciência e a Tecnologia**  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



## **Resumo**

Este trabalho investiga a relação entre a imagem ilustrada e a experiência da modernidade. Nas margens da arte da gravura e de uma nova matriz industrial, a imagem ilustrada torna visível um espectro social abrangente e participa na formação de novos sujeitos da política e da esfera pública. É também uma forma atravessada por impulsos contraditórios — pelo humor e pelo pendor científico; pela visão atomizada e pela produção de séries que procuram recodificar a sociedade. A investigação de imagens recreativas e instrutivas, retratos fisiológicos e caricaturas, publicadas sobretudo na imprensa ilustrada do século XIX, internacional e portuguesa, permite entender melhor as representações políticas que emergem com a dissolução da ideia de soberania do Antigo Regime.

Palavras-chave: modernidade, história, ilustração, imprensa ilustrada, gravura, esfera pública, política, imagem, fisiologia, caricatura.

## **Abstract**

This paper investigates the relationship between the illustrated image and the experience of modernity. In the cross-line between an industrial matrix and the art of engraving, illustration gives visibility to a comprehensive social spectrum and participates in the formation of new subjects of politics and the public sphere. It is also a media touched by contradictory impulses — humor and scientific bias; atomized vision and production of series, aiming to recode society. The investigation of recreational and instructional images, physiological portraits and caricatures, published mainly in the illustrated press of the nineteenth century (in Portugal and abroad), will allow a better understanding of the political representations that emerge with the dissolution of the Ancient Regime's idea of sovereignty .

Keywords: modernity, history, illustration, illustrated press, engraving, public sphere, politics, image, physiology, caricature.

## **Resumen**

Este trabajo investiga la relación entre la imagen ilustrada y la experiencia de la modernidad. En los márgenes del arte del grabado y de una nueva matriz de producción industrial, la imagen ilustrada dota de visibilidad a un espectro social amplio y participa en la formación

de nuevos sujetos de la política y de la esfera pública. Es también una forma atravesada por impulsos contradictorios: el humor y una cierta inclinación científica, una visión atomizada y la producción de series que buscan recodificar la sociedad. La investigación de imágenes recreativas e instructivas, retratos fisiológicos y caricaturas, publicadas sobre todo en la prensa ilustrada del siglo XIX, internacional y portuguesa, permite entender mejor las representaciones políticas que emergen con la disolución de la idea de soberanía del Antiguo Régimen.

Palabras clave: modernidad, historia, ilustración, prensa ilustrada, grabado, esfera pública, política, imagen, fisiología, caricatura.

**ILUSTRAÇÃO. IMAGEM DA MODERNIDADE EM PORTUGAL**

*Agradeço à Fundação para a Ciência e Tecnologia a bolsa de investigação  
concedida entre 2008 e 2012.*

*Agradeço à Professora Rosa Vives Piqué e à Professora Joana Cunha Leal  
a tutoria e os excelentes conselhos que me deram*

*Agradeço ao Professor Ramesar e ao Departamento de Doctorat Espai Públic i Regeneració Urbana:  
Art, Teoria Conservació del Patrimoni, da Facultat de Belles Arts da Universitat de Barcelona, a  
possibilidade de defender publicamente este trabalho.*

# Índice

## Introdução 13

### Capítulo 1 — Modernidade e ilustração. Eclipse parcial da ilustração na história da arte. O fluxo industrial da imagem. 19

- 1.1 *O pescador de pérolas* e a experiência da modernidade. O Padrão metodológico da «ciência sem nome». 19
- 1.2 1.2 Eclipse parcial da ilustração na história geral da arte em Portugal. A modernidade para lá do modernismo. Alternativa ao paradigma historiográfico modernista. Outros sinais de modernidade. 23
- 1.3 O paradoxo da matriz científica da história geral da arte e o efeito de eclipse sobre a produção mecânica das imagens. 27
- 1.4 A entrada da cultura portuguesa na época da nova comunicação visual. A ilustração entre a arte da gravura e o fluxo industrial da imagem. 31

### Capítulo 2 — A imagem do corpo político no limiar da modernidade. 39

- 2.1 A Antecâmara da modernidade em Portugal. A primeira notícia ilustrada em Portugal. 39
- 2.2 A imagem de cordel e a imagem régia. História e imagem do corpo político na antecâmara da modernidade. 40
- 2.3 A modernidade como *Panorama*. A configuração de um novo corpo político originado pelo saber da História. 47
- 2.4 Política da imagem: soldar o tempo, conservar o poder. 51
- 2.5 Uma imagem (im)possível para o novo corpo político da modernidade, depois do «Ano 2». O poder múltiplo e os processos de vida da população. 56

### Capítulo 3 — A imprensa ilustrada e o artefacto da cultura de massas. 60

- 3.1 O nome moderno da ilustração. As definições, a resistência cultural e a entrada em uso na linguagem. 60
- 3.2 A produção e a reprodução das imagens. A gravura a topo, a litografia e a padronização industrial do desenho. 64
- 3.3 O modelo do *Penny Magazine* — a imprensa de massas ao serviço da Educação Geral. 84

**Capítulo 4 — Duas faces da modernidade: o *Fanal Obscuro do Progresso* e a modernidade heróica. Ilustração, esfera pública e publicidade. 88**

4.1 Civilizar a multidão. Contradições entre a estética e a pedagogia da cultura na combinação de imagens das páginas da imprensa ilustrada. 88

4.2 Curiosidades e outros corpos. Como se desenha a identidade no espelho da imprensa ilustrada. 102

4.3 O corpo da modernidade heróica e o *Fanal Obscuro do Progresso*. 108

4.4 A esfera pública, a publicidade e a opinião pública liberal. A herança das Luzes e o papel da ilustração. 114

4.5 A Publicidade dirigida aos olhos. *As Cenas da Vida dos Animais* e a *História Nacional Popular Ilustrada*. 120

**Capítulo 5 — Imagens do corpo político da modernidade: fisiologias, caricaturas. 124**

5.1 O corpo na análise iconológica. Imagem entre presença e representação. 124

5.2 Tipos, fisiologias, costumes, retratos do povo. 126

5.3 As fisiologias como molde internacional da comunidade nacional. 145

5.4 «Typos Nacionais» – o retrato fisiológico em Portugal e a Regeneração. *Classes laboriosas, classes perigosas, classes ociosas*. 153

5.5 Do *Povo feito diabo* ao *Soberano*. A ambivalência do corpo político da modernidade. 201

5.6 A caricatura e a deformação do corpo: a disjunção entre o signo e a coisa significada. 212

5.7 A caricatura do homem do povo. Entre as hortas e a cidade. O Zé Povinho e as figuras da esfera pública mediatizada. 223

5.8 *Pro Patria Mori*: o povo que morre pela pátria. A mobilização nacionalista na imprensa ilustrada. 242

5.9 Novas figuras da ambivalência. O operário do 1º de Maio. A unificação impossível do corpo político da modernidade. 258

**Considerações Finais 267**

**Bibliografia 272**

**Ilustrações 295**

*Passemos à Entestehung da história: o seu lugar é a Europa do séc. XIX, pátria das misturas  
e das bastardias, época do homem-mistura.*

Michel Foucault, *Nietzsche, a Genealogia e a História*





OS GEMEOS SIAMEZES.

S. título – xilogravura – *Gazeta de Lisboa*, Sábado, 1 de Agosto de 1716.

*Gazeta de Lisboa*

PORTUGAL. Castello branco 18 de Julho  
Terça feyra que se contarão 14. Do corrente, do meyo dia para a hũa hora, pario nesta Villa hũa mulher chamada Maria Mendes Maya, casada com Antonio Simaõ Bragança, homem jorna-leyro, duas crianças pegadas huma em outra pelas cinturas, de maneyra, que ambas tem hum só ventre, hum só embigo, & ambas se servem pelas mesmas vias que podia ter huma só. Tem quatro pernas, mas duas algũa cousa mais curtas que as outras. A estatura de ambas e a de huma criança pequena. Vivem espertas & mamão bem, & pelas palpitaçoens parece ter cada huma seu coração; a sua forma se explica melhor nesta estampa.

*Os Gémeos Siameses* – gravura a topo – *O Panorama – Jornal Litterário e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*. Vol. IV, nº 149, 7 de Março de 1840. p. 77. Antecede a página com o seguinte texto:

*O Panorama*

Não ha exemplo tão notavel das leis geraes da natureza, respectivamente á geração dos individuos humanos como os dois gemeos do Siam, representados nesta gravura. Cada um, considerados separadamente, é completo e distincto: todavia, estão conjunctos, desde o ventre materno, por uma ligação indissolúvel que os une pela extremidade do peito: assim nasceram e cresceram, vivendo por esta circumstancia em sociedade forçada, mas que todavia o habito ou affeição, lhes fez reciprocamente aprazível e chara. Viram a luz do dia em 1811 n'uma aldea da costa marítima do Siam na Asia: o da direita chama-se Eng e o da esquerda Chang: seus pais eram chins, como a physionomia d'ambos claramente patenteia. Antes destes gemeos teve a sua mae filhos sem lesão ou defeito; e nem com o parto dos dois soffreu mais do que nos anteriores. Viviam pobremente, e um capitão americano os transportou, com desejos de mostrar esta maravilha, para os Estados Unidos em 1829, donde vieram a Inglaterra e a França. Os facultativos ventilaram a questão da separação dos dois por meio d'uma operação cirúrgica, porem muitos pensaram que esta no efeito seria mortal, porque abriria o ventre e penetraria no peritoneo; alem de que repugnava aos dois irmãos qualquer tentativa para os desunir.

“Estes indivíduos, tão singularmente presos um ao outro [diz um observador] andam, assentam-se, levantam-se, correm, nadam, caçam, com a mesma agilidade, e a mesma espontaneidade de movimentos, como se fôra um só homem, governado por uma vontade única. Adormecem e acordam ao mesmo tempo e basta tocar n'um para acordar ambos. Nunca se fallam; entendem-se sem que se note signal ou advertencia mutua, e tanto que se esqueceram da língua pátria apesar de sahirem do seu paiz já com 18 anos de idade: aprendem as línguas com grande facilidade; e são muito parecidos nas feições.” – As suas faculdades intellectuais são perfeitas; e ainda que Chang é, neste ponto, superior a Eng; comtudo este submete-se sem custo e até sem reflexão à superioridade do seu irmão. Notou-se que as molestias os atacavam simultaneamente, e que restabelecido um sarava o outro. O vinculo, ou ligamento carnoso que os une parece que procede d'uma dilatação do cordão umbilical.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho investiga a relação entre a imprensa ilustrada e a modernidade, pelo prisma da formação de um novo corpo político. Obviamente pensável em termos internacionais, não parece menos provável que esta relação se estenda a Portugal. Todavia, esta hipótese franqueia os limites da inteligibilidade da história da imagem ilustrada em Portugal, confinada pela historiografia geral da arte portuguesa e por uma tradição académica que tende a subsumir a ilustração numa série culminante nos movimentos do modernismo.

A modernidade não é um conceito determinado de uma vez por todas (paradoxalmente colocado fora do tempo e da história). É possível pensar a modernidade como uma forma de experiência ligada à percepção do novo e à transição — ou ao corte — entre regimes culturais e políticos, sem exclusão das situações locais, regionais ou nacionais que não contemplam os sinais mais óbvios dessa experiência. O desejo deste trabalho é abrir uma perspectiva sobre as imagens e os valores que a imprensa ilustrada ajudou a produzir em Portugal, oscilando entre o predomínio de uma categoria periodizante — um dos sentidos possíveis da *modernidade*, instância abstracta da História e do progresso — e a possibilidade de um movimento de transfiguração crítica do momento histórico — um outro sentido da *modernidade*. Esta perspectiva incide nas transformações das ideias de soberania e do sujeito da política, quando o corpo simbólico do monarca perde o seu lugar capital e abre lugar à esfera pública mediatizada e à multiplicidade de corpos recortada pelo liberalismo e pelas novas ciências sociais e administrativas.

### **Padrão metodológico e consulta de fontes.**

Para pensar a relação entre a ilustração e o corpo político da modernidade é necessário investigar imagens de proveniência cinzenta, arrumadas pelo senso comum em gavetas improváveis ou secundárias (embora também sejam de grande interesse ícones tão célebres como o Zé Povinho). É necessário viajar entre a história dos sistemas de pensamento e investigar as facetas desses pobres tesouros rimbaldianos, guardados sobretudo nos arquivos do século XIX, sem a pretensão de encadear nomes de autores e imagens numa hipotética história geral da ilustração em Portugal.

Tendo em conta a diversidade de relações entre imagens e textos, a investigação opta por um padrão metodológico variável, cruzando a teoria e a *ciência sem nome* que permite atravessar fronteiras entre o artístico e o não-artístico, o moderno e o antigo, segundo um método que combina o estudo das imagens com a leitura de documentos e textos provindos de áreas heterogéneas do pensamento e da cultura. A presente investigação cruza o estudo das fontes primárias com a

filosofia da história, a história dos sistemas de pensamento, a história da técnica e da produção do impresso, a história do pensamento político, ou a sociologia. Salvaguardando as exceções (como a estampa da *Gazeta de Lisboa*), a maioria das imagens e dos textos colhidos nas fontes primárias provém de periódicos ilustrados do século XIX (publicados, sensivelmente, entre 1830 e o final do século). Uma parte significativa pertence aos magazines instrutivos e recreativos, seguidores do modelo introduzido em Inglaterra pelo *Penny Magazine* em 1832 — como *O Panorama*, *O Archivo Popular*, *A Revista Popular*, *O Archivo Pittoresco*, entre outros. Outra parte diz respeito a periódicos posteriores, publicados sobretudo no último quarto do século, segundo modelos editoriais que cruzam as «actualidades» e os assuntos de cultura geral — como *O Occidente*. No universo gráfico da sátira e da caricatura, surgem imagens particularmente relevantes das mutações da ideia do corpo político da modernidade, publicadas no *Suplemento Burlesco ao Patriota*, n' *O Asmodeu*, nos periódicos editados por Rafael Bordalo Pinheiro, no portuense *Charivari*, no *Suplemento Ilustrado d'O Século* ou n' *O Berro* (entre outros). A disseminação internacional da fisiologia e da fisionomia, que em Portugal tem expressão na imprensa periódica mas não produz nenhuma publicação autónoma, torna igualmente indispensável a investigação de exemplos colhidos em edições como *The Heads of the People*, *Les Français Peints par Eux-Mêmes*, *Le Diable à Paris*, *Los Españoles pintados por sí mismos*.

A investigação procede ao breve levantamento da bibliografia historiográfica em Portugal. A crítica dirigida ao paradigma estabelecido por José-Augusto França não invalida a leitura atenta da obra do historiador (particularmente, da monografia sobre Rafael Bordalo Pinheiro). A consequente reavaliação do papel da imagem ilustrada conjugará a emergência de modos de comunicação visual e textual inéditos, em extensão, intensidade e formas de apreensão, com factos relativos à prática da gravura e do desenho de imprensa, nas metrópoles estrangeiras e em Portugal, incluindo a relação com a fotografia e as transformações técnicas dos processos de reprodução mecânica. Nesse vasto domínio, conjuga-se a leitura de William Ivins, Michele Melot, Hyatt Mayor, Paricia Anderson, Stephan Bann, Phippe Kaenel ou Martina Lauster, Ernesto Soares e António Sena.

A correlação entre a modernidade e a política toma uma feição teórica, apoiada na história dos conceitos e na história dos sistemas de pensamento — nomeadamente, nos trabalhos de Frederic Jameson, Michel Foucault, Reinhart Koselleck ou Peter Osborne —, indispensáveis para avaliar as ideias de tempo e de história implicadas na experiência da modernidade. A investigação das relações incortornáveis entre as imagens da «vida moderna», a imprensa, a opinião pública, a pulverização do corpo soberano e a emergência das figuras do povo e da população, compreende uma releitura da história da biopolítica de Michel Foucault, da filosofia política de Hannah Arendt, dos trabalhos do historiador português António Hespanha sobre o

Antigo Regime e sobre o Liberalismo, dos ensaios dos pensadores Roberto Esposito e Giorgio Agamben ou do investigador Eric Santner. Este conjunto de referências permite avaliar os propósitos civilizadores e progressistas, expressos no pensamento de intelectuais, historiadores e *opinion makers* portugueses — de Alexandre Herculano a Teófilo Braga, passando pelo federalismo e pelo mutualismo da Regeneração, pelo cesarismo de Oliveira Martins ou pelo socialismo e pelo republicanismo do final do século. O conjunto de vozes nacionais entra em relação com as imagens produzidas na imprensa ilustrada e partilha os propósitos de formação ou de um novo corpo político. Os limites ou as assimetrias destes propósitos serão objecto de uma breve reflexão nas considerações finais.

O **primeiro capítulo** introduz a hipótese da modernidade como forma de experiência que não pode ser decantada num conceito ou numa substância única, exclusiva das metrópoles. Assume um padrão metodológico variável, retomando o exemplo dos estudos de Warburg sobre objectos periféricos, nas linhas movediças entre a industrialização e a arte. Por esta perspectiva, questiona a historiografia portuguesa sobre a ilustração e desconfinar a modernidade da noção mais restrita de modernismo. Relaciona o eclipse parcial da imagem mecanizada com o paradoxo da história da arte, dividida entre a tradição pré-industrial e as técnicas modernas. A história da arte surge comprometida com a ideia de uma instância transcendental, abstracta e global, capaz de organizar e de dar sentido à arte (a ideia de história que sustenta, precisamente, a categoria periodizante da modernidade). O final do primeiro capítulo investiga a nova filosofia da comunicação visual que surge no século XIX, com o fluxo de imagens produzidas por uma matriz industrializada, entre a arte da gravura e a cultura de massa.

O **segundo capítulo** percorre a antecâmara da modernidade, passando pela (hipotética) primeira notícia ilustrada da imprensa portuguesa, pelas «gravuras em pau» da literatura de cordel e por uma concepção do tempo histórico como ciclo de «sucessos» dos mais nobres. De modo distinto, próprio de uma outra episteme, assente num novo saber da História, transcendental e universal, o magazine ilustrado *O Panorama* trabalha na formação de uma comunidade política moderna (que deverá reconhecer, paradoxalmente, uma *indole* própria e ancestral). Às imagens do político (como a *imago* romana ou o Leviathan de Hobbes e Brosse), correspondem políticas da imagem que soldam o tempo e consolidam a organização do poder. O último subcapítulo investiga a imagem possível (ou impossível) que trabalha a representação do corpo político da modernidade, quando a soberania já não pode ser simbolizada por um corpo singular. A representação, como uma espécie de escrita, volta-se para as possibilidades de representação de corpos periféricos e múltiplos.

O **terceiro capítulo** estuda uma novidade no uso quotidiano das palavras —*ilustrar, ilustração, ilustrado* —, motivada pela circulação internacional da imprensa e pela padronização do desenho, associada às técnicas da gravura a topo e da litografia, entretanto aplicadas e desenvolvidas na imprensa ilustrada em Portugal. A investigação percorre a matriz enciclopédica e recreativa do *Penny Magazine*, um artefacto paradoxal da cultura de massas, ao serviço dos propósitos liberais de *Educação Geral*. Nesse domínio, manifesta-se a vontade de estabilização e de aperfeiçoamento do corpo político, em torno das ideias de labor, perseverança e temperança. O modelo de *improvement through art* recorre a exemplos da cultura clássica, mas produz uma combinação inusitada de imagens que altera os códigos de leitura e de visualização. A contenção de impulsos políticos radicais não impede uma configuração gráfica e textual que aponta para uma nova configuração cultural. Por outro lado, no domínio da imagem e da visão, o modelo recreativo e enciclopédico é atravessado pela «óptica fisiológica» que emerge no século XIX e suspende a ideia da relação especular entre o mundo físico e o significado da percepção. A experiência visual é considerada subjectiva e incerta, sujeita à manipulação. Herdeiras do propósito enciclopédico, mas também comparáveis aos dispositivos do teatro de variedades, as séries de imagens publicadas na imprensa organizam a percepção dos corpos. Cada representação de homens e mulheres de outras partes do mundo — cada estampa de *povos civilizados* ou *selvagens* — é uma peça de um imenso panorama, devidamente desenrolado pelo magazine.

O **quarto capítulo** retoma parcialmente a definição da modernidade heróica, num arco que se estende entre Kant e Baudelaire, e que se distingue da ideia dominante de progresso. O «repórter gráfico» — ou o «pintor da vida moderna» — exemplifica uma atitude crítica sobre o presente, que transfigura o real. A autonomia estética implícita na modernidade heróica não chega, contudo, a substituir a relevância da formação de esfera pública, dividida entre o princípio da publicidade e a pressão do social, governado pela economia. A contradição entre a nação soberana e a população torna urgente o desígnio liberal do alargamento da classe média instruída, que deverá constituir a base social da moderna opinião pública. A construção desse «povo laborioso» — segundo a expressão de Alexandre Herculano — encontra uma ferramenta poderosa no modelo do magazine ilustrado recreativo e instrutivo. Porém, a ilustração está demasiado próxima da aceção menos virtuosa de publicidade. As críticas que recaem sobre a proliferação das imagens, em livros e publicações, desmentem a vocação pedagógica da ilustração e denunciam a forma comercial que mina os valores culturais e literários. Longe do modelo racional e dialogal da esfera pública, o espaço mediatizado pela indústria do impresso assemelha-se a um imenso teatro, onde desfilam as figuras contraditórias da modernidade.

O **quinto capítulo** principia com uma reflexão sobre as relações entre as imagens e o corpo, levantada pela análise iconológica mais recente, que prepara a análise das fisiologias e das séries de «tipos» sociais. Produzidos segundo um novo modelo textual e visual, que retoma aspectos da tradição fisionómica, os retratos investigados exemplificam a vontade de recodificação social que atravessa o género. A articulação de ilustrações de proveniência variada com os retratos fisiológicos, estrangeiros e portugueses (desenhados sobretudo pelo ilustrador Nogueira da Silva), permite avaliar a emergência das representações das classes perigosas e das classes ociosas, que recortam, em negativo, o ideal do associativismo e do mutualismo (formado durante os primeiros anos da Regeneração liberal). Apesar da persistência do olhar fisiológico, no ícone do Zé Povinho e noutras representações do povo mais tardias, o modelo pedagógico do socialismo mutualista dará lugar ao paradoxo da ideia de povo, dividida entre a instância fundamental da nova soberania, e a imagem de um corpo criatural, que representa o pobre, excluído da política. A linguagem da caricatura, que trabalha essa imagem, é igualmente responsável por um processo de demolição simbólica que atinge o rei. Finalmente, as novas figuras da modernidade, como o patriota do final do século (marcado com a divisa *pro patria mori*) e o operário do Primeiro de Maio (cidadão da utopia do progresso industrial ou revoltoso), atestam uma experiência bem distinta da atonia, da acronia ou da suposta não-inscrição diagnosticadas na cultura portuguesa. Embora não coincida com o espaço simbólico das grandes metrópoles, essa experiência está inegavelmente carregada pelos sinais da modernidade. As considerações finais retomarão estas linhas para acrescentar uma reflexão sobre a viagem realizada.



CAPÍTULO 1 — MODERNIDADE E ILUSTRAÇÃO. ECLIPSE PARCIAL DA ILUSTRAÇÃO  
NA HISTÓRIA DA ARTE. O FLUXO INDUSTRIAL DA IMAGEM.

... o «moderno» é tão variado como os diferentes aspectos de um caleidoscópio.

Walter Benjamin, *Paris Capitale du XIXe Siècle*

... No entanto, comparar Bewick com Géricault — ou com Reynolds e Turner — provoca desconforto no historiador da arte. De algum modo, a comparação parece escandalosa. A teoria dos géneros e da sua hierarquia está tão intrincada no nosso pensamento sobre a arte que ainda determina a nossa atitude.

[...]

Bewick é discutido em tratados e histórias da ilustração de livros e é abordado brevemente em obras sobre gravura, mas está ausente da história da arte.

Charles Rossen e Henri Zerner, *Romanticism and Realism –  
The Mythology of Nineteenth Century Art*

**1.1 O pescador de pérolas e a experiência da modernidade. O Padrão metodológico da «ciência sem nome».**

Não obstante o brilhantismo inegável de um Rembrandt ou de um Whistler como gravadores, as obras de produtores de gravuras muito menos caras e ambiciosas, menos conhecidas ou inteiramente indocumentadas, são, todavia, de grande importância, pois eram aquelas obras efêmeras que verdadeiramente constituíam a cultura visual da maioria das pessoas (Murphy; O’Driscoll, 2013: 6)<sup>1</sup>

Releia-se, por um instante, uma parábola profunda. Um pescador de pérolas mergulha e colhe um espécime cintilante: «é a significação, o *meaning* do mar supostamente contido no detalhe da sua pérola» (Didi-Huberman, 2002: 507)<sup>2</sup>. O significado perfeito dissolve-se quando o mergulhador revê na pérola os olhos do seu pai desaparecido (como se ouvisse a canção de Ariel em sonhos: *those are pearls that were in eyes...*). Impõe-se um novo mergulho, prolongado até ao limite das forças. Agora, o pescador vê em torno inúmeros tesouros; vê, sobretudo, que o meio em que está mergulhado não é o significado mas o tempo, que altera, transforma e corrompe tudo. No entanto, «tudo está lá, transformado em memória, quer dizer em qualquer coisa que já não tem a mesma matéria nem a mesma significação: novo tesouro

1 «The undeniable brilliance of a Rembrandt or a Whistler as a printmakers notwithstanding, the works of lesser known or entirely undocumented producers of much less expensive and ambitious prints are nonetheless of great significance for it was those ephemeral works that truly constituted visual culture for most people».

2 «c’est la signification, le *meaning* de la mer supposément contenu dans le détail de sa perle».

de cada vez, novo tesouro em cada Outrora metamorfoseado» (idem: 508)<sup>3</sup>. O mergulhador entende que o mar do tempo, mesmo ameaçando de morte, é também o fluxo de vida (*Leben*) que altera e torna os significados possíveis (cf. idem: 509).

É possível adaptar esta parábola (guardando alguma distância). O presente texto não se abeira de profundidades abissais; os artefactos e as referências teóricas que utiliza são comuns nas práticas académicas. O mergulho que propõe está apetrechado com sondas e escotilhas relativamente seguras (a viagem decorrerá num submarino bastante prosaico). Para não perder todo o encanto, talvez se possam juntar à parábola do mergulhador algumas linhas recolhidas numa obra de história contemporânea: «se é verdade que o passado já passou, o acesso a essa realidade finita dependerá sempre da perspectiva em que presentemente nos apoiemos e, como tal, esse passado estará sempre sujeito à imprevisibilidade do presente que o historiador vive» (Neves, 2010: 11). O poema *Estrelas* de Carlos de Oliveira ilumina essa ideia (cf. idem)<sup>4</sup>. Uma janela — uma escotilha —, atravessada pelos olhos do hábito, dá a ver imagens paradas. Como fraca alternativa, a interpretação oferecida por um astrólogo limita-se a adivinhar um fim (o *meaning*), sem movimento. As imagens só reverberam — só se desnaturalizam — para quem inclina a cabeça (cf. Lopes, 1994: 467)<sup>5</sup>. Não há uma linguagem directa, sem espessura, que diga o que são os factos (os factos não são matérias puras, são uma mistura entre eventos e a forma como descrevemos os eventos). Uma investigação sobre as imagens da modernidade deve começar por pensar as mutações da própria ideia de história. Pouco acrescentará, se mantiver a crença na síntese definitiva (o *meaning* geral), atingida no *fim* do imenso labor de compilação de factos históricos, prometida por Alexandre Herculano (1810-1877), o fundador da história moderna em Portugal. Entre a estampa da *Gazeta de Lisboa* e a ilustração d'*O Panorama* — de que Herculano foi editor —, reproduzidas nas páginas que antecedem este texto, não há um encadeamento natural, soldado por um enredo transcendente. Há uma dobra de tempo que desafia as noções de continuidade ou de ruptura.

Como padrão metodológico de investigação, será certamente preferível a «ciência sem

---

3 «Tout s'est corrompu, certes, mais tout est encore là, transformé en mémoire, c'est à-dire en quelque chose qui n'a plus la même matière ni la même signification: nouveau trésor à chaque fois, nouveau trésor à chaque Autrefois métamorphosé.»

4 «O azul do céu precipitou-se na janela. Uma vertigem, com certeza. As estrelas, agora, são focos compactos de luz que a transparência variável das vidraças acumula ou dilata. Não cintilam, porém. Chamo um astrólogo amigo:

“Então?”

“O céu parou. É o fim do mundo”.

Mas outro amigo, o inventor de jogos, diz-me:

“Deixe-o falar. Incline a cabeça para o lado, altere o ângulo de visão”.

Sigo o conselho: e as estrelas rebentam num grande fulgor, os revérberos embatem nos caixilhos que lembram a moldura dum desenho infantil.» (Oliveira, 1982: 91)

5 «É por isso que quando se segue o conselho do inventor de jogos o quadro se desnaturaliza, torna-se perceptível como quadro: a luz perde o seu absoluto para se dar na relação com os caixilhos da janela que funcionam como moldura ou enquadramento, delimitação do quadro. Desde logo a moldura introduz uma necessidade, a da memória, em relação com a contingência do instante.» (Lopes, 1994: 467)

nome» praticada por Aby Warburg (cf. Agamben, [1975] 1999: 68), com a sua «extensão das fronteiras metodológicas do estudo da arte, em termos materiais e espaciais» (Warburg [1912], 1999: 585)<sup>6</sup> — uma ciência que varia livremente, «sem medo de guardas de fronteira», escrutinando «as mais puras e as mais utilitárias das artes como documentos equivalentes de expressão» (idem)<sup>7</sup>. Warburg oferece exemplos possíveis: os livros em xilogravura e os manuais ilustrados da Europa do Norte (cf. Warburg, 1999: 564). Com ânimo afim, é possível investigar imagens mais recentes, desafiando a conotação de mera curiosidade pitoresca ou de velharia poética, cara aos surrealistas (glória àqueles que fizeram reverberar estes tesouros, com humor e fantasia...). Até certo ponto, semelhantes «documentos» poderiam ser objectos da «arqueologia industrial» — usando os termos de Sousa Viterbo. Não haverá nas imagens d’*O Panorama* e dos outros periódicos, um lastro do «engenho industrial e artístico» da «vida material» ou da «vida do trabalho, intimamente ligada à vida psychologica»? (Viterbo *apud* Mendes. 1992: 116). Por outro lado, muitas dessas imagens podem ser designadas como os impressos e os panfletos de comércio quotidiano, destinado ao consumo sem história. O *ephemera* — o que existe por um dia — é objecto da atenção de investigadores e historiadores, interessados numa perspectiva cultural que não se compadece com fronteiras entre o «alto» e o «baixo». A pobreza do papel, a impressão barata e a produção anónima não significam um impacto menor. Pela sua abrangência, os materiais efémeros povoam e participam efectivamente na constituição do espaço público (cf. Murphy; O’Driscoll, 2013: 8). Mesmo que tenham perdido o valor de uso primitivo, continuam a interpelar o presente como uma memória paradoxal do que foi mais actual. Haverá certamente um inclinar da cabeça que faça reverberar novamente estas imagens da modernidade. Resta saber se essa palavra — *modernidade* — não se tornou uma chapa gasta ou um chapéu de astrólogo (em que também cabem os ideologemas da política mediática).

O eventual abuso não tolhe necessariamente o uso da palavra. A noção de modernidade envolve uma lógica de periodização e uma ruptura com o passado: «Modernidade significa sempre estabelecer uma data e postular um começo» (cf. Jameson, 2002: 31)<sup>8</sup>. Porém, as hipóteses de começo são demasiado elusivas e contradizem esse postulado: *o mapa cosmológico de Galileu; a Reforma; o cogito auto-reflexivo cartesiano; a conquista das Américas; o Iluminismo e a Revolução Francesa; a Revolução Industrial; a emergência do capitalismo; a emergência da estrutura empírico-transcendental da história; a secularização; a morte de Deus; o desencantamento do mundo e a burocratização do estado; o modernismo estético; a Revolução Soviética...* (cf. idem).

---

6 «...an extension of the methodological borders of our study of art, in both material and special terms.»

7 «...can range freely, with no fear of border guards, and can treat the ancient, medieval, and modern worlds as a coherent historical unity – an analysis that can scrutinize the purest and the most utilitarian of arts as equivalent documents of expression...»

8 «Modernity allways means setting a date and positing a beginning.»

Revelam-se árduas, ou impossíveis, as tentativas para sintetizar uma teoria correcta das origens, ou para fechar o conceito de modernidade, segundo o princípio da adequação entre a representação a realidade. Em vez de procurar as provas substantivas, históricas, culturais, técnicas, ou outras, sob o céu exclusivo das grandes metrópoles, o pensamento sobre a modernidade pode ter em conta as «diferenças entre variadas situações nacionais» e, mais significativamente, a situação de um «mundo que ainda está organizado em torno de duas temporalidades distintas: a da nova grande cidade industrial e a do campo» (cf. idem: 142). A modernidade diz respeito a um modo de experiência que envolve a percepção do evento e a apreensão desse evento como parte da nova lógica cultural de uma época ou de um período. Assim, toma a forma de uma «categoria narrativa» que reescreve as narrativas prévias, produzindo um efeito, justamente, pela ruptura que introduz: a modernidade, «como um tropo, é em si mesma um signo da modernidade como tal» (idem: 34), como uma promessa feita no presente e uma forma de «possuir o futuro mais imediatamente, dentro desse presente» (idem: 35)<sup>9</sup>. Na experiência da modernidade, haverá traços de um «evento histórico real e de um trauma», ligados à «superação do feudalismo pelo capitalismo, e da ordem social aristocrática das castas e do sangue pela nova ordem burguesa, que pelo menos promete a igualdade social e jurídica e a democracia política» (cf. idem: 39)<sup>10</sup>. Enquanto um mundo se quebra, entre ruínas e vestígios, forma-se um outro mundo, sem relação necessária de continuidade ou de causalidade. O corte ou a transição não implicam um desaparecimento ou uma volatilização do passado (cf. idem: 79)<sup>11</sup>. As exigências paradoxais da categoria da modernidade colocam-se entre os escombros do corpo político encabeçado pelo rei e uma nova figura de soberania, contraditória, colectiva, difícil de imaginar como corpo.

A transformação da parábola do pescador numa viagem de submarino presta uma homenagem ao pioneiro da análise iconológica. Num texto de 1913, sobre *aviões e submarinos na imaginação medieval*, Warburg investiga uma tapeçaria flamenga que representa duas cenas efabuladas da vida de Alexandre, o Grande. Na primeira, o rei levanta voo dentro de uma

---

9 «Modernity then, as a trope, is itself a sign of modernity as such».

10 «This is the momento of the overcoming of feudalism by capitalism, and of the aristocratic social order of casts and bood by the new bougeois order which at least promised social and juridical equality and political democracy.»

11 Jameson traça uma proximidade entre a perspectiva da transição formulada por Althusser e Balibar e a relação de forças, cara a Foucault: «Temos, assim, dois sistemas distintos coexistindo (meios de produção, forças de produção, categorias de propriedade, etcetera), de tal forma que o domínio do primeiro sobre o segundo vai gradualmente ser derrubado, dando lugar à dominância do segundo sobre o primeiro. É claro que este esquema é motivado pelo interesse de excluir a continuidade e o “evolucionismo”: os elementos do antigo sistema não evoluem gradualmente e não se “tornam” os elementos do novo. Em vez disso, coexistem desde o início, e é apenas a preponderância do conjunto de um ou da combinação em relação ao outro que muda.» (Jameson, 2007: 78) («We thus have two distinct systems coexisting (means of production, forces of production, categories of property, etcetera) in such a way that the dominance of the first over the second will gradually be overturned into a dominance of the second over the first. It is clear that this scheme is motivated by the interest to exclude continuity and “evolutionism”: in it the elements of the old system do not gradually evolve and “turn into” the elements of the new. Rather, they coexist form the outset, and it is merely the preponderance of the one set or combination over the other that changes.»)

gaiola puxada por grifos. Na segunda, mergulha no mar dentro de um tubo de vidro. Warburg traça a relação entre as imagens e a história de Jean Wauquelin (? - 1452) que narra a viagem do rei, que encheu os seus olhos de maravilhas, no fundo do mar, entre homens e mulheres em forma de peixe; entre pequenos peixes astuciosos que comiam peixes grandes. A aventura de Alexandre faz descer à terra um mito solar (presente no culto do imperador romano que retorna ao Sol após a morte). O saber conquistado entre os elementos mais inacessíveis encontra uma correspondência com o engenho militar, representado no friso da parte inferior da imagem — «e portanto a mente medieval e a mente moderna encontram-se numa antítese simbólica espontânea: em cima, a fé acrítica nos grifos e na impassível esfera de chamas; em baixo, o espírito sóbrio e inventivo que dá uso ao fogo» (Warburg, [1913] 1999: 336). Uma imagem improvável, distante dos grandes estaleiros artísticos do Renascimento italiano, tece as interferências complexas entre o novo e o antigo. Em cima, um mundo mítico e elemental; em baixo um mundo instrumental, atravessado por sinais de transição.

## **1.2 Eclipse parcial da ilustração na história geral da arte em Portugal. A modernidade para lá do modernismo. Alternativa ao paradigma historiográfico modernista. Outros sinais de modernidade.**

Na historiografia geral da arte em Portugal, a ilustração está parcialmente eclipsada. A persistência e a extensão deste eclipse podem ser atestadas pelos objectivos gerais do programa da disciplina *História da Cultura e das Artes*, homologado pelo Ministério da Educação português recentemente (cf. Gouveia et al., 2004). As oitenta páginas do texto abarcam uma enorme variedade de fenómenos artísticos e culturais, oferecem um conjunto eclético de exemplos de várias áreas mas não contêm qualquer referência à ilustração. Esta exclusão não é deliberada e não resulta de uma objecção consciente. O documento, escrito por vários autores, tem um desígnio multicultural e procura traduzir a plasticidade e a pluralidade da arte e da cultura. A ausência da ilustração é mais interessante porque revela um limite impensado, decorrente de um eclipse mais generalizado no «suporte institucional» e na «espessura de práticas como a pedagogia, o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas» (cf. Foucault, 1971b: 19). Num estilo conciso e pragmático, o documento repete o eclipse parcial produzido nos textos de referência da historiografia geral da arte em Portugal.

Na verdade, existem obras e contributos historiográficos que revelam muito sobre a relevância da imagem ilustrada. Nesse campo, incidindo parcial ou exclusivamente sobre períodos anteriores ao final do século XIX, contam-se os estudos de Ernesto Soares sobre as artes gráficas e a gravura (Soares, 1946; 1951), a investigação de Miguel Faria sobre a gravura em

Portugal no final do Antigo Regime (cf. Faria, 2005), a investigação de João César Mesquita sobre os periódicos ilustrados entre 1830 e 1850 (cf. Mesquita, 1997); os trabalhos de história da caricatura de imprensa em Portugal de Osvaldo de Sousa, (cf. Sousa, 1997), *Os Comics em Portugal – História da banda Desenhada em Portugal* de António Dias de Deus e Leonardo de Sá (cf. Deus; Sá, 1997), os estudos de Maria de Aires Silveira e de Anabela Gonçalves sobre o ilustrador Nogueira da Silva (Cf. Silveira, 1986; Gonçalves, 2007). Relativamente à matéria iluminada pelas obras referidas, o corpo da investigação que toma por objecto a obra de Bordalo, ou o período subsequente à primeira metade do século XX, revela-se muito mais extenso. Num vasto corpo de títulos, são assinaláveis a monografia de José-Augusto França sobre Rafael Bordalo Pinheiro (França, 1980), o catálogo *Grafismo e a Ilustração nos Anos Vinte* (França et al. 1986), os catálogos e as obras sobre Stuart de Carvalhais (Pacheco, 1988 e 2000; Cotrim, 2006), Jorge Barradas (cf. Rodrigues, 1995), Emmerico Nunes (Cardoso, 1991), Leal da Câmara (Ribeiro, 1951; Nascimento, 2005), Christiano Cruz, (Rodrigues, 1989; Pereira et al., 1993), Bernardo Marques (Ribeiro et al. 1989; Ruivo, 1993), sobre a revista Contemporânea (Pires; Oliveira et al., 1993) ou sobre Almada Negreiros (França, 1974; Acciaiuoli, 1984; França, 1986; Rêgo et al., 1993; Teixeira et al., 1994; Silva et al., 1998; Cotrim, Gaspar, 2004; Gonçalves, 2005; Viera, 2006).

A assimetria e o intervalo do conhecimento estão desenhados, desde a década de sessenta do século passado, por *A Arte em Portugal no século XIX*. No segundo volume, José-Augusto França caracteriza a obra gráfica de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) como uma aliança entre o «agudo talento jornalístico» e um grafismo que não imita «modas parisienses», «habilíssimo mas preso a um gosto romântico de efabulação» que a cultura envolvente, alheia a estímulos, não compeliaria a actualizar (cf. França, [1966] 1990b: 255-256). A «primazia permanente» da obra de Bordalo Pinheiro, até ao surgimento dos modernistas, atestaria a resistência do público às transformações da caricatura e da ilustração no sentido do anti-naturalismo — «a decifração do desenho era lenta no País» (idem: 262). Leal da Câmara seria a excepção que confirma a regra: a «sua linguagem gráfica, mais larga e sintética, exigia uma leitura a que Bordalo não habituara os seus admiradores» (idem, 262). Será interessante lembrar que a caricatura modernista começou a circular entre um público jovem e letrado, nomeadamente nos periódicos ilustrados pelo grupo coimbrão, formado por Christiano Cruz, Luiz Filipe, Cerveira Pinto e Correia Dias, e nas páginas de *A Sátira* (cf. Sousa, 1999: 11, 23) — publicação associada à formação da Associação dos Humoristas Portugueses. Contudo, de acordo com o paradigma historiográfico, o ponto de origem deve ser procurado nos salões de exposições. A Exposição Livre de 1911 e o I Salão dos Humoristas de 1912 surgem como

os «dois primeiros passos inocentes da modernidade portuguesa» (cf. França. 1991: 51)<sup>12</sup>. É «então (mas só então)», que a «irreverência anti-naturalista da caricatura» rompe «com a tradição de Rafael Bordalo» (idem, 1990b: 262). O humorismo lança «a etapa seguinte, e irreversível do “modernismo” português» (idem, 1991: 32). O mesmo elo e o mesmo intervalo serão retomados em obras de referência posteriores. No volume 12 de *História da Arte em Portugal*, significativamente intitulado *Pioneiros da Modernidade*, a homenagem prestada a Bordalo Pinheiro na exposição de 1912 surge como marco inaugural da história do modernismo (cf. Gonçalves, 1986: p.47). Outra obra de referência, *História da Arte Portuguesa*, reafirma: «Na geração dos primeiros naturalistas houve todavia uma personalidade que assumiu com generalizado consenso, as passagens entres os séculos XIX e XX. Trata-se de Rafael Bordalo Pinheiro...» (Henriques da Silva, 1995: 341). A Exposição Livre (1911) e a I Exposição dos Humoristas (1912), «consideradas, desde a pioneira *Arte Portuguesa no século XX* de José-Augusto França, (França, 1974) os factos de arranque do modernismo novecentista» permanece «produtiva e imediatamente enuncia um corte de gerações» (Henriques da Silva, 1995: 369)<sup>13</sup>. Mais recente, a obra *Ilustração em Portugal I* — que procura traçar uma perspectiva abrangente sobre a ilustração em Portugal —, caracteriza a Exposição Livre de 1911 como «a primeira tentativa de uma evolução no panorama artístico português», infelizmente fracassada, porque os artistas bolseiros em Paris» não «conseguiram atingir a força como alternativa ao naturalismo que ainda se ia consumindo» (Lobo, 2009: 16). As «novas ideias de modernidade» permanecem sinónimas da demarcação do naturalismo e de estilização:

... em 1912, a demarcação far-se-á contra a tradição oitocentista do desenho humorístico de contexto político com traço e sentido grosseiro; a modernidade assim introduzida e camuflada de um riso que se formava mais leve e inteligente, trazia consigo uma estilização que correspondia a outra forma do olhar e a uma atenção que fugia aos enredos políticos e via introduzir-se no que de mais atraente a cidade podia dar. (idem, 2009: 20)

As páginas de *Arte Portuguesa — da Pré-História ao Século XX*, retomam o mesmo intervalo. O volume 15, «Da expressão romântica à Estética Naturalista», refere brevemente as publicações e as caricaturas criadas por Rafael Bordalo Pinheiro (cf. Porfírio; Barreiros, 2009: 74-76). O volume 18, *O Modernismo I: Expressão, Estilização, Disciplina*, propõe pensar a ilustração e a caricatura num «contexto de intervenção moderada no bloco dominante do na-

---

12 A propósito desta origem na Exposição Livre, Osvaldo de Sousa observa: «os Historiadores nacionais irão fomentar esse mito da introdução do Modernismo a partir dessa exposição, só que em Portugal, os Caricaturistas, pelo menos desde 1909, já tinham feito essa ruptura e iam na vanguarda do modernismo.» (Sousa, 1999: 28).

13 «Nunca o modernismo português se libertou das consequências divergentes destes dois eventos. Foi pobre e confuso pictoricamente, dependente da pesada realidade que fora o sucesso do ciclo naturalista, e só pela via de mimetizar os ritmos da vida moderna, no desenho e na ilustração, adquiriria consistência e autonomia, um superficial entendimento da contemporaneidade.» (Henriques da Silva, 1995: 370)

turalismo», como «ironia em relação ao seu papel no processo de afirmação da arte moderna em Portugal» (Pinharanda, 2009: 47-48). Nesta perspectiva, a «efectiva função de ruptura social-artística» praticada pelos pintores seria encarada pelo público português com rejeição ou indiferença. O desenho de humor, por influência internacional, transformaria «o quotidiano visual da burguesia leitora de revistas, jornais e livros ou consumidores de publicidade», libertando «as imagens do grande peso da palavra», preparando «o público para formas mais ousadas de ver e representar o mundo» (idem: 48). Aos ilustradores caberia uma «tarefa de alargamento de públicos através da gestão da imagem gráfica como formulação do Moderno», infelizmente diminuída pela fraca «capacidade de renovação» e o pelo «índice cultural da sociedade» (idem: 49). *Modernidade* e *modernismo* tornam-se sinónimos, indicadores de um défice. A ilustração surge como compromisso pobre ou sucedâneo da verdadeira arte moderna, plenamente realizada noutro lado e com outros meios. As formas «mais ousadas de ver e representar o mundo» surgem *ex nihilo*, como se antes do século XX não houvesse sombra de uma esfera pública ou de uma poderosa máquina de imprensa em Portugal. Como se não existisse uma vida social e política, intensamente mediatizada pelos jornais, indissociável da experiência da modernidade (embora não detectada pelos vedores do modernismo).

Uma outra perspectiva pode apontar até que ponto este género de comparação é feito como se o «atraso português» contrariasse «o desenvolvimento que seria de esperar» (cf. Pinto dos Santos, 2011: 234). Um juízo atento permite compreender até que ponto, em Portugal, «a historiografia do modernismo é dominada por uma abordagem modernista — isto é por um pré-conceito teórico e legislador — que impede (porque, em última análise, cega) os historiadores e os críticos de contemplarem e analisarem as relações que a pintura entretece com o mundo que a rodeia e de que faz parte» (Leal, 2010: 142). No diagnóstico do «atraso», «modernismo» não designa apenas um movimento artístico. É também uma chave da promessa e realização histórica — que a cultura portuguesa teria falhado. Outras formas de experiência cultural tendem a ser obliteradas ou secundarizadas.

O panorama traçado em *A Arte em Portugal no Século XIX* não deixa de assinalar as formas de imprensa ilustrada que circulam na primeira metade do século XIX, no contexto das lutas entre liberais e absolutistas ou, um pouco mais tarde, segundo o modelo britânico introduzido em Portugal com a publicação d'*O Panorama*.

# O ARCHIVO POPULAR.

SEMANARIO PINTORESCO.

N.º 33.

SABBADO 11 DE NOVEMBRO.

1837.



VOL. I.

O VELHO POLITICO

*O Velho Político* – gravura a topo, desenho de William Hogarth  
– *Archivo Popular*, vol. I, n. 33. 11 de Novembro de 1837. p. 257

Em 37, porém, o «*Archivo Pittoresco*» [sic] começou a publicar desenhos de Hogarth, importados do «*Penny Magazine*», desenhos que ainda em 55 [sic] «*O Panorama*» dava à estampa. Daumier era ignorado — e Gavarni e Cham mal imitados. Só em meados dos anos 50 veremos surgir um Nogueira da Silva — e depois, finalmente, Rafael Bordalo Pinheiro. (França, 1990a: 288k)<sup>14</sup>

14 O parágrafo citado contém duas imprecisões: Em 1837 é publicado um desenho de Hogarth, sob o título *O Velho Político*, no *Archivo Popular* (e não no *Archivo Pittoresco*, que só será publicado entre 1857 e 1868). N' *O Panorama* os desenhos do artista inglês começaram a ser reproduzidos no primeiro volume da 5ª série, em 1856 (e não em 1855), acompanhados pelos comentários de Pinheiro Chagas.

A mesma abertura e a mesma oclusão ocorrem com maior evidência mais adiante:

A ilustração era «a linguagem característica dos nossos tempos», «hoje que a ciência é destinada a entrar pelos olhos e não pelos ouvidos» e que «uma estampa do “Illustrated London News” confere talvez mais informação artística do que outrora (...) os volumosos (...) partos dos monásticos filhos do monte Cassino» — como afirmava um quotidiano do Porto em 52, num curioso prenúncio da teoria da informação visual... Mas esta informação não era convenientemente orientada, e nos quadros monumentais reproduzidos, variadíssimos que são, não se vislumbra uma orientação estética, tudo ficando ao nível da curiosidade — raramente cortada por uma gravura mais significativa do ponto de vista histórico, mas de cuja intencionalidade não podemos estar seguros. De qualquer modo, elas não são acompanhadas de textos que possam ser considerados. (idem: 410)

Na perspectiva de José-Augusto França, o contributo da história da arte para o «sistema dos «sistemas» do século XIX, nunca deve perder de vista a especificidade do fenómeno artístico, abalizada pelos critérios estéticos da crítica da arte (idem: 10-18)<sup>15</sup>. O que sai fora das fronteiras tradicionais das Belas-Artes tem interesse duvidoso. A linha aberta pelo depoimento colhido no periódico do Porto é registada e abandonada. Obscurecidas pelo brilho de William Hogarth (1697-1764), de Honoré Daumier (1808-1879) e Paul Gavarni (1804-1866), outras imagens — que transportam sinais da tradutibilidade dos meios, da cópia, da dissolução da marca autoral e do meio de produção industrial —, são remetidas para o cuidado de outros saberes<sup>16</sup>. Antes do seu momento modernista, a arte portuguesa é impermeável à modernidade. Recordemos as considerações finais do historiador:

As condições da vida social deste Portugal moderno, em definição, empírica embora, desde meados do século XVIII, não foram capazes de alterar as relações arte-sociedade que anteriormente existiam, no plano da necessidade estrutural ou estruturante.

---

15 Somente no fim do estudo do «sistema de forças» do século XIX, seria possível traçar uma «rede de interconexões» e procurar-lhe «o sentido final» (idem: 18), ou pelo menos contribuir, no domínio da história e da sociologia da arte, com «uma achega para uma antropologia cultural do século XIX português — e através através desta, para o conhecimento total do mesmo século.» (idem: 13). Os critérios da crítica que permitiriam avaliar a relevância do documento artístico decorrem da estética. «Crítico, o historiador afiança assim uma consciência estética que terá de possuir, com a necessária informação organizada, dela subindo a uma consciência poética. O acto de criação, com o que ele implique de relação com outras séries de fenómenos, é objecto de uma pesquisa crítica tanto quanto sociológica, dos dois lados vindo, de modo complementar, o conhecimento histórico actual e actuante que se pretende. A globalidade dos fenómenos de novo surge aqui, justificando simultaneamente uma estética “gestaltista” e um processo sociológico estruturalizante.» (idem: 11)

16 Na obra dedicada ao Romantismo em Portugal, o papel da imprensa ilustrada é alvo de maior atenção, mas está sob o mesmo signo do conhecimento e da informação: «Os “semanários pitorescos”, aparecem nessa altura, o primeiro dos quais desde o começo de 1835 [*O Recreio, Jornal das Famílias* – Lisboa, 1835-36]. Vistas de monumentos, de cidades sobretudo, mas também quadros célebres, alargam a informação: o conhecimento do mundo entrava nos costumes nacionais» (França, 1993: 167). Na mesma obra, o artigo do *Periódico dos Pobres do Porto* é igualmente referido «por assinalar a importância pedagógica da imprensa ilustrada» (cf. idem: 167-168). Na obra sobre Rafael Bordalo Pinheiro, o primeiro capítulo dedicado aos jornais humorísticos em Portugal, oferece uma síntese pessimista: «Não resta qualquer dúvida de que era abaixo de medíocre a tradição do mundo artístico do humorismo em que o jovem Bordalo se inseriu, em 1869. Nem de que esse mundo estava a léguas de distância do que se passava nos países de imprensa mais rica e mais abundante. Os dois discursos, nacional e internacional, que rapidamente acompanhámos, pertencem a universos de cultura e mentalidade muito diferentes, e melhor do que em qualquer outro domínio, literário ou até artístico, de carácter mais eruditamente empenhado, é significativo o que se passa no plano do desenho caricatural – espelho que logo deixa ver, em imediata utência, para além das próprias imagens oferecidas.» (França, 1981: 53).

Nenhum artista, arquitecto, pintor ou escultor, então surgiu que, pela profundidade da sua criação, sistema original de signos, novo esquema de pensamento ou de sensibilidade, pudesse contribuir para tal alteração. E se isso explica o anacronismo da arte nacional, em função da arte francesa, então paradigmática sem dúvida que isso influiu essencialmente no próprio anacronismo em que a vida portuguesa se processou, no período que alongadamente inquirimos. A herança que dele recebemos, agora melhor a podemos entender, à luz das suas artes — que, assim confusas, paradoxais e medíocres, tão triste ideia inevitavelmente nos deixam. (França, *idem*: 378)

O desígnio sistemático e as conclusões gerais de *A Arte Em Portugal no Século XIX* não barram uma perspectiva alternativa. O juízo sobre a infecundidade das artes visuais em Portugal repete conclusões de autores do século XIX, mas não pensa de uma vez por todas a modernidade na cultura portuguesa<sup>17</sup>. É preciso um desvio que faça reverberar novamente as imagens saudadas pelo jornal do Porto, e que desfaça o «problema da atemporalidade» e da «parentese atemporal» (cf. França, 1990: 359). Os desníveis e os traços de formações anteriores, as omissões, os anacronismos e as incoerências não são provas de uma paragem no tempo. Poderão mesmo constituir sinais de uma experiência de transição intensa. É possível pensar a ilustração — sem o recurso aos termos canonizados do «romantismo», «naturalismo» ou «modernismo» — como um testemunho e, simultaneamente, como uma imagem particularmente envolvida na transformação do *quotidiano visual* (que não deixa de fora a vida dos portugueses). É possível afastar o eixo das Belas Artes e entender a ilustração como um modo de produção industrializado, que desenha imagens do social, cruzando as fronteiras entre arte e mercadoria.

### **1.3 O paradoxo da matriz científica da história geral da arte e o efeito de eclipse sobre a produção mecânica das imagens.**

O eclipse parcial que recai sobre a imprensa ilustrada pode ser pensado como um efeito paradoxal da matriz científica da moderna disciplina da história da arte. A narrativa da história geral da arte atribui aos fenómenos artísticos um destino comum. As obras de arte surgem como pontos diferenciais de um todo virtual. Por aí se avalia a persistência da máxima «Por cima das histórias está a história» (Droysen *apud* Koselleck, 2004: 37)<sup>18</sup>. Embora persistente, esta máxima não é muito antiga. Será antes uma expressão da matriz temporal que se desenvolve quando ocorre a passagem à «auto-referência da história a si mesma, como uma instância

---

17 Este juízo retoma juízos anteriores sobre as artes portuguesas «...incapazes de “exprimirem estados de espírito ou ideias morais que bulissem com a alma mater do País” – “Falhas de carácter nacional” como afirmaria Fialho em 1906. Falhas de “carácter nacional”, como também dissera Ramalho em 1882.» (*idem*: 375).

18 «Por encima de las historias está la historia [Über den Geschichten ist die Geschichte], así resumía Droysen em 1858 el nuevo mundo de experiencia de la historia».

última» (Koselleck, 2004: 38)<sup>19</sup>. Ao antigo significado da história, como relato ou narrativa, sobrepõe-se o princípio abstracto de «história em geral», *Geschichte überhaupt* (cf. idem, 45)<sup>20</sup>. Na obra fundadora de Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums (História da Arte da Antiguidade)* os dois significados surgem sob um denominador comum, de tal modo que já não é possível distinguir na palavra história se a tónica se encontra no campo dos objectos ou no campo da exposição narrativa (cf. Koselleck, idem: p. 41). A lógica da obra de Winckelmann gera uma compreensão cronológica e orgânica da arte, juntando a categoria do estilo ao trabalho de recolção sistemática — as bases duradouras da disciplina da História da Arte e do museu. O sistema de arquivo enciclopédico correspondente, «aparentando recolher objectos e documentos para interpretação», está já «a fornecer o paradigma dessa mesma interpretação» (cf. Preziosi, 2003: 27)<sup>21</sup>. A ideia artística privilegiada por este modelo, originária de uma tradição pré-industrial, entra em tensão com modos de produção de imagens mecanizados. Não se trata, no entanto, de uma pura oposição. O discurso de Arago que estabelece uma nova ligação entre a invenção do daguerreótipo «com todos os aspectos da actividade humana» (Benjamin, [1931] 2006b: 244), antevê correctamente o impacto determinante da lente fotográfica nos domínios científicos e culturais. A fotografia oferece uma caução de objectividade e constitui um elemento decisivo na organização da memória e na direcção tomada pelo «arquivo universal» da História Geral da Arte (cf. Preziosi, 2003: 25)<sup>22</sup>. Contudo, a imagem fotográfica será eclipsada pelo valor que a disciplina confere à tradição

---

19 «autoreferencia de la historia a sí misma como instancia última».

20 «Decisiva foi, no último terço do século XVIII, a transposição de um umbral. Os três planos: estado de coisas, exposição e ciência da exposição colocam-se agora por baixo de um conceito único como “história”. Se considerarmos o uso léxico de então, tratava-se da fusão do novo conceito de realidade da “história em geral” com as reflexões que ensinavam a compreender realmente esta realidade. A “história” era uma espécie de categoria transcendental que apontava a condição de possibilidade das histórias.» (idem) («Lo decisivo era que en el último tercio del siglo XVIII se traspasó un umbral- Los três planos: estado de cosas, exposición y ciencia de ello, se ponen ahora bajo un concepto común único como “historia”. Si consideramos todo el uso léxico de entonces, se trataba de la fusión del nuevo concepto de realidad de la “historia en general” com las reflexiones que enseñaban por primera vez a comprender realmente esta realidad. Formulado de un modo conciso, la “historia” era una especie de categoria trascental que apuntaba a la condición de posibilidad de las historias.»)

21 «...it is the logic of the archival system that affords and legitimizes historical interpretation: in appearing to collect data for interpretation, the system in fact is also a paradigm of such interpretation». O sistema fundamental do arquivo, extensível a cada departamento e colecção especializada, mimetiza a demonstração científica, apresentando provas, gráficos, quadros, listas ou diagramas. Cada item reunido é «um *still* de um filme histórico retratando o progresso evolutivo da arte» («a still in a historical film portraying the evolutionary progress of Art»), Os objectos tomam lugar numa história enciclopédica e universal da arte, projectada sobre o horizonte do futuro» (cf. idem).

22 A fotografia confere à história da arte a faceta de uma disciplina, sistemática e ordenada, similar às facetas da química, da biologia evolutiva ou da medicina legal do final do século XIX — os *connoisseurs* do Alto Renascimento na italiano, recorde-se, eram médicos (cf. Preziosi, 2003: 26). Ultrapassada a resistência inicial ao suposto «realismo» cru da fotografia, os historiadores encontram na reprodução fotográfica uma forma consentânea com um carácter comparativista e documental — patente, por exemplo, na introdução do duplo projector de slides, por Wölfflin — propiciado por uma gama de detalhe e escala sem precedente que reconfigura o modo de compreender a pintura (cf. Gaskell, 2000: 155). Por outro lado, os aparelhos fotográficos não ficaram imunes ao modelo da perspectiva linear do Renascimento italiano, celebrado por Berenson e muitos outros pioneiros da *connoisseurship* baseada na fotografia — como JC Robinson, ou Crowe e Cavalcaselle (cf. Bohrer, 2002: 246).

pré-mecanizada e ao talhe manual especializado: no museu inicial entrará apenas a «arte que já faz parte da história da arte» (Belting, 2003: 8). O olho mecânico permanecerá invisível durante décadas. A matriz produtivista do museu e da doutrina secularizada da História da Arte só será assumida no final do século XX., com a alteração da forma como são produzidos e dispostos os objectos: a divisão hierárquica de especialidades, assente no *métier*, dá lugar a um recorte contínuo dos objectos, imagens, ou eventos mais diversos, como numa fábrica, segundo uma força motriz geral (cf. Damisch, 2000: 70). O objecto de arte perde algum resguardo, relativamente ao fluxo das imagens (sem esquecer que «fluxo» é, numa acepção mais específica, um termo aplicável à imagem televisiva e ao contínuo que dissolve a apreensão de unidades discretas em favor de um contínuo, serializado e repetitivo)<sup>23</sup>.

Apesar da resistência museal, desde o meado do séc. XIX, «a circulação e a recepção de todas as imagens estão tão intimamente interrelacionadas» que nenhum meio ou forma singular de representação visual pode reivindicar uma identidade autónoma significativa» (Crary, 1997: 23)<sup>24</sup>. Entre estações de caminho-de-ferro, casinos, panoramas, jardins botânicos, passagens ou museus, os habitantes das cidades transitam por «espaços de sonho» (Benjamin *apud* idem). O significado ou o efeito de «qualquer imagem singular serão sempre adjacentes a um ambiente sensorial sobrecarregado e plural e ao observador» que o habita (idem). Não será demais colocar em relevo a tensão entre o padrão artístico e o padrão industrial que produziu este ambiente, parcialmente subtraído pela matriz da historiografia geral da arte. É aí que circulam as imagens da imprensa ilustrada.

#### **1.4 A entrada da cultura portuguesa na época da nova comunicação visual. A ilustração entre a arte da gravura e o fluxo industrial da imagem.**

O capítulo do segundo volume d'*A Arte em Portugal no século XIX*, intitulado «As Belas Artes e a imprensa», enumera um número significativo de periódicos ilustrados, reconhecendo-lhes um papel importante na renovação da disciplina da gravura<sup>25</sup>. A «expansão da cultura artística»

---

23 Segundo Raymond Williams, os sistemas anteriores de difusão, como livros, encontros, peças, panfletos assentam em itens discretos. A emissão televisiva, pelo contrário, é oferecida numa sequência ou num conjunto de sequências alternativas de eventos, disponíveis numa única operação. Em todo o caso, é assinalável a existência de variações internas e de uma miscelânea de tempos em formas prévias como os almanaques, a literatura de cordel, o magazine, destinadas, sobretudo, a uma audiência de classe média culturalmente inexperiente, em expansão. Na combinação de itens não relacionados, ou de textos e imagens no formato do jornal moderno, existe uma tendência de uma experiência social mais vasta, profundamente ligada à mobilidade física e social de uma organização cultural em torno do consumo (cf. Williams, [1975] 1990: 87-89).

24 «The circulation and reception of *all* visual imagery is so closely interrelated by the middle of the century that any single medium or form of visual representation no longer has a significant autonomous identity. The meanings and effects of any single image are always adjacent to this overloaded and plural sensory environment and to the observer who inhabited it».

25 «As ilustrações, os “jornais pittorescos”, de inspiração francesa e inglesa, destinavam-se então ao grande

nas revistas ilustradas, pelo contrário, é considerada mínima: «em 57 o “Jornal de Belas-Artes” tinha razão em afirmar que “até a Imprensa, por tantos pontos ligada à arte, a tem esquecido e desajudado”» (França [1966], 1990: 409). Contudo, a simples enumeração dos periódicos mais relevantes, que compõem o panorama editorial da imprensa ilustrada portuguesa a partir da década de trinta, serve de indício às alterações significativas da cultura visual e dos hábitos de leitura em Portugal, associadas à intensificação da circulação de imagens produzidas industrialmente. Para lá do lamento do *Jornal das Belas Artes*, a quantidade das obras de pintura transpostas para as gravuras a topo d’*O Archivo Popular*, por exemplo, poderia atestar a difusão sem precedente de padrões artísticos internacionais e a entrada da cultura portuguesa na era da reprodutibilidade técnica<sup>26</sup>.

A imprensa ilustrada confere um impulso fundamental à recepção de massas — habitualmente associada à fotografia e à «renovação das velhas atitudes perante a obra da arte» (cf. Benjamin, 2006a: 237). Durante boa parte do século XIX, a imensa maioria dos desenhos passados à gravura tem uma função reprodutiva. No centro parisiense surgem depoimentos de críticos, editores e escritores divididos entre dois discursos antagónicos, formados durante a Monarquia de Julho, no momento em que emerge em França — e por toda a Europa — o mercado de massas da imagem impressa. O primeiro tem afinidade com o modelo do liberalismo britânico e reúne as diversas tendências (republicanas, socialistas, saint-simonianas) que encontram na gravura um meio de formação de gosto, civilizador e instrutivo. O segundo tipo de discurso é conservador, pretende preservar os valores culturais de elite ameaçados pela vulgarização, rejeita vinhetas e novelas baratas; vê na litografia, e depois na fotografia, instrumentos que ameaçam privilégios antigos (cf. Kaenel, 2004: 95).

---

público, e era uma novidade liberal, anunciada logo em 35 por “O Recreio” e, mais ainda, em 37, por “O Panorama”, publicação duma Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, com orientação inicial de Herculano. “O Archivo Popular” (1837-43), o “Universo Pittoresco” (1839-44), de Vilhena Barbosa, o “Museu Pittoresco” (1840-42), “A Ilustração” (1845-46), de A. Teixeira de Vasconcelos, e, sobretudo, com o seu maior desenvolvimento artístico e técnico, que chegou a tirar, com auxílio do mercado brasileiro, cinco mil exemplares, o “Archivo Pittoresco” e, mais tarde, “O Ocidente” (1878-1915), criado por Manuel de Macedo e Caetano Alberto — onde se mostravam bem os progressos que a gravura em madeira fez em Portugal. Dezenas de outras ainda apresentam notáveis exemplos de gravura de madeira a topo em que se distinguiu João Pedroso, que já encontramos como pintor de marinhas, Nogueira da Silva, Caetano Alberto e até M. M. Bordalo Pinheiro, ou em litografia — arte que vimos aparecer ligada a situações políticas liberais, em 22 e 33, e que rapidamente se expandiu na multiplicação das oficinas (vinte em Lisboa, até 74) e era mesmo ensinada, como prenda, nos bons colégios.» (França, [1966] 1990: 409-410)

26 Basta enumerar algumas das reproduções de obras de arte que circulam através do periódico, entre 1837 e 1838: *O Silêncio* de Anibal Carracci (O Archivo Popular n.º 4, vol. I, 1837); *Os Quatro Evangelistas* de Jacob Jordaens (idem, n.º 9, vol. I, 1837); *A Adoração dos Pastores* de Ribera (idem, n.º 18, vol. I, 1837); *Os Dois Avarentos* de Quentin Metsys (idem, n.º 24, vol. I, 1837); *São Paulo pregando em Atenas* de Rafael (idem, n.º 27, vol. I, 1837); *A Morte de Ananias* de Rafael (idem, n.º 31, vol. I, 1837); *O Filho Pródigo* de Spada (idem, n.º 37, vol. I, 1837); *O Sacrifício de Lastra* de Rafael (idem, n.º 39, vol. I, 1837); *A Virgem na Cadeira* de Rafael (idem, n.º 40, vol. I, 1837); *A Pesca Milagroza* de Rafael (idem, n.º 7, vol. II, 1838); *A Cêa. (Quadro de Leonardo de Vinci)* (Archivo Popular n.º 12, vol. II, 1838); *A Taberna da Aldeia* de Adrian Van Ostade (idem, n.º 14, vol. II, 1838); *A Descida da Cruz* de Rubens (idem, n.º 15, vol. II, 1838); *O Papa Leão X* de Rafael (idem, n.º 17, vol. II, 1838).



*A Cêa. (Quadro de Leonardo de Vinci.)* — gravura a topo; gravador: J. Jackson  
— O *Archivo Popular* nº 12, vol. II, Sábado, 24 de Março de 1838

Nos debates sobre a gravura, os cultores do mister especializado opõem a especificidade do meio ao suposto fraco valor da cópia e lamentam a transposição para técnicas conotadas com a proletarização e os baixos requisitos de formação técnica e cultural. Em Inglaterra, artistas proeminentes como William Turner (1775-1851) ou John Constable (1776-1837) evitam a técnica litográfica. Em meado do século XIX, num laço de coerência com a crítica do capitalismo industrial e da economia concorrencial da «mão invisível», John Ruskin (1819-1900) conota a litografia com uma importação de fraca qualidade e exprime a vontade de vedar-lhe a entrada nas casas inglesas (cf. Mayor, [1971], 1972: 612-616). A amplitude e a versatilidade dos usos, porém, ultrapassa semelhantes considerações: a impressão litográfica estende-se do entretenimento de famílias ricas aos rótulos das caixas de fósforo, passando pelas estampas populares e pelas imagens detalhadas de monumentos. Por outro lado, Géricault, Delacroix e Goya (em idade avançada) tiram proveito das virtualidades que preservam a espontaneidade de traço e permitem representações vibrantes de cenas de rua, dos actos de Shakespeare e do Fausto, ou das lides tauromáquicas (cf. idem).

A gravura artística, assente numa formação longa e num labor minucioso — a conclusão de uma única matriz chega a levar anos —, contraria a aceleração mecânica mas não deixa de participar nas mutações complexas do estatuto da imagem. A resposta da *Royal Academy of Arts* à petição movida pelo gravador John Landseer (1768-1852) em 1812, registada na obra do investigador Miguel Faria sobre a circulação e o consumo da gravura no final do Antigo Regime, oferece um exemplo elucidativo da posição desta arte no sistema das Belas-Artes. A gravura

deveria servir «a reprodução da beleza dos originais, não recorrendo no seu exercício às regras de sustentação da criação artística — da invenção à Composição» (Faria, 2005: 31). Na sua função de cópia, «ou quando muito de interpretação», seria «tanto mais sucedida quanto menos desvio se registasse do modelo em causa, a sua missão primeira e literal» (Faria, *idem*). O juízo proferido pela instituição atesta uma concepção generalizada da gravura como arte intermédia. Em Portugal, nas instituições corporativas e no ensino artístico, o entendimento é semelhante. Em 1788, o prólogo do célebre *Discurso sobre a utilidade do Desenho* — que Machado de Castro escreve para persuadir o poder régio a fundar uma Academia — omite a gravura do grupo das três artes que vencem o Tempo (*os três amparos da virtude*: Escultura, Architectura e Pintura). No final do século XVIII, a Irmandade de São Lucas acolhe gravadores e, por acção de Cyrillo Volkmar Machado (1743-1823), procura normalizar a prática da gravura. Mas esta arte permanecerá numa posição subalterna, como atestam os Estatutos do Atheneo das Bellas Artes, de 1823, que atribuem à disciplina da gravura a última categoria de prémios (cf. Faria, 2005: 35-37). A incorporação da escala de valores das Belas-Artes pode ser avaliada por um texto do gravador João José dos Santos (1802-1892), «um dos últimos elos da tradição iniciada com Carneiro da Silva» (*idem*). O documento curricular relativamente obscuro, apresentado num Concurso da Academia de Belas Artes de Lisboa, em 1852, resume com transparência o entendimento do objecto da gravura artística:

A Gravura é a arte que tem por fim dezenhar no cobre, para produzir pela estampa todas as obras de Boas Artes.

Por conseguinte a Gravura é para as artes do dezenho, o que a Arte tipografica é para as Sciencias e Boas Letras.

Desta definição, vê-se a utilidade desta Arte.

Podemos dizer sem offensa das mais que, nenhuma outra, tem utilidade tão geral.

O meio de multiplicar as obras dos Artistas, é sem dúvida um grande soccorro; porq.to alem de as enviar a toda a parte do mundo, tem de as prezeverar (*sic*), dando-lhe mais facilmente duração maior.

Quantas obras serão esquecidas, especialmente dos Antigos, se, não fosse a Gravura que multiplicando as copias, nos tem transmettido pela estampa as ditas obras que, o tempo destruiu nos seus Originaes?

Quantos homens Sabios dos séculos passados, e os de agora nos séculos futuros, ficarião no esquecim.to Se não fôra a Gravura?

O quadro original ficaria em uma sála, galeria, ou quarto particular, onde só a familia e poucos mais o verião; e com a Gravura fasse (*sic*) a sua tradução fiel e, vai pelos olhos de todos, e a toda a parte para ser apresentado e carácter que forma o assumpto dos nossos louvores e respeitos.

Conta-se que um Pintor d'antiguidade, interrogado por que pintava tão pauzado; respodêra: «Pinto para a eternidade».

Agora porem os Artistas de Inspiração, não necessitão pauzar o tempo para que as suas obras passem ao porvir; o Pincel, o Lapis, e o Cinzel podem rápidos seguir a composição da mente, porque o gravador lá vai insculpir no cobre as produções do Genio para serem vistas e admiradas em todos os pontos da terra; o que se assim não for, só um canto do mundo as observaria. (Santos *apud* Faria, 2005: 37)<sup>27</sup>

---

27 Segundo a nota de Miguel Faria: «a citação é extraída de um documento oficial apresentado pelo gravador,

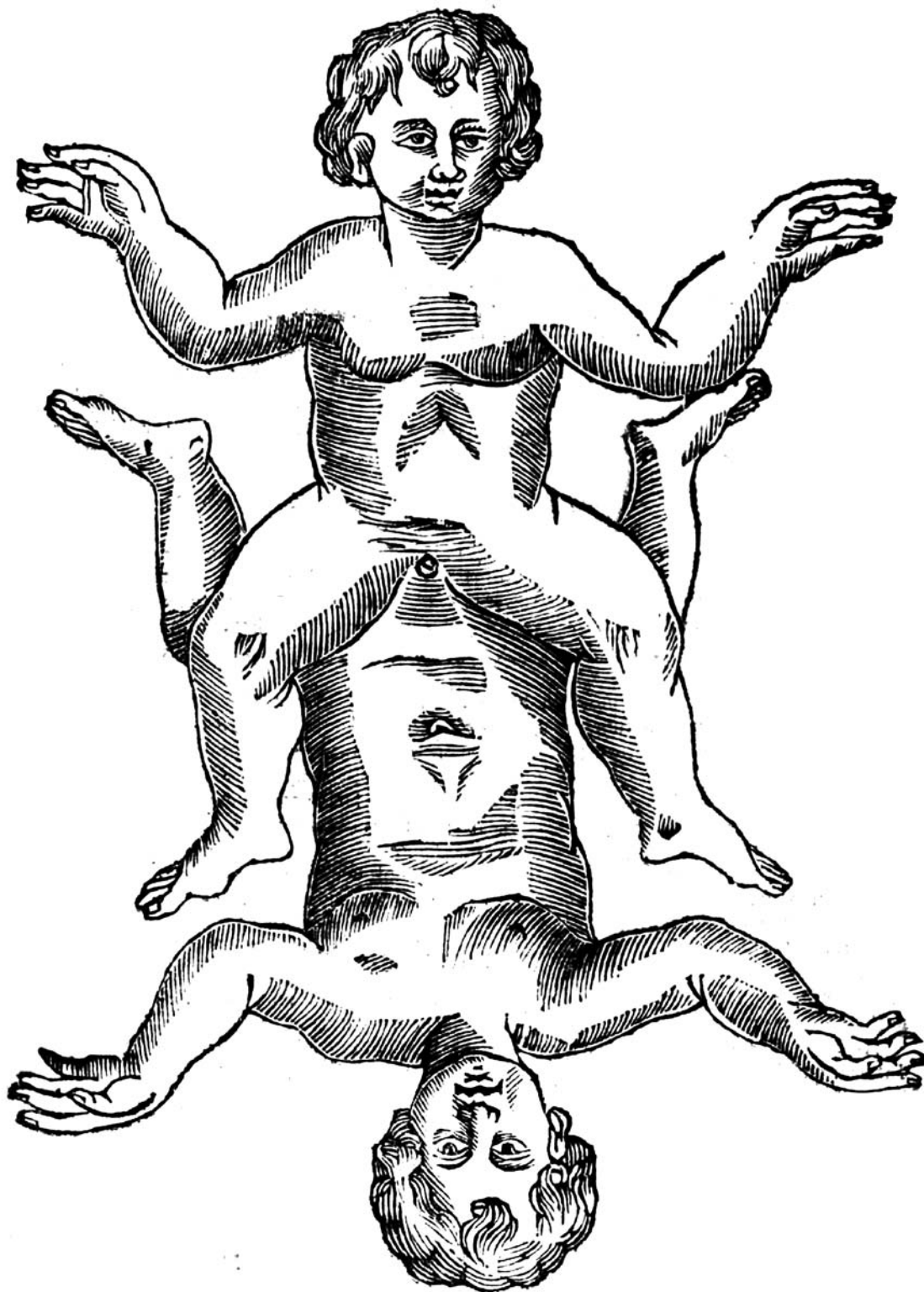
Há um intervalo considerável entre a tradição da gravura artística, louvada por Vernet e João José dos Santos, e as técnicas industriais da imprensa ilustrada (que não é, contudo, intransponível). Integradas nos padrões académicos, as finas gravuras saídas dos estúdios de gravadores reputados como Luigi Calamatta (1801-1868) ou Paul Mercuri (1804-1884) dinamizam o mercado artístico e favorecem a «emergência de uma nova filosofia de comunicação visual» (cf. Bann, 2001: 28). Esta filosofia assenta na disseminação do prestígio e, como tal, coloca «o conceito da reprodutibilidade na frente» (idem)<sup>28</sup>. Os pintores de salão colocam as suas obras mais conhecidas ao dispor da reprodução artística, numa estratégia perfeitamente enquadrada pelo dispositivo institucional e pela cultura pós-revolucionária da Monarquia de Julho (cf. idem). O circuito da arte estabelece elos interessantes com a imprensa ilustrada de grande difusão. Uma obra de Delaroche (1797-1856) como *Le Supplice de Jane Grey* (National Gallery, London), exibida no *Salon* de 1834, pode ser quase imediatamente transformada em estampa pelo *Magasin Pittoresque* e pelo *Magazin Universel*. Porém, até do ponto de vista legal, o valor atribuído às imagens dos periódicos é negligenciável quando comparado a uma gravura de Paul Mercuri — que pode demorar vinte e dois anos a ser produzida. Enquanto um volume anual do *Magasin Pittoresque*, profusamente ilustrado e encadernado em capa dura, custa cerca de 7 francos, cada exemplar da gravura de Mercuri custa 40 francos (cf. Bann, 2001: 35). A diferença entre a tradição complexa e preciosa do trabalho artístico e a recente «impessoalidade» dos meios mecânicos manifesta-se nas distinções entre processos de transferência e *conversão*, entre *reprodução* e a mera *cópia* (Cf. Kaenel, 2004: 91). Estas distinções estendem-se às diferentes técnicas de gravura. Até meio do século XIX, a água-forte retém maior grau de legitimidade artística enquanto a litografia é desprezada como meio servil. Esta hierarquia será desfeita no final do século. A litografia será adoptada por artistas reputados, por editores responsáveis pela publicação de luxuosos *livres d'artiste* e por uma parte considerável da imprensa ilustrada, satírica e não-satírica. Pelo prisma das artes gráficas, a história das condições e convenções sobre o múltiplo no século XIX revela uma teia de técnicas e de estratégias visuais e culturais que não pode ser apreendida por um modelo de promessa e realização centrado numa técnica específica — cumprido com a fotografia ou o cinema (cf. Bann, 2001: 41).

A nova «filosofia da comunicação visual» distingue-se da formação histórica anterior. A viagem prossegue pela antecâmara da modernidade, entre prodígios e imagens de cordel.

---

com data de 21 de Outubro de 1852, num concurso à Academia de Belas Artes de Lisboa, intitulado “Reflexões exigidas no programa da Substituição da cadeira d’Aula de Gravura histórica, d’Academia das B.A. de Lisboa, apresentadas ao Juri pelo oppositor á dita Cadeira, o Aggregado João Jozé dos Santos.» (idem)

28 «...the emergence of a distinctive new philosophy of visual communication – developing simultaneously with, though in some ways antithetical to, the modernist aesthetic – that places the concept of reproducibility in the forefront.»



*Infantes duo iuxta nates conglutinati «Monstra Humana  
— bicorpora, nata cum capitibus per diametrum oppositis»  
– gravura em metal, ilustração de *Monstrorum historia cum  
Paralipomenis historiae omnium animalium*, de Ulisse Aldovandi  
– Bolonha, Typis Nicolai Tebaldini: Marco Antonio Bernia, p. 648*

Aldrovandi (1522-1605), publicada postumamente em 1642. Apesar do suposto propósito «explicativo», a representação é sumária e equívoca: enquanto a notícia refere quatro pernas — *duas algũa cousa mais curtas que as outras* — a imagem mostra apenas duas; os corpos retratados são do sexo feminino mas sabe-se que os gémeos eram rapazes, graças à inscrição gravada na lápide encomendada pelo bispo da Guarda. O sacerdote terá ficado certamente impressionado por este nascimento «maravilhoso» (a ponto de mandar fazer uma sepultura em pedra para os filhos do jornaleiro).

VISCERA, SUNTUMUM/IMUS VENTER SEXUS/ ET HEPAR/BINAE SUNT ANI-  
MAE CAE/ TERA BINA QUOQUE/ISTIS QUAM VITAM/ BONA-DAT-VENTU/ RA  
GEMELLIS/ ABDON, ET SENNEM/RES TITUERE DEO/AST HORIS SEPTEM/  
LANGUENS IACET/UNA SU PERSTES/SIC SOCIAE SATA/ GENS, DUM SEQUI/  
TUR MORIENS/ 1716.

Abdon e Sennen, que nasceram ligados, têm um só baixo-ventre, sexo e fígado; têm vidas distintas e distintas também todas as mais coisas; deram a vida a Deus, mas, morrendo um, o outro morreu também, desfalecendo pouco a pouco durante sete horas; juntos foram gerados, juntos viveram e juntos morreram. 1716.<sup>31</sup>

O desenho não tem desvelos particulares com os corpos dos recém-nascidos Abdon e Sennen — assim baptizados em honra de dois santos mártires. Alheio ao retrato fiel, sublinha antes a natureza monstruosa, como um sinal que irrompe no teatro do mundo. Está próxima das *assinaturas* e das similitudes — conveniência, emulação, analogia e simpatia — que povoam, por exemplo, a passagem de Aldrovandi, dedicada à serpente em geral: «...voz, movimentos, sítios, alimentos, fisionomia, antipatia, simpatia, modos de captura, morte e feridas que a serpente provoca, modos e sinais de envenenamento, remédios, epítetos, denominação, prodígios e presságios» (Aldrovandi *apud* Foucault, [1966] 1988: 94). Na Europa, circulam imagens de «portentos», raros mas plausíveis, próprios de um mundo que exhibe a onipotência insondável do Criador, pouco atreito às fronteiras estanques entre o conhecimento académico e a sabedoria popular (cf. Mengibar e Vazques Garcia, 2000: 94). Aparentemente, os gémeos da Gazeta de Lisboa acenam-nos para lá da antecâmara da modernidade. A imagem que os representa é um fogacho tardio de um mundo que concebeu o conhecimento como comentário, entre a Idade Média e o fim da Renascença, indiferente à episteme clássica que entretanto substituiu a «prosa do mundo», pelas diferenças e pelas classificações taxinómicas (cf. Foucault *idem*: 125-130). Contudo, uma estampa impressa no jornal do Reino é também uma novidade.

---

31 A lápide em granito pertenceu à capela de São Brás, mandada esculpir pelo bispo da Guarda, D. João de Mendonça, residente no Paço de Castelo Branco. Actualmente, a lápide pertence ao espólio do Museu Francisco Tavares Proença Júnior (número de inventário: 10.66 MFTPJ). A imagem e a ficha podem ser consultadas no catálogo MatrizNet, do Instituto dos Museus e Conservação, no endereço electrónico: <http://www.matriznet.imc-ip.pt>



*São Caetano de Thiene* – Água-forte de João José dos Santos  
– 1851, Col. Soc. Martins Sarmiento.

O louvor da gravura em cobre tecido por João José dos Santos pode parecer um fogacho anacrónico ou uma bizzarria de um país europeu semi-periférico, desfazado das revoluções artísticas, em curso fora de fronteiras. Contudo, as concepções do mestre português estão próximas da posição assumida pelo célebre pintor Horace Vernet (1789-1863), no texto de *Du Droit des peintres et des sculpteurs sur leurs ouvrages*, aclamado pelos pares da *Académie des Beaux-Arts* (publicado em 1841). O panfleto de Vernet tem por principal objectivo defender os direitos de autoria sobre a imagem, mas não deixa de referir o papel atribuído ao buril e à arte tradicional da gravura:

A gravura é o meio de propagar e de eternizar a obra do pintor. Não é, com efeito, a gravura o agente mais activo da reputação do pintor? A gravura é para o quadro, por assim dizer, o que a imprensa é para o manuscrito: é ela que o multiplica, é ela que o propaga e populariza; é ela que eterniza a obra; é ela que eterniza o génio do pintor. (Vernet *apud* Bann, 2001: 215)<sup>29</sup>

29 «La gravure est le moyen de propager et d'éterniser l'oeuvre du peintre. N'est-ce pas la gravure, en effet, qui est la plupart du temps l'agent le plus actif de la reputation du peintre? La gravure est, pour ainsi dire, au tableau, ce que l'impression est au manuscrit: c'est elle qui le multiplie, c'est elle que eternize l'oeuvre; c'est elle qui immortalise le genie du peintre».

## 2.1 «A primeira notícia ilustrada em Portugal». A antecâmara da modernidade em Portugal.

Dispostas lado a lado, as ilustrações reproduzidas nas páginas iniciais da investigação resistem por um momento ao movimento da leitura. A dobra entre as páginas opõe semelhanças, como num jogo de espelhos. Porém, o hábito é mais forte e restaura automaticamente o sentido da leitura, ordenando uma imagem após a outra. O que por um momento esteve em simultâneo está agora orientado pela seta do tempo. «1716», «1840». As legendas e as datas reforçam o encadeamento, criam um enredo que envolve as notícias desconexas sobre os irmãos do Sião e sobre os filhos de Maria Maya e António Simaõ. Face à combinação destas imagens, que sentido tem a combinação destes nomes? Que sentido tem afirmar que a ilustração d’*O Panorama, Jornal litterario e instructivo* é mais moderna do que a estampa da *Gazeta de Lisboa*? Que ideias distintas de tempo ou de história passam por estas imagens?

Em 1716, ainda estão por criar a *Academia Real de História* (1720) ou a aula de *Física Experimental* portuguesa; estão por publicar a *Lógica Racional, Geométrica e Analítica* (1734) de Manuel Azevedo Fortes, *A Teórica Verdadeira das Marés, conforme à filosofia do incomparável Newton* (1737) de Jacob de Castro Sarmiento e *O Verdadeiro Método de Estudar* (1748), de Luís António Verney. Passaram algumas décadas sobre a realização das primeiras Conferências Eruditas, que reuniram o Conde da Ericeira, D. Francisco Xavier Menezes, e outros ilustres, para tratar de questões de método e da lógica dos modernos face à lógica dos antigos. Na antecâmara das Luzes, os *estrangeirados*, «elementos activos do processo de mundialização da cultura científica e tecnológica», preparam-se para «criar no espaço nacional os mecanismos capazes de assegurar uma produção científica autónoma, à luz do conceito de modernidade» (Carneiro; Diogo; Simões, 2000: 74)<sup>30</sup>. A estampa da *Gazeta de Lisboa* parece repousar para lá dessa antecâmara, noutra tempo, entre teratologias, cometas e maravilhas carregadas de prenúncios. Tendo em conta a disposição dos corpos e a posição ligeiramente flectida do braço, com as palmas das mãos abertas e os dedos juntos, é possível que a gravura em pau da *Gazeta de Lisboa* provenha directa ou indirectamente da estampa da *Monstrorum Historia*, de Ulisse

---

30 O conceito de *estrangeirado* diz respeito à rede de indivíduos que lutam por um novo conceito de progresso e de modernidade: «A sociedade portuguesa vive então o início de um confronto que se prolongará durante todo o século XIX, entre as estruturas arcaizantes de um império encerrado sobre a sua própria inércia económica e o desejo de construir um novo quadro de referências, organizado em torno de uma ideologia de progresso, sustentada, no plano socioeconómico, pela alteração da estrutura produtiva e, no plano cultural, pela adopção de uma racionalidade científico-tecnológica.» (idem)

A «grosseira estampa em madeira» é uma excepção na mancha regular de texto d'*A Gazeta de Lisboa*. A página que relata o nascimento de Abdon e Senon tem um lugar inaugural na história da imprensa portuguesa. Constitui, segundo o historiador José Tengarrinha, a «primeira notícia ilustrada de que há conhecimento na Imprensa portuguesa» (cf. Tengarrinha, 1989: p. 197). Por este prisma, a escolha como primeira imagem da investigação parece plenamente justificada. Talvez seja tentador colocá-la na ponta de uma linha que culmina nas reportagens fotográficas da actualidade, passando pela notícia recreativa sobre os siameses, publicada n'*O Panorama*. Entre ambas, existem semelhanças que se estendem ao corpo da notícia. Os textos passam do pretérito perfeito ao presente do indicativo. Trazem à leitura um passado recente, quase actual, respeitante a vidas plebeias. Tendo em conta o que os aproxima e o que os distingue, podem ser integrados no mesmo fio que conduz a afirmação óbvia: *a notícia dos gémeos d'O Panorama, Jornal litterario e instructivo é mais moderna do que a notícia dos gémeos da Gazeta de Lisboa*). Semelhante afirmação apoia-se indiscutivelmente nas diferenças de datas, da regra ortográfica e da expressão literária, Mas mesmo admitindo que *A Gazeta de Lisboa* e *O Panorama* pertencem à mesma história, não deveria existir algum cuidado ao desenhar esta linha? Será ela verdadeiramente contínua? O que é um periódico? Será a publicação noticiosa que começa a circular regularmente nos Reinos da Europa dos séculos XVII e XVIII?<sup>32</sup> Ou será o jornal de grande tiragem que se desenvolve com os impérios empresariais contemporâneos? Talvez os gémeos da *Gazeta* e os gémeos de *O Panorama* digam respeito a tempos, ou a ideias de tempo, dificilmente conciliáveis. Os filhos do «homem jornaleiro» acenam ao leitor contemporâneo, com sinais contraditórios. Têm um pé na era da reprodutibilidade técnica e o outro nos prodígios do mundo das «assinaturas». Na verdade, a *gravura em pau* que faz perdurar a memória dos gémeos, na «primeira notícia ilustrada em Portugal, é muito similar às imagens que circulam na literatura de cordel.

## **2.2 A imagem de cordel e a imagem régia. História e imagem do corpo político na antecâmara da modernidade.**

Quem durante o século XVIII e mesmo no apontar do XIX, percorreu algumas das ruas e praças da baixa de Lisboa, veria num que noutro esconso do velho casario medievo ou seiscentista, que a mão dum progresso muitas vezes mal entendido esboroo, um homem de capote de saragoça sem forro, calções sebentos e remendados, a meia esgarçada, sorvido de faces, barba descuidada e raras farripas grisalhas espreitando sob o chapéu em bico de candeia. Servia-lhe de escabelo uma rima de cartapácios, velhos in-fólios carunchosos,

---

32 As *Relações* do século XVII são as primeiras publicações noticiosas portuguesas de carácter periódico, sujeitas a licenças régias e censura prévia. O primeiro periódico com carácter mais ou menos regular tem também o nome *Gazeta* – inspirado em *La Gazette*, publicação francesa de 1631 –, mais precisamente *Gazeta em Que se Relatam as Novas Todas, Que Ouve Nesta Corte, e Que Vieram de Várias Partes no Mês de Novembro de 1641*. Publicada, com interrupções até 1647, integra o conjunto das «gazetas da Restauração» (cf. Tengarrinha, 1989: p. 38).

maços de papéis amarrados, breviários; e parede arriba, bifurcando-se em cordéis paralelos, folheto de todo o feitio e assunto: autos e entremezes, relações de naufrágios, batalhas e monstros aparecidos, milagres, vidas de santos, novelas de cavalaria, livros de astrologia de S. Cipriano, de feitiçarias, testamentos, palestras de vizinhas, casos prodigiosos e castigos do céu, relações de festas e touradas... Este homem é o papelista, e essa vasta literatura, aquela que nós hoje alcunhamos de cordel, atento que, como dizia o Tolentino,

no Arsenal, ao vago caminhante  
Se vendem a cavallo n'hum barbante.  
(Cardoso Martha *apud* Ramos, 2008: p.98)

O modo de produção e distribuição da literatura de cordel implica também uma fórmula editorial: impressão em tipografia com meios muito económicos, comercialização na rua por vendedores ambulantes. A aparência «grosseira» das estampas que acompanham os textos dos Almanques setecentistas, impressos *in octavo* menor, é própria da *gravura em pau* (cf. Soares, 1946: 8; idem, 1951: 8)<sup>33</sup>. O registo não se compadece com o detalhe ou com a adequação à forma dos objectos. O talhe é simples; o ponto de vista é quase sempre frontal; o fundo vazio permite o recorte contrastado dos contornos. O tempo deste género de imagem é lento; a concepção das figuras e da indumentária pode passar de século para século, sem actualização. Numa publicação que circula em Espanha, em 1747, o casal de populares é representado por uma dama e por um cavaleiro de capa e espada, provindos do Século de Ouro (cf. Bozal, 1987: 650) — o folheto tem um título mais sugestivo do que a própria imagem: *Nueva relación donde se da cuenta, y declara cómo una mujer llamada Ana Contreras, inducida del domonio, dió muerte a su marido, y a dos hijos y los echó en adobo; e como le dió al Galán acomer del higado, y la assadura frita: Refierese, cmo fueron descubiertos, y ajusticados...*.

A estampa publicada n' *A Gazeta de Lisboa* partilha com a gravura do *prodígio sucedido na vila de Monte Mo'r o Novo* (reproduzida na página 46) a fórmula gráfica e a temática dos nascimentos monstruosos (ou maravilhosos), mas assenta numa diferença significativa. A literatura de cordel circula na rua e não é dirigida ao público erudito. Os folhetos e as gravuras em pau formam um embrião magro de cultura de massas, alimentado pela mecanização dos meios e pela redução de custos da prensa. Moldados pelo denominador comum dos apetites e das aptidões do público, adquiriram uma estrutura narrativa ritmada e um conteúdo temático partilhado pelos letrados e pelos ouvidos dos iletrados — a construção é oral, assente na repetição e no emprego de padrões e epítetos que facilitam a leitura em voz alta e a memorização (cf. Ramos, 2008: 98). É pelo contexto, e não pelo grafismo, que a estampa da *Gazeta* se distingue da imagem de cordel. A representação gráfica dos gémeos

---

33 Os Almanques são publicados em «formato de 130 X 80 de mancha [...] ilustrados com pequenas estampas xilográficas, de desenho ingénuo e traço duro e violento». (Soares, 1946: 8). Ernesto Soares chama a atenção para a ausência de referências à xilogravura, entre os gravadores. Estes, referiam-se a «*gravura de madeira* ou *gravura em madeira* e para as chapas mais rudes do começo do século XIX e anteriores *gravuras de pau*.» (Soares, 1951: 8)

quebra a mancha do texto que, ao longo de décadas, compila e actualiza em quatro páginas (publicadas duas vezes por semana, com tiragem de 450 a 1500 exemplares), as notícias do Reino de Portugal e, principalmente, do estrangeiro (como sublinha o frontispício: «História Anual cronológica e Política do Mundo e Especialmente da Europa»)<sup>34</sup>. A *Gazeta de Lisboa* partilha com as congéneres europeias um modo de organização e um «conjunto intertextual sobre o qual, para lá das diferenças — culturais, linguísticas, de sistemas jurídicos e políticos, de sistemas de edição —, um número muito importante de pontos comuns poderiam ser encontrados» (cf. Belo, 2005: 47). O meio dos sábios, de onde provém, tece uma récita regulada por critérios gerais de selecção, que tornam mínima a intervenção da censura, segundo um modelo retórico bebido nos cronistas clássicos, que fizeram «durar a memória dos acontecimentos humanos» (cf. idem). A «História» é concebida como adequação entre o estilo e as acções das vidas nobres, ligando no mesmo círculo harmonioso os «sucessos» do passado e do presente.

No tempo de D. João V (1689-1750), poder é representação. Os filhos do jornaleiro aparecem entre textos que raramente mencionam a plebe ou a nobreza da província (ao contrário do *Folheto de Ambas as Lisboas*, publicado entre 1730 e 31, com o foco voltado para os bairros populares). As excepções que confirmam as leis naturalizadas da nobre história do Reino são os nascimentos e as longevidades fora do comum. As crianças de Maria Mendes «vivem espertas & mamão bem» mas pertencem ao mundo dos prodígios. Por muito grosseira que seja, a estampa que as representa mostra o inexplicável selo do divino que distribuiu desigualmente a graça por corpos nobres, menos nobres e plebeus. Por isso é admitida, excepcionalmente, nas páginas de uma «História» que espelha a natureza: à fuga irreversível do tempo, sobrepõe-se um círculo da Fortuna que marca e dá a cada coisa, e a cada actor, um papel no teatro do mundo. Acompanhando os movimentos da «roda da fortuna», entre a inelutável mudança e o eterno retorno, a *Gazeta* enraíza a matéria aparentemente volátil e excepcional do presente numa continuidade cíclica (cf. Belo, 2005: p. 181). No Teatro da Vida que engloba *A Gazeta de Lisboa*, a imagem e o texto distribuem lugares que não pressupõem a visibilidade de todo o corpo social. Os súbditos podem assistir em grande número, mas a visibilidade do centro, ocupado pelo Monarca, absorveu a vitalidade das festas mais antigas e redistribuiu os corpos segundo uma hierarquia rigorosa, irradiada e disseminada através do culto da Imagem Régia (cf. Lourenço, 2001: 35; Bebianno, 1987: 46-47).

---

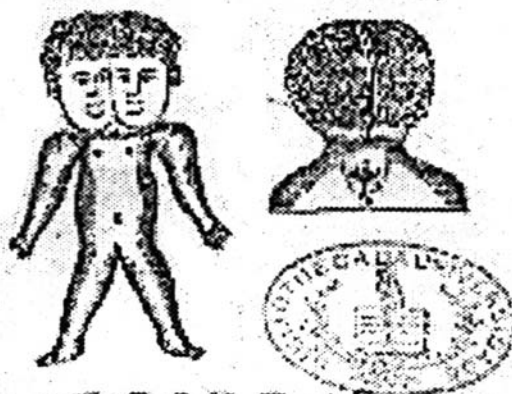
34 A concessão tardia do privilégio régio (em 1752) ao editor José Freire Monterroio Mascarenhas chegou mesmo a alimentar uma ideia, formada posteriormente, de que a publicação seria uma espécie de voz oficial do Reino. Na verdade, durante muito tempo, a publicação das notícias na *Gazeta* seria uma forma de o editor e de os correspondentes participarem indirectamente na sociedade de corte. A *Gazeta* não pretendia publicar de modo sistemático as decisões ou os decretos da administração real. Como outras gazetas europeias da época, era sobretudo dominada pela informação proveniente do estrangeiro. (cf. Belo, 2005: p. 47)

Não será prudente exacerbar o papel político do «centro» e da Coroa barroca, em detrimento da pluralidade e do papel efectivo das instituições e das ordens normativas que se estendem além da ordem estadual, na organização do trabalho, na hierarquização social, no papel disciplinador dos saberes ou na regra religiosa (cf. Hespanha, 1994: 30-36). O Antigo Regime em Portugal é pautado por uma organização plural de poderes locais, de diferentes naturezas — eclesiástica, nobiliárquica, familiar —, que traça limites à concepção do estado absolutista. No entanto, o descentramento efectivo tem como contra-peso uma imaginação corporativista e centralizadora da sociedade, impregnada pelas categorias do poder jurídico que se repercutem na teia social e na cultura erudita e popular. O teatro, o cerimonial, a liturgia cortesã, amplificados pela difusão da Imagem Régia, atenuam as fraquezas e as inconsistências do governo. O corpo do soberano é a cabeça simbólica de um corpo maior, ordenado segundo partes; cada qual conhece o seu lugar e o seu papel. A visão cristã do cosmos ordenado por Deus traduz-se na unidade em virtude do arranjo das partes, dispostas para um fim comum — *unitas ordinis, totum universale ordinatum* (cf. Xavier, Hespanha, 1993: 122). As funções das diferentes ordens da criação são irreduzíveis, tal como cada parte do corpo social. O espectáculo barroco prolonga esta imagem de ordem, reforçando a centralidade simbólica da imagem régia, sob uma forma convencional e teatralizada que já não tem correspondência directa com a decomposição das ordens medievais e com a estratificação, cada vez mais complexa, das classes sociais. Se os «ingredientes fundamentais da construção institucional» são ainda os «da *respublica* medieval» (idem: 528), a imagem do corpo do Rei, para ser eficaz no seu papel político, deve multiplicar-se e circular, dentro e fora das fronteiras, nos cunhos das moedas e nas gravuras — que conhecem nesta altura um impulso particular em Portugal, com a presença de gravadores franceses —, sob as formas do retrato-monumento, do retrato de aparato ou do retrato alegórico, revestidas por um carácter retórico que consagra e eterniza a *virtus* do modelo (cf. Pimentel, 2008: 136).

A forma prodigiosa, que confirma a inescrutável lei que governa o Teatro do Mundo, confere aos gémeos Abdon e Sennen o direito à lápide, no túmulo, e à «estampa», na crónica da «História Annual». Na formação histórica que emerge depois do desmantelamento desse teatro, a imagem ilustrada terá uma acção bem distinta: fazer desfilas as figuras de um colectivo virtual, sob a premissa de universalidade e de visibilidade de todos os corpos — sem deixar, no entanto, de trabalhar insistentemente aquilo que os diferencia e integra num corpo político.

# COPIA 1754

De huma Carta escrita por hum amigo a outro  
Com a historia do prodigio succedido na Vila  
**DE MONTE MOR O NOVO,**  
No nascimento de huma menina com duas cabeças  
unidas como mostra esta figura.



LISBOA:

Na Officina de Pedro Ferreira, Impressor da  
Augustissima Realta N. S. Anno de 1754.

Com as licenças necessarias, e Privilegio Real

Capa de *Cópia de huma Carta escrita por um amigo a outro com a história do prodígio sucedido na vila de Monte Mo'r o Novo, no nascimento de huma menina com duas cabeças unidas como mostra esta figura* – gravura em madeira  
– Lisboa: Na Officina de Pedro Ferreira, 1754.

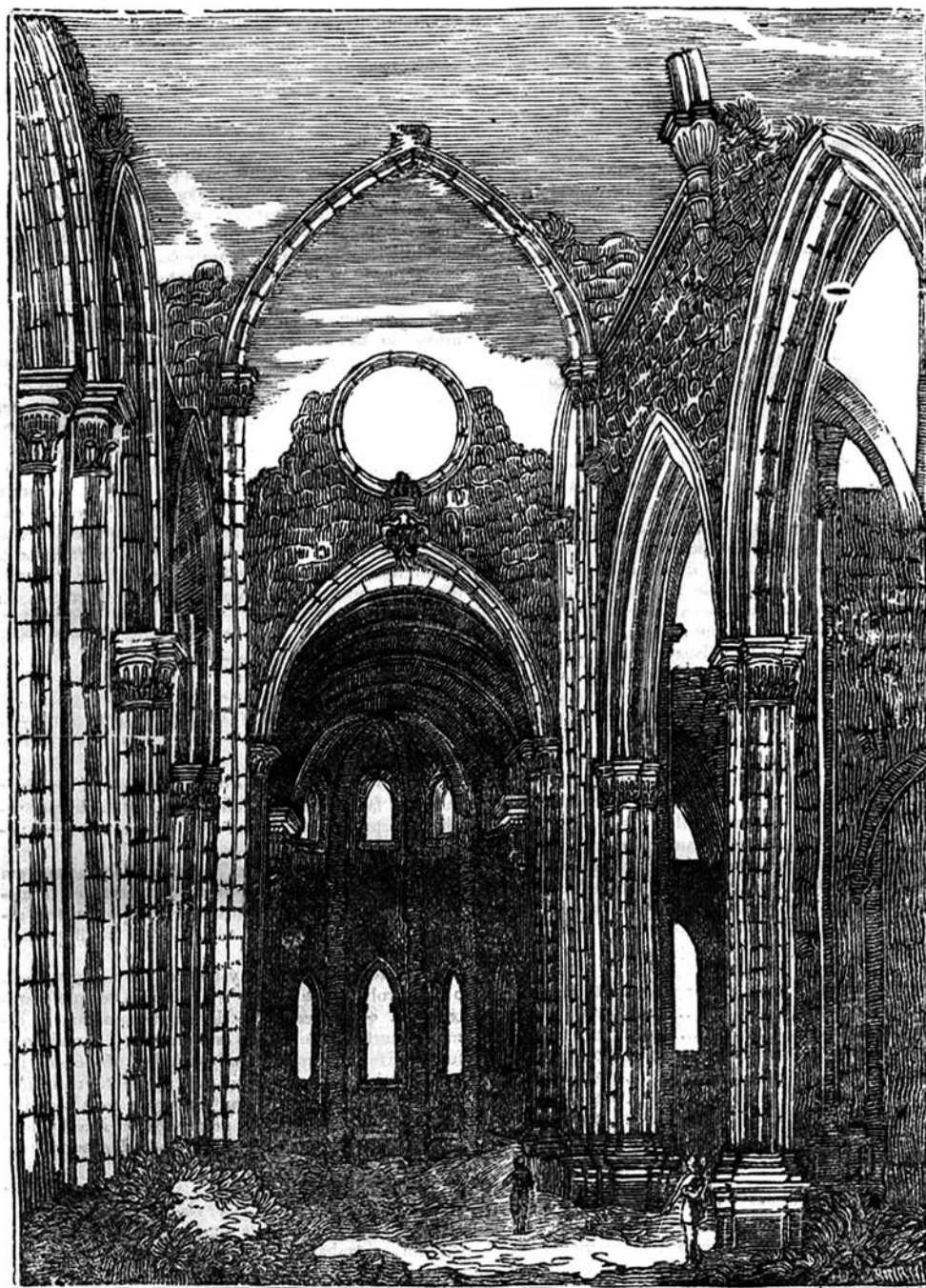


Dent regale Tibi Brasiliae regna metallum,  
 Atque Sidens gemmas det Tibi terra ferax:  
 Africa Lusitaco jam dudum compede vinceta  
 Quod nivibus praestet, sectile donet ebur:  
 Dent, licet atque Tibi munda sua munera, jacent:  
 Nos majora damus, Te Tibi namque damus.

India quidquid habet, det dent sua vellera Sere,  
 Dent Tibi Memnonice thurea, dona plagae:  
 Det sua, sequae Tibi genitrix Europa, suorum  
 Nobilis exortu, nobiliorque tuo:

Ita Joanni V. Potentissimo Lusitanorum Regi Effigiem suam aedificatam ac proprio caelo sculptam, verbis autem R. L. Antonij de Sa. Regis Cong. Orat.  
 Mysonon. Portugalliae Historiographi Latini, & Regiae Academiae Consoris, offerrebat G. F. L. Debrie & jurem Academiae sculptor. an 1729.

Ita Joanni V. Potentissimo Lusitanorum Regi Effigiem...  
 – desenho de Guilherme Francisco Lourenço Debrie, gravura em água-forte  
 – Coleção da Biblioteca Nacional de Portugal



**INTERIOR DA IGREJA DO CARMO EM LISBOA.**

*Interior da Igreja do Carmo em Lisboa – gravura a topo, sem assinatura  
– O Panorama Jornal litterário e Instructivo, vol. I., n. 1, 6 de Maio de 1837, p. 3*

### 2.3 A modernidade como *Panorama*. A configuração de um novo corpo político originado pelo saber da História.

De todas as coisas que se oferecem ao homem para lhe recrear os momentos de ocio, é a leitura talvez a mais aprazível, e seguramente a mais proveitosa. Sem quebrar o seu repouso domestico, sem vaguear pelas ondas do oceano, ou trilhar peregrino as sendas e desvios de países remotos, diante de seus olhos se corre o panno á cena do mundo passado e presente, e do mundo da sciencia e da arte; trava conversação com as personagens mais distintas de todas as epochas e com os mais nobres engenhos de todas as idades; tracta as intelligencias dos diversos paizes, e bebe a largos tragos na taça da sabedoria. Cidadão de todas as republicas, membro de qualquer sociedade, contemporaneo de qualquer século, só o homem dado à leitura pode com verdade dizer que para ele foi o Universo criado. (Herculano, 1837: 1)

E os valores imaginários que o passado assumiu então, todo o halo lírico que o envolve, nessa época, a consciência da história, a viva curiosidade pelos documentos ou os traços que o tempo foi deixando atrás de si — tudo isso manifesta à superfície o facto evidente de que o homem se achou vazio de história, mas que se entregara já à tarefa de reencontrar no fundo de si, e entre todas as coisas que ainda podiam remeter-lhe a sua imagem (as outras calaram-se e mergulharam em si próprias), uma historicidade que lhe estivesse vinculada essencialmente. Mas tal historicidade é desde logo ambígua. Uma vez que o homem fala, trabalha e vive, poderá a sua história ser outra coisa senão o nó inextricável de tempos diferentes, que lhes são estranhos e que são heterogêneos uns aos outros? (Foucault, [1966] 1988: 405)

A ilustração dos gémeos da *Gazeta de Lisboa* vive no tempo movido pela Roda da Fortuna. A ilustração dos gémeos siameses publicada n' *O Panorama* vive no tempo da história universal. O intervalo, ou a dobra entre ambos, é também reconhecível pela descontinuidade na experiência e na ideia do tempo. O texto de Alexandre Herculano que introduz o novo periódico em Portugal pertence à formação epistemológica que emerge na Europa, no final do século XVIII, quando o regime assente na continuidade do ser e do saber, articulado no quadro ordenado e simultâneo das representações, da natureza e das riquezas, entra em ruína (cf. Foucault [1966], 1988: 253, 290)<sup>35</sup>. O saber já não é constituído sob a forma de quadro, mas sob a forma da série e do encadeamento; a História surge, não apenas como recolha das «sucessões de facto, tal como elas puderam ser constituídas», mas como «o modo de ser fundamental das empiricidades, a partir do qual elas são afirmadas, colocadas, dispostas e repartidas no espaço do saber para eventuais conhecimentos e para ciências possíveis» (idem: 263). A História torna-se o saber da modernidade; «a partir do século XIX, define o lugar de origem do empírico, esse lugar onde, para aquém de toda a cronologia estabelecida, ele adquire o que lhe é próprio» (Foucault, [1966], 1988: 263). O texto de «Introdução» d'O

---

35 Ocorre então a separação dos campos de conhecimento, doravante em busca de estruturas empírico-transcendentais que dêem fundamento aos respectivos objectos (da biologia, da economia política e da filologia). Com o surgimento do homem, sujeito do conhecimento, cala-se a «plenitude clássica do ser», assente na transparência e na profunda unidade e simultaneidade das representações (Cf Foucault, 1988 (1966): 253, 290).

*Panorama* coloca confortavelmente o leitor no topo de um miradouro, onde o espaço é transformado pelo tempo numa superfície planisférica, distribuída pelas «inteligências de diversos paizes» (Herculano, 1837: 1).

No intervalo que se abre entre os gémeos da *Gazeta*, frutos de um prodígio, e os gémeos siameses, casos clínicos padecentes de uma «dilatação do cordão umbilical», eventualmente tratável por operação cirúrgica, o mundo das assinaturas rui e ganha preponderância um saber histórico, que não abandona completamente as categorias teológicas — «a ciência se introduz tanto no tecto do abastado, como no abrigo do pobre, e mostrando a mão do Criador em todas as obras do Universo, ergue até os degraus do seu throno o nosso pensamento no tumulto do mundo» (idem). O tempo tem agora uma lógica imanente; o *eschaton* da teologia foi transposto para o pensamento secularizado da filosofia da história (cf. Marramao, 1983: p. 108). Na formação de Alexandre Herculano, leitor de Vico e Herder, os ciclos dos progressos materiais e dos avanços científicos encadeiam-se numa progressão que aproxima os homens de Deus e desvela a razão e o sentido global da História<sup>36</sup>. Segundo Herder, porém, o progresso da cultura não ocorre linearmente (há uma correlação entre unidades e os progressos de cada uma revertem para o progresso geral). Segundo Herculano, o panorama de todas das civilizações e de todas as idades produz a consciência de um atraso civilizacional.

O nosso povo ignora immensas coisas que muito lhe importava conhecer, e esta falta de instrução sente-se até nas classes, que, pela sua posição social, deviam ser illustradas. Entre os mesmos homens dados às letras se acha falharem repetidas vezes, as noções elementares de tudo o que não é objecto do seu especial estudo, e a sciencia em Portugal está ainda longe de ter aquelle character de unidade, que ganha diariamente no meio das outras nações.

Assim a Sociedade Propagadora dos conhecimentos úteis julgou dever seguir o exemplo dos paizes mais illustrados, fazendo publicar um jornal que derramasse uma instrução variada, e que podesse aproveitar a todas as classes de cidadãos, accommodando-o ao estado de atrazo, em que ainda nos achamos. Esta nobre empreza será por certo louvada e protegida por todos aqueles, que amam deveras a civilisação da sua pátria. (Herculano, 1837: 2)

*O Panorama* português procura acertar o passo com a Europa. No processo que conduz à consolidação do sentido histórico e abstracto da modernidade, a neutralidade da expressão *tempo moderno* desaparece para dar lugar a uma «transcendência qualitativa» (Cf. Osborne, 1995: 11).

---

36 Mais tarde, Herculano tomará uma posição mais crítica relativamente à filosofia da história e às generalizações que conduzem a «lógica» das «leis da história» do hegelianismo e do positivismo sociológico (Catroga, 2005: 9). Herculano procurará distinguir a historiografia da filosofia da história, apelando ao contacto com as fontes e à mobilização para consolidar o valor documental dos vestígios históricos. O estabelecimento da verdade dos factos permitiria a síntese após a análise, seguindo um modelo científico. O levantamento cumulativo e continuado das fontes, segundo um «progresso comparável à construção de um edificio», permitiria a construção de sínteses mais amplas (idem: 14). O propósito inscreve-se na linha historicista: «Portugal contribuirá com uma das monografias mais úteis para se obter o fim do imenso labor histórico da Europa actual, o criar uma ciência do passado, cujas doutrinas, estribadas em factos gerais e por toda a parte uniformes, a tornem ciência de aplicação que ajude a resolver mais de um problema de organização futura» (Herculano *apud* Catroga, idem: 15).

Retomando a semântica da modernidade traçada por Koselleck, Peter Osborne sublinha, como condições para esta re-orientação o avanço técnico e científico, o contacto com o «Novo Mundo» e o retraimento da escatologia cristã e da expectativa do Juízo Final. A modernidade abre o espaço conceptual de uma «temporalidade abstracta de novidade qualitativa» que tem uma «significância epocal», porque pode «ser agora extrapolada para um futuro de outro modo vazio, sem fim, e portanto sem limite» (Osborne, 1995: 11)<sup>37</sup>. As guerras políticas e religiosas entre estados europeus deitaram por terra as promessas de um Império cristão unificado — em favor de um mercado dividido entre nações rivais. A partir do século XVII, o planisfério desenhado pela expansão europeia mostra uma extensão contínua, preenchida por comunidades e povos que passam a ser estudados segundo os modelos comparativos das ciências da natureza. No século XIX, acompanhando o crescendo do discurso colonial, a experiência da modernidade consolida uma categoria temporal qualitativa, que distingue os diferentes graus do «estado» ou do «progresso» humano.:

Na medida em que «a modernidade» é entendida como uma categoria periodizante, no sentido pleno em que regista uma ruptura, não apenas de um período definido cronologicamente para o outro, mas na qualidade do tempo histórico em si mesmo, estabelece um diferencial entre o carácter do seu próprio tempo e o do tempo que a precede. Este diferencial formou a base para a transformação do significado dos conceitos de «progresso» e «desenvolvimento», no final do século dezoito, que os faz precursores dos posteriores conceitos de modernização, do século vinte. Porque a ideia da *não-contemporaneidade* de tempos geograficamente diversos, mas *cronologicamente simultâneos*, que assim se desenvolve no contexto da experiência colonial, é a base para as «histórias universais, com uma intenção cosmopolita. (Osborne, 1995: 16-17)<sup>38</sup>

Desaparece o sentido primitivo do termo latino *modernus* (o que é actual ou mais recente, sem implicação qualitativa). O funcionamento do «operador discursivo», que unifica e hierarquiza a oposição entre *antigo* e *moderno*, dissolve a autonomia de cada um desses termos numa ordenação por épocas, segundo uma lógica projectual que privilegia o moderno (cf. Miranda, 1994: p. 180). O tempo coincide agora com uma escala homogénea de desenvolvimento, recortada por uma diferenciação de estados, segundo critérios que negam a coetaneidade das comunidades menos industrializadas. O *panorama* que une todas as civilizações é, afinal, o *panorama* que as diferencia. A experiência de «atraso» será particularmente recor-

---

37 «...an abstract temporality of qualitative newness which could be of epochal significance, because it could now be extrapolated into an otherwise empty future, without end, and hence without limit.»

38 «Insofar as “modernity” is understood as a periodizing category in the full sense of registering a break not only from one chronologically defined period to another, but in the quality of historical time itself, it sets up a differential between the character of its own time and that which precedes it. This differential formed the basis for the transformation in the late eighteenth century in the meaning of the concepts of “progress” and “development”, which makes them the precursors of later, twentieth-century concepts of modernization. For the idea of the *non-contemporaneity* of geographically diverse, but *chronologically simultaneous*, times which thus develops, in the context of colonial experience, is the foundation for “universal histories with a cosmopolitan intent”.»

rente na esfera pública portuguesa: quanto maior for a pressão da dinâmica periodizante da modernidade, mais vozes da cultura e da política proclamarão o défice ou a estranheza face às metrópoles da Europa.

Anjos despenhados, procuremos subir outra vez ás alturas de que, não nós, mas sim torrentes de calamidades publicas nos precipitaram. Trabalhemos por nos instruir e melhorar os nossos costumes, aumentando a civilização nacional. E' esta a mais bella resposta, que podemos dar ás acusações dos estranhos: é esta a única resposta digna do carácter generoso, que nossos avós nos herdaram, e que não acabou de todo atravez de tres séculos de decadência. (Herculano, 1837: 2)

A civilização mede-se num jogo de espelhos, com o passado e com o estrangeiro. À crítica da condição presente vem sobrepor-se, sem verdadeiramente ferir a lógica de tempo unificado, a concepção de uma colectividade plena, que teria tomado forma no passado. A teoria da história que Herculano consolida poucos anos mais tarde, no primeiro volume da *História de Portugal* (publicado em 1846), faz da Idade Média um paradigma da distribuição equilibrada da *liberdade* e da *desigualdade* — os dois elementos fundamentais da dialéctica social e histórica segundo Herculano. Sob o signo de um novo progresso, a monarquia constitucional corrigiria as arbitrariedades e os desequilíbrios do absolutismo, favorecendo um equilíbrio similar ao que teria sido proporcionado pelos concelhos e pelo municipalismo medievais, instituições modelares de uma comunidade livre e autodeterminada.

Os propósitos de divulgação e de entretenimento, enunciados nas primeiras páginas d'*O Panorama*, têm a História como fio condutor — ao longo do primeiro ciclo de publicação, entre 1837 e 1844, sob a forma ensaística ou da narrativa, os temas históricos ultrapassarão significativamente a geografia e a moral, entre os assuntos mais tratados (cf. Catroga, 1996: 42). As páginas do Conhecimento Útil, frequentemente devedoras do estilo dramático de Michele, desenharão a raiz histórica de uma nação que se torna «imperativo tornar a redescobrir e divulgar» (Costa, 2002: 162).

A escolha da primeira imagem publicada n'*O Panorama* não poderia ser mais apropriada. A ruína gótica do monumento mandado construir por Nun'Alvares — o comandante militar do exército que combateu durante a crise dinástica do séc. XIV contra a Coroa castelhana — assume um relevo simbólico e um paralelismo óbvio com o período de guerra civil recente (Herculano, 1842: 128-129; Carvalho, 1974: 1-30)<sup>39</sup>. O interesse pela arte e pela

---

39 Nas *Cartas sobre a História de Portugal*, Herculano esclarece a importância do paradigma medieval: «A existência enfim intelectual, moral e material da Idade Média é que pode dar proveitosas lições à sociedade presente, com a qual tem muitas e mui completas analogias» (Herculano, 1842: pp. 128-129). A Idade Média, nesta perspectiva, é uma idade de *variedade*, oposta à centralização monárquica do ciclo do Renascimento. A designação de *variedade*, que Herculano aplica à Idade Média, encontra justificação nos *conselhos*, *comunas* e *feudos* (que, segundo o historiador, não teriam relevo em Portugal). Estas formações confeririam vida diferenciada à nação (cf. Carvalho, 1974: pp. 1-30).

arquitectura medievais também é próprio da corrente internacional que retoma as linhas do ensaio de Goethe sobre a catedral de Estrasburgo, em defesa de uma nova escola nacional inspirada no estilo gótico (n’*O Panorama* surge um louvor explícito à escola de arquitectos e escultores criada em Estrasburgo para preservar a catedral). À reinvenção moderna da ruína gótica não falta um cunho político, oposto aos valores culturais da aristocracia, pautados por modelos greco-latinos (cf. Rosen e Zerner, 1984: 185). O texto do artigo que acompanha a gravura d’*O Panorama*, igualmente atribuído a Herculano (cf. Mello, 1971: xcvi), intitulado «A Architectura Gothica», tem bem presente essa dimensão:

Na Inglaterra e na França seriamente se cuida em conservar e reparar esses edifícios, que são como a historia da intelligencia e da grandeza do paiz, e que talvez em breve serão modelo para os artífices, quando de todo acabar o preconceito de que em artes só o grego e o romano é bello; quando se persuadirem que os hábitos, as opiniões, e as crenças de uma nação devem estar em harmonia com os seus monumentos. (Herculano, 1837: 2)

Ainda incerta no domínio técnico da gravura a topo, a primeira ilustração d’*O Panorama* revela-se já exímia no jogo dos substratos e das profundidades da História: a evidência da ruína não deixa de conter a possibilidade de um novo ciclo de progresso e de um novo povo. A imagem ilustrada toma parte no intenso trabalho de formação de uma nova comunidade política. A História, tornada visível pela arte industrial da gravura, ensina os leitores a ver, a ler e a reconhecer aquilo que supostamente já trazem na *indole* ou na *alma*, aquilo que supostamente os distingue, enquanto cidadãos de todas as repúblicas, como cidadãos nacionais<sup>40</sup>.

#### 2.4 Política da imagem: soldar o tempo, conservar o poder.

«Grande Homem» e Deus, Animal e Máquina, o *Leviatã* foi na sua origem um «mito da razão» capaz de gerar história. Continha no entanto, no seu seio, a semente do seu próprio ocaso: mais do que se converter num monstro totalitário, como a sua imagem de horrenda e demoníaca onnipotência poderia sugerir — «*Non est potestas super terram quae comparetur ei*» —, introduziu sobretudo a cisão individualista no Estado, a qual faz valer, no interior do próprio Estado, o interior como exterior, o invisível contra o visível, a moral da convicção contra a obediência política, o secreto contra o público, dando com isso lugar ao Estado liberal e agnóstico do século XIX. (Bento, 2003: 357)

---

40 «O argumento histórico, ao justificar os períodos de apogeu (e de queda) definia quadros paradigmáticos. Neste horizonte, a suposição dessa entidade metafísica chamada “alma”, “espírito” ou “índole” do povo, por mais cientista que fosse a sua caracterização, remetia para uma visão essencialista da história» (Catroga, 2005: 27). A concepção de Herculano encontra paralelos óbvios nas obras de Guizot e Thierry. No prefácio da 6ª edição, de 1855, Guizot articula expressamente o princípio conflitual entre a autoridade e a liberdade que orienta a *Histoire de La Civilization em Europe* (publicada em 1828). Thierry, por seu turno, empenhado na determinação de uma origem para o constitucionalismo moderno, encontra na «revolução comunal» um «prelúdio do terceiro estado» (Thierry *apud*, Carvalho, 1974: 11). Por outro lado, a leitura sobre as formações medievais como exemplos contratuais originários, em sintonia com o liberalismo, é antecipada na obra *Portugal Regenerado em 1820*, de Manuel Fernandes Tomás e, sobretudo, pelo *Ensaio Histórico-Político sobre a Constituição e Governo do Reino de Portugal*, obra de José Liberato Freire de Carvalho e paradigma da interpretação liberal da história de Portugal. (Cf. Torgal, 1996: 32-33)



*Estampes Curieuses: Le Léviathan de Hobbes – D’après Abraham Bosse*  
 – gravura a topo s. ass. – *Le Magasin Pittoresque*. Tom. XX. n. 20, Mar. 1852. p. 153

Esta figura singular forma a metade superior do frontispício de um livro in-quarto publicado em Londres, em 1651, por Andrew Crooke [...] «A arte vai mais longe, ela imita essa obra racional e mui excelente da natureza, o *homem*, porque a arte cria esse grande Leviathan chamado uma república» [...] a palavra república, que etimologicamente significa coisa pública, é usada por todos os escritores antigos para expressar, não a forma política, mas o ser social na unidade dos seus interesses, quer o governo seja monárquico, aristocrático ou democrático. (Anom.. 1852: 154)<sup>41</sup>

O *Magasin Pittoresque* de 1852 marca depois o ponto final. O olho esquerdo do Leviathan, ligeiramente fechado, dá a impressão de uma piscadela, e o seu bigode faz dele um contemporâneo, que eleva no presente o bruto do Antigo Testamento, mas atenua uma vez mais o efeito de medo. (Bredekamp. 2003: 24)<sup>42</sup>

A filosofia aristotélica revoga a exclusão platónica e reintegra a imagem na cidade. A imaginação, em vez de *eikasia*, será *phantasia*. Traz à luz fantasmas, combina memórias, múltiplos conteúdos sensuais sem matéria, verdadeiros e falsos. Uma vez desgovernada, conduz à imprudência e à perda do domínio de si. A imaginação deve ser temperada pelos hábitos e pelas

41 «Cette singulière figure forme la moitié supérieure du frontispiece d’un livre in-4° publié à Londres, en 1651, par Andrew Crooke [...] “L’art va plus loin encore; il imite cette oeuvre rationnelle et très-excellent de la nature, l’*homme*, car l’art crée ce grand Léviathan appelée une république” [...] Le mot république, qui signifie étymologiquement chose publique, est employé par tous les anciens écrivains pour exprimer, non la forme politique, mais l’être social dans l’unité de ses intérêts, qui le gouvernement soit d’ailleurs monarchique, aristocratique ou démocratique.»

42 «Le Magasin Pittoresque de 1852 marque ensuite le point final. L’oeil gauche du Léviathan, légèrement fermé, donne l’impression d’un clignement, et son élégante moustache fait de lui un contemporain, qui élève dans le présent la brute de l’Ancient Testament, mais atténuée une fois de plus l’effet de peur.»

virtudes que cimentam o sentido de dever e o padrão moral da vida política (*bios*, a vida política do cidadão livre e virtuoso; distinta da *zoe*, a vida animal, sujeita às necessidades que tolhem os escravos, as mulheres e os artesãos). A *mimesis* não produz falsas percepções ou cópias exactas dos entes; na verdade, imita acções; permite reconhecer, segundo um princípio da verossimilhança, as paixões próprias do humano e purificá-las. «Polignoto representava os homens, superiores; Páuson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós» (Aristóteles, 1986: 105). As figuras e as cores, transformadas em sinais das disposições morais, estão sujeitas às prescrições da *Política*: «posto que nem todas as pinturas traduzem de igual forma estes aspectos, os jovens devem evitar contemplar as de Páuson, mas não as de Polignoto assim como as dos restantes pintores ou escultores de carácter nobre» (Aristóteles, 1998:579).

Na cidade romana, a imagem também será produtora e reprodutora do poder político<sup>43</sup>. A *imago* partilha com a *imitatio* o radical *im* e é parente da *mimesis* grega, a arte do actor, concebida segundo dois sentidos: «o de exprimir uma emoção interior, profunda, indizível pela linguagem» e o «de reproduzir mecanicamente um modelo, como fazem os imitadores» (cf. Melot, 2007: 6)<sup>44</sup>. Na comédia de Plauto, a estupefacção do criado de Anfitrião quando depara com a sua própria *imago* — perante a máscara envergada por Mercúrio — provoca o riso porque sobrepõe dois extremos sociais. Sósia, o servo impertinente que deveria conhecer o seu lugar, vê-se subitamente investido pelo direito exclusivo do cidadão proeminente — *ius imaginis ad memoriam posteritatemque prodendae* / o direito à imagem para preservar a memória (Cf. Bartsh, 2006: 125-126). A *imago* é uma memória particularmente produtiva: liga e hierarquiza o espaço da casa, da cidade e do mundo; solda o tempo, recompõe os laços que a morte põe em risco — conserva e acresce simbolicamente o poder do *genus*. Ajuda a criar, para lá do corpo mortal, «um híper corpo activo, público» (cf. Debray, 1992: 31)<sup>45</sup> que deve ser lembrado e emulado no presente e no futuro.

O poder de soldar o tempo e conservar a integridade do corpo político atinge o limiar da modernidade na estampa do *Leviathan*, desenhada por Abraham Bosse (1602-1676) segundo as instruções de Thomas Hobbes (1588-1679). O Estado moderno tornou-se impensável sem

---

43 A *imago* é a máscara mortuária de cera. Depois de desfilarem no funeral do aristocrata, é colocada em tabernáculos de madeira, expostos no lugar mais visível e público das casas. Durante o cortejo, no momento do elogio pronunciado no centro da *civitas*, que lembra os actos e as virtudes do defunto, para que a comoção e o exemplo se estendam, a *imago* é exibida por um mimo, perante a multidão, como se o morto estivesse presente. No espaço da casa, sob os *armaria* que devem guardar as imagens, figuram os *tituli* com os nomes e as acções dos antepassados. A virtude associada à visibilidade ramifica-se e, cedo, *imago* designará também o reflexo no espelho, conservando uma função edificante, devolvendo o olhar e ensinando aquele que olha a comportar-se dignamente (cf. Bartsh, 2006: 130, 132).

44 «Imago partage le radical im, dont on ignore l'origine, avec le mot imitatio, lui-même sans doute apparenté au grec mimesis, qui désigne l'art de l'acteur, avec, encore, un double sens : tantôt celui d'exprimer une émotion intérieure, profonde, indicible par le langage, tantôt celui de reproduire mécaniquement un modèle, comme font nos imitateurs.»

45 «Cette “imago” est un hypercorps, actif, public»

uma imagem — profundamente influenciada pelo estudo da óptica. A cabeça do rei coroado ergue-se sobre o corpo que reúne o movimento comum dos súbditos. Como as efígies reais, pensadas para compensar a ausência do monarca durante o interregno da sucessão, a imagem preenche o intervalo por onde se poderia infiltrar a guerra civil ou a sedição. As vontades de cada um são apaziaguadas pela vontade superior que anima o estado (autómato e obra de arte). No seu «último estado semântico, talvez o de alcance mais vasto, a imagem do Leviathan liga-se a essas formas de representação que expõem uma ligação entre a imagem e a construção do tempo, esforçando-se, no momento da morte, em afirmar uma sobrevivência» (Bredekamp, 2003: 94)<sup>46</sup>. No horizonte do «primeiro grande regicídio da modernidade» (cf. Rancière, 1992: 42), a imagem procura impedir e reparar a decapitação do monarca, contendo o tempo, evitando a dissolução do corpo político.

A imagem do *Leviathan* torna visível a transição da figura da soberania para a primeira figura da modernidade, pela qual ocorre o contrato em que cada um sacrifica, em troca da imunidade recíproca, precisamente o que é comum (cf. Esposito, 2010: 89-94)<sup>47</sup>. Não se trata apenas de uma relação exterior com o poder. É antes a manifestação de um poder de conservação da vida que se exerce imediatamente, na vida dos contratantes. A ordem da arquitetura, a ausência de destruição e a presença rarefeita de pessoas (restam os soldados armados e os médicos equipados com máscaras contra as epidemias) contrastam com a multidão humana que se reúne no corpo do gigante. Mas tudo concorre para a mesma evidência: este é o momento em que os homens renunciam aos seus interesses privados e fundam o contrato com o Estado (cf. Bredekamp, 2003:103, 104). Na imagem, o acto fundador repete-se, imprime-se no espírito, adiando indefinidamente a desagregação potencial dos corpos atingidos pela «doença da política» — ou pela epidemia dos que usam a palavra fora do lugar e sem ciência.

Os corpos da multidão aprenderam a ler, começaram a usar e a desviar as regras da retórica, engrossando a produção de uma «papelada» gigantesca cujo efeito «não é, simplesmente a perturbação posta nos espíritos para preparar o caminho do machado regicida. É mais profundamente uma primeira morte do rei, uma morte de papel que lhe dá um corpo

---

46 «Dans sa dernière strate sémantique, peut-être celle dont la portée est la plus vaste, le Léviathan se rattache à ces formes de représentation qui exposaient une liaison entre l'image et la construction du temps, en s'efforçant, au moment de la mort, d'affirmer une survie.»

A imagem afasta-se da simbologia solar e transcendente de Luís XIV ou de D. João V. O gigante de Hobbes é produzido segundo um princípio compósito, similar ao dos dispositivos de lentes facetadas que corrigem um conjunto de retratos distintos, reconfigurando-os segundo um novo retrato (Cf. Bredekamp, 2003: 86). Está igualmente próxima do dispositivo utilizado secretamente pelos súbditos leais de Charles I que, através de uma anamorfose, perpetuam a imagem do monarca (executado, em 1649)

47 «...a soberania não está antes nem depois da biopolítica, atravessa antes todo o seu horizonte fornecendo a mais potente resposta ordenativa ao problema moderno da autoconservação da vida. A relevância da filosofia de Hobbes, antes ainda do que nas suas explosivas inovações categoriais, está na absoluta nitidez com que é captada esta transição. Diferentemente da concepção grega – que no seu conjunto pensa a política na distinção paradigmática da dimensão biológica – em Hobbes não só a questão da *conservativo vitae* entra em pleno direito na esfera da política mas vem a constituir o seu objecto de longe predominante.» (idem)

fantástico para se tomar dos atributos do seu verdadeiro corpo» (Rancière, 1992: 47) <sup>48</sup>. A ciência vai aliar-se ao poder para conter «as crianças do Livro» e para avaliar a legitimidade dos discursos. A população vai tornar-se o novo objecto do governo, assistido pelas ciências administrativas — num movimento que também abre via a uma «poética do saber historiador» que já não se interessa apenas pelos feitos políticos do reino e se volta para os corpos da multidão (cf. idem: 51). A imagem do gigante de Hobbes está num limiar; é uma charneira entre um poder transcendente e o plano imanente, que se vira para a vida dos governados.



*Galeria dos Homens Úteis — Joaquim Lopes*  
– Desenho de Nogueira da Silva e gravura de J. Pedroso  
– Archivo Pittoresco, tomo II, nº 27, Janeiro de 1859. p. 209

Um homem d'estes nada tem a invejar aos outros: deve viver contente, satisfeito, alegre de si próprio. Em si tem a virtude, na virtude tem o mérito, no merito tem a honra: n'esta virtude, n'este merito, n'esta honra, gozos raros e inexcediveis parao espirito. (Nogueira da Silva, 1859: 212) <sup>49</sup>

48 «L'effet de cette paperasse, ce n'est simplement le trouble mis dans les esprits pour préparer le chemin de la hache régicide. C'est, plus profondément, une première mort du roi, une mort de papier qui lui donne un corps fantastique pour s'emparer des attributs de son vrai corps.»

49 Joaquim Lopes (1798-1890). Frequentou a escola e aprendeu a ler e a escrever. Foi pescador em Gibraltar e depois remador no Bugio, onde viria a destacar-se. Foi patrão de falua e depois mestre do salva-vidas, de Paço-de-Arcos. Salvou inúmeros naufragos e foi condecorado pelo governo português e pelo governo inglês.



*Emílio Henrique Maximiliano Hoedel – Auctor do attentado contra o imperador da Allemanha no dia 11 de Maio de 1878 (segundo uma photographia enviada de Berlim)*  
– Gravura a topo de Pastor – *O Occidente*, 1º Anno –  
Volume I, nº 13, 1 de Julho de 1878. p. 104.

## **2.5 Uma imagem (im)possível para o novo corpo político da modernidade, depois do «Ano 2». O poder múltiplo e os processos de vida da população.**

Lembrem-se do esquema do Leviathan, nele, enquanto homem fabricado, o Leviathan não é mais do que a coagulação de um certo número de indivíduos separados que se encontram reunidos por um certo número de elementos constitutivos do Estado. Porém, no coração, ou melhor, à cabeça do Estado, existe qualquer coisa que o constitui enquanto tal e essa qualquer coisa é a soberania, que Hobbes diz ser precisamente a alma do Leviathan. Pois bem em vez de colocar esse problema da alma central, creio que seria necessário tentar — o que procurei fazer — estudar os corpos periféricos e múltiplos, esses corpos constituídos como súbditos pelos efeitos do poder. (Foucault, [1976], 2006: 43)

O historiador da arte T. J. Clark situa o primeiro momento do modernismo artístico numa data precisa: 16 de Outubro de 1793, correspondente no calendário revolucionário a *L'AN DEUX*. «Esse foi o dia em uma pintura completada apressadamente por Jacques-Louis David [1748-1825], de Marat, o herói martirizado da revolução — *Marat a son dernier soupir*, chamou-lhe David no início — foi lançado no domínio público» (Clark, 1999: 15)<sup>50</sup>. A característica mais extraordinária dessa pintura reside na metade superior, inteiramente vazia, ou antes: na novidade «sem precedentes» dessa superfície que não representa verdadeiramente um vazio mas traz à presença uma representação da pintura, «como pura actividade», capaz de gerar «ordens

<sup>50</sup> «That was the day a hastily completed painting by Jacques-Louis David, of Marat, the martyred hero of the revolution – *Marat à son dernier soupir*, David called early on – was released into the public realm.»

(monótonas) a partir de si mesma», como «uma espécie de escrita automática» (Clark, 1999: 44)<sup>51</sup>. A constituição da modernidade artística será indissociável do surgimento de um novo corpo político: as normas da pintura mudam, ao mesmo tempo que ocorre uma transformação radical das pressões normativas da política sobre a vida dos novos cidadãos.

O que Clark descreve a propósito d'*A Morte de Marat* demonstra que a dissolução da imagem do Leviathan, que forma o famoso frontispício do livro de Hobbes sobre a soberania (e da forma de soberania representada pela imagem), não produz simplesmente uma multidão, uma massa enxameante e incontrolável de «partes do corpo» – neste caso, de indivíduos – à deriva e desacoplados de qualquer forma de organização. A «massa», que é desencadeada através da ex-carnação de soberania, a dissolução do corpo sublime do rei, é tal que, agora, por assim dizer, opera metástases dentro de cada indivíduo, é tal que pode de fato encher o eu com uma «multidão», por dentro. (Santner, 2011: 96)<sup>52</sup>

A imagem do Ano 2 tem que «...colocar uma espécie de corpo de soberano no lugar de outro», sem produzir «um novo monarca ou fender-se numa série de funções vitais, ligadas apenas por uma razão instrumental» (idem: 47). A «questão do Povo» torna-se «uma questão sobre a representação» (Clark, 1999: 77). A (im)possibilidade de representar o novo corpo, enxameado por uma multidão, obedece ao jogo de oposições que recorta em negativo a noção jacobina do Povo: nem *pauvre*, nem *population*, nem *riche*, nem *aristocrate*. A parte superior da pintura incorpora o vazio dessa noção; reflecte a aporia da representação e a própria inadequação do corpo de Marat — padecente de lepra, impróprio para encarnar um novo símbolo de soberania. As marcas indiferenciadas constituem uma «outra forma de escrita», que não consegue encontrar bem o seu objecto, simbólico ou outro, e que, portanto, «lida com os seus próprios procedimentos»<sup>53</sup> (idem: 48).

Alguma coisa se passou no mundo do Leviathan, após a revolução. O gigante perdeu uma parte: uma tesoura guiada por uma mão invisível, saída do corpo da colmeia, cortou a cabeça coroada. Não tendo ponto capital para onde convergir, a multidão retornou à cidade, para junto dos médicos, que ficaram a controlar a epidemia, e do exército, que ficou de guarda. Não se desorganizou; não se entregou à violência sem quartel e não caiu na insegurança do direito

---

51 «a representation of painting, of painting as pure activity. Painting as material, therefore. Aimless. In the end detached from any one representational task. Bodily. Generating (monotonous) orders out of itself, or maybe out of ingrained habit. A kind of automatic writing.»

52 «What Clark describes apropos of the *Death of Marat* demonstrates that the dissolution of the image of Leviathan that forms the famous frontispiece of Hobbes's book on sovereignty (and of the form of sovereignty represented by that image) does not simply yield a multitude, a swarming, unruly mass of "body parts" – in this case, individuals – adrift and uncoupled from any form of organization. The "mass" that is unleashed by way of the excarnation of sovereignty, the dissolution of the king's sublime body, is one that now, so to speak, metastasizes *within* each individual, one that can indeed "crowd" out the self from within.»

53 «another form of script, the endless meaningless objectivity produced by paint not quite finding its object, symbolic or otherwise, and therefore making do with its own procedures.»

natural. O enxame de funcionários retomou funções. Mercadores e vendedores, agricultores, párocos, meirinhos, cobradores, mestres-escola, industriais, homens de letras, artesãos, editores, marinheiros, mestres de salva-vidas, gatos-pingados, e tantos mais, espalharam-se por câmaras, escritórios, hospitais, morgues, quartéis, fábricas, propriedades agrícolas, portos, lugares de negócio e lugares de ofício... O autómato imaginado por Hobbes *ex-carnou-se* — traduzindo uma expressão empregue por Santner — mas continuou a trabalhar, talvez até com intensidade redobrada. As múltiplas imagens que se seguem à decapitação, participam na viragem que Foucault capta numa célebre passagem do estudo sobre as instituições penais, quando refere o surgimento de uma «nova física do poder»:

O corpo do rei, com sua estranha presença material e mítica, com a força que ele mesmo exhibe ou transmite a alguns, está no extremo oposto dessa nova física do poder definida pelo panoptismo; seu campo é ao contrário toda aquela região de baixo, a dos corpos irregulares, com seus detalhes, seus movimentos múltiplos, suas forças heterogêneas, suas relações espaciais; são mecanismos que analisam distribuições, desvios, séries, combinações, e utilizam instrumentos para tornar visível, registrar, diferenciar e comparar: física de um poder relacional e múltiplo, que tem sua intensidade máxima não na pessoa do rei, mas nos corpos que essas relações, justamente, permitem individualizar. (Foucault, 1977, 2004: 172)

A política já não pode ser compreendida pelo quadro tradicional do poder soberano, centrado no corpo do rei (que exerce um direito de tomar a vida dos súbditos). O modelo da jurisprudência que guiava a mão do rei — figurado exemplarmente na *Alegoria da Aclamação de D. José*, que mantém como figura mais próxima do trono a *Justiça* munida da espada e da balança (cf. Hespanha, 1993: 463) — já não constitui o paradigma. A justiça tem agora a concorrência de outros aparelhos institucionais. O poder passa a incitar, reforçar, controlar, monitorizar, otimizar e organizar as forças dos corpos (cf. Foucault, [1976] 1994: 139). A higienização e a disciplina reguladas por autoridades sanitárias — primeiro nos hospitais e depois no espaço urbano mais vasto —, as reformas penais, as reformas de ensino, a transformação do mercado como instância reguladora da política, a adopção progressiva de modelos próximos dos saberes da *statezpolizei* surgem como novas dimensões de uma «anátomo-política» do corpo humano, que extrai as funções do corpo-máquina, e de uma «biopolítica da população» que procura controlar os processos biológicos no sentido de ajustar os fenómenos populacionais aos processos económicos (Foucault, [1976] 1994:141-142)<sup>54</sup>.

---

54 «Concretamente, este poder sobre a vida desenvolveu-se desde o século XVII sob duas formas principais; estas não são antitéticas — constituem antes dois pólos de desenvolvimento ligados por tudo um feixe intermediário de relações. Um dos pólos, ao que parece o primeiro a formar-se, foi centrado sobre o corpo como máquina: o seu adestramento, o crescimento das suas aptidões, a extorsão das suas forças, o crescimento paralelo da sua utilidade e da sua docilidade, a sua integração em sistemas de controlo eficazes e económicos, tudo isso foi assegurado por processos de poder que caracterizam as *disciplinas: anátomo-política do corpo humano*. O segundo que se, formou um pouco mais

A fusão entre a leitura e a visão que ocorre na pintura de David também pode ser pensada pelo prisma da ilustração. Empenhada no trabalho de representar os corpos da cidade, a imagem da imprensa ilustrada irá transformar-se numa espécie de escrita visual ou de registo iterativo. Na charneira da cultura de massas, alargará a representação dos «sinais vitais» da «multidão enxameante». Não será propriamente uma escrita automática. Mas produzirá signos e cifras que se dividem entre a influência das ciências dos novos poderes e o desenho colhido do vivo, entre corpos úteis, corpos menos úteis e corpos refractários à utilidade — «...não é que a vida tenha sido exaustivamente integrada em técnicas que dominam e a gerem; incessantemente ela lhes escapa» (idem 145). Longe de reflectir um sistema geral de dominação ou de sujeição a um Poder estatal absoluto, a imagem desenha, simultaneamente, as figuras da hegemonia social e outras figuras, incompletas, desfasadas, contraditórias. Retomando a expressão de T. J. Clark, como um enxame, constantemente *lançado no domínio público*.



*History of British Birds* –  
Gravura a topo e desenho de Thomas Bewick  
–*History of British Birds*, vol I, 1804. p. 181

---

tarde, nos meados do século XVIII, centrou-se sobre o corpo-espécie, sobre o corpo atravessado pela mecânica do vivo e que serve de suporte aos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração de vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-las variar; a sua assunção opera-se por toda uma série de intervenções e de *controles reguladores: uma biopolítica da população*. As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem dois pólos em torno dos quais se desenrolou a organização do poder sobre a vida.» (idem).

### Capítulo 3 — A imprensa ilustrada e o artefacto da cultura de massas.

#### 3.1 O nome moderno da ilustração. As definições, a resistência cultural e a entrada em uso na linguagem.

Esta literatura que não pode ser nomeada por qualquer nome, que é em três quartos feita pelos desenhadores [...] a litografia e em seguida a gravura em madeira, importação de mau gosto e do espírito industrial da Inglaterra, saíram das suas atribuições [...] Nunca nenhum século tinha levado tão longe este deboche de ilustrações mercantilmente concebidas. (Lagenevais [1843] *apud* Kaenel, 2005: 82)

A ilustração transporta a modernidade no próprio nome. Antes das primeiras décadas do século XIX, a palavra *ilustração* permaneceu distante das artes gráficas. Os sentidos que a percorriam diziam respeito ao reconhecimento público de um mérito, à exposição clara de um discurso, a uma inspiração divina. O dicionário de Rafael Bluteau, revisto e ampliado por António Moraes da Silva, oferece, em 1789, as seguintes definições:

ILLUSTRAÇÃO, s. f. o dar luz, e notícia clara de alguma coisa; discurso que dá luz, e ilustra sciencias, ou passos de autores obscuros, ou antiguidades. § Inspiração v.g., *ilustração Superior, ou Divina* [...]

ILLUSTRAR, v. at. fazer illustre, nobre, enobrecer § f. v. g., *com estas leis ilustrarão os Romanos sua República, Vascone. Arte: a Santidade, com que se ilustraõ, Vieira.* § Declarar com explicações, notas, comentários, interpretações, alguma matéria obscura; *ilustrar o entendimento, com razões, conselhos.* § *Ilustrar o discurso, iluminá-lo.* (Bluteau, 1789: 694)

O uso moderno de *ilustração* entra nos léxicos das línguas europeias através da imprensa. Primeiro em Inglaterra, por volta de 1817, com passagem rápida à Itália, à França e à Alemanha (cf. Kaenel, 2005: 82). O surgimento bem sucedido de periódicos como o britânico *The Illustrated London News* (em 1842), ou como o francês *L'Illustration* (em 1843), dissemina o uso e força a entrada de um novo sentido nos dicionários, primeiro como um neologismo, encarado com precauções oratórias e reservas nacionalistas, depois como palavra naturalizada, utilizada para designar uma nova prática artística e um novo tipo da imagem. O processo de internacionalização é conflituoso; ocorre entre aspas, itálicos, perífrases, como se a resistência à palavra, apesar do uso frequente, estivesse à medida da suspeita erudita que recai sobre o género (cf. *idem*).

Em Portugal, a entrada oficial do termo *ilustração* nos dicionários é muito tardia. Em 1878, quando já circula *O Occidente, Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro* — «revista ilustrada que exprime o estado da arte em Portugal» (*O Occidente*: 1877) —, a sétima

edição «melhorada e muito acrescentada» do *Diccionario de Lingua Portuguesa* de António Moraes da Silva, no esteio de Bluteau, ainda conserva inalteradas as definições citadas. Com uma diferença porém. A entrada do termo «Illustrado» inclui a seguinte secção: «Adornado com gravuras; diz-se de um periódico, d'um livro. É galicismo que o uso sancionou» (Silva, António Moraes. 1878: p. 140). O *galicismo que o uso sancionou* atesta uma circulação generalizada muito anterior à oficialização tardia e relutante do dicionário. A «Introdução» publicada no primeiro número d'*O Archivo Pittoresco* (em Julho de 1857)<sup>55</sup>, por exemplo, utiliza *ilustração* no sentido contemporâneo:

Indo pedir à plástica a illustração das suas páginas, o *Archivo* procura fomentar a nos-sa gravura em madeira, dar relevo á palavra, e abrir campo em que as vistas curiosas espaiçam, sobre as criações da arte, da natureza, ou da phantasia. (Anom, 1857: 1-2)

Apesar da relutância mal disfarçada do *Diccionario*, o reconhecimento do uso do termo atesta a circulação corrente de uma imagem eminentemente moderna. Paradoxalmente, *ilustração* começou a ser utilizado no contexto da paleografia, como sinónimo de *iluminura* (cf. Le Men. 2002: p. 813). O género de combinação de texto e imagem que a palavra designa também é designado pelo nome mais antigo *vinheta* (que remonta às ornamentações vegetais do mobiliário e da louça medievais). A palavra surge por volta do século XIII, associada ao ornamento em forma de ramo ou de folhas de vinha. Os motivos das vinhetas persistem na decoração Rococó até serem transpostos para o estilo Arte Nova no final do século XIX. O termo acaba por estender-se às artes gráficas, nomeadamente aos manuscritos iluminados do século XV. As vinhetas ornaram as barras marginais que prolongam os finais de linha pela moldura das páginas, criando laços de continuidade entre a escritura e o desenho» (cf. Caracciolo; Le Men, 1999: 11-12). A meio do século XIX, já está intimamente ligada ao trabalho gráfico desenvolvido por ilustradores como Tony Johannot (1803-1852) ou Thomas Bewick (1753-1821). *Vinheta* designa uma forma particularmente bem integrada de texto e imagem, possibilitada

---

55 Publicado entre 1857 e 1868, o *Archivo Pittoresco* foi fundado pela empresa Castro, Irmão & C.<sup>a</sup>, de Vicente Jorge de Castro, e por Thomás de Aquino Gomes. O *Archivo Pittoresco* foi apoiado financeiramente pela *Sociedade Madrêpora*, fundada no Rio de Janeiro por António Emílio Machado Reis e por um grupo capitalistas portugueses — segundo um modelo próximo da *Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, responsável pela edição d'*O Panorama*. Antes de falir com escândalo (e desvio de fundos) em 1865, a *Sociedade Madrêpora* assegura o valor da tiragem e distribui exemplares pelas escolas públicas, pelo território português e brasileiro. Segundo o primeiro tomo do *Diccionario Bibliographico Portuguez* de Innocencio Francisco da Silva: «Esta publicação, recomendável pela sua boa execução typographica, merito das gravuras, variedade e escolha dos artigos, começou no mez de Julho de 1857, e tem continuado até agora regularmente e sem interrupção. Os editores não poupam trabalho e sacrificios para a leveram ao par das melhores ha n'este genero...» (Francisco da Silva, 1858: 302). Uma década mais tarde, o *Supplemento* da mesma obra complementa: «Os redactors principaes do *Archivo* desde o seu começo tem sido: do 1º volume e parte do 2º, o sr. José de Torres; do resto do 2º volume o sr. Francisco Pereira de Almeida; do 3º em principio o sr. F. A. Nogueira da Silva, depois o sr. A. F. de Castilho e ultimamente o sr. A. da Silva Tullio. Continuou este á frente da redacção nos seguintes volumes até o 8º. Do 9º em diante figura como principal redactor o sr. L. de Vilhena de Barbosa, coadjuvado pelo sr. P. W. de Brito Aranha.» (Francisco da Silva, 1867:326)

pela técnica gravura a topo. Aperfeiçoada em obras maravilhosas como *General History of Quadrupeds* (1790) ou *History of British Birds* (publicada entre 1797 e 1804), a forma da vinheta pode ter um recorte irregular, flutuante como uma mancha ou uma impressão digital — desenhada, tal e qual, numa das gravuras mais célebres de Bewick. Esta mancha sem cercadura, iluminada pelo branco do papel, recolhe uma significação particular:

Aparentemente uma forma artística modesta, a vinheta lança um ataque poderoso à definição clássica da representação, a janela do mundo. A vinheta não é uma janela porque não tem limite, não tem moldura. A imagem, definida pelo centro e não pelas margens, emerge do papel como uma aparição ou uma fantasia. A incerteza do contorno frequentemente torna impossível distinguir os limites da vinheta do papel: a brancura do papel, que representa o jogo da luz dentro da imagem, transforma-se imperceptivelmente no papel do livro, e realiza, em miniatura, o esbatimento romântico entre a arte e a realidade. (Rosen e Zerner, 1986: 81)<sup>56</sup>

Esta «perfeita fórmula romântica» — fragmento de margens irregulares e, simultaneamente, ingénua «metáfora do infinito» (cf., *idem*) — tem implicações gráficas, técnicas e económicas que ultrapassam largamente o cânone romântico, estendendo-se até aos finais do século XIX (até que a litografia, primeiro, e as técnicas puramente mecânicas da foto-reprodução, mais tardiamente, substituam a gravura a topo nas páginas da imprensa ilustrada). A gravura de Bewick surge na fronteira que separa o objecto da estética do objecto de consumo. Como sugerem Rosen e Zerner, a fusão entre o desenho e a escrita alimenta umas das aspirações mais gratas do romantismo: a forma que reúne o elemento singular e a «metáfora global do mundo». Por outro lado, a entrada da imagem nos domínios tradicionais do texto impresso, assente nas novas técnicas de reprodução, inaugura o que «podemos chamar a idade dos *mass media*» (Rosen e Zerner, 1986: p. 86). Esta nova idade não é acolhida de forma consensual. A ilustração está envolvida num devir mercadoria da imagem que contamina o texto e perturba a formação cultural clássica.

---

56 «Apparently a modest art form, the vignette launches a powerful attack on the classical definition of representation, the window of the world. The vignette is not a window because it has no limit, no frame. The image, defined by its center rather than its edges, emerges from the paper as an apparition or a fantasy. The uncertainty of contour often turns impossible to distinguish the boundaries of the vignette from the paper: the whiteness, which represents the play of light within the image, imperceptibly becomes the paper in the book, and performs, in miniature, the romantic blurring between art and reality.»



MOSTEIRO D'ALCOBAÇA.

*Mosteiro de Alcobaça* – desenho de Manuel Bordalo Pinheiro, gravura a topo de Coelho – *Panorama*, vol. IV, n. 154, 11 de Abril de 1840 p 113.

As gravuras em madeira a que chamaremos *em relevo*, tem a grande vantagem de poderem entrar no prelo conjuntamente com os typos moveis, ou caracteres fundidos d'*impressão*, ficando collocadas as estampas naquelas partes das paginas onde convem para ilustrar o texto, sahindo com este da mesma tirada. Não acontece assim com a gravura em chapas de cobre, que appresenta os traços do desenho abertos e profundos no metal, a qual exige fazer-se a tirada á parte, isto é em folhas distinctas do texto; e alem de ser mais lenta e dispendiosa esta operação, é tambem o preço da mão d'obra da chapa muito subido, e a experiencia tem mostrado que não produz tantos exemplares com a gravura em pau. Sahen primorosas estampas das gravuras em metal; mas por que preço ficariam os jornaes populares, se não fosse a gravura em madeira?... (Anom, 1840: 113)

### 3.2 A produção e a reprodução das imagens. A gravura a topo, a litografia e a padronização industrial do desenho.

O corte transversal da madeira e a fita infinita da máquina de papel lançaram mais imagens no período de um século do que o homem tinha feito em toda a sua história anterior. (Mayor,[1971] 1972: 637)<sup>57</sup>

Para entender claramente o processo lithographico, suponha-se que o artista conclue um desenho, feito sobre a pedra granulada, com o lapis acima mencionado. Se imediatamente se passar por cima da pedra uma esponja molhada, o desenho desaparecerá, por ser o lapis, com que foi desenhado, solúvel em agua, em vitude do sabão que contém. Por isso, a primeira coisa que se faz, antes de começar a imprimir, é derramar-lhe em cima uma solução de acido nítrico, que neutralisa o alkali, ou sabão contido no lapis, e torna este insolúvel na agua. Depois disto, usam muitos espalhar sobre a pedra uma solução de gomma, e tirada esta, se passa uma esponja molhada pela superficie da pedra; acha-se que o desenho já se não apaga, porque a agua não entra com o lapis. Neste estado a obra está prompta para a tiragem, que se faz da seguinte maneira.

O impressor, sacudindo com as pontas dos dedos algumas pingas d'agua sobre a pedra, que já tem assentada no prelo, as espalha com uma esponja, de modo que molha, ou, para melhor dizer, humedece, toda a face da pedra por igual: acha então que ella embebeu a humidade só naquelas partes que não estavam cubertas com o desenho, que, sendo gorduroso, repele a água e fica enxuto. Feito isto, passa-se um rolo, convenientemente molhado em tincta d'imprensa, por cima de toda a pedra, que nem manchada fica onde está molhada, pela antipathia que entre o oleo e a agua. Mas a parte cuberta com o desenho, estando, como vimos, enxuta e oleosa, tem grande afinidade com a tincta d'imprensa, que por isso se desprende do rolo, e pega-se ao desenho.

Poem-se-lhe então por cima a folha de papel húmida, e apertando-se no prelo, a tincta passa do desenho ao papel, e a estampa fica tirada. Repetindo esta operação para cada estampa, se tira um grandíssimo numero dellas. (Anom., «Lithographia», *O Panorama*, 1839: 106-110)

A imprensa ilustrada encontra suportes privilegiados na gravura a topo e na litografia, inventada em 1796, por Johan Alois Senefelder (1771-1854) (cf. Meggs, 1998: 121; Mayor, [1971] 1972: 612-619). Disseminada pelo modelo do *Penny Magazine*, a primeira técnica serve as indústrias de edição e da imprensa de grande tiragem, articulando-se com outras transformações na produção do impresso. A gravura a topo apresenta diferenças significativas relativamente às técnicas tradicionais da xilogravura. O novo processo de gravação permite um grafismo mais detalhado e preciso:

...o buril com que o artista corta o cobre ou o aço é o mesmo instrumento que emprega o gravador de madeira na abertura dos sulcos do bloco de buxo. O ferro, tanto naquela, como neste, trabalha em todas as direcções, em traços paralelos, livres ou cruzados para obtenção de sombras, dos esbatidos e das meias-tintas. (Soares, 1951: 19).

---

57 «The quarter turn of the wood and the endless ribbon of machine paper released more pictures in a century than man had made in all his previous history.»



*Índice das gravuras* – gravura a topo de Caetano Alberto  
– *O Occidente*, vol. XXV. 25º Anno, 1902

Quer a xilogravura tradicional, trabalhada no sentido dos veios da madeira, quer a gravura em metal implicam uma impressão à parte, distinta da impressão do texto (como salienta o artigo d’*O Panorama*). De modo diverso, a resistente madeira de buxo usada na gravura a topo, cortada no sentido perpendicular do tronco, em pequenos «tacos» que podem juntar-se com cola ou por aparafusamento — uma técnica desenvolvida pelo britânico Charles Wells em 1860 —, permite compor matrizes polidas e niveladas à altura dos tipos móveis, passíveis de integrar uma única forma tipográfica. A robustez das fibras de madeira possibilita ainda um traçado de linhas de espessura mínima, no intervalo dos sulcos, sem desgaste ou dano. A passagem do rolo de tintagem inglês (patenteado em 1818) e a impressão do papel prensado industrialmente, de superfície mais macia, concorrem para estabelecer um nível de detalhe que rivaliza com o cobre (cf. Mayor, [1971], 1972: 636). Durante o processo de gravação, para produzir a trama de linhas desejadas, os pequenos blocos são colocados sobre uma almofada de couro cheia de areia, rodada pelo gravador de acordo com o sentido a dar aos cortes, pelos diversos buris — com ponta em «v», pontiagudos, raiados lentiformes, etc. O desenho assistido pelo uso de instrumentos de precisão, lentes de ampliação e réguas, toma uma faceta minuciosa, rigorosa e especializada. Durante décadas, no *Índice das Gravuras* da revista *O Occidente*, figura uma bela vinheta que representa o respectivo conjunto de instrumentos.

Nas oficinas de maior dimensão, o trabalho de desenho e da gravura pode transformar-se numa verdadeira cadeia de montagem, distribuída por várias mãos e ferramentas. O primeiro desenhador faz um desenho, «de uma pintura ou do que quer que se pretenda da imagem»

(Ivins, 1969 [1953]: 98)<sup>58</sup>. Posteriormente, o desenho primitivo é adaptado ao bloco de madeira e redesenhado por um gravador ou por um segundo desenhador especializado que, mesmo não conhecendo o original, como sucede frequentemente, deverá preparar a composição para o gravador. Concluído o desenho, o gravador começa a trabalhar, mas sucedem casos em que a gravação pode ser realizada por quatro ou mais gravadores, de acordo com diferentes especialidades — paisagem, figuras, arquitetura, céu. Em Inglaterra, a gravura a topo torna-se uma componente determinante de uma grande indústria gráfica, que alimenta o mercado interno e um enorme mercado externo. A assinatura dos gravadores é frequentemente substituída pelo nome da oficina (cf. *idem*). A meio do século, as apelativas duplas páginas dos jornais semanais de grande tiragem, traduzem a sofisticação e a tecnologia altamente especializada, rigorosa e anónima, envolvida na produção das imagens. Após a conclusão do desenho preparatório, os apertos que unem o bloco total são retirados e as partes desmontadas podem ser distribuídas por diferentes gravadores. Nas oficinas de grande dimensão, cada gravador trabalha a superfície do meio do seu pedaço, deixando intocada uma pequena margem. Quando os blocos são novamente reunidos na matriz, cabe a um gravador particularmente especializado completar a gravura, aplicando um traçado convencional de malhas que torna imperceptíveis as transições. O resultado «era apenas o que se poderia esperar. Em primeiro lugar, todos os gravadores tinham que gravar do modo mais similar possível, através do sistema pré-determinado de rede de linhas gravadas, em que tinham sido treinados» (Ivins, 1969 [1953]: 99)<sup>59</sup>.

A personagem central do célebre ensaio sobre a modernidade de Charles Baudelaire (1821-1867), exemplifica a complexa cadeia que envolve a ilustração. Constantin Guys (1802-1892), repórter gráfico de campo do *Illustrated London News*, faz os esboços na Crimeia, no cenário da guerra, e envia-os por correspondência para Inglaterra. Gavarni, no papel de desenhador estabelecido em Londres, redesenha nas matrizes as imagens que surgirão impressas nas páginas do jornal ilustrado de actualidades, expedido para todo o mundo (cf. *idem*). Ao modelo do *Penny Magazine* sucede um modelo editorial que intensifica a presença da ilustração, graças à combinação da gravura e da técnica da estereotípia — um «passo decisivo para o desenvolvimento da imagem jornalística» (cf. Melot, 1984: 151). A produção de *clichés* em metal, através do processo de moldagem, permite que a mesma matriz será difundida internacionalmente, a baixo custo. A segmentação e a industrialização reduzem preços e tempos de produção, aumentando exponencialmente as tiragens. O próprio padrão de oficinas de menor dimensão é

---

58 «In wood-engraving it became the standard practice to have a draughtsman make a drawing of a painting or whatever it was of which a picture was wanted».

59 «The result was only what might have been expected. In the first place, all the engravers had to engrave as much alike as possible, using a predetermined system of network of engraved lines in which they had been trained.»

alterado: «por cada 100 folhas da primeira [gravura em metal], obtinham-se 600 desta [gravura a topo], não contando com a proveniente da velocidade que mais tarde se obteve com as máquinas a vapor» (Soares, 1951: p. 22).

Do ponto de vista gráfico, consolida-se um «estilo internacional». Na «caricatura como na ilustração, assiste-se a uma espécie de unificação formal que atenua as singularidades tão marcadas por volta de 1800» (Kaenel, 2005: 80)<sup>60</sup>. A homogeneização é indissociável da transformação das técnicas e da circulação acelerada dos artistas e das imagens. Em 1830, os laços comerciais entre Paris e Londres estão reforçados, sob o impulso do capitalismo industrial promovido pela Monarquia de Julho. No final da década, as páginas do jornal *Le Charivari* (1832-1893) fazem cada vez mais justiça ao «estilo inglês», multiplicando o número de imagens impressas em gravura a topo, em alternativa à litografia de página inteira que, desde o início da década, se tornara um emblema da publicação (cf. Lauster, 2007: 43). Um pouco mais tarde, o jornal francês servirá de modelo ao congénere *The Punch*, que adoptará o subtítulo *The London Charivari* (1841). As imagens e os artistas ingleses atravessam o Canal. Contratado pela casa Didot, Charles Thompson (1791-1843) forma uma escola de gravura a topo em Paris. Outros gravadores vêm procurar trabalho na capital francesa — como Orrin Smith (1799-1843). «Na mesma época as matrizes gravadas e os clichés trocam-se regularmente entre as duas costas da Mancha» (Kaenel, 2005; 80)<sup>61</sup>. Com maior ou menor mestria, maior ou menor apuro técnico, os modelos das imagens que surgem no *Penny Magazine* (1832) não se diferenciam muito significativamente dos congéneres portugueses, espanhóis, franceses ou alemães. No mercado dos clichés e dos direitos de imagem, estimulado por uma procura que se agiganta com o correr do século, «a representação do mundo exterior» — eventos, artefactos, objectos científicos, obras de arte tradicionais — torna-se «em grande parte uma representação emprestada» (cf. Botrel, 2011). Pelo prisma da ilustração, a experiência da modernidade decorre, em grande parte, por importação. A pressão internacional suscita movimentos que procuram contrariar a vaga das imagens produzidas no estrangeiro e estimular a produção nacional (uma preocupação recorrente em Portugal, como se verá adiante). Por outro lado, suscita também a apropriação e a reutilização das imagens, em diferentes contextos (cf. idem).

*O Panorama* é a primeira publicação portuguesa ilustrada que recorre à gravura a topo. A falta de especialização dos desenhadores e dos gravadores do país será suprida pela importação. Em carta a Adrião Forjaz de Sampaio, Herculano comenta:

---

60 «Dans la caricature comme dans l'illustration, on assiste à une sorte d'unification formelle que atténue les singularités, si marquées autour de 1800. Ce style doit son homogénéité au développement des moyens de transport et des techniques de reproduction, à la circulation accélérée des artistes et des images imprimées.»

61 «A la même époque, les matrices gravées et les clichés s'échangent régulièrement des deux côtés de la Manche.»

... a dificuldade não está nos desenhos; está na gravura em madeira, único modo possível de os dar no meio do texto; aqui a direcção de *O Panorama* oferece e paga avultadas somas para os obter nacionais, e ainda não pôde encontrar senão dois *curiosos* que trabalham quando lhes dá na cabeça, sendo *carsts* ou *clichets* (*sic*) franceses e ingleses a máxima parte das estampas que neste jornal aparecem... (Herculano *apud* Baptista, 1977: 42).

A dupla portuguesa referida pelo editor é composta pelo desenhador Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1830) e pelo gravador José Maria Baptista Coelho (1812-1891), dois artistas amadores que terão um papel de relevo na consolidação e na transmissão da técnica em Portugal<sup>62</sup>. Em 1840, três anos passados sobre o primeiro número d'*O Panorama*, um artigo dedicado à «Gravura em Madeira» louva os progressos alcançados, reiterando as dificuldades e os esforços superados. Transparece uma prática pouco consolidada:

...para appromptar uma chapa acabada com tanto esmero, como a que o Sr. Coelho apresentou para o presente N.º, é necessario alem de muita habilidade muita paciencia, pelo minucioso e delicado deste género de trabalho, e pelo tempo que absorve. (Anom.. 1840: 113)<sup>63</sup>

O mesmo artigo sublinha a relevância económica e cultural da técnica da gravura a topo e propõe a implementação de uma cadeira de ensino, chegando a equacionar a possibilidade de inverter o movimento da importação.

Parece-nos (e muita gente será da nossa opinião) que se os amadores de Bellas-artes, sem direcção de mestre, desempenham obras tão completas, deveremos esperar o ter excelentes gravadores em madeira, se o governo crear uma cadeira especial para o ensino deste ramo de gravura na Academia Lisbonense de Bellas Artes. Dahi sahirão discípulos tão hábeis como tem aparecido nos outros ramos daquela instituição; e com o andar dos tempos poderão os auctores adornar com pouco dispêndio as suas edições com

---

62 A dupla autodidacta que empreendeu um esforço notável para assimilar a técnica. Durante a primeira fase, Bordalo e Coelho terão seguido o modelo das antigas técnicas de gravura. As primeiras gravuras que produziram para *O Panorama*, podem ser consideradas duras e angulosas. Por volta da década de quarenta, os processos estariam assimilados. (cf. Soares, 1951: 24)

63 Segundo o juízo formulado no mesmo texto, eventualmente favorecido: « A estampa, que precede este artigo, é devida a uma gravura feita pelo Sr. Coelho; como specimen a apresentâmos, e não duvidâmos colloca-la a par da maioria das estrangeiras. Impertinente cousa seria o dar o catalogo das estampas que os leitores tem visto; os nomes dos Srs. Bordalo Coelho e Fonseca, as anunciam, e o Panorama é a historia dos progressos destes senhores na arte de gravar em madeira, arte que ninguem lhes ensinou; a inspecção das estampas inglesas e francezas, o amor por este género d'estudo, a curiosidade encaminharam as suas tentativas; um exemplo do resultado destas diligencias está á vista na estampa d'Alcobaça, e apparecerá em outras que iremos publicando; com o que muito folgâmos por termos occasião de manifestar e louvar a aptidão e talentos dos nossos compatricios.» (idem). Posteriormente, os juízos serão mais severos. Na quarta série d'*O Panorama*, Nogueira da Silva, escrevendo sobre a «Gravura em Madeira em Portugal», sem deixar de louvar o mérito e o engenho de Bordalo Pinheiro declara: «Deixando-se atterar na presumpção exagerada de certos obstáculos, o artista escolheu um genero que, pela sua extrema facilidade e detestável monotonia, parlysava a acção variada, graciosa e, por vezes, inicial em que deve exercitar-se e amestrar-se o buril. Com o intento, mal fundado, de facilitar o ensino, desenhava tudo a traço paralelo, e o novo gravador, habituando-se a este trabalho medíocre e viciado, não poudo dar á arte aquelle impulso que uma vocação regular, como a de Coelho, teria de certo imprimido, se o mestre, menos medroso e mais severo para com a comodidade do discípulo, o houvesse obrigado a encarar sem receio, nem susto, toda a categoria de dificuldades.» (cf. Nogueira da Silva, 1866: 50, 68. 111)

vinhetas, emblemas, estampas, como as aformoseam os livros estrangeiros e os jornaes populares. Finalmente poder-se-hão vender por modicos preços, mediante o auxilio das gravuras em madeira, os livros de sciencias e artes industriais que necessitam de grande numero d'estampas explicativas, as quaes poderão encorporar-se no texto nos logares competentes. (idem)

A proposta d' *O Panorama* antecipa os ensejos expressos pela Liga ou Associação Promotora dos Melhoramentos da Imprensa, fundada em Agosto de 1846 por Almeida Garrett (1799-1854) e pelo deputado José Estevão (1809-1862). Entre outras propostas de teor liberal, como a abolição de portes de correio, a redução de taxas sobre o papel importado ou o fomento da tipografia, a VIIª conclusão da comissão fundadora sugere que se estabeleça «uma aula, na Academia das Belas Artes, para ensino da gravura em madeira, arte nascente entre nós, que aliás tinha já feito bastantes progressos» (cf. Ribeiro, 1879: 53; Tengarrinha [1965], 1989: 201). Apesar destes votos, o impulso decisivo da escola da gravura a topo em Portugal ocorrerá no quadro das próprias empresas de imprensa ilustrada, antes da sua integração na Academia — que virá a ocorrer bastante mais tarde, em 1865 (cf. Soares, 1951: 28)<sup>64</sup>.

Em 1872, o *Indice Alphanetico e Descriptivo* do álbum *Gravura em Madeira em Portugal*, traça retrospectivamente as linhas da profissionalização da gravura, estabelecendo comparações: embora as gravuras portuguezas de 1837 fossem «péssimas», teriam surgido «em condições quasi idênticas ás das que se viam poucos anos antes no *Magasin pittoresque*» (Brito Aranha, 1872: 7). No «estrangeiro» — em França — ocorreria um progresso rápido e a técnica adquiriria «justíssima importância» (idem). Em Portugal, o «desprimor no desenho e a imperícia na impressão» ditariam um atraso, compensado em 1858 com o surgimento do *Archivo Pittoresco*.

...por iniciativa de seus fundadores e á custa da sua bolsa, se estabeleceu na própria imprensa uma oficina de gravura para acompanhar com um trabalho regular e methodico os progressos em que elles se empenhavam e as paginas do *Archivo* mostram que esses louvaveis esforços, tanto na parte typhografica como na colaboração artistica, não tiveram resultados negativos. Quando se escrever a historia da gravura em Portugal este factio grandioso não deixará de ser mencionado. Data d'ahi, sem contestação o adiantamento e melhoramento, das nossas publicações ilustradas; e d'ahi nasceu (1860) a aula de gravura na academia de bellas artes, sendo nomeado para ella o sr. João Pedroso, que fôra o primeiro mestre na oficina do *Archivo*... (Brito Aranha, 1872: 7)

---

64 «Em 1865, já em pleno funcionamento de aulas, após uma exposição circunstanciada, abre-se na Academia Real de Belas Artes de Lisboa, o primeiro curso regular para preparação de futuros gravadores de madeira» (Soares, 1951: 28) João Pedroso Gomes da Silva (1823-1890) será o gravador e o mestre do primeiro curso regular para futuros gravadores em madeira, iniciado na Academia Real de Belas Artes de Lisboa. Começou a gravar para *O Ramalhete* e acabou por gravar para as revistas ilustradas mais importantes: *Archivo Pittoresco*; *O Panorama*; *Artes e Letras*; *Douro Illustrado*; *O Occidente*. Editou e gravou as 50 reproduções para *A Gravura em Madeira em Portugal*, obra de dois volumes, publicada em fascículos entre 1872 e 1876, que apresenta uma panorâmica importante dos artistas oitocentistas que desenharam para gravura em Portugal. (cf. idem: 30, 54-55)

João Pedroso (1825-1890) e Francisco Nogueira da Silva (1830-1868) substituem progressivamente a dupla inicial do *Archivo Pittoresco*, formada por Bordalo Pinheiro e José Maria Baptista Coelho, e tornam-se mestres responsáveis da oficina-escola do periódico, introduzida por decisão do venerável Vicente Jorge Castro — o mestre tipógrafo responsável pela organização da primeira caixa tipográfica portuguesa, fundador e proprietário da empresa, *Castro & Irmão*, que edita o *Archivo Pittoresco* (cf. Soares, 1951: 26). Mais tarde, nas páginas d’*O Occidente*, o gravador Caetano Alberto (1843-1924), formado nessa mesma escola, oferecerá uma descrição um tanto pitoresca de Nogueira da Silva, mestre desenhador «de pulso de ferro [...] que com o cabelo de um pincel quasi microscopio e sem auxilio de lente, a olho nu, traçava com a maior facilidade aquellas linhas finíssimas e paralelas de uma exactidão mecânica» (Alberto, 1885: 87). A nota de admiração sobre a perícia do mestre é complementada por um juízo que denota, também, o rigor crescente:

É chinês, dirão hoje com desdém, mas n’aquelle tempo era preciso assim.

Os gravadores não tinham escola, não tinham disciplina; gravava-se sem tom nem som, a maior parte das gravuras eram feitas sobre decalques d’outras gravuras que se extrahiam de publicações estrangeiras; esta arte material em que o cerebro pouco ou nada colaborava era commoda, além de que como os decalques em geral ficavam maus, confusos, pouco intelligíveis, isto era desculpa para toda a casta de barbaridades.

Era, pois, mister, reformar este estado de cousas, proporcionar aos gravadores desenhos claros, intelligíveis que eles podessem seguir á risca, sem desculpas, e só assim se poderia conseguir modificar, aperfeiçoar e dar uma nova direcção á gravura.

Para chegar a este resultado é que Nogueira da Silva desenhava d’aquelle modo, e entretanto pouco faltou para ser recebido á pedrada [sic] pelos gravadores, que preferiam os decalques aos desenhos.

Nogueira da Silva não recuou, seguiu o seu plano, a empresa do *Archivo Pittoresco* secundava-lhe os esforços e a gravura aperfeiçoava-se. (Alberto, 1885: 87)

O próprio Caetano Alberto tem um papel de enorme relevo no campo da gravura e da imprensa ilustrada portuguesa, como gravador, director artístico e principal capitalista d’*O Occidente* — coordenará a direcção artística, em parceria com o ilustrador pintor Manuel de Macedo (1839-1915). Seguindo o exemplo do *Archivo Pittoresco*, *O Occidente* estabelece uma oficina de gravura na Rua do Loreto em Lisboa e conta com uma excelente equipa de gravadores (cf. Soares, 1951: 35; Anom. 1902: 3)<sup>65</sup>. Na década de setenta, o modo de produção articula a

---

65 Nos números comemorativos do vigésimo quinto aniversário — 829 e 830, publicados em conjunto — surge traçada a história da formação do periódico. Citando como antecedente imediato a revista *Dois Mundos*, «publicada em Paris, em língua portugueza com gravuras estrangeiras», o artigo d’*O Occidente* declara «quando isto acontecia já em Portugal havia elementos para se produzir uma revista que afirmasse os progressos da arte portugueza e por isso tivesse expressão nacional» (Anom.1902: 3). A impressão caberia a Adolphe Lallemant, «que tinha a grande escola da typographia franceza» (idem). A gravura resultaria de artistas portugueses, formados por Caetano Alberto e Manuel de Macedo. Os artistas gravadores que faziam parte do primeiro atelier de gravura, «eram Rosalino Candido Feijó, Manuel Diogo Netto, Domingos Casellas Branco, Jorge dos Reis, José Augusto de d’Oliveira, José António Kjolner e A. Francisco Villaça» (idem). A fundação da revista é partilhada por Guilherme d’Azevedo, Manuel de Macedo, Brito Rebello e Caetano Alberto. A administração é entregue a Francisco António das Mercês. Apesar de não fazer «demasiados lucros materiaes», *O Occidente* contrariou as vozes cépticas e teve uma grande longevidade, ao contrário de congéneres como a *Semana Ilustrada*, *Chronica Ilustrada*, *Revista*

versatilidade com um padrão altamente especializado e profissionalizado. No *Indice Alphanabetico* supracitado, Brito Aranha declara a propósito do *Frontispício* desenhado pelo gravador e editor João Pedroso:

Basta esta pagina para testemunhar que não ha especialidade, nem estylo, que o buril dos nossos gravadores não saiba hoje reproduzir. A lithographia, a typographia, a agua-forte, encontram um grande auxiliar e um audaz e feliz competidor na gravura em madeira. Aqui não há contrafacção fútil. Nem imitação inepta: há a similhaça, há a perfeição, há a cooperação utlissima de uma arte para o desenvolvimento de outras industrias. As florestas, os campos, as aguas, os animaes, os monumentos antigos e modernos, tudo é admiravelmente reproduzido na madeira, sem que possa deixar de louvar-se e encarecer-se a arte, da qual resultaram taes prodígios e o artista que, com todo o poder da sua vontade, da sua perseverança e da sua aptidão, contribue para elles. (Brito Aranha: 1872: 6)

Do ponto de vista técnico, tornou-se possível transferir uma fotografia ou um desenho, de uma categoria da gravura para a outra. Esta versatilidade da reprodução desmaterializa os traços (a reprodução de um desenho à pena produz o mesmo efeito que a reprodução duma ponta seca) e suprime toda a especificidade das obras que passam pelo seu tratamento (cf. Kaenel, 2005: 100). O processo de impressão da palavra escrita também está em mutação acelerada. A tipografia, cujos instrumentos e técnicas permaneceram relativamente estáveis até ao final do século XVIII, altera-se rapidamente, com a produção massiva e estandardizada de tipos, a aplicação da estereotipia ou a introdução mais tardia (a partir de 1886) da *linotype* e da *monotype*. No domínio da impressão, ocorre um processo concomitante, nomeadamente com a introdução da prensa cilíndrica a vapor, desenvolvida por Frederich Koenig (1774-1833) na primeira década do século XIX <sup>66</sup>. O fabrico de papel passa por um processo similar, com a substituição do

---

*Illustrada, Ilustração de Portugal e Brasil* ou *A Ilustração* (estas últimas, impressas, respectivamente, em Barcelona e Paris). «Caetano Alberto, sobre quem pesava a responsabilidade do cometimento, tinha que trabalhar por si e dirigir o trabalho de seus discípulos, emendando, retocando e acabando a maior parte das gravuras» (idem). A exigência do trabalho terá agravado uma doença grave no fundador e provocado a quase cegueira de Manuel Macedo, principal desenhador (cf. idem). Depois de enumerar a longa lista de «primeiros escriptores e artistas» que colaboraram na revista, de Pinheiro Chagas a Antero, de D. Fernando a Soares dos Reis, o artigo refere os prémios atribuídos a *O Occidente* – Exposição Universal de Paris de 1878, Exposição Industrial Portuguesa de 1888, Exposição Internacional de Anvers de 1894. Grande Diploma d’Honra na Exposição da Imprensa de 1898, Exposição Universal de Paris de 1900 –, declarando ainda: «Uma publicação d’este género merece bem o apoio do publico, tanto mais que *O Occidente* continua, pela sua índole as tradições artísticas que foram iniciadas entre nós pelo “Panorama” e pelo “Archivo Pittoresco”.» (idem:)

<sup>66</sup> A prensa cilíndrica a vapor foi patenteada em 1810 em Londres, pelo inventor alemão emigrante, Friedrich Koenig. A impressão pelo movimento de cilindros, produzido pelo motor a vapor, reduziu o número de procedimentos necessários e aumentou radicalmente a velocidade das tiragens. Koenig continuou a trabalhar no aperfeiçoamento deste invento e em 1812 desenvolveu o órgão impressor de grande diâmetro, com a capacidade de imprimir simultaneamente três exemplares. Esta máquina serviu de modelo à «Zylinderdruckmaschine» que, a partir do dia 29 de Novembro de 1814, começa a imprimir o jornal *The Times* (cf. Heitlinger, 2006: 123).

A técnica conhecida por «estereotipia» foi inventada por William Ged (1699-1749), entre 1725 e 1727. O processo, que permanecerá relativamente inerte durante várias décadas, permite a múltipla reprodução de uma forma de tipos móveis, através da execução prévia de moldes. Ged utilizou um composto de gesso para a moldagem das matrizes. Sobre estas, vertia a liga metálica para produzir chapas — clichés — que replicavam a mesma página. Ao contrário das formas compostas por tipos móveis, desmontadas no final da impressão para novas utilizações, os clichés da estereotipia podiam ser conservados e reutilizados em futuras reedições. Em 1795, O célebre tipógrafo

moinho artesanal por um número crescente de unidades fabris, que empregam cada vez mais trabalhadores e que produzem de forma mecanizada grandes quantidades de papel — como a fábrica da Abelheira em Portugal<sup>67</sup>. Inventos técnicos como a *gillotage*<sup>68</sup> e processos químicos como a galvanoplastia colocam uma pressão sobre as três classes tradicionais da gravura («em oco», como a água-forte, em relevo, como a xilogravura, e com processo químico, como a litografia). Transformadas por estes desenvolvimentos, as artes gráficas entram no reino da convertibilidade absoluta (Cf. Kaenel, 2005: 100).

Em Portugal, o processo de industrialização da produção da imagem começa antes da introdução da gravura a topo, com a importação da litografia. A primeira notícia portuguesa sobre a técnica inventada por Sennefelder foi publicada em Paris, em Janeiro de 1819 no tomo III dos *Annaes das sciencias, das artes e das letras*», autografada «C.X», iniciais de Candido José Xavier (1769-1833). Três anos depois, no tomo XVI da mesma publicação, surge a primeira descrição atenta do processo da litografia, da autoria de Luiz da Silva Mouzinho de Albuquerque (1792-1846), o cientista e engenheiro militar que envia pedras e uma prensa ao artista Domingos António Sequeira (1768-1837). No mesmo ano de 1822, no período da declaração da Constituição, a Litografia é introduzida em Portugal, por determinação legislativa. Dois anos depois, no dia 11 de Setembro de 1824, surge no edifício do Thesouro velho a *Officina Regia Lithographica*, por decreto de D. João VI, sob a Inspeção da Secretaria d'Estado dos Negocios do Reino, dirigida por Jean le Cocq (cf. idem: 18).

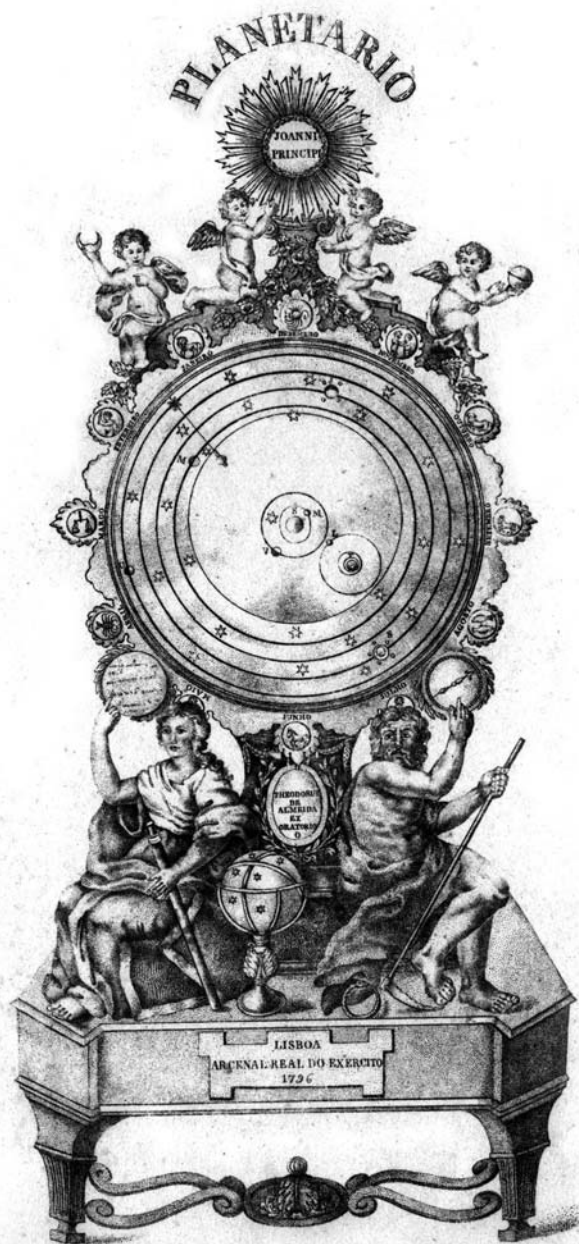
...logo na sessão das Côrtes Constituintes de 7 de Maio de 1822, decorrido pouco mais de um mês após a publicação da instrutiva memória de Mouzinho de Albuquerque, o secretário Felgueiras, dando conta da correspondência e expediente recebidos, mencionou «um officio do Ministro dos negocios do Reino, expondo o proveito, e gloria, que resultaria á Nação de naturalizar no Reino Unido a arte da lithographia, e o methodo do ensino mutuo, chamado de *Lencaster*, e que a esse fim bastaria a modica despeza de 800\$00 a 900\$00 reis em metal, que se mandou remetter á Comissão de fazenda. (Costa, 1926: 16)

---

e industrial Firmin Didot (1764-1836) cunhou o nome da técnica, quando registou, em 1797, a *stéréotypage*. Didot aplicou o processo à edição de uma série de autores clássicos, vendida a baixo preço. A fundição de Didot produzia uma matriz com caracteres gravados em cobre, compostos como uma página ordinária, em que introduzia a liga de metal. Lord Charles Stanhope (1753-1816), inventor de uma prensa inovadora, introduziu importantes melhoramentos na técnica da estereotipia em 1802. Em 1829, utilizou-se pela primeira vez a pasta de papel no fabrico das matrizes, posteriormente adaptadas à execução dos clichés para as rotativas cilíndricas.

67 Em meados do século XIX, já existiam em França cerca de duzentas máquinas de fabrico de papel movidas a vapor; na Inglaterra e na Alemanha o número rondava os trezentos. Entre 1810 e 1860, só na Inglaterra, a produção do papel decuplicou (cf. Canaveira 1996: p. 14). No domínio da tipografia, os trabalhos de padronização de Fournier, inventor do tipómetro, e da família Didot, que estabelece a medida padrão do «ponto», viabilizam a produção em massa de tipos. O aperfeiçoamento de máquinas como a «Universal», permitirá uma produção com ratios de 30 000 letras por dia.

68 A *gillotage* é um processo electroquímico desenvolvido por Firmin Gillot (1820-1872) que permite a transposição, por electrólise, de uma imagem sobre uma chapa. Como explica um manual técnico, a galvanoplastia permite fazer gravura em relevo, deixando a descoberto uma camada de anódio que se dissolve quando é ligada ao polo positivo de uma pilha eléctrica. (cf. Veiga, 1903: 28) «Também se pôde obter a gravura electrica com auxilio da photographia; isto é, a imagem, em vez de constituir uma criação do artista, é reproduzida photographicamente sobre uma placa de cobre previamente sensibilizada pelo betume da Judeia» (idem: 39)



*Planetario* – «Inventado em França pelo P. Theodoro d'Almeida e pelo mesmo augmentado em Lisboa, e se mostra na casa do Espírito Santo da Cong.<sup>ão</sup> do Orat<sup>ão</sup>» – desenho de Caetano, litografia – Lisboa: Officina Regia Lithographica, 1824 – Colecção da Biblioteca Nacional

Pela data manuscrita, aposta em todos os exemplares como complemento das outras indicações litografadas, o trabalho mais antigo saído da Officina Regia, por ser do ano da sua criação, é a estampa in-fólio, sobre papel branco muito encorpado, de superfícies ásperas, desenho a traço e ponteados feitos à pena, que representa um bonito aparelho de demonstração astronómica, com figuras alegóricas, adornos, etc., do qual existem 16 exemplares... (idem)



*Vista Interior (Em Parte) da Officina Lythographica de Domingos Francisco Lopes*  
– litografia, inscrição: «Braz Martins Lith – Lith. de Lopes. Rua N. dos M.es n.º 8.»  
– *Ilustração Popular*, 1868, vol. III, n. 1

A introdução de empresas litográficas em Portugal acompanha a revitalização da técnica após as campanhas napoleónicas, nomeadamente em França, onde se desenvolve, por volta de 1819, um comércio que rivaliza com técnicas de gravura em metal (cf. Mayor, [1971], 1972: 612-616). Em 1829 está instalada em Lisboa, a Lithographia de Santos — ou Lithographia Nacional de Santos. Em 1874 já existem vinte litografias na capital, com capacidade variável. As que formam o maior número têm pequena ou média dimensão, mas não concorrem num mercado acrónico ou supostamente atrasado. Mesmo quando o desenho é traçado pela mão de uma tradição mais antiga, ou mais ingénua, a imagem já está intensamente penetrada pelas máquinas e pela química.

Como um espelho, a ilustração do primeiro número do terceiro volume da *Ilustração Popular* mostra o próprio lugar onde foi impressa. O texto que comenta a imagem d’*Officina de Domingos Francisco Lopes* — o proprietário do periódico —, revela uma relação bastante complexa com a técnica, sobretudo quando menciona a origem fotográfica do «quadro»:

Não foi possível á machina photographica abranger n'um quadro unico a perspectiva d'este estabelecimento, que data desde o anno de 1835 (20 de Janeiro) e que, com ufania dizemos, progressivamente caminha no esmero da estampagem, pelo incessante estudo a que o seu proprietario diariamente se emprega [...]

O quadro representa a officina em um dia de trabalho.

Foi tomada esta vista do fundo da officina, para uma das portas, e mais próximo, portanto á machina photographica (lado esquerdo do quadro)... (Anom.1868: 1)<sup>69</sup>

O processo integralmente fotomecânico ainda não entrou verdadeiramente em cena, mas a fotografia já está bem entretecida nas linhas da imprensa ilustrada. *O Panorama* terá sido o pioneiro. Em 1841, a ilustração que representa a *Parte da Frente do Paço d'Ajuda, Compreendida entre os dois Torreões; Lado Oriental*, é acompanhada pelo seguinte texto:

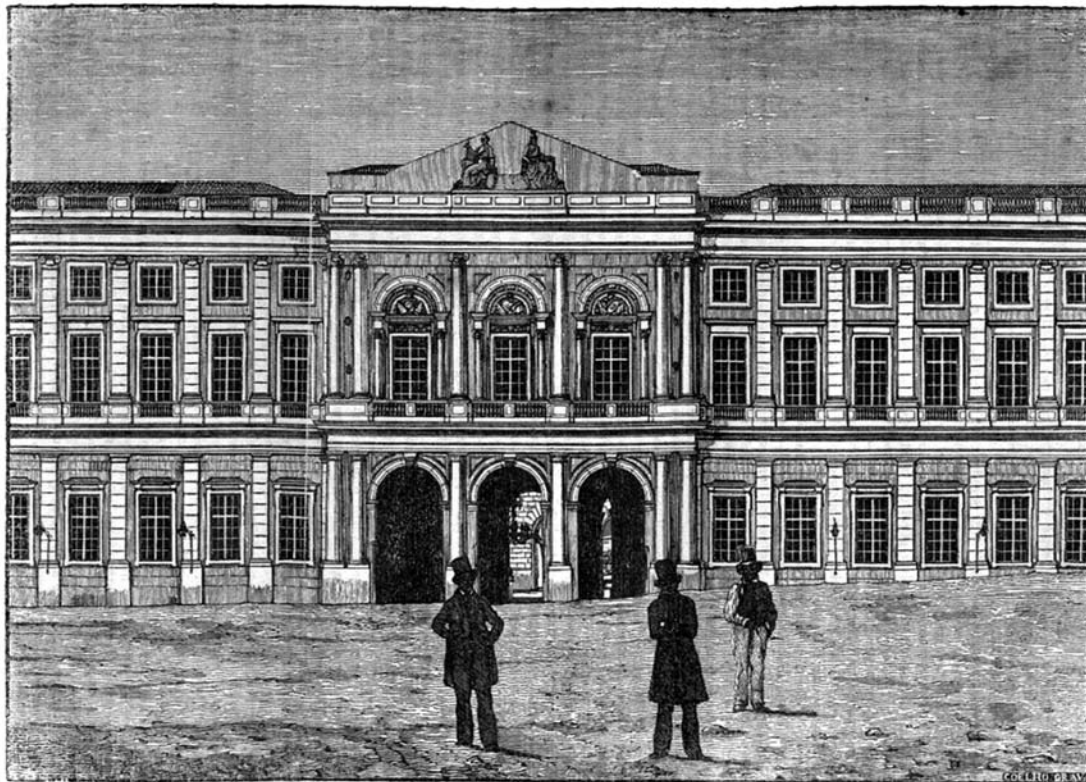
O desejo de apresentar aos leitores deste semanário um espécimen dos desenhos tirados com um instrumento de recente invenção, o daguerrotipo, nos moveu a estampar a gravura acima, que é o facsimile de um dos mais perfeitos, que se tem obtido em o nosso paiz. Com muito custo foi a copia reproduzida na madeira para ser aberta pelo buril, porquanto neste género de desenho, alcançado pela acção da luz solar, é a lamina original tão lustrosa que não se pôde fitar nella os olhos por muito tempo e com a firmeza que exige um traslado fiel. Acresce a delicadeza dos perfis e contornos, que confunde a vista, por o daguerrotipo copia os mais miudos acessórios dos objectos com perfectissima exactidão. (Anom., 1841: 89-90)

O artigo d'*O Panorama* põe em relevo a exactidão do daguerreótipo, sem deixar de enunciar as dificuldades que o meio coloca à transposição para a gravura. O método de desenho tira certamente proveito do «papel authographo» — depois de humedecido, este papel pode ser colocado sobre a matriz e levado à prensa: «quando se levantar o papel autographo já o desenho terá passado» (Alves, 1903: 97). Por enquanto, contudo, fica em causa a possibilidade de traduzir os pormenores todos, com a correcção desejada. Apesar da matriz fotográfica da imagem, o traçado regular do momunemto, sem textura, sem sombra, cuidadosamente corrigido, parece saído do estirador de um projectista rigoroso. Aversas à fixidez absoluta, as manchas negras das sombras e dos corpos interrompem a trama regular da arquitectura e traem a proveniência instável da imagem.

Pouco antes, coube igualmente ao periódico editado por Herculano publicar a primeira notícia portuguesa sobre o daguerreótipo — no mês seguinte ao anúncio do processo pela *Académie des Sciences*.

---

69 A *Ilustração Popular* – jornal dedicado ao recreio e instrucção tem como director literário Francisco Duarte de Almeida de Araujo e é impressa na Typographia de Francisco Xavier de Sousa & Filho. Publicada semanalmente, tem o formato de 4º gr. ou folio ordinário. Cada número tem três paginas de texto e uma gravada com uma estampa litografada. O número 1 surge em 14 de Janeiro de 1866. Além de Domingos Lopes, foram proprietários Zeferino Lopes e Luiz Guerra. Sofreu interrupções entre 1869 e 1870 e em 1871 findou. (cf. Francisco da Silva, 1883: 60)



**PORTE DA FRENTE DO PAÇO D'AJUDA, COMPREHENDIDA ENTRE OS DOIS TORREÕES; LADO ORIENTAL.**

*Parte da Frente do Paço d' Ajuda, Compreendida entre os dois Torreões; Lado Oriental*  
 – gravura a topo – *O Panorama*, Vol. V. 1841, nº 203. 20 de Março, p. 89

Responderemos agora a dois reparos, que todos naturalmente farão sobre a precedente gravura: 1.º — Porque faltam os dois torreões lateraes da fachada, um pouco mais salientes, e superiores ao andar nobres, entre elles comprehendido? — É porque a machina, do único ponto onde pôde ser convenientemente collocada, só abrangeu o centro da frontaria; e esta condição não podia ser melhorada, pelo que não se alcançou o transunto da vista geral da frente do edificio. — 2.º Porque vemos negras as caras das figuras collocadas no rocio anterior ao palácio? — É porque o proprietario da machina, o Sr. Francisco Mocenig e um seu caixeiro, que de proposito estiveram defronte della, durante a operação, ficaram mui próximos, e por isso muito escuros os retratos de suas pessoas sahindo só desenhados ao mesmo tempo melhor os claros nos vultos do criado, e da sentinela ao vestibulo, porque estavam mais distante. — Os vãos por causa da sombra também sahem muito carregados. (Anom., 1841: 89-90)

O artigo intitulado «Revolução nas Artes do Desenho», toma como referência uma notícia de *Le Siècle* e descreve vagamente as novas chapas com «gravuras abertas pelo buril dos raios luminosos», cujos tons são «significados por combinações de luz e sombra, por meias tintas mais ou menos claras ou escuras», em «cópias tão extremadas» e de «tamanho verdade» (Anom., 1839: 54). Exemplo eloquente de uma linguagem em transformação, que combina o uso das metáforas conhecidas com a incerteza de um novo nome, o texto lamenta o «aspecto melancolico do horizonte quando quer anoitecer», «a fallencia de vivesa» e a impossibilidade de fixar «qualquer objecto que se mova». Apesar da melancolia, a previsão sobre o novo invento é auspiciosa:

...este invento, um dos mais admiráveis dos nossos tempos, terá largas consequências em todas as artes do desenho, e contribuirá não só para o progresso do luxo útil e aformosador da sociedade, mas também para o maior aproveitamento das viagens, quer sejam científicas, ou artísticas, ou moaraes, quer de simples divertimento e recreação. (idem)

Três anos mais tarde, a *Lithographia Santos*, fundado por Pedro António José dos Santos, publica uma colecção de retratos de homens célebres, com transferência do daguerrótipo para a litografia. Ainda em 1844, Thomas d'Annuniação (1818-1879) e outros alunos da Academia desafiam as hierarquias da instituição e fazem cópias manuais de daguerreótipos que serão transferidas para a série litográfica *Portugal Pittoresco*. Apesar das resistências culturais, a nova imagem colhe adeptos, sobretudo entre a burguesia progressista. Mesmo para as dimensões mais reduzidas, o custo de um daguerreótipo equivale «a cerca de cinco meses de salário de um mestre ou dez meses de um cantoneiro» (Baptista, 1994: 20). Em 1849, a Exposição Industrial de Lisboa exhibe finalmente daguerreótipos (cf. Sena, 1998: 31- 37). Na década de cinquenta surgem processos mais baratos, como as provas de papel albuminado, e os estúdios e as casas fotográficas espalham-se por Portugal. As gravuras feitas «a partir de fotografias» aumentam significativamente. Acompanhando a profissionalização da «fotografia de campo» e as exigências crescentes de «realismo», conotadas com uma ideia de maior contemporaneidade, o impulso fotográfico agiliza o trabalho dos gravadores (cf. Charnon-Deutch, 2005:180). Por esta altura os periódicos ilustrados começam a abastecer-se com centenas de imagens fotográficas que acabam por interferir progressivamente no estilo e na execução das gravuras — em Portugal terão particular importância as colecções de vistas de Francisco Rochini (1892-1895) e, a partir de 1874, da Casa Emílio Biel & C<sup>a</sup>, responsável por um trabalho notável de documentação artística — nomeadamente em colaboração com Joaquim Vasconcelos —, de retrato, de paisagens, de levantamento das linhas de ferro, amplamente reproduzido nas gravuras a topo impressas nas páginas d'*O Occidente* (cf. Baptista, 1994: 123).

Na década de cinquenta, *A Ilustração Luso-Brasileira – Jornal Universal* (1856-1859) publica retratos de escritores e de figuras públicas contemporâneas desenhados a partir de daguerreótipos<sup>70</sup>.

Ha ali figuras de um esmero e correcção de desenho que o proprio Walter Scott invejára [...] Ha scenas em que o vigor do toque temperado a espaços d'uma graça que arrebatava o coração vai'ao coração verdadeiramente. (Biester, 1856: 27)

---

70 A ilustração Luso-Brasileira é publicada em Lisboa. «Cada numero de oito paginas com gravuras. O nº 1. Apareceu em 5 de Janeiro de 1856 e continuou regularmente a sua publicação até que suspendeu em 1859 com o numero 52 do terceiro anno. Saia um numero por semana. Contem artigos históricos [...] Foi director António José Fernandes Lopes...». (Francisco da Silva, 1883: 60)



L. A. Rebello da Silva



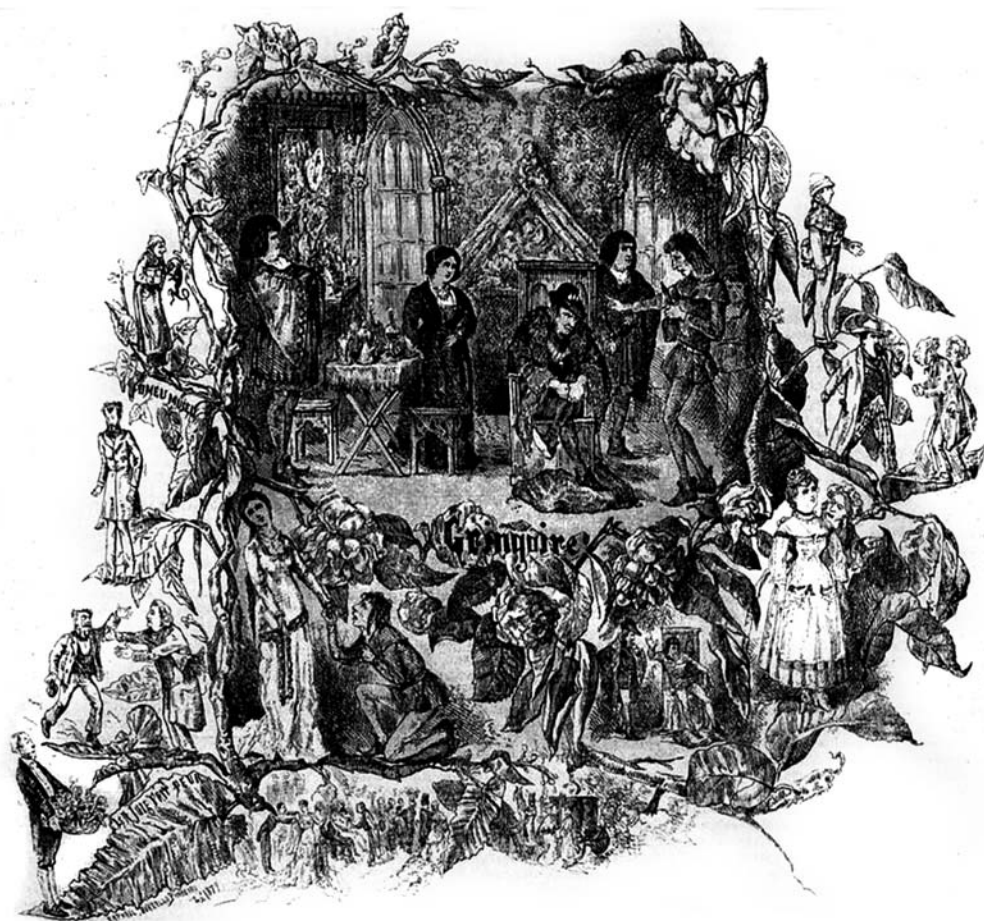
*Uma Viagem pela Literatura Contemporanea: L. A. Rebello da Silva – gravura a topo s/ass.  
– A Ilustração Luso-Brasileira. 1856. Vol. 1, nº 4., 23 de Janeiro, p. 28*

*L. A. Rebello da Silva - Daguerreotipo – anónimo – s. d. (Colec. Priv.)*

As tramas criadas pelos buris procuram traduzir da forma convincente as sombras e os brilhos próprios da fotografia, num estilo que acaba por contaminar as gravuras feitas a partir de desenhos originais (cf. Charnon-Deutch: 184). Em 1864, uma nota dirigida aos assinantes do *Archivo Pittoresco*, assinada pelo editor António da Silva Tullio (1818-1884), põe em relevo a interacção das diferentes tecnologias e louva o papel desempenhado pela imagem fotográfica, na «elevação» da gravura produzida na oficina do periódico: «Sete anos de trabalho aturado, o auxílio poderosíssimo da photographia, a actividade e pericia dos nossos colaboradores artisticos, tem já elevado esta arte ao ponto de perfeição a que nunca havia chegado entre nós» (Tullio, 1864: 411).

Em 1860, surge o método de sensibilização fotográfica directa da matriz de madeira desenvolvido pelo gravador Thomas Bolton (1823-1906); em 1862, Francisco Augusto Gomes, Fotógrafo Real e proprietário de um estúdio célebre de Lisboa, regista um «*processo para imprimir por meio da photographia em quaisquer tecidos e sobre madeira [...] e se consegue, deste modo, um retrato, uma vista, ou uma imagem qualquer impressa sobre estas matérias,*

*d'uma maneira indelével»* (segundo registo de patente citado in Sena, 1998: 48). Ligada à Imprensa Nacional, o austriaco Joseph Leibold (1833-1916) explora a heliogravura e dá a conhecer, na Exposição Internacional do Porto de 1865, as experiências com a galvanoplastia (cf. Sena, 1998: 48). Na mesma exposição, participa o impressor Adolfo Lallemant (1830-1891), especialista na impressão a cor e autor de *Nouveaux procedes d'impression autographique et de la photolithographie* (publicado em 1867). Em 1874, José Júlio Rodrigues (1843-1893) lente de química da Escola Politécnica explora técnicas como a fototipografia e a fotolitografia e introduz a *heliogravura lithographica e typographica*, aplicada no levantamento geográfico da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos, Topographicos, Hydrographicos e Geológicos do Reino (cf. Carvalho, 1940: 27; Sena, 1998: 71). A Secção Photographica dirigida por Júlio Rodrigues produz cerca de quinhentas fotogravuras.



*Salão Trindade – A Récita de Amadores, Noite de 14 de Maio de 1879 –  
Desenho de Rafael Bordalo Pinheiro – O Occidente, vol. II, 1879, nº 35. p. 84*

O processo da heliogravura conhecerá a primeira aplicação na imprensa ilustrada no *Almanach das Caricaturas* de Rafael Bordalo Pinheiro, publicado em 1874<sup>71</sup>. Cerca de cinco anos mais tarde, escolhendo novamente um desenho de Rafael Bordalo Pinheiro, *O Occidente* imprime uma imagem segundo o processo da *gillotage* — no número de 1 de Junho de 1879 (cf. Sena: 84). O artigo respectivo congratula: «... o transporte d’este desenho pelo processo *guilloché* aplicado ao systema Gillot é, ao que nos parece, pela vez primeira ensaiado n’uma publicação portugueza» (Anom., 1879: 85). O talhe quase fotográfico da gravura devém padrão nas páginas d’*O Occidente*, assistido por um enorme grau de especialização e conhecimento técnico — consonante com a tendência praticada nas congéneres *L’Illustration* ou *La Illustration Española y Americana*.



*A scene in Shantytown* – fotografia de Stephen Horgan –  
*Daily Graphic: An Illustrated Evening Newspaper*, 4 de Março de 1880

No dia 4 de Março de 1880 a equipa de Stephan H. Horgan, chefe do departamento fotomecânico do nova-iorquino *Daily Graphic: An Illustrated Evening Newspaper*, publica uma boa impressão de uma fotogravura em *half-tone*. O editorial do periódico nova-iorquino comemora a introdução da nova técnica, e faz uma antevisão relativamente modesta do seu impacto:

---

71 Como explica a «Declaração» do autor. «Gostosamente declaramos que o processo empregado para as gravuras d’este Almanach é inteiramente portuguez e executado por artistas nacionais. Denomina-se heliogravura-typographica. São feitos os trabalhos na Secção photographica da direcção geral dos trabalho geodésicos dirigidos pelo Exmo. Sr. José Julio Rodrigues, incansável investigador. Deveras exultamos em sermos os primeiros a apresentar ao publico um trabalho nacional, que eguala, senão excede, os d’este genero feitos no estrangeiro. (Pinheiro, 1874: 64)

Hoje entra o Graphic no seu oitavo ano de existência (...). No ângulo inferior, pela mão esquerda, está uma ilustração intitulada «Uma Cena em Shantytown, Nova Iorque». Até aqui servimo-nos de ilustrações feitas mediante desenhos e gravados. Agora apresentamos uma tomada directamente da natureza. Os nossos fotógrafos fizeram a prancha a partir da qual se obteve esta ilustração no lugar imediato das ruínas que aqui se apresentam. Não houve desenho sobre a ilustração. A impressão foi obtida directamente do negativo original (...) Este procedimento ainda não está completamente desenvolvido. Estamos ainda a experimentá-lo e confiamos que os nossos experimentos conseguirão o triunfo e que estas ilustrações, apresentadas acidentalmente, possam ser impressas regularmente nas nossas páginas directamente a partir de fotografias sem intervenção de desenho. (Anom. *apud* Ramirez, 1976: 122, 123)

Não será demais insistir no impacto global desta *Shantytown*, captada sem a demorada *intervenção de desenho, directamente da natureza*. Gradualmente, a impressão inteiramente fotomecânica tomará conta das páginas ilustradas. Na Península Ibérica os processos exclusivamente fotomecânicos desenvolvem-se mais cedo em Espanha, em aplicações experimentais, com publicação esparsa, seguida inicialmente por hiatos e depois pelo recurso cada vez mais sistemático na imprensa de maior difusão (como sucederá em Portugal). Primeiro surgem os facsimiles da Sociedade Fotozincográfica, em publicações como *El Arte en España* (1862-1870). Em 1863 *El Museo Universal* publica «a gravura heliográfica do senhor Vallejo»; em 1871, Francisco López Fabra publica o facsimile fotomecânico de *Quijote* (Cf. Fontbona, 1988: 431). No início da década de oitenta, juntam-se à supracitada *La Ilustration Española y Americana* publicações catalãs como *La Ilustracion* e *La Ilustració Catalana*, que empregam a fotogravura regularmente (cf *idem*: 434). Durante um largo período, a disseminação do processo de tramas patenteado por Mesisenbach (em 1882) não impede a convivência da fotomecânica com a gravura a topo — frequentemente transposta em clichés pela técnica da galvanoplastia (cf. *idem*: 247). No início da década seguinte, a publicação madrilena *Blanco y Negro* conjuga um modelo de texto misto, literário e mundano, dirigido ao largo público, com um modelo de imagem «comodamente eclético», de «amenidade visual» (Fontbona, 1988: 458). Esta conjugação tira amplo proveito da fotogravura, nomeadamente pela introdução da cor. O modelo profusamente ilustrado, impensável sem a prontidão da reprodução foto-mecânica, será directamente adoptado pela revista *Branco e Negro* portuguesa, editada por António Maria Pereira entre 1896 e 1898 (cf. Correia, 2012: 3)<sup>72</sup>. As primeiras fotogravuras com tramas publicadas em Portugal, contudo, terão surgido um pouco antes, no número inicial da *Revista Ilustrada* — uma publicação igualmente editada por António Maria Pereira que precede *Branco e Negro*. Segundo a prática corrente, seriam provavelmente importadas (cf. Sena 1998: 141).

---

72 «Foi no jornal humorístico de Rafael Pinheiro, o António Maria, que encontramos alguma informação. Na sua edição de 30 de Abril de 1896, fez notícia do aparecimento do novo semanário, referindo que tinha por «directores» José Sarmento e Domingos Guimarães, além de chamar a atenção para o facto de ser «Baseado nos moldes do Branco y Negro, o bello semanário hespanhol», que diziam ser muito apreciado em Portugal.» (*idem*)



Núm. 1

Precio, 15 céntimos

Año 1891

## BRANCO E NEGRO



PREÇO 40 RÉIS

PRIMAVERA

N.º 2

Revista Ilustrada Blanco y Negro, Madrid, nº1. Domingo 10 de Maio de 1891.

Branco e Negro. Semanário Ilustrado, nº2, 1º Ano. Domingo 12 de Abril de 1896.  
Lisboa: Livraria e casa editora António Maria Pereira.

No ano seguinte, a imagem totalmente mecanizada é aplicada no *Diário de Notícias* (cf. idem). A partir de 1903, após um período inicial de relativa indefinição, «entre inovação e os salvados» (Serém, 2004: 71), a *Ilustração Portuguesa*, publicada pela empresa de *O Século*, edita semanalmente fotorreportagens e imagens de actualidade, recorrendo à fotogravura em chapa de zinco (cf. Costa, 2004: 45)<sup>73</sup>. Durante algum tempo, as imagens de Benoliel, e de outros fotógrafos mobilizados pela «ilustração fotográfica» (cf. Frizot, 2005: 75), partilharão o campo com os desenhadores. Depois, retomando a expressão de Sousa Viterbo, a ilustração

73 «A preparação de cada edição começava na redacção onde se seleccionavam os assuntos de maior actualidade e se procedia à ilustração dos artigos a partir das reportagens fotográficas efectuadas. O mesmo já não acontecia com textos históricos ou científicos, obrigando a *Ilustração Portuguesa* a recorrer com frequência aos fundos da Biblioteca Nacional e da Ajuda. Em simultâneo com esta primeira fase, os desenhadores iniciavam os trabalhos de ornamentação das orlas das páginas. De seguida, chegavam as provas fotográficas que eram ampliadas ou reduzidas consoante a importância da temática que visavam ilustrar. Os números impressionavam: cada repórter fotográfico não fazia menos de quinze dúzias de chapas o que representava um montante anual de perto de nove mil chapas!

Após o corte das fotografias, estas eram enviadas para a secção de fotogravura juntamente com os desenhos que iriam ornamentar essa edição. As imagens eram impressas em chapas de zinco e posteriormente enviadas para a carpintaria onde eram montadas em madeira e remetidas para a oficina tipográfica. Era aqui que se organizavam as páginas da revista, antes dos materiais viajarem até à casa das máquinas onde se procedia à impressão do número...» (Costa, 2004: 45-46)

impresa em gravura a topo passará a ser um «vestígio». Nos momentos que antecedem o seu eclipse gradual, partilha o campo com a fotografia. N’*O Occidente* será possível assistir à entrada em cena da fotomecânica, ao mesmo tempo, a gravura em madeira continua a ilustrar páginas de uma enorme beleza. A arte industrial que participou de forma tão significativa na construção da experiência visual da modernidade, pode reclamar a metáfora que o articulista d’*O Panorama* usou a propósito do daguerreótipo. . O retrato da equipa de jovens gravadores d’*O Ocidente*, dedicado em 1882 ao fundador Caetano Alberto, pelo seu «trigésimo nono aniversário natalício», publicado posteriormente no número comemorativo do vigésimo quinto ano da revista, não poderia ser mais tocante. Tem «o aspecto melancólico» de um «horizonte quando quer anoitecer» (e já não é uma gravura a topo).



*Os Artistas Gravadores Fundadores – fotografura de P. Marino –  
A Caetano Alberto da Silva, nosso mestre e amigo, oferecem os gravadores  
do seu atelierno seu trigésimo nono aniversário natalício – Rosalindo Candido Feijó  
– José Augusto d’Oliveira – Domingos Cazellas Branco – José António Kjolner  
– Manuel Diogo Netto – António Francisco Vilaça – Lisboa, 7 de Agosto de 1882  
– O Occidente. 25º anno, XXV Volume, n°s 829 e 830, 10 e 20 de Janeiro de 1902*

### 3.3 O modelo do *Penny Magazine* — a imprensa de massas ao serviço da Educação Geral.

No ano de 1837 formou-se em Lisboa uma *Sociedade*, com o bem escolhido e bem fadado título de *Propagadora de Conhecimentos Uteis*. (Ribeiro, 1879: 405)

O *Penny Magazine*, editado pela *Society for the Diffusion of Useful Knowledge*<sup>74</sup> tem uma periodicidade semanal mas os seus números são compilados em volumes anuais (entre 1832 e 1845). Parcialmente herdeiro das Luzes, o periódico britânico desenrola um modelo de exigência editorial e baixo custo que alterna entre vários saberes: história, história natural, geografia, arte, indústria, economia, estatística, etc. Suficientemente plástico, relativamente adaptável aos interesses e às inclinações de públicos muito vastos, o *Penny Magazine* tira proveito da intensificação das capacidades industriais. No prefácio do primeiro volume, publicado no final do ano de 1832, o editor Charles Knight festeja o papel desempenhado pelo periódico no incremento significativo da «Educação Geral» no seu país (cf. Knight, 1832:1)<sup>75</sup>. Retomando a leitura das primeiras páginas d' *O Panorama*, encontra-se uma consideração semelhante sobre a revolução do impresso. Segundo o jovem Alexandre Herculano: «Foi a arte da Impressão, inventada no meado do XV século, que deu principio á epocha da verdadeira civilisação» (Herculano, 1837: 1). .Mais do que uma indústria, a imprensa revela-se um instrumento de emancipação: «Neste estado, pois, da Ilustração e do progresso, o que mais importa é o dilatar por todas as naçoens, e introduzir em todas as classes da sociedade o amor da instrucção; porque este é o espírito do nosso tempo, e porque esta tendência é generosa e útil» (idem). A ilustração está ao serviço da «Ilustração», sob os signos da «instrução» e do «recreio». O artigo «Da Utilidade das Estampas», publicado posteriormente na segunda série do periódico português, enumera em seis pontos os «bons efeitos» produzidos pela imagem.

---

74 Formada em 1826 por um círculo eminente ligado ao liberalismo e ao constitucionalismo britânico constituído maioritariamente por figuras ligadas ao Parlamento e à University College de London (a primeira instituição secular de educação superior da capital inglesa). Além de Charles Knight, A Society for the Difusion of Usefull Knowledge conta, entre os fundadores, o filósofo Jeremy Bentham (1748-1832) e o Lord Chancellor Henry Brougham (1778-1868).. Prévio à publicação do *Penny Magazine*, surge um programa editorial que cruza o entretenimento e o programa enciclopedista, em torno da *Liberary of Entertaining Knowledge*, instalada em Londres com o propósito de divulgação científica e cultural. Além do *Penny Magazine*, a edição da *Penny Cyclopedia* reforça este programa. (cf. Bacot, 2005:25-26)

75 «Foi considerado por Edmund Burke, há cerca de quarenta anos atrás, que existiam oitenta mil leitores neste país. No ano presente foi mostrado, pela venda do “Penny Magazine”, que existem duzentos mil compradores de uma só obra periódica. Pode ser razoavelmente calculado que o número de leitores dessa única obra, chega a um milhão.» (Knight, 1832: iii) («It was considered by Edmund Burke, about forty years ago, that there were eighty thousand readers in this country. In the present year it has been shown, by the sale of the “Penny Magazine”, that there are two hundred thousand purchasers of one periodical work. It may be fairly calculated that the number of readers of that single work amounts to a million.»)

De todos os bons efeitos que resultam do uso das estampas não referiremos mais de seis, e por elles facilmente se avaliarão os outros.

1.º Divertir por meio da imitação, representando coisas visíveis.

2.º Instruir mais prompta e efficaçmente do que a palavra. — «as cousas (diz Horacio), que entram pelos ouvidos tomam caminho mais curto e commovem menos do que as que entram pelos olhos, que são testemunhas mais seguras e fieis».

3.º Abreviar o tempo que se empregaria em tornar a ler o que tivesse fugido da memoria; e avivar esta com uma simples vista d'olhos.

4.º Representar os objectos ausentes como se estivessem perante nós, os quaes não poderíamos ver senão à custa de penosas viagens e gastos avultados.

5.º Facilitar o meio de comparar muitas cousas juntas, em rasão do pouco lugar que as estampas occupam e do seu grande numero e variedade.

6.º Exercer o gosto em respeito às obras que merecem attenção, e dar ao menos uma tintura das bellas-artes às pessoas que as não podem estudar; facultando-se-lhes instrucção, que é vergonha desconhecer hoje. (Anom., 1844: 71)

Na enumeração d'*O Panaroma*, ressoa o pensamento iluminista sobre a imagem. A ampliação das formas de recepção e das funções cognitivas são enquadradas e caucionadas pelo espírito científico. *Ampliar a capacidade de memória, representar os objectos, facilitar a comparação de coisas juntas...* Na *Encyclopédie*, recorde-se, a *imagem* surge em primeiro lugar como «pintura natural e muito semelhante que se faz dos objectos quando estão opostos a uma superficie bem polida»; depois, de um modo mais geral, como «o espectro ou a representação de um objecto que se vê, seja pela reflexão, seja pela refração» (cf. Diderot, 1765: 559). À definição óptica, seguem-se as «representações artificiais que fazem os homens, seja em pintura ou escultura» e, finalmente, a referência mais longa às «contradições» que a adoração religiosa das imagens provocaram no mundo (cf. idem)<sup>76</sup>. A Razão domina mas o conhecimento começa nos sentidos — e não no Vaticano, como nos dizem as entrelinhas do *Discours Préliminaire* de D'Alembert. O maior empreendimento editorial das Luzes não se pode fazer sem a força clarificadora das próprias *figuras*: «um Dicionário de definições puro e simples, por muito bem feito que seja, não pode passar sem figuras, sem cair em descrições obscuras ou vaga [...] um olhar sobre o objecto ou sobre a sua representação diz mais que uma página de discurso» (d'Alembert, 1751). «Papel», «Pimenta» ou «Açúcar» encontram, cada qual, uma «figura» que encontra, por sua vez, a respectiva definição no quadro das matérias — como atestam as duas mil oitocentas e oitenta e cinco gravuras legendadas da *Encyclopédie*<sup>77</sup>. Entre a mecânica e a invenção, a faculdade da imaginação guia as

76 IMAGE, s. f. en *Optique*, est la peinture naturelle & très-ressemblante qui se fait des objets, quand ils sont opposés à une surface bien polie.

*Image* signifie plus généralement le spectre ou la représentation d'un objet que l'on voit, soit par réflexion, soit par réfraction. [...]

IMAGE, (*Hist. anc. & mod.*) se dit des représentations artificielles que font les hommes, soit en peinture ou sculpture ; le mot d'*image* dans un sens est consacré aux choses saintes ou regardées comme telles. L'usage & l'adoration des *images* ont essuyé beaucoup de contradictions dans le monde. (Diderot, 1765: 559).

77 «Os dois volumes que elas [estampas] formarão, não serão a parte menos interessante da Obra, pelo cuidado que teremos em colocar no verso de uma Prancha a explicação da seguinte, com remissões para os locais do Dicionário a que cada figura será relativa. Um leitor abra um volume de Pranchas, e apercebe-se de uma máquina que desperta a sua curiosidade: é, se quisermos, um moinho de pimenta, de papel, de seda, de açúcar, & etc. Lerá,

artes e imita «a bela natureza», segundo linhas e ramificações que respondem cuidadosamente aos desígnios da clareza e da transparência. As empirias cabem numa árvore geral de conhecimento.

«Objecto concreto e veículo de ideias», a *Encyclopédie* reúne e sintetiza um milhar de artes e ciências, «representa, corpo e alma, as Luzes» (Darnton, 1982: 561). O «astro da imprensa da segunda metade do século XVIII» conhecerá sucessivas edições que materializam o propósito do saber iluminista, do ponto de vista da recepção (com um público sempre crescente) e do ponto de vista da produção: «trapeiros, trabalhadores, financeiros e filósofos, todos desempenham um papel na produção de uma obra cuja existência material corresponde à sua mensagem intelectual» (idem)<sup>78</sup>. No século XIX, a proliferação das sociedades do conhecimento e as instituições ligadas às ciências e às indústrias dissemina o modelo editorial de fascículos compiláveis. A árvore do conhecimento enciclopédico semeia um jardim cada vez mais extenso: a *Society for the Diffusion of Useful Knowledge* promove a edição de *Penny Magazine*; em França surge quase imediatamente o *Magasin Pittoresque* (1833), na Alemanha, mais precisamente em Leipzig, o *Das Pfenning Magazine* (1833); na Itália surgirá o *Magazzino pittorico universale* (1834); em Praga, o *Das wohlfeile Panorama des Universums* (1834); na Suécia, em Estocolmo, o *Lördags-Magazinet* (1834); na Dinamarca, o *Dansk Penning Magazine* (1834); na Polónia o *Magazin Pawszecky* (1834); na Holanda, o *Nederlandsch Magazijn* (1834); em Espanha, o *Semanario Pintoresco* (1836); nos Estados Unidos, o *The American Penny Magazine* (em 1845, embora o congénere britânico circule mais cedo) (cf. Bacot, 2005: 211-212).

A sciencia até então era como a fonte pobre, que jorrando em um lago fechado, ahi morre e se esvae pela terra, sem ser útil ás veigas visinhas, com a invenção da typographia, porém, pouco e pouco se tornou manancial abundante, transpoz as margens, e correndo semelhante a rio caudal, fertilisou e cubriu de viço os campos da vida. O saber rasgou o seu véo de mysterio, e o homem, a quem a consciência revelava um futuro de gloria litteraria, não deixou mais passar esta voz com a recordação de um sonho. Os livros em breve se multiplicaram por tal modo, que em menos de um século os volumes sahidos dos diversos prelos da Europa subiam ao numero de milhoens, e póde-se conceber até que ponto terão hoje augmentado, se nos lembrarmos que só os impressos nesta parte do mundo que habitamos, montam annualmente a mais de cincoenta mil obras diversas, multiplicadas por milhares de copias. (Herculano, 1837: 2)

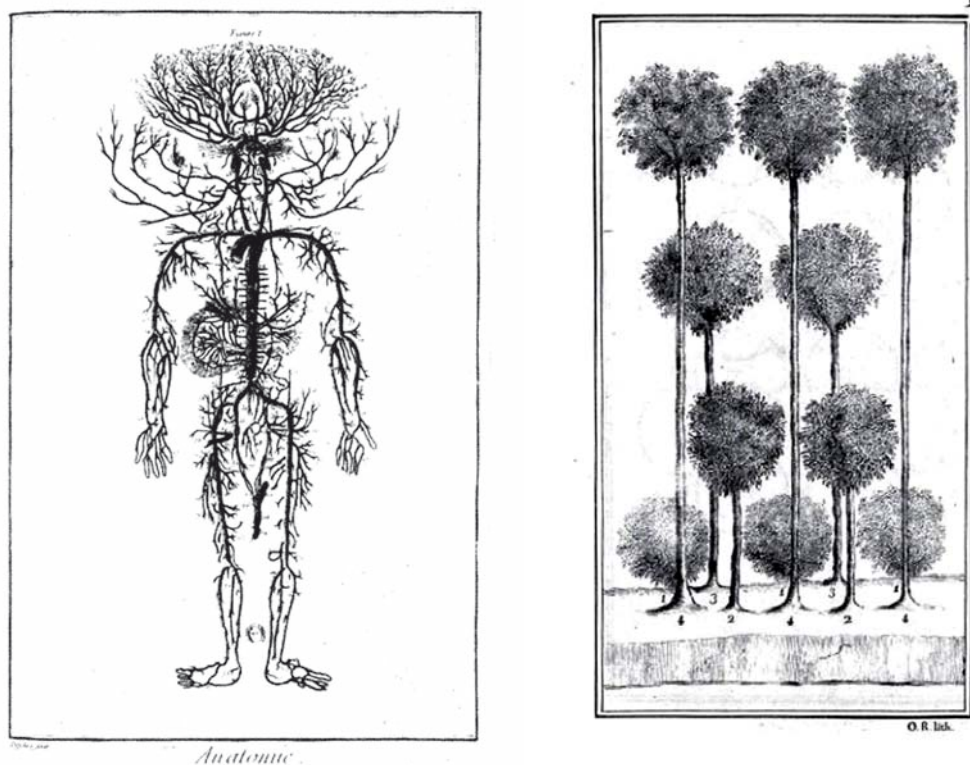
---

ao lado, figura 50. 51. ou 60. & etc. Moinho de pimenta, moinho de açúcar, moinho de papel, moinho de soie, & etc. Encontra em seguida uma explicação sucinta destas máquinas com as remissões para os artigos PIMENTA, PAPEL, AÇÚCAR, SEDA, & etc.» (idem)

«O espírito não cria e não imagina objectos que não sejam semelhantes àqueles que conheceu pelas ideias directas e pelas sensações; quanto mais se afasta desses objectos, mais os seres que ele forma são bizarros e pouco agradáveis» (idem). Para D'Alembert, as imagens de Louis-Jacques Goussier são mais belas do que as rivais do *Dictionnaire Anglois*, não só pelo maior requinte do trabalho mas também, ou sobretudo, pela observação directa e detalhada que o mestre francês dedica às inúmeras máquinas e ofícios, aliando «a prática do Desenho a muitos conhecimentos de mecânica» (idem)

78 «Il a fallu mettre tout un monde en mouvement pour assurer la publication de l'ouvrage. Chiffonniers, manouvriers, financiers et philosophes, tous jouent un rôle dans la production d'une oeuvre don't l'existence matérielle correspond à son message intellectuel. En tant qu'object concret et véhicule d'idées, l'*Encyclopédie* synthétise un millier d'arts et des sciences. Elle représente les Lumières corps et âme.»

Durante o período de governação miguelista, a *intelligentsia* liberal portuguesa adquire no exílio uma formação científica e profissional que legitima a posterior tomada de posições no universo político e social. O contacto com os clubes e as sociedades de saber inglesas e francesas reforça a consciência de uma relação entre a instrução tecnocientífica e o desenvolvimento económico (cf. Matos, 1996: 397-412). Na década de trinta, os valores sedimentados entre as elites começam a propagar-se através de órgãos de imprensa ligados às instituições de saber (cf. Ribeiro, 1879: 391). Constituída por «alguns cidadãos portugueses, amigos da «verdadeira ilustração» — de acordo com o Diário do Governo de 21 de Fevereiro de 1837 (cf. Baptista, 1977: 21)<sup>79</sup> —, a *Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis* adopta quase literalmente o nome da congénere britânica e promove a edição d’*O Panorama*.



*Anatomie – Les Arteres* – gravura em água-forte  
 – *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751

*Memoria Sôbre O Meio De Augmentar Em O Mesmo Espaço de Terreno o Numero das Arvores, Frutos e Folhas* – *Annaes da Sociedade Promotora da Indústria Nacional*, vol. III, Terceiro Ano, 1827. s.n.

79 «Constituídos em sociedade, que recebeu o nome de Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, os cidadãos liberais ilustrados, promotores da publicação de *O Panorama* reuniram um capital de 10 contos de réis, divididos em 2000 acções de 5\$000 réis, e elegeram corpos gerentes. A direcção eleita ficou incumbida de dar imediato impulso à empresa e foi autorizada “não só para comprar o prelo mas também para nomear os Redactores que hão-de escrever o jornal...” (Baptista, 1977: 23) Herculano, após escusa e recomendação de Feliciano de Castilho, será o principal redactor, comprometendo-se a ter sempre adiantados quatro números, a participar na redacção, com duas ou duas páginas e meia e texto, e a paginar os textos que compõem cada número.» (idem)

CAPÍTULO 4 — DUAS FACES DA MODERNIDADE: O *FANAL OSCURO DO PROGRESSO*  
E A MODERNIDADE HERÓICA. ILUSTRAÇÃO, ESFERA PÚBLICA E PUBLICIDADE.

#### 4.1 Civilizar a multidão. Contradições entre a estética e a pedagogia da cultura na combinação de imagens das páginas da imprensa ilustrada.

O louvável fim da Associação, que se propõe publicar este periódico, compreende-se em poucas palavras: ensinar o Povo para que ele seja menos acelerado ou menos violento em suas opiniões — e oferecer-lhe a instrução por modo que a ela possa chegar o seu entendimento e a sua bolsa, isto é, fácil e barata... (*Diário do Governo*, 21 de Fevereiro de 1837)<sup>80</sup>

O aumento da produção tem por consequência um desejo de multiplicação dos homens. Quanto mais se produz, mais parece necessário ter consumidores. A venda, se obedecesse inteiramente às suas próprias leis, teria como fim alcançar, enquanto compradores, todos os homens que são acessíveis, quer dizer, simplesmente, a totalidade dos homens. Neste ponto assemelha-se, ainda que superficialmente, às religiões universais que procuram ganhar todas as almas. Todos os homens deveriam alcançar uma espécie de igualdade ideal, ou seja, a de clientes ávidos e solventes. (Canetti, [1960] 2006]: 496)<sup>81</sup>

Na primeira metade do século XIX, paralelamente ao crescimento demográfico e à densificação urbana, a matriz amplamente industrializada da imprensa ilustrada desencadeia um processo gigantesco de «densificação icónica». (cf. Ramirez, 1997: 30). No princípio da década de 30, as páginas ilustradas das publicações periódicas, apenas comparáveis em popularidade à ficção novelística, são vistas e lidas por um público cada vez mais vasto. Vários jornais ilustrados semanais, ingleses, franceses e alemães atingem vendas regulares que variam entre oitenta mil e quatrocentas mil cópias por número. As novas possibilidades de reprodução industrial das imagens estimulam uma forma de leitura partilhada, entre letrados e não letrados, que alarga significativamente o mercado do impresso (cf. Anderson, 1991: 2)<sup>82</sup>. A partir de 1832, o *Penny*

---

80 Notícia sobre a formação da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, *Diário do Governo*, 21 de Fevereiro de 1837. Durante o período de existência da Sociedade, segundo o Dicionário Bibliographico Portuguez, distingue-se o sr. Manuel Antonio Vianna Pedra e o sr. Figaniere, (directores entre 1837 e 1845) (cf. Francisco da Silva, 1862: 336). A primeira série do periódico inicia-se em Maio de 1837 e termina em Dezembro de 1841. A segunda série decorre entre 1842 e 1844. A publicação é então interrompida. Retomada por outra empresa, a terceira série é publicada, com intermitências, entre 1846 e 1856.. Sucede-se uma quarta série, entre 1857 e 1858. Na década seguinte a publicação é retomada numa quinta e última série (1866-1868).

81 «L'augmentation de la production a pour consequence un désir de multiplication des hommes. Plus on produit, plus il semble nécessaire d'avoir des consommateurs. La vente, si elle obéissait entièrement à ses propres lois, viserait une bonne fois à atteindre, en tant qu'acheteurs, tous les hommes qui sont accessibles, c'est-à-dire tout simplement la totalité des hommes. Sur ce point, elle ressemble, quoique superficiellement, aux religions universelles, qui cherchent à gagner toute âme. Tous les hommes devraient atteindre à une sorte d'égalité idéale, savoir celle de clients pressés et solvables.»

82 «Não obstante a atracção da palavra impressa por si só, é claro que as publicações ilustradas tiveram o atractivo da grande novidade, e consequentemente encontraram um mercado de leitura entre um público cujo gosto era cada vez mais dirigido para novas e variadas fontes de conhecimento e diversão.

*Magazine* oferece um modelo para o «artefacto da cultura de massas em formação», pelos números significativos envolvidos na sua produção e pela percepção colectiva do carácter inaudito desses números (cf. Anderson, 1991: 10)<sup>83</sup>. A imagem ilustrada torna parte significativa nesta expansão:

...tornou-se necessário envolver artistas de eminência, quer como desenhadores, quer como gravadores, para gratificar uma curiosidade legítima, e cultivar um gosto crescente, oferecendo representações das melhores Obras de Arte, Monumentos da Antiguidade, e temas da História Natural, num estilo que anteriormente era apenas atribuído aos livros mais dispendiosos. Na prossecução deste empreendimento, existem grandes dificuldades mecânicas. (Knight, 1832: :2)<sup>84</sup>

A produção visual do conhecimento útil requer meios industriais recentes:

As gravuras, bem como o texto, são transferidas para chapas de estereotipia e as folhas são rapidamente impressas mecanicamente. Neste processo não pode haver, obviamente, o ajustamento cuidadoso necessário à impressão da gravura na prensa comum. O volume médio do «Penny Magazine», impresso *diariamente* a partir de dois conjuntos de chapas de estereotipia, é de dezasseis mil, em ambas as faces; — na prensa comum, apenas mil impressões, em ambas as faces, poderão ser obtidas, mesmo quando não são requeridos cuidados particulares. (cf. *idem*)<sup>85</sup>

Como variante possível da célebre fábrica de alfinetes de *The Wealth of Nations*, o cenário descrito no prefácio do primeiro volume do *Penny Magazine* desenrola um exemplo particularmente vívido da divisão de trabalho industrial. O número do *Penny Magazine* folheado

---

Mas a novidade e o concomitante apelo comercial não foram de modo algum a distinção mais significativa entre a imagem e a palavra impressa. A diferença mais importante reside na maior capacidade de comunicação da imagem, num momento em que a alfabetização não era universal. Para fazer lucro e ter um impacto cultural, uma publicação sem ilustração teria que chegar a um público que sabia ler, mesmo que muitos só o fizessem com dificuldade. Tal não era necessariamente verdade para uma revista ilustrada cujas imagens tinham a capacidade de entreter e informar todos.» /Anderson, 1991: 2) («Notwithstanding the attraction of the printed word alone, it is clear that illustrated publications had the draw of great novelty, and they accordingly found a reading market among a public whose taste was increasingly for new and varied sources of knowledge and amusement. But novelty and attendant commercial appeal were by no means the most significant distinction between the printed image and the word. The more crucial difference lay in the image's greater ability to communicate in a time when literacy was not universal. To make both a profit and a cultural impact a non-pictorial publication had to reach an audience who could read, even if many only did so with difficulty. This was not necessary true of an illustrated magazine whose pictures had the capacity to entertain and inform everyone.»)

83 «What identifies the *Penny Magazine* and its successors as artefacts of a formative mass culture is not just the size of the readership, but the fact that there was a contemporary awareness that these publications were indeed notable for and previously unequalled in their circulation figures.» *idem* 10

84 «...it became necessary to engage artists of eminence, both as draughtsmen and wood-engravers, to gratify a proper curiosity, and cultivate an increasing taste, by giving representations of the finest Works of Art, of Monuments of Antiquity, and of subjects of Natural History, in a style that had been previously considered to belong only to expensive books. In the prosecution of this undertaking there have been great mechanical difficulties.»

85 «The wood-cuts, as well as the text, are transferred to stereotype plates — and the impressions are rapidly printed from these plates by machinery. In this process there can of course be no delicate and careful adjustment, such as is found necessary in printing wood-cuts by the common press. The average number of “Penny Magazine”, printed *daily* from two sets of stereotype plates, is sixteen thousand, on both sides; — at the common printing press, one thousand impressions, on both sides, can only be obtained, even where particular care is not required.»

pelo leitor enquanto lê o prefácio de Knight, terá mobilizado escritores, artistas, tipógrafos compositores e impressores, durante várias semanas. (cf. Knight, 1832: 2). Segundo as contas do editor, em 10 dias, uma máquina de impressão a vapor produz 160 mil cópias (cf. Knight, idem). O leitor ficará ciente de um novo tipo de ligação entre a técnica, o alargamento físico e social dos mercados, os meios de distribuição, o volume de tiragens, a regularidade e a potência da produção. Entretecidos nas fibras da nova «obra periódica» — segundo a perspectiva de Knight — o capitalismo industrial e o comércio livre formam as páginas dum novo e benéfico capítulo civilizacional. O prefácio do *Penny Magazine* desenrola um filme de acção do ciclo capitalista em expansão, capaz de produzir simultaneamente objectos para consumo e sujeitos consumidores.

Este número de nossa obra periódica, que vai ser portanto impresso em 19 de Dezembro, será vendido em todas as partes do Reino Unido, em geral, no dia 1 de Janeiro — e nos distritos remotos, nos dias 3 ou 4, o mais tardar. Ninguém que queira uma cópia dessa revista, seja na Inglaterra, na Escócia ou na Irlanda, terá alguma dificuldade em conseguí-lo, se puder encontrar um livreiro. A comunicação entre a capital e o país, e entre as grandes cidades e as aldeias, é agora tão perfeita que sempre que há uma procura suficiente de qualquer mercadoria, haverá uma oferta. Mas o «Penny Magazine» será sempre um magazine de um penny, em todo o país. Ninguém cobrará três halfpence ou dois pence para ele. O grossista e o retalhista retiram a sua margem do editor e o transporte é coberto por essa margem. Mas isso não poderia ser se não houvesse uma comunicação *pronta e barata* através de todas as partes do Reino Unido. O barco a vapor sobre os mares — o canal — o caminho-de-ferro — a carrinha — estes, bem como a carruagem postal — colocam o “Penny Magazine” ao alcance de cada um, na parte mais distante do reino, tão seguramente como se ele vivesse em Londres, e sem qualquer custo adicional. Este é um exemplo notável da civilização do nosso país, e quando as pessoas inconscientes, portanto, perguntam: qual é o benefício, para o homem pobre, do motor a vapor, e dos canais, das estradas boas, podem ser elucidadas por este simples exemplo. Neste, como em todos os outros casos, a comunicação pronta e barata quebra os obstáculos de tempo e espaço — e, assim, ligando todas as extremidades de um grande reino, como se estivessem juntas, reduz as desigualdades de fortuna e situação, através da equalização do preço das mercadorias, e, nessa medida, torna-as acessíveis a todos. (idem)<sup>86</sup>.

Face ao gigantismo do congénere britânico, *O Panorama* poderia ser tomado como reflexo pouco relevante. Contudo, o periódico português não deixa de alterar os parâmetros da edição

---

86 («This Number of our periodical work, which thus goes to press on the 19th of December, will be sold in every part of the United Kingdom, generally on the 1st of January,—in remote districts, on the 3d or 4th at latest. No one who wishes for a copy of this Magazine, whether in England, Scotland, or Ireland, can have any difficulty in getting it, if he can find a bookseller. The communication between the capital and the country, and between large towns in the country and villages, is now so perfect that wherever there is a sufficient demand of any commodity there will be a supply. But the ‘Penny Magazine’ is still a *Penny Magazine* all over the country. No one charges three-halfpence or two pence for it. The wholesale dealer and the retailer derive their profit from the publisher; and the carriage is covered by that profit. But that could not be if there were not *cheap* as well as *ready* communication through all parts of the United Kingdom. ‘The steam-boat upon the seas – the canal – the railway – the quick van – these as well as the stage-coach and mail – place the ‘Penny Magazine’ within every one’s reach in the farthest part of the kingdom, as certainly as it he lived in London, and without any additional cost. This is a striking illustration of the civilization of our country; and when unthinking people therefore ask, what is the benefit of steam-engines, and canals, and fine roads to the poor man, they may be answered by this example alone. In this, as in all other cases, ready and cheap communication breaks down the obstacles of time and space, – and thus, bringing all ends of a great kingdom as it were together, greatly reduces the inequalities of fortune and situation, by equalizing the price of commodities, and to that extent making them accessible to all.»)

em Portugal. A adoção cuidadosa do modelo do *Penny Magazine* — duas colunas com tipo de face moderna que facilitam a leitura, impressas com uma regularidade inusual de mancha — introduz um novo padrão de exigência gráfica. O modo de produção do periódico português intensifica a divisão do trabalho. Editado em Lisboa, impresso na Rua Direita do Arsenal na própria Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, *O Panorama* conta com colaboradores de várias nacionalidades e uma rede de distribuição que permite, com alguns dias ou poucas semanas de intervalo, a entrega de exemplares nas províncias, na Madeira, nos Açores, no Brasil, na Bélgica, em Espanha, França, ou Inglaterra. Apesar da concentração na capital e no Porto, a tiragem de cinco mil exemplares, atingida no quinto número (cf. Baptista, 1977: 26), não deixa de estender-se por uma extensa rede geográfica — como indicia a lista de correspondentes publicada no início do primeiro volume<sup>87</sup>. Tendo em conta uma taxa de analfabetismo que ronda os 90% (cf. Catroga, 1996: 42), será prudente deitar um grão de cepticismo nn louvor entusiástico de Feliciano Castilho. Ainda assim, o testemunho do escritor de oferece um vislumbre do impacto cultural produzido pel’*O Panorama*:

... a todas as fortunas, a todos os interesses; *O Panorama*, multiplicado por um número de exemplares que não há memória na imprensa portuguesa, é o conhecido, o bem-vindo e amigo de todas as casas (...). Não há já aldeia tão apertada em cume de serra, nem quase casal tão embrenhado em solidão e fora do trato do mundo, que nas horas ociosas dos seus serões se não recrie com este hóspede certo. (Castilho, António Feliciano *apud* Catroga, 1996: 41)

O trecho de Castilho desenha a imagem de uma «Grande Família», formada por todas as famílias, separada pela distância espacial mas comungante no bom acolhimento ao «hóspede certo» da leitura recreativa, depois do dia de trabalho. O programa de neutralidade partidária e a muralha erguida contra os conteúdos polémicos ou sensacionalistas não devem iludir a dimensão política do conhecimento útil importado de Inglaterra. O modelo editorial do *Penny Magazine* é poupado pela censura e está isento da taxa que por esta altura onera a imprensa política (cf. Bacot, 2005: 26). Não se trata apenas de responder eficazmente à tradição bárbara dos relatos sangrentos e das bizarras comuns na literatura de cordel.

---

87 Abrantes; Albufeira, Arcos de Val de Vez, Bragança, Braga, Coimbra; Caminha; Castelo-Branco, Estremoz; Elvas, Figueira, Lagos, Lamego, Porto, Setúbal, Santarém, Viseu, Viana do Minho, Vidigueira, Faial, Madeira, S. Miguel, Terceira, Bahia, Maranhão, Pará, PERNANBUCO, Rio de Janeiro, Londres, Paris, Havre. (cf. *O Panorama*, vol. I, 1837)



*The Living Skeleton* – Desenho e gravura anónima  
– London: J. Limbard, s. d. (Elizabeth Nesbitt Room Chapbook  
Collection, Information Sciences Library, University of Pittsburgh <sup>88</sup>

As capacidades técnicas e económicas que fazem do *Penny Magazine* o modelo mais robusto e popular da imprensa europeia da década de trinta do século XIX também tornam viáveis, com diferentes graus de capacidade, retratos de uma contenda social que diverge da imagem da «Grande Família» — surgidos, por exemplo, em periódicos como o *Northern Star*, porta-voz do movimento cartista e das reivindicações dos radicais ingleses que ganham impulso sobretudo a partir de 1838, no sentido do sufrágio universal e da entrega de instrumentos decisórios ou de acção política à maioria da população, desprovida de propriedades ou capitais <sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Mais precisamente: *The Living Skeleton An Account of That Most Extraordinary and Interesting Phenomenon, Claude Seurat, Called the Living Skeleton; Giving an accurate Description of His Person, and Every Particular Relative to His Singular Habits, Customs, &c, &c. Embelished with a Whole-Length Portrait of this Curiosity of Nature*, London: J. Limbard, s. d. O título e a publicação tem como assunto a vida de Claude Ambroise Seurat (1789-1826), conhecido em Inglaterra como *The Living Skeleton*, depois de exibir a sua condição de desnutrição crónica no Chinese Saloon em Pall Mall, London, em 1825. (cf. Anom. 1825: 513-519)

<sup>89</sup> Numa década marcada por reformas do sistema político que alargam a representatividade à classe média, o *Parliamentary Reform Act*, promulgado em 1832, porém, exclui a possibilidade de voto da maioria da população. A tensão social será aumentada pela *New Poor Law* – promulgada em 1834 – que, procurando diminuir custos de assistência, criminaliza praticamente a pobreza e o desemprego.



*The “Massacre of the Field of Peterloo, August 16, 1819*  
- Desenho e gravura anónima –*Northern Star*, 20th August 1842

As elites intelectuais e financeiras que suportam o modelo do conhecimento útil são adeptas da monarquia constitucional e do liberalismo económico e político com propósitos reformistas; procuram alargar a representatividade política da classe média; promovem a «Instrução popular».

...os homens, que têm aprendido aquelas artes, ainda quando em toda a sua vida não abram um só livro, sempre serão mais inteligentes, mais dóceis mais razoáveis, e consequentemente melhores, e mais hábeis oficiais do seus ofícios, do que aqueles, cujas faculdades se têm conservado como entorpecidas, no meio da grosseira e simples ignorância. (Herculano, 1837b: 37)

O princípio da perfectibilidade e da possibilidade de transformação — «a simples instrução de ler, escrever e contar desenvolve, pouco ou muito, nos meninos as suas faculdades» (idem) — entra em contradição com o princípio da organização funcional da sociedade. A igualdade de todos os meninos não deixa de esbarrar em diferenças de origem e em destinos diferentes<sup>90</sup>.

90 «Temos visto pessoas, aliás sensatas, rezear e reprovar a propagação do ensino por um bem estranho motivo. Dai educação (dizem eles) ao filho de um artífice, de um agricultor: ele deixará logo a profissão do seu pai – Quando a instrução se fizer comum, ninguém quererá exercer ofícios humildes e laboriosos.

Parece, em verdade, incrível que haja homens tão pouco reflexivos, ou tão preocupados, que dêem peso a tão fútil objecção.

Se um homem rico (por exemplo) chamar à sua casa o filho do seu quinteiro, ou de um oficial pobre, o mandar educar com seus próprios filhos, o fizer trajar vestidos ricos e preciosos, lhe fizer aprender as línguas sábias e as artes de luxo, natural parece, que o menino venha por tempo a desdenhar o estado, a vida o ofício do seu pai; que lhe seja penoso e repugnante lançar mão ao arado, à enxada ao machado; que se não julgue igual, mas superior aos seus

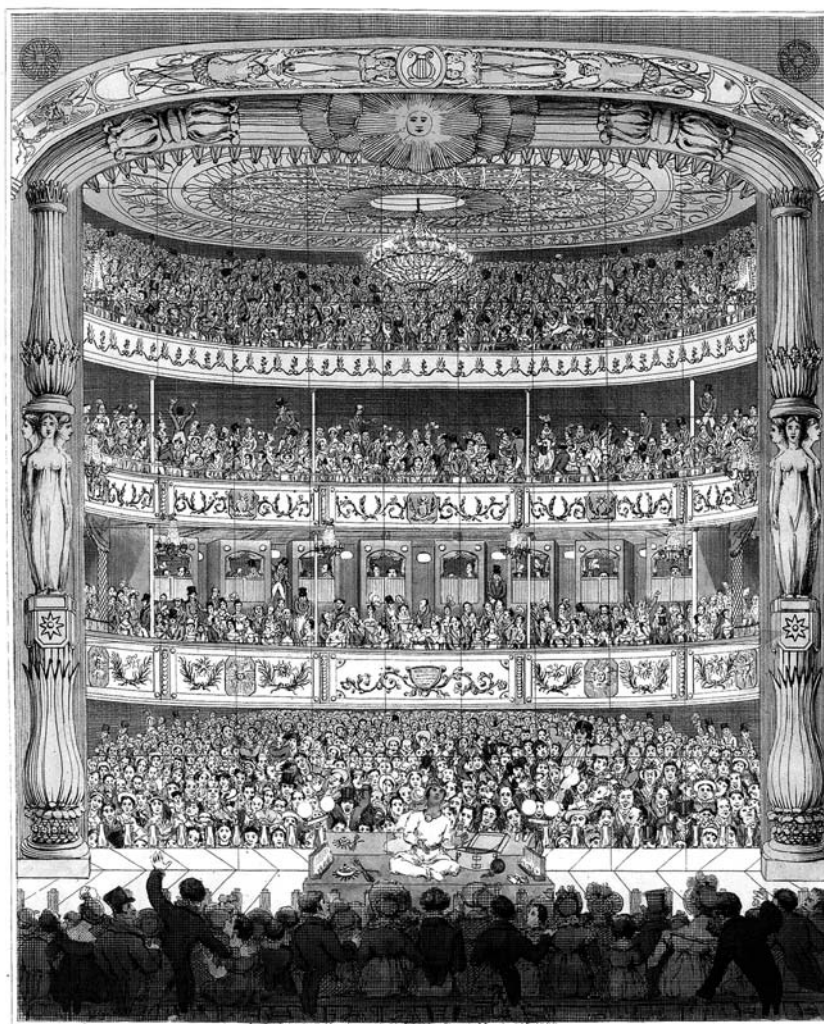
A distribuição de partes constantes e prefiguradas da organização social convive estranhamente com a reivindicação universal de liberdade. No campo dos valores liberais, *O Panorama* rompe o monopólio do saber do Antigo Regime e coloca a legitimidade do conhecimento sob a esfera de uma nova personagem abstracta: «...a instrução é só uma; quem a possui é sómente a humanidade» (Herculano, 1837:2). À instância transcendental da «humanidade», que emerge na passagem do século XVIII para o século XIX, contrapõe-se uma noção de sociedade civil — como expressão concreta da humanidade no contexto do novo Estado nacional — que abre uma fissura no tempo: nas «sociedades pouco integradas, mas de cidadania universal, a ameaça de dissolução política era iminente» (Hespanha, 2004: 165). Perante esta ameaça, adensada pelo clima de guerra civil que perdura até meio do século, os liberais portugueses não procuram aplicar modelos ideais mas sim trabalhar sobre o que já está constituído e provém do passado: o território, a população, com todos os factores de diferenciação social e tensões internas, mas também a máquina administrativa e económica, com companhias de fomento e instituições bancárias, asilos, prisões, colégios, alvos de futura reforma — ainda assim, instituições anteriores que «o liberalismo iria, paradoxalmente, utilizar para construir a nova sociedade civil, em todos os seus vectores». (cf. idem: 51). O valor revolucionário da liberdade não pode coincidir com a expressão igualitária da vontade geral; a liberdade é concebida sob o modo privativo, como resistência, e não como forma activa de participação. Os «cidadãos activos», instruídos e preparados para intervir e participar na vida política, não se confundem com os «cidadãos passivos» e dependentes.

As obras periódicas dirigidas por Charles Knight, Édouard Chardon ou Alexandre Herculano participam numa organização política escorada na classe média, em torno de um consenso de liberdade política e civil indissociável do labor e da temperança. À vontade do conhecimento útil opõem-se forças variáveis e relativamente voláteis do colectivo. Por volta de 1820, a *Looking Glass Curtain*, do popular «Old Vic» de Piccadilly reflecte um magma de rostos, apenas parcialmente emoldurado pela arquitectura de um imenso teatro.

---

vizinhos; até que venha a desejar e a pretender empregos.

Mas se aquele homem rico tiver uma generosidade mais ilustrada; se, em lugar de dar ao menino pobre uma educação brilhante, mas perigosa, estabelecer na sua aldeia uma escola elementar, a que possam concorrer todos os meninos pobres, e aonde se não ensinam estudos alguns supérfluos; por certo que todos os meninos, que a frequentarem receberão aí princípios religiosos, ideias e máximas morais, regras de bons e virtuosos costumes, todos aprenderão a ler, escrever e contar: todos saberão o seu catecismo e respeitarão as obrigações religiosas, civis e domésticas: nada os excitará a abandonar, e ainda menos a desprezar, o officio de seus pais: nada concorrerá para alterar essa igualdade, que, se deseja conservada: enfim não haverá na aldeia senão uma única diferença: — que os seus habitantes serão mais inteligentes, e menos ociosos: que terão mais juízo e mais probidade; que valerão, consequentemente, um pouco mais do que dantes.» (idem)



*Theatrical Reflection.*  
*or a Peep at the Looking Glass Curtain at the Royal Coburn Theatre.*

*Theatrical Reflection or a Peep at the Looking Glass Curtain at the Royal Coburn Theatre ("Old Vic"), – Desenho e gravura nónima, – London. 1822 City of London, Metropolitan Archives.*

A multidão torna-se um assunto de representação. Em vez de reunir os sujeitos anónimos num único espelho público, a imprensa ilustrada consolida um espaço público virtual, um espelho que pode ser multiplicado, desdobrado em milhares de páginas, nas séries potencialmente infinitas de uma «obra periódica» — *periodical work* como lhe chama tão apropriadamente Charles Knight — capaz de pormenorizar, detalhar, aprofundar e transmitir diferentes saberes sobre os corpos, sem deixar de reconduzi-los a uma organização transcendental. O sujeito destes saberes é também um objecto, elo simultaneamente transitório e constituído, indivíduo e expressão de um todo. Primitivamente nomeada como expressão numérica, a

massa torna-se uma figura variável e problemática, um duplo inquietante do todo, forma do social a que ainda falta uma forma estável <sup>91</sup>.

No modelo do conhecimento útil, a interligação do desenho, da gravura, da escrita, da tipografia, da ciência e da tecnologia, visa a convergência de interesses de diferentes camadas de leitores numa cultura temperada, industriosa, educada, abnegada e perseverante. A ilustração é conjugada com um comentário escrito que apaga frequentemente facetas importantes da proveniência dos objectos. A representação do *escravo moribundo* do *Penny Magazine*, altera as funções do modelo primitivo. A figura do *Gladiador*, sobre uma nova legenda, transforma-se num homem abnegado de lábios cerrados e silenciosos, capaz de mobilizar as virtudes vitorianas, lembrando ao leitor a sorte que tem por não viver num mundo bárbaro: «Na combinação da imagem, do texto e do contexto do Gladiador havia uma exortação não escrita e não desenhada para o leitor: trabalha arduamente, pratica a contenção, e valoriza o que tens — em resumo, sê civilizado» (Anderson, 1991: 60)<sup>92</sup>. Encontraremos os mesmo argumentos, contra a crueldade e contra as paixões sanguinárias da «escravocracia» dos antigos, no texto inaugural d’*O Panorama*: «assim o Romano batia as palmas, vendo correr no circo o sangue do gladiadores, ou fazia combater seus escravos junto às mesas dos banquetes ou da prostituição, para lhe alegrarem a alma feroz com o espectáculo das feridas» (Herculano, 1837:1).

---

91 A massa pode ser encarada como uma figura amorfa dos malefícios do não-político e da apatia que conduz ao ressentimento contra os poderes instituídos e depois à anuência ao totalitarismo. Nesta perspectiva, recolhe os traços puramente negativos de um todo amorfo e atomizado, feito de indivíduos privados de individualidade, sujeitos ou predispostos a todas as ideologias e ficções simplistas, fabricadas pela propaganda — «a maldição das massas modernas desde o início da Revolução Industrial» (Arendt, [1951 ] 1962: 475) («...the curse of modern masses since the beginning of the industrial revolution»). Porém, a invenção da massa «como categoria sociológica» também está ligada à emergência da democracia e aos conflitos sobre as representações que o novo soberano democrático, o povo, assume ou deve assumir (cf. Jonsson, 2006: 48). A noção da estetização do político, própria do fascismo e da «idade das massas», parece escapar a dimensão estética que atravessa imediatamente o político, enquanto distribuição das visibilidades e dos lugares de quem tem legitimidade para ver, ser visto, dar a ver, falar e escutar (cf. Rancière, [2000] 2010: 14). A evolução dos usos da palavra oferece sinais significativos das mutações dessa distribuição. As representações que ganham expressão no período pós-revolucionário evoluem ao longo do século XIX, transformando e acrescentando sentido à ideia de massa e da multidão: primeiro como simples número, seguindo a paixão revolucionária pela «política aritmética» — os vinte cinco milhões do «terceiro estado» de Sieyès que devem corresponder ao interesse geral da nação —, seguidamente como a classe dos *Miseráveis*, depois como o movimento organizado dos trabalhadores e, finalmente, como uma espécie de enfermidade política, ou insanidade, cujo diagnóstico pode envolver a maioria da população (cf. Jonsson idem: 48-50): «...a democracia tornou-se uma questão porque inúmeras pessoas afirmaram a sua presença na sociedade. À medida que a industrialização e o capitalismo erodiram o sistema de guildas e transformaram padrões de vida rural, arrancando camponeses, artesãos e trabalhadores, desencadeando a grande migração do campo para a cidade, várias cidades europeias tornaram-se centros urbanos e industriais, os seus habitantes vivendo em densas concentrações e as suas classes sociais tão intimamente justapostas que os cidadãos mais ricos não poderiam escapar à visão, aos sons e aos cheiros da populosa classe trabalhadora» (Jonsson, 2006: 5). («...democracy became an issue at this time because innumerable people asserted their presence in society. As industrialization and capitalism eroded the guild system and transformed rural patterns of life, uprooting peasants, artisans, and laborers, and releasing the great migration from country to city, a handful of European cities became urban and industrial centers, their inhabitants living in dense concentrations and their social classes so closely juxtaposed that wealthier citizens could not evade the sights, noises, and smells of the populous working class.»

92 «In the combined image, text, and context of the *Gladiator* there was thus an underpicted, unwritten exhortation to the reader: work hard, exercise restraint, and value what you have – in short, be civilized.»



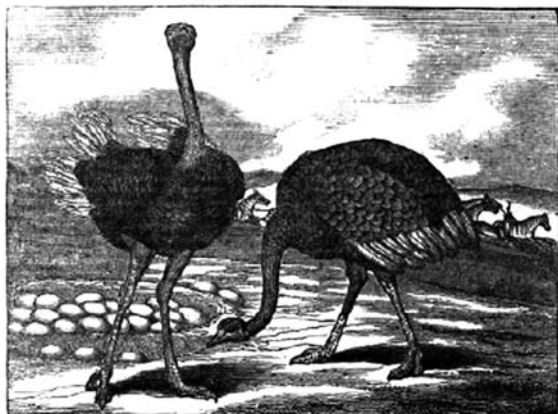
O RAPAZ MENDIGO.

*O Rapaz Mendigo* – gravura a topo s. ass.  
– *O Panorama* vol. V, n. 200. 27 de Fevereiro de 1841, pp. 68-69

...a scena que Murillo representou no seu painel, do rapaz mendigo, asqueroso, relaxado já naquela vida ociosa, familiarizado com a miseria, em summa incapaz de voltar como membro útil para a sociedade, quando a beneficencia d'algum intenta restitui-lo ao verdadeiro caminho. (Anom. 1841: 68)

No mesmo esteio, a *Diana* será modesta e casta, a *Maria lactans*, de Carracci, naturalmente maternal; *O mendigo* de Murillo, inevitavelmente, ocioso e enfermiço. Nas páginas do *Penny Magazine*, do *Magasin Pittoresque*, d'*O Panarama*, e de tantos outros periódicos congéneres, a arte passada fornecerá exemplos do *improvement through art*. Os textos citam frequentemente os *Seven Discourses on Art*, do primeiro presidente da *Royal Academy*, Sir Joshua Reynolds (1723-1792), ou os escritos de Wincklemman (cf. Anderson, 1991: 64). Contudo, a cadeia do conhecimento junta séries díspares que contradizem os cânones e os princípios do decoro das Belas-Artes. Observando a estampa da primeira página do número 44, publicada no volume de 1832, o leitor do *Penny Magazine* pode fazer uma boa ideia sobre a aparência das avestruzes que habitam o *Great Karroo* (uma zona desértica da África do Sul). A primeira página do número seguinte oferece a reprodução do «Apolo Belvidere» [sic], uma das «inúmeras maravilhas de Roma» (Anom. 1832: 362)<sup>93</sup>.

93 «...one of the innumerable wonders of Rome».



[Male and Female Ostrich.]

In the year 1822, the writer of this paper happened to be travelling in the interior of the colony of the Cape of Good Hope, and had occasion to cross the Great Karroo, a desert region lying between the parallel mountain ridges of the Zwartberg and Senneberg. This region consists of an elevated plain or tract of table-land, which, with the exception of a few spots along the skirts of the mountain chains above-mentioned, is entirely uninhabitable from the aridity of the climate and the want of streams or fountains. It is not a sandy desert, like those of Arabia, but consists generally of a hard gravelly or clayey soil, much impregnated in many places with sulphate, and sprinkled over with a variety of low shrubs resembling heath. It is of considerable extent, being about three hundred miles long by from seventy to eighty miles broad. It is much frequented by ostriches, of which we saw great numbers, sometimes single or in pairs, sometimes in flocks of twenty or thirty. Near a brackish fountain, about the middle of this Karroo, called Rhinoceros Fountain, where we stopped our waggons for part of a day, our Hottentot attendants discovered two ostrich nests. In the one all the eggs had been broken apparently by the birds themselves—such being their practice on finding their nests discovered. In the other nest were twenty-four fine fresh eggs, which the Hottentots brought to the waggons by a curious mode of conveyance. Pulling off their leathern trousers, they tied them tight at the lower extremities,

and then filling the two legs with the eggs along their over their shoulders; and in this plight, without any notion of indecorum, presented themselves with good-humoured smiles at the waggons, claiming as their reward an extra allowance of tobacco—a claim daily allowed.

On this and other occasions we picked up a good deal of information respecting the character and habits of the ostrich, especially from an African farmer named De Ploot, who lived on the borders of the Karroo, about a day's journey from this spot, and who derived a considerable income by hauling ostriches and sending the feathers to Cape Town. Comparing the information thus acquired with that obtained in a similar way by Dr. Lichtenstein (the German naturalist), the following facts may be considered as pretty well authenticated.

The male ostrich of South Africa at the time of breeding usually associates to himself from two to six females. The hens lay all their eggs together in one nest; the nest being merely a shallow cavity scraped in the ground, of such dimensions as to be conveniently covered by one of these gigantic birds in incubation. A most ingenious device is employed to save space, and give at the same time to all the eggs their due share of warmth. The eggs are made to stand each with the narrow end on the bottom of the nest and the broad end upwards; and the earth which has been scraped out to form the cavity is employed to confine the



[THE APOLLO BELVIDERE.]

«The Ostrich of South Africa» – gravura a topo s/ass.  
– *The Penny Magazine*, Vol. 1. n. 44, 8 de Dezembro de 1832. p. 353

«The Apolo Belvidere» – gravura a topo s/ass.  
– *The Penny Magazine*, Vol. 1. n. 45, 15 de Dezembro de 1832. p. 361

O avestruz da África do Sul é um animal prudente e temeroso, e exhibe pouco a estupidez que é atribuída por alguns naturalistas a esta ave. Nas fronteiras do Cabo Colony, pelo menos, onde é avidamente perseguido por força da valiosa plumagem, o avestruz mostra que não é desprovido de sagacidade ao providenciar pela sua própria segurança e pela das suas crias [...] Alguns dos colonos do Cabo, nas faldas do Grand Karroo e noutros distritos remotos, fazem da caça ao avestruz um dos seus principais e mais lucrativos entretenimentos. (Anom. 1832: 354)<sup>94</sup>

Os nomes de poucas obras de arte serão tão familiares aos nossos ouvidos com os do Apolo de Belvidere [sic] ou a Vénus de Medici. (Anom. 1832: 362)<sup>95</sup>

As combinações de avestruzes e estátuas não podem deixar incólume a harmonia da janela clás-

94 «The ostrich of South Africa is a prudent and wary animal, and displays little of that stupidity ascribed to this bird by some naturalists. On the borders of the Cape Colony, at least, where it is eagerly pursued for the sake of its valuable plumage, the ostrich displays no want of sagacity in providing for its own safety or the security of its offspring [...] Some of the Cape colonists, on the skirts of the Great Karroo and other remote districts, make de the pursuit of the ostrich one of their principal and most profitable amusements.»

95 «The names of few works of art are so familiar to our ears as those of the Apolo Belvidere and the Venus de' Medici...»

sica. Mesmo reafirmando os mais altos valores artísticos, as páginas dos magazines pitorescos participam no desmantelamento da distinção por géneros segundo os princípios da representação, próprios do sistema nobre das Belas Artes (cf. Rancière, 2000: 24). Na alvorada da comunicação de massas, o «Apolo de Belvidere» do *Penny Magazine* será tão moderno e democrático como o *Great Reform Act* — a lei do mesmo ano que alarga a base do sufrágio e permite que, em cada seis homens adultos ingleses, um possa votar (idealmente, o homem mais laborioso, industrioso e perseverante). Além da montagem serial que desmantela o quadro clássico, o entrelaçamento do desenho e da composição tipográfica, ampliado pelo desenvolvimento das formas das vinhetas, dos ornamentos, dos *cul-de-lampe*, distintivas das artes gráficas românticas do século XIX, confunde as linhas entre a obra de arte e os ornamentos da arte aplicada (cf. idem: 20). A nova página ilustrada tem, por isso, «um papel tão importante — e geralmente tão subestimado — na reviravolta do paradigma representativo e das suas implicações políticas.» (idem).

A *Sociedade Propagadora* reconhece modestamente a inicial «pobreza do aparato tecnológico» d’*O Panorama*, mas enaltece a «pureza do estylo» e a «escolha de matérias», respeitadora da «moral pública», contrária à «polémica» (cf. Mello, 1971)<sup>96</sup>. A escrita, moderna e irrepreensível, alia-se ao vasto museu imaginário, propiciado pela imagem: espécies animais (*Abestrúz, Pássaro Lyra, Argonauta, Ornithorinco, Gyboias, Albatroz...*), monumentos (*O Templo de S. Paulo em Londres, O Escurial, O Obelisco de Luqzor, a Gruta de Camões em Macau, a Catedral de Lamego, o monumento de Odivelas...*), paisagens (*Caverna de Staffa, o grande Deserto d’África, os Pampas, o Cabo da Boa Esperança*, cidades (Hamburgo, Florença, Saragoça, homens e povos mais ou menos remotos (*índios puris, os Nero, o chefe das Ilhas Massacre...*), retratos ilustres (Tasso, *Maquiavel, Diogo de Couto, Damião de Goes, Diogo de Paiva d’Andrade...*)<sup>97</sup>. As linhas da gravura a topo formam um cosmos de papel e tinta nunca antes visto (ou, pelo menos, nunca antes visto por tanta gente). O leitor português d’*O Panorama* deve inteirar-se da sua índole nacional, paradoxalmente, seguindo um modelo virtual internacional (partilhado com os leitores ingleses do *Penny Magazize* ou os leitores franceses do *Magazin Pittoresque*).

---

96 «Art. 47º – O jornal se ocupará de considerações sobre a História Nacional e Estrangeira; notícias de antiguidades e monumentos; estatística e geografia do país, biografia dos nossos varões mais ilustres, em armas e em letras; literatura propriamente dita, compreendendo os elementos da teoria do discurso e a sua aplicação à língua portuguesa. A Jurisprudência, a Economia Política, o Direito Administrativo, a Industria, o Comércio e as Belas Artes servirão também de assunto a alguns artigos, pobre de aparato tecnológico, rico de noções símplices e úteis.

Art. 48º – Além d’estes objectos o jornal apresentará também extractos de viagens interessantes, artigos curiosos de sciências naturais, ideas as mais elementares de astronomia e de outros ramos agradaveis das mathematicas. Maximas moraes, bella poesia e anedotas historicas e pouco vulgares entrarão também no quadro do jornal.

Art. 49º. O Panorama se deverá distinguir, não sómente pela pureza do seu estylo e escolha das matérias, como também por seu constante respeito á moral publica. Não se intrometterá jamais em polemica, politica, nem mesmo com disfarçadas alusões, ou apólogos chistosos.» (*apud* Mello, 1971: cxi)

97 Cf. «Índice Alfabético dos Artigos Contidos no Primeiro Volume do Panorama» in *O Panorama*, volume Primeiro, Dezembro de 1837.



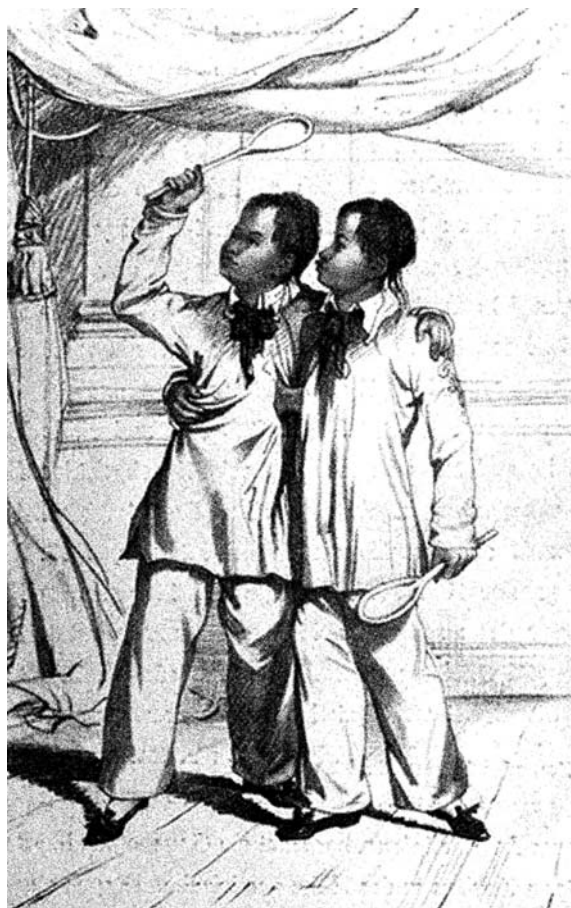
*O Abestruz* – gravura a topo s. ass.  
– *O Panorama*, vol. 1, n. 10. 8 de Julho de 1837, p. 77

As recentes relações dos viajantes mostram que a estupidez attribuida a estes animaes é sumamente exagerada. Em algumas occasiões, quando ainda lhe restam forças, combatem, e se defendem corajosamente, e não é a sua caça tão sem perigo, que não tenham ficado por vezes alguns caçadores com pernas quebradas das pancadas d'aza, ou dos pés, de um abestruz ferido. Os colonos do Cabo tomam estas caçadas por grande divertimento. (Anom. 1837: 78)



*Diogo de Couto* – gravura a topo s. ass., datada com a inscrição: «LX, 1831»  
– *O Panorama*, vol. 1, n.19. 9 de Setembro de 1837, p.150

Diogo de Couto, o grande historiador do Império Português na Índia, nasceu em Lisboa no ano de 1542. De mui moço entrou ao serviço de D. Luiz, de quem seu pai era antigo familiar. [...] A epocha historiada por Couto abraça o longo período que começou com o governo de Lopo Vaz de Sampaio e acaba com o vice-reinado de D. Francisco de Gama, isto é, o decurso do peito de oitenta anos, em que a nossa gloria na Índia subiu á sua maior altura, de que já nos últimos dias de Diogo de Couto tinha decaído. (Anom. 1837: 150)



*The Siamese youth (aged 18) as now exhibited at the Eypitan Hall Picaddilly*  
– litografia s. ass. – London pbd. By R. Ackermann & Co. – c. 1829

#### 4.2 Curiosidades e outros corpos. Como se desenha a identidade no espelho da imprensa ilustrada.

Havia os panoramas, os dioramas, os cosmoramas, os diaphanoramas, os navalaromas, os pleoramas (πλεω, eu navego, passeios sobre a água), os fantoscópios, as Fantasma-parastacias as «experiências fantasmagóricas e fantasmapara-estáticas», as viagens na câmara pitoresca, os georamas, as vistas pitorescas, os cinéoramas, os phanoramas, os estereoramas, os cicloramas, um «Panorama Dramático» (M. S. Saphir [1829] *apud* Benjamin, 1997: 543)<sup>98</sup>

Na ilustração que representa os gémeos siameses Eng e Chang, reproduzida no início desta investigação, o esboço dos drapejados e dos contornos é breve e eficiente, bastante distinto da fixidez e da minúcia das estampas da *Encyclopedie*. O desenho está próximo da «abstracção parecida-com-um-cartoon», que floresce por esta altura, em Inglaterra e na França, graças à

98 «Il y avait des panoramas, des dioramas, des cosmoramas, des diaphanoramas, des navalaromas, des pleoramas (πλεω, je navigue, pormenades sur l'eau), le fantoscope, les fantasma-parastacies, les "expériences fantasmagoriques et fantasmaparastatiques", des voyages pittoresques em chambre, des géoramas; des vues pittoresques, des cinéoramas, des panoramas, des stéréoramas, des cycloramas, um "Panorama Dramatique"». A notre époque si riche en pano-, cosmo-, néo-, myrio-, kigo- et dioramas.»

«indústria do esboço», escoada nos retratos fisiológicos (Lauster, 2007: 85)<sup>99</sup> — retomados, com maior detalhe, adiante. A ilustração d' *O Panorama* retrata os gémeos no palco das *human curiosities*. As tábuas do estrado pertencem a outro meio visual contemporâneo: o teatro de curiosidades, lugar de sessões e espectáculos ritmados por um movimento constante.

Entre 1810 e 1830, emerge um modelo de visão subjectiva que desloca o funcionamento da visão para o campo da psicologia e da «óptica fisiológica», atravessada pelas teorias electromagnéticas que concebem a luz como movimento através do éter — um campo explorado nas experiências de Müller e de Hermann Von Helmholtz, que induzem estímulos nos nervos ópticos (cf. Crary, 2001: 214)<sup>100</sup>. A óptica cartesiana, que integrava no mesmo quadro o sistema físico e o significado das percepções, entra em crise. A experiência visual da modernidade torna-se particularmente sensível à incerteza, à possibilidade do engano ou ao controlo sobre a visão. Panoramas, dioramas, lanternas mágicas, estereoscópios, teatros de curiosidades, entre outros aparatos, *produzem percepções*. Através das ilusões de movimento e dos logros tridimensionais, passam fugazmente animais selvagens, divindades, fantasmas, palácios míticos... A volatilidade das «sensações que não têm relação com um referente» coloca «em perigo qualquer sistema de significado» (idem, 1990: 91)<sup>101</sup>. Ao caos sensorial sobrepõe-se a vontade de universalidade — forma fundadora da nova episteme. Instala-se um desnível: «negativamente, o domínio das formas puras do conhecimento isola-se, ganhando do mesmo passo autonomia e soberania em relação a todo o saber empírico (Foucault [1966], 1988: 291). A capacidade de interpretação intrínseca da visão — que conduzia os objectos à representação correspondente no olho da mente cartesiano — dá lugar às formas de organização exterior, cujo sentido não pode depender de «fantasmas» ou «aberrações» (cf. Crary, 1990: 57). Ao fenómeno sobrepõe-se a série.

A ilustração d' *O Panorama* compromete as ideias de originalidade. É uma imagem traçada a partir de outra imagem, eventualmente provinda da litografia de 1829 que anuncia o espectáculo dos «jovens siameses» no célebre Egyptian Hall — lugar habitual das sessões de lanterna mágica, das palestras de homens do saber liberais e dos empresários interessados

---

99 «O que fez a indústria do esboço florescer na Europa foi a transnacionalidade dos desenvolvimentos da imprensa e da reprodutibilidade dos tipos sociais como tipos impressos [...] A precisão da sua observação, por muito que tenha em comum com a exactidão da fotografia, deriva de um visão artística que é uma abstracção de com a aparência de um cartoon» (idem). («What made the sketch industry flourish on a European scale was the transnationality of developments in publishing and of the social type reproducible as printed type [...] The precision of their observation, much though it may have in common with photography accuracy, derives from an artistic view of “type” which is a cartoon-like abstraction»)

100 «Uma passagem decisiva ocorre, entre 1810 e 1830, da óptica geométrica, com base nas propriedades da luz e da sua refacção e reflexão, dos séculos dezassete e dezoito, a uma óptica fisiológica» (idem) («A decisive shift occurs between 1810 and 1830 from the geometrical optics, based on the properties of light and its refraction and reflection, of the seventeenth and eighteenth centuries to a physiological optics»).

101 «capacity for being affected by sensations that have no link to a referent, thus imperiling any coherent system of meaning.»

na instrução popular (cf. Lauster, 2007: 270). Poucos meses passados sobre a publicação n' *O Panorama*, será novamente reproduzida nas páginas do *Archivo Popular – Leituras de Instrução e Recreio – Semanario Pintoresco*, sob o título *Os dois gémeos Siamezes* (*Archivo Popular*, 1840: 297)<sup>102</sup>. Na mesma ocasião, surgem as abreviaturas do desenhador e do gravador: «A Per.» e «Pedroso» (António Pereira Gomes da Silva e João Pedroso). A autoria não altera o valor da imagem. Vendidas, trocadas, emprestadas, as curiosidades que viajam pelos magazines pitorescos tornam-se ubíquas e relativamente anónimas: os pescadores sicilianos que preparam anzóis num livro parisiense, publicado em 1820, reaparecem em Londres, em Junho de 1833, nas páginas de *The Saturday Magazine*; depois em Leipzig, num número de Outubro do *Das National Magazine*; e ainda em Praga, no mesmo mês, nas páginas de *Das Panorama des Universums* (cf. Bacot, 2005: 38).

Oriundos da costa do Sião, integrados no circuito de espectáculos das *human oddities*, os irmãos Chang e Eng empunham as raquetes do jogo do volante, há muito praticado no Sudeste asiático (cf. Guillian, 2004: 43). Na Europa, sob outros nomes, também é conhecido um jogo semelhante, pelo menos desde a Renascença. As crianças jogam-no nas ruas, François I da França executa-o com gosto e refinamento, sob o nome *Coquantin* (cf. Guillian, 2004: 34-39). Rabelais menciona-o na *Vie très horrifique du Grand Gargantua* (1534); Chardin retrata-o na *Fillete au Volant* (1741); Flaubert toca-o de passagem em *Madame Bovary Moeurs de Province* (1856-1857) (cf. idem: 41). No século XVIII, é um exercício recomendado para incutir moderação e tempero nas crianças; no século XIX, é um entretenimento comum (cf. idem). O jogo do volante é praticamente universal, reaparece em testemunhos das Américas e da antiga Grécia. As regras, porém, variam significativamente e nem todas as culturas lhe atribuem o mesmo valor — entre os Tupis da Amazónia é recreativo; na civilização Mohica do Norte do Peru é um ritual de fertilidade (cf. idem: 24-26). O volante suspenso na página d' *O Panorama* pode ser comparado com a serpente, com o raio ou com a escada, símbolos comuns a várias culturas, memórias incorporadas, meio inconscientes, de um contacto mágico com a natureza (cf. Warburg, [1923 1997: 2])<sup>103</sup>. Os irmãos siameses, contudo, não vivem num mundo intocado pela «civilização ocidental».

---

102 Sobre o *Archivo Popular*, citando um «escriptor moderno», Innocencio Franciso da Silva resume: «Publicação modelada pelas francezas e inglezas, cujas vistas não passam os limites da instrução popular, por meio de escriptos amenos e fáceis, que despertando a curiosidade e estimulando a imaginação das classes desprovidas de fortuna lhes recreia o espirito, despertando-lhes ahí os germens de idéas, que depois um melhor cultivo faz desabrochar em fructos apreciáveis.» (cf. Francisco da Silva, 1858: 303)

103 Aby Warburg procura este estrato inconsciente nos Estados Unidos — o país que fez «da cultura tecnológica uma arma de precisão admirável nas mãos do homem intelectual» — num «enclave da humanidade pagã primitiva» (Warburg [123] 1997: 2). Segundo Warburg, os Pueblo, praticantes do culto da serpente, mantinham — não em condição pristina mas numa condição particularmente activa — uma «aderência a práticas mágicas que nós estamos acostumados a condenar como mero sintoma de uma humanidade atrasada» (idem). Ao carácter sumário deste preconceito escaparia a relação estreita entre o modo de vida que liga o humano aos fenómenos naturais, aos animais e às plantas. A sincronia «entre a magia fantástica e o propósito sóbrio», entendida pelo «homem intelectual» como sintoma de uma clivagem, não seria, para o índio, nenhum indício «esquizóide, mas, sim, uma experiência libertadora da comunicabilidade sem limites entre o homem e

São cidadãos dos Estados Unidos, naturalizados com o nome Bunker. Viajam por todo o mundo e enriquecem. Adoptam um espectáculo que atenua as marcas do exotismo e reforça os sinais convencionais do estatuto social. No espectro variado das *human oddities*, os gémeos Bunker são considerados *respectable freaks* (cf. Bogdan, 1990: 200-203). A sua exibição é comentada por um discurso de contorno científico — como a notícia d’*O Panorama*: «operação cirúrgica», «peritoneo», «dilatação do cordão umbilical». A destreza que exibem, quando praticam actividades de complexidade reconhecida, convoca normalidade e respeitabilidade. Muito simplesmente, o espectáculo traduz-se na questão: podem «duas pessoas ligadas viver uma vida aproximada ao normal?» (cf. idem: 203).

A imagem de Eng e Chang amplifica a afirmação de Foucault colocada em epígrafe: o homem-mistura do século XIX foi lançado num espaço total, sincronizado e dividido por fronteiras — Portugal, Estados Unidos, Sião, Inglaterra, França —, atravessadas por um tráfego cada vez mais intenso de pessoas, mercadorias e imagens (que são também mercadorias). A ilustração é um hieróglifo possível do homem moderno, uma «curiosidade», um recorte no «panorama» gigante que reúne, e separa, todos os corpos. Os gémeos siameses participam numa séries incontável... *os Mouros, os indianos, os naturaes da Nova Gales...* Alguns destes corpos carregam lendas e temores antigos, provindos do tempo das assinaturas. Outros apareceram em viagens recentes. O corpo da imagem cria um «ligamento» com o corpo do leitor d’*O Panorama* e opera, simultaneamente, uma separação. A modernidade revela um pouco da estranheza do mundo, despida do traço mágico das similitudes. O mundo é habitado por uma humanidade planisférica. Para lá do que é dito e mostrado na folha do *jornal litterario e instructivo*, o leitor panorâmico provavelmente não saberá muito mais sobre a vida dos originais gémeos siameses (talvez não venha a saber que se chamam Bunker e que são prósperos estado-unidenses). Mas não deixa de construir a sua própria identidade, no corpo-a-corpo propiciado pela ilustração — uma *respectable freak*, entre a arte e a indústria, ao serviço do *entretenimento* e da *instrução*.

---

o meio ambiente» (idem) («...in the midst of a country that had made technological culture into an admirable precision weapon in the hands of intellectual man, an enclave of primitive pagan humanity was able to maintain itself and — an entirely sober struggle for existence notwithstanding — to engage in hunting and agriculture with an unshakable adherence to magical practices that we are accustomed to condemning as a mere symptom of a completely backward humanity. Here, however, what we would call superstition goes hand in hand with livelihood. It consists of a religious devotion to natural phenomena, to animals and plants, to which the Indians attribute active souls, which they believe they can influence primarily through their masked dances. To us, this synchrony of fantastic magic and sober purposiveness appears as a symptom of a cleavage; for the Indian this is not schizoid but, rather, a liberating experience of the boundless communicability between man and environment.»)



*Os Mouros* – gravura a topo s. ass.  
– *O Panorama*, 2ª Série, Vol. I, n. 32, 1842, p. 253

Os mouros praticam quasi todos os officios mecânicos; mas são grandemente preguiçosos e lentos no trabalho [...]

Os mouros tem a triste reputação de ser a casta mais imoral de todo o mundo, e de cometerem devassidões de toda a espécie; e são tão pérfidos que ninguém póde nelles fiar-se. (*O Panorama*, 2ª Série, Vol. I, n. 32 1842, p. 253)



*Naturaes da Nova Galles do Sul* – gravura a topo  
– *O Panorama*, 1ª Série, Vol. I, n. 16, 1837, p. 121

Os naturaes aborigenes da Nova-Galles Meriodional e da terra de Van-Diemen, são tidos geralmente por selvagens, que vivem sem restrição de leis e sem raciocínio, nem moralidade, e como uma raça de individuos que mal merecem o nome de *humanos*, e incapazes de civilização e melhoramento [...] E que leis pôde manter uma gente vagabunda, e sem mais propriedade do que a caça, a pesca, e o mais que o acaso lhe depara?»  
(*O Panorama*, 1ª Série, Vol. I, n. 16 1837, p. 122-123)

### 4.3 O corpo da modernidade heróica e o *Fanal Obscuro do Progresso*.

Um esboço de Constantin Guys mostra como a reportagem ilustrada funcionou e o que significava para os seus contemporâneos. Representa o General Canrobert, inspeccionando friamente a batalha de Inkerman em 5 de Novembro de 1854, apesar do braço ferido. O serviço postal demorou duas semanas a entregar a imagem em Londres, a realização ornamental da gravura a topo, à direita, demorou uma semana no «*Illustrated London News*», mas comparado com as pinturas históricas de um Leonardo ou de um Velasquez, que ficavam anos ou décadas atrás do evento, vemos um documento ilustrado quase em simultâneo reflectindo a enorme aceleração da história no século XIX. (Keller, 2008) <sup>104</sup>

Mas além d'isso Fradique Mendes trabalhava um outro filão poético que me seduzia — o da Modernidade, a notação fina e sobria das graças e dos horrores da Vida, da vida ambiente e costumada, tal como a podemos testemunhar ou pressentir nas ruas que todos trilhamos, nas moradas vizinhas das nossas, nos humildes destinos deslizando em torno de nós por penumbras humildes.[...]

Tanto quanto pude discernir, a suprema qualidade intelectual de Fradique pareceu-me sempre ser — uma percepção extraordinária da Realidade. (Queirós, 1900: 2, 73)

A resposta de Kant à questão «O que é o Iluminismo?» (*Was ist Aufklärung?*) identifica o espaço próprio da actualidade — concebida como a diferença introduzida pelo presente relativamente ao passado (e não como momento sujeito ao molde prévio da história). Pela primeira vez, «o pensamento filosófico procura reflectir sobre o seu próprio presente» (Foucault, [1984] 1994: 564)<sup>105</sup>. Apesar dos limites da obediência aos poderes clericais, governamentais e administrativos; apesar dos limites da ignorância do vasto número, abre-se um espaço novo ao «uso próprio da razão» (cf. Kant, 1988: 10, 13). Pagar «impostos, mas poder raciocinar sobre a fiscalidade» eis o que caracteriza o estado da maioridade kantiana (Foucault, [1984] 1994: 566). Já não se trata de pensar no recesso íntimo agostiniano. Trata-se de fazer um exercício público, que não depende do lugar de cada um no corpo político. A «reflexão sobre “hoje” como motivo para uma tarefa filosófica particular» esboça a «atitude de modernidade» (Foucault [1984], 1994: 568). Por este prisma, a modernidade não será um conceito, tão-pouco um período. Será antes «um modo de relação com a actualidade; uma escolha voluntária feita por alguns» (idem). Entre Kant e Baudelaire, traça-se o arco da modernidade heróica. Ou seja, o arco dessa atitude «voluntária, difícil», que capta, «nem à frente, nem atrás», aquilo que há de «heróico»

---

104 «A sketch by Constantin Guys shows how illustrated reportage functioned and what it meant to his contemporaries. It depicts General Canrobert, despite a wounded arm, coolly inspecting the battle of Inkerman on November 5, 1854. Postal delivery to London took two weeks, the ornamental realization of the wood engraving on the right in the “*Illustrated London News*” took a further week, but compared to the historical paintings of a Leonardo or Velázquez which lagged years and decades behind the event, we see an almost simultaneous illustrated document reflecting the enormous acceleration of history in the 19th century».

Como nota Ulrich Keller, a reportagem ilustrada da guerra da Crimeia altera a relação entre o público e as imagens, em mais de um sentido. O campo de batalha passa a ser um evento em aberto, e não apenas um facto memorável e retrospectivo. A actualização semanal das notícias, produzida pelos novos profissionais da imprensa produz uma «aceleração da história» (cf. Keller, 2008). A imagem devém documento, procura captar um movimento cada vez mais rápido, num traço febril, como nota Baudelaire a propósito de C. G.

105 «...la première fois que la pensée philosophique cherche à réfléchir sur son propre present.»

no momento presente (idem)<sup>106</sup>. A modernidade «da civilização triunfante estabelecida pela classe média» (cf. Calinescu, 199: 49) fraccionou-se ou desdobrou-se criticamente numa outra Modernidade — que se move desde os inícios românticos, e sobretudo entre os adeptos boémios de *l'art pour l'art* (cf. idem). A «rebelião estética da Modernidade aponta para a «imaginação criativa» e para a «possibilidade paradoxal de ir para além do fluxo da história através da consciência da sua historicidade na sua mais concreta imediaticidade, na sua actualidade» (idem: 56). Este sentido da actualidade, opõe-se resolutamente ao «fanal funesto», condenado por Baudelaire nas páginas dedicadas à Exposição Universal de 1855:

Existe ainda um erro que está muito na moda e de que pretendo fugir como do inferno. Refiro-me à ideia de progresso. Esse fanal obscuro, invenção do filosofismo actual, patenteado sem garantia da Natureza ou da Divindade, esse lanternim moderno lança trevas sobre todos os objectos do conhecimento; a liberdade esvai-se, o castigo desaparece. Quem quiser ver claro na história tem, antes de mais nada, de apagar esse pérfido fanal. [...]

Pergunte-se a qualquer bom francês que lê todos os dias o *seu* jornal no seu café que entende ele por progresso, e ele responderá que é o vapor, a electricidade e a iluminação a gás, milagres desconhecidos dos Romanos, e que estas descobertas atestam plenamente a nossa superioridade sobre os antigos... [...]

Mas onde está, digam-me, a garantia do progresso para amanhã? Porque os discípulos dos filósofos do vapor e dos fósforos químicos é assim que o entendem: o progresso surge-lhes apenas sob a forma de uma série indefinida. (Baudelaire, [1855] 2006: 54)

A condenação da opinião bebida nas páginas do jornal não impede Baudelaire de pensar a experiência da modernidade através da reportagem gráfica. O «pintor da vida moderna» — de que se ocupa o célebre texto publicado no *Figaro* entre Novembro e Dezembro de 1863 — não é realmente um pintor. «Vi logo que não estava precisamente diante de um *artista*, mas de um *homem do mundo*» (Baudelaire, 2006: 284). O colaborador do *Illustrated London News*, C.G. — Constantin Guys (1802-1892) — pratica o género da reportagem gráfica que sucede ao modelo pedagógico dos conhecimentos úteis (cf. Bacot, 2005: 109). A ideia da modernidade de Baudelaire tem bem presente a diferença entre esse género de trabalho e o modo de produção artística tradicional.

Encontro um desenho magnífico em que está traçado um só personagem, gordo, robusto, como um aspecto ao mesmo tempo pensativo, descuidado e audacioso; tem umas grande botas que lhe sobem até aos joelhos; o traje militar oculta-se sob um pesado e vasto paletó rigorosamente abotoado; através do fumo do charuto contempla o horizonte sinistro e nevoento; um dos braços, ferido apoia-se numa gravata amarrada a tiracolo. Leio em baixo estas palavras rabiscadas a lápis: *Canrobert on the battle field of Inkermann. Taken on the spot*. (Baudelaire, [1863] 2006: 296)

---

106 «é a atitude que permite captar o que há de “heróico” no momento presente» (Foucault, [1984] 1994: 567). («c'est la attitude qui permet de saisir ce qu'il y a d'"héroïque" dans le moment présent.»)



*General Canrobert* – desenho a tinta da china de Constantin Guys (Colec. priv.)

*General Canrobert, sketched after the battle of Inkerman* – gravura a topo  
– *The Illustrated London News*, Vol. XXVI, n. 723, 13 de Janeiro de 1855, p. 33

*Taken on the spot*, expedido por correspondência, o desenho de C. G. será transposto para as páginas do semanário ilustrado britânico e difundido por todo o mundo, dando ao «bom leitor» a «oportunidade de *ler* assim um relato minucioso e quotidiano da campanha da Crimeia, de longe preferível a qualquer outro» (idem). Afinal, a guerra e a moda — a actualidade —, circulam pela esfera pública, iluminadas pelo fanal da imprensa ilustrada. A modernidade exhibe o redingote e o fato negro dos contemporâneos, sem pedir refúgio ao mundo idealizado das togas antigas; o repórter gráfico dá a ver a «beleza poética que é a expressão da igualdade universal, mas ainda a sua poética que é a expressão da alma pública: um imenso desfile de gatos-pingados, políticos, amorosos, burgueses. Celebramos todos um enterro qualquer» (Baudelaire *apud* Foucault [1984], 1994: 569)<sup>107</sup>. Heroificação, sem nostalgia ou lamento; sem tentativa de sacralizar ou mistificar o momento que passa. C.G. percorre a rua durante o dia e trabalha no silêncio da noite. Não se limita ao registo neutro e directo; o seu desenho transfigura o real, num «jogo difícil entre a verdade do real e o exercício da sua liberdade» (Foucault, *idem*: 570). A imagem viva requer a busca particular que define a célebre concepção da modernidade:

107 «L’habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté poétique qui est l’expression de l’égalité universelle, mais encore leur poétique qui est la expression de l’âme publique: une immense défilade de croque-morts, politiques, amoureux, bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement.»

Que procura ele? Não há dúvida de que este homem, tal como o descrevi, este solitário dotado de uma imaginação activa, sempre viajando através do *grande deserto de homens*, tem um objectivo mais alto que o de um puro *flâneur*, um objectivo mais geral, que não o prazer fugidio da circunstância. Procura aquela qualquer coisa a que irão permitir-nos chamar *a modernidade*; porque não se nos depara melhor palavra para exprimir a ideia em questão. O que ele pretende é retirar da moda o que ela pode conter de poético no histórico, extrair o eterno do transitório. (Baudelaire, [1863] 2006: 289)

Num texto das *Farpas*, sobre Rafael Bordalo Pinheiro, surge uma descrição concreta do trabalho do desenhador da vida moderna:

... retratos muito mais vivos, muito mais parecidos com o original do que as próprias photographias das personagens que representam, desenhou-os elle de um só jacto na pedra lithographica ou no papel autographo, entre a meia noite e as cinco horas da madrugada, em pé á banca, sob a luz crua e mordente do gaz, sempre á ultima hora, febricitante de pressa, escorrendo suor, com a testa e o nariz manchado de preto, pelas dedadas de crayon, fumando avidamente cigarretes... (Ortigão, 1889: 157, 158)

Nesse retrato heróico, Bordalo Pinheiro surge «constantemente inspirado no mundo exterior, incitado pelo espirito da multidão em movimento...» (Ortigão, 1889: 161). A experiência da modernidade traduz-se em «successivos improvisos, feitos, na maxima parte, de memoria, sem borrão, sem apontamento prévio, no ardor do trabalho mais tumultuoso e mais apressado, durante a noite em claro...» (idem). O correlato literário do repórter gráfico é, com efeito, *O Homem da Multidão* — segundo o título do conto de Edgar Allan Poe (1809-1849). Baudelaire resume o enredo: «Por trás dos vidros de um café, um convalescente, contemplando com prazer a multidão, mistura-se em pensamento a todos os pensamentos que se agitam à sua volta» (Baudelaire, [1863] 2006: 289). O observador de sentidos aguçados deixa-se envolver pelo movimento da cidade:

Assim, o amante da vida universal entra na multidão como quem entra num imenso reservatório de electricidade. Podemos também compará-lo a um espelho tão imenso como essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um dos seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça mutável de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, qua a cada instante o traduz e exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia. (Baudelaire, [1863] 2006: 287)

A experiência do *Homem da Multidão* é similar à da infância «inebriada pela novidade» (idem; 285-286)<sup>108</sup>. O valor do presente torna-se indissociável do «encarniçamento em imaginá-lo, imaginá-lo diferentemente do que ele é, e em transformá-lo sem destruí-lo, captando-o no

---

108 «O convalescente goza no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar vivamente pelas coisas, mesmo aparentemente pelas mais triviais. Se remontarmos, se possível for, graças a um esforço retrospectivo da imaginação, às nossas mais jovens, às nossas mais matinais impressões, reconheceremos que elas possuíam um singular parentesco com as impressões, tão vivamente coloridas, que mais tarde recebemos na sequência de uma doença física, desde que essa doença tenha deixado puras e intactas as nossas faculdades espirituais. A criança vê tudo como *novidade*; está sempre *inebriada*.»

que ele é» (Foucault, [1984] 1994: 570)<sup>109</sup>. O *ethos* da modernidade heróica retoma a raiz crítica iluminista, num «tipo de interrogação filosófica que problematiza simultaneamente a relação com o presente, o modo de ser histórico e a constituição de si mesmo como sujeito autónomo» (Foucault, idem)<sup>110</sup>. Esse exercício abre o potencial ilimitado do corpo ao teste «histórico-prático» do presente, alheio à tutoria do universal e do pré-figurado. Apesar da proveniência iluminista, a liberdade da modernidade heróica diverge das expectativas dos séculos XVII e XVIII, confiantes na emancipação e, simultaneamente, na aquisição crescente de capacidades humanas, assistidas pela técnica.

Numa outra perspectiva, que não coincide exactamente com a perspectiva heróica, a experiência da modernidade não pode ser decantada dos poderes do Estado moderno ou do progresso. Ela surge desde logo num espaço em que a atitude crítica, a fé progressista, o que não é moderno e o anti-moderno se misturam. Muito para além do público *letrado*, que Kant tinha em mente, Fradique Mendes e os outros heróis da modernidade partilham esse espaço com outras figuras: políticos, burgueses, gatos-pingados. *Celebram todos um enterro qualquer*. Aprendem a rir no espelho da imprensa, onde as versões da modernidade adquirem uma forma estranha e contraditória de *publicidade*.

Publicações como o português *Suplemento Burlesco ao Patriota* (publicado entre 1847 e 1853)<sup>111</sup>, ou os espanhóis *Fray Gerundio* (1843) ou *El Matamoscas* (1836), entram no domínio do «joco-sério» — tomando de empréstimo o termo castelhano, aplicado ao género de sátira que prolifera com a Guerra da Independência e as lutas liberais (cf. Bozal, 1988: 320). Os actores são bonecos e a vida política e social é um imenso teatro satírico. O humor, frequentemente rude, mistura o político, o social, o religioso e o moral para extrair as possibilidades críticas e devolver a imagem da própria esfera pública...

---

109 «Pour l'attitude de modernité, la haute valeur du présent est indissociable de acharnement à l'imaginer, à l'imaginer autrement qu'il n'est et à le transformer non pas en le détruisant, mais en le captant dans ce qu'il est. La modernité baudelairienne est un exercice où l'extrême attention au réel est confrontée à la pratique d'une liberté qui tout à la fois respecte le réel et le viole.»

110 «un type d'interrogation philosophique qui problématise à la fois le rapport au présent, le mode d'être historique et la constitution de soi-même comme sujet autonome»

111 *O Suplemento Burlesco ao Patriota, Jornal de Caricaturas satyrioco-políticas* «começou a publicar-se juntamente com a folha de *O Patriota* n. 954, em Agosto de 1847, no formato de 4º gr., com quatro páginas. Intimado, em Janeiro do ano seguinte, por publicar dois jornais distintos, em formato e conteúdo, o director Manuel de Jesus Coelho, o *Suplemento* passou a ser impresso em meias folhas, sem numeração própria e reportando-se aos números de *O Patriota*. Publicou-se até Abril de 1853 (n. 2633), sempre acompanhado por estampas litografadas (em grande parte assinadas por «Cecília»). Terá sido redactor principal Bernardino Martins da Silva» (Francisco da Silva, 1862: 293). *O Patriota* era um jornal de tendência 'Setembrista', propriedade de Leonel Tavares. *O Suplemento Burlesco* seria o «porta-voz de uma facção mais radical, que utilizava no jornal todas as armas para veicular as suas ideias, e destruir os adversários. Era um jornal dentro do jornal, um com função mais noticiosa, e outra mais interventiva, irreverente e crítica.» (Cf. Sousa, 1998: 23). *O Suplemento Burlesco* contou ainda com a colaboração do litógrafo conhecido como «Lopes Pinta Monos» (cf. idem).



*Caffé Suisso – é prohibido fallar em politca*  
– Lithographia Francisco; desenho de Cecilia  
– *Supplemento Burlesco ao Patriota*,  
nº 1314, 27 de Outubro de 1848, p. 2

Os proprietários dos principaes cafés de Lisboa foram intimados no dia 24 de Outubro para não consentirem que nos seus cafés se falasse de política [...]

Sobre comunismo, socialismo, imperador d'Áustria, Jellachich, Gomes de Castro, republica, e conde de tomar; é proibidissimo abrir o bico. (Anom., 1848: 1)

#### 4.4 A esfera pública, a publicidade e a opinião pública liberal. A herança das Luzes e o papel da ilustração.

Num édito de Frederico II, de 1784, diz-se: «Uma pessoa privada não tem o direito de formular nem difundir pela imprensa juízos públicos ou até mesmo críticos e inclusive notícias que chegaram a seu conhecimento, sobre acções, comportamentos leis, decretos e ordenações dos soberanos e da corte, dos seus funcionários, colégios e tribunais de justiça. Uma pessoa privada nem sequer tem condição de julgá-los, pois lhe falta o conhecimento completo das circunstâncias e dos motivos. (Habermas, [1962] 1984: 40)

A modernidade heróica pensada por Foucault é um «jogo da liberdade com o real para a sua transfiguração», decidido num domínio estético, distinto das ordens da sociedade e da política (cf. Foucault, [1984] 1994: 571). Nessa distinção cai na sombra a reflexão kantiana sobre o «grande público do *mundo letrado*». O modelo do uso público da razão, que lança em crise o mundo ordenado do édito de Frederico II, terá sido prefigurado pelas sociedades que se juntam na cidade, em cafés, em salões, para debater matérias artísticas e literárias, entrecruzando a tradição aristocrática e humanista com as novas aspirações da burguesia intelectual (cf. Habermas, [1962] 1984: 44). Os lugares de socialização tornam-se fundamentais para a formação da esfera pública. Igualmente fundamental, será a passagem das primeiras agências de correspondência noticiosa à imprensa quotidiana, com a consolidação do impresso durante a última parte do século XVII. A partir do século seguinte, a própria coesão do «círculo multiforme» dos públicos só pode ser mantida através de um jornal (idem: 58).

A subjectividade forjada no círculo de intimidade da família burguesa, vem a público, através das artes e da cultura. A defesa do coração recôndito de Jean-Jacques Rousseau, o «primeiro eloquente explorador da intimidade» (Arendt, 2001: 53), aponta para o *ethos* romântico da modernidade, dirigido contra as «exigências niveladoras do social». No entanto, é incapaz de vedar a estreita relação entre a intimidade e o social (cf. idem: 54). A «humanidade» que ganha consciência entre romances, epistolografia e jornalismo crítico, pautada pelas ideias de livre-arbítrio e comunhão de afecto, não pode abandonar a dependência do círculo da propriedade e dos negócios (cf. Habermas, 1984: 63). À autonomia para concorrer no mercado, deveria corresponder a autonomia desenhada na intimidade, num espaço de liberdade e de comum entendimento. Porém, a família é governada pelo pai, de quem dependem mulher e filhos. Não está livre da coacção e é um agente fulcral da economia — pela transmissão da propriedade e pela conservação das exigências sociais (idem: 64).

A «publicidade» de *A Paz Perpétua* (1795) vincula idealmente a legitimidade das leis ao teste do «uso público» da razão, sob uma «fórmula transcendental do direito público»

(cf. Kant, 1988: 164)<sup>112</sup>. Progressivamente, abre-se a via da crítica do poder de Estado — nomeadamente do segredo de estado —, em nome de um entendimento universal da lei, que teria na opinião pública a sua única fonte legítima (cf. Habermas, idem: 71). Porém, o nervo vital do interesse público também pende para a manutenção da vida e para o provimento das necessidades económicas. O «deixai-nos fazer» do proprietário, *bourgeois et homme*, serve de lema à economia política — o novo regulador interno do poder governamental, que deixou de ser guiado pela antiga Razão de Estado, regulada pelo direito (cf. Foucault, 1979, 2010: 45). No intervalo entre o privado e o público, ou na coalescência de ambos, ergue-se a esfera do social, entendida como relação humana que concorre para o suprimento de necessidades da vida biológica, com base na casa e na família. A sua enorme extensão implica um «*devir medialidade da experiência*», bem como a consciência da coexistência de uma humanidade global e de um espaço político nacional e estatal (cf. Miranda, 1995: 129-148). A sociedade surge como o «conjunto de famílias economicamente organizadas de modo a constituírem o fac-símile de uma única família sobre-humana» cuja «forma política de organização é denominada “nação”» (Arendt, 2001: 44). A *Grande Família* leitora d’*O Panorama*, celebrada por Feliciano de Castilho, é guiada «por uma administração doméstica nacional» — providenciada pela «*Volkswirtschaft*» (idem). Em vez de um espaço isonómico, livre de tutelas, desenha-se uma opinião comum adequada à lei económica, «tremendamente intensificada pelo próprio peso dos números» (idem: 54). As regras sociais tendem a «abolir a acção espontânea ou a reacção inusitada» (idem: 55). Quando se estabelece o império da norma — «de modo que aqueles que não seguissem as regras podiam ser considerados associiais ou anormais» —, a economia toma um carácter científico, apoiado nos saberes da população e da estatística, «a ciência social por excelência» (Arendt, idem: 55-56). O «deixai-nos fazer» é consonante com a forma contratual da sociedade civil, constituída por sujeitos responsáveis, conhecedores do mercado e da boa gestão — senhores «da propriedade» e da «titularidade de uma vontade robusta e sã» (Hespanha, 2005: 429). Segundo a regra de ouro enunciada pelo jurisconsulto Pascoal de Melo Freire (1738-1798): «Podem obrigar-se os que podem consentir e dispor das suas coisas» (Freire *apud* Hespanha, idem). É grande o número dos que não cabem na categoria de contratante: *as mulheres, os criados, os escravos, os libertos, os filhos menores sem autorização dos pais, os coagidos e enganados, os dementes (furiosos, mentecaptos), os pródigos, dominados por uma «espécie de mania que mostra a impotência da razão e da vontade na conservação dos bens», falidos ou quebrados* (cf. Hespanha, idem)<sup>113</sup>.

---

112 «...pode chamar-se à seguinte preposição a fórmula transcendental do direito público: “São injustas todas as acções que se referem ao direito de outros homens, cujas máximas não se harmonizem com a publicidade.”» (idem)

113 «Era ainda esta regra da vontade que seleccionava aqueles que eram capazes de ser proprietários. O que é normal porque a qualidade de proprietário é uma condição para que a qualidade de contratante faça sentido.



*Alegoria — A Constituição aceita pelos Lisbonenses — Dedicada à excelsa soberania das cortes lusitanas — Água-forte. Desenho de António Maria da Fonseca. Gravura de Constantino de Fontes— 1821, Col. Soc. Martins Sarmento.*

Em Portugal, as guerras peninsulares aceleram a «actividade impressora» das tipografias e o comércio do impresso, «espécie de rectaguada material que se vai constituindo em matriz de alargamento e de aprofundamento de um espaço público em transformação» (Alves, 2000: 305). As décadas de vinte e trinta diversificarão o «espaço opinativo» e «a “doença” transmissível pelo periodismo», que se abre sobre as funções do poder e a sua partilha» (idem: 421). A expressão *opinião pública* é utilizada pela primeira vez em 18 de Novembro de 1820 — «após a “Martinhada”, quando o Conselho Militar dirige uma proposta ao Governo no sentido de readmitir Manuel Fernandes Tomás e outros que haviam saído na sequência daquele levantamento militar-popular» (Tengarrinha, 2006: 16)<sup>114</sup>. A imprensa replica o termo, identificando-o

---

Fora da sociedade civil estavam ainda os *pródigos*, ou seja, os dominados por espécie de “mania que mostra a impotência da razão e da vontade na conservação dos bens [...] que podiam ter aplicações regradas, prudentes e úteis”, que constituíam, assim, o oposto do “varão prudente”, em que a teoria liberal da acção justa se fundava, e podiam ser também interditados por acção sumária sem que o arguido devesse sequer ser ouvido (artigos 340 a 352 do Código Civil de 1867). Um tipo especial e mais grave de prodigalidade era demonstrado pelos falidos (ou *quebrados*) (artigo 1121 do Código Comercial de 1833). Realmente aqui não se tratava tanto de uma mania de dissipação mas antes de uma incapacidade — fortuita ou deliberada — de gerir com êxito uma empresa comercial.» (Hespanha, 2005: 429)

114 No apelo citado a expressão surge imediatamente identificada com os movimentos revolucionários: «O estado actual da capital e a **opinião pública** demanda que novamente entrem no Governo os deputados que

com o movimento de apoio que enche a Baixa de Lisboa. A opinião pública é o novo nome que legitima o poder político, «sendo conceito suficientemente vago para nele poder caber a radicalização do processo revolucionário em Lisboa» (Tengarrinha, 2006: 16).

Uma das gravuras da série de *Alegorias* encomendadas pelo «advogado Archangelo de Dominicis» celebra o primeiro aniversário da revolta liberal em Lisboa (15 de Setembro de 1820). Uma praça de arquitectura bem ordenada acolhe um largo colectivo que já não se organiza em torno da figura régia. A Fama, provinda do Porto, arrebatada e conduz o povo de Lisboa, sob a bandeira da Constituição. No fundo, à direita, perfila-se a linha ordenada do exército insurgente, comandado pelo tenente Aurélio José de Moraes. À esquerda, no grupo mais variado e mais agitado, que representa idealmente os lisboetas, há crianças e mulheres mas predominam as casacas e os chapéus altos. Não há pés descalços. O liberalismo separa a «nação» do «povo». Concebe a primeira com titular da soberania e mostra muitas reservas para com o segundo. A «nação» não dispensa um conceito de colectivo «detentor de um juízo fiável na eleição dos seus representantes»; o «povo», pelo contrário, é frequentemente conotado como «provável fautor de excessos» ou como número indiferenciado (cf. Ferreira, 2010: 30). Num dicionário dos anos trinta, a distinção é clara:

No sentido literal e primitivo a palavra nação indica uma relação comum de nascimento, de origem; e povo, uma relação de numero e de reunião. A nação é uma dilatada família; o povo, uma grande reunião ou agregado de seres da mesma espécie. A nação consiste nos descendentes de um mesmo pai; e o povo na multidão de homens reunidos n'um mesmo sitio. (Anónimo *apud* Ferreira, 2010: 27)<sup>115</sup>

Nos discursos parlamentares do primeiro período constitucional ouvem-se «as constantes e enfáticas afirmações dos deputados sobre a importância da Publicidade, como condição indispensável de sustentação do sistema representativo» (cf. Tengarrinha, 2006: 17). Nesta altura, é notória a influência de Jeremiah Bentham, expressa na defesa do debate parlamentar público, como parte do debate público em geral, assente na Publicidade, no interior e no exterior do Parlamento (cf. *idem*). Contudo, a «opinião pública» coincide apenas com as franjas politizadas e instruídas da população (os chapéus altos que saúdam a Fama, porta-estandarte da Constituição). O liberalismo constitucional e o regime representativo dependem de uma classe média esclarecida, politicamente consciente, respeitadora da ordem.

Mais tarde, Alexandre Herculano, sintetizará uma ideia de «povo» num texto sobre Mouzinho da Silveira (o legislador da abolição dos dízimos, dos bens da Coroa e dos forais, da redução da sisa sobre as transacções comerciais, da reforma da administração pública, segundo

---

pediram a sua demissão [...]» (cf. *idem*)

115 *Novo dicionario da lingua portugueza recopilado de todos os que até o presente se teem dado à luz seguido de um dicionário completo do synónimos portuguezes* publicado em Lisboa em 1836 (cf. Ferreira, 2010: 37)

um modelo francês que reconfigura o sistema tributário).

Quando eu digo o povo não pretendo falar da população, que não reflecte em nada; que não tinha quase nenhum interesse fez material ou moral ligado às medidas do gabinete de Mousinho, que era diariamente alvo de pregação, animada, fanatizada por padres e monges. Essa parte da nação era então o que é hoje e será amanhã. Amava mendigar às portas dos conventos e abadias, e de enlistar entre os servos dos *donatários da Coroa*, dos *comendadores*, dos *Capitães-móres*, de todos os que viviam do produto das velhas taxas, que as leis e as instituições tornavam legais, mas que a justiça, a razão e a humanidade tornavam ilegítimas. Não, não é dessa gente que eu falo: deixo esse cuidado aos democratas. Para mim, o povo é algo sério, inteligente, laborioso: são aqueles que possuem e trabalham, desde o humilde lavrador, ou o que trabalha no seu próprio campo ao grande proprietário, desde o vendedor ambulante e o lojista ao comerciante grossista; desde o homem de ofício ao fabricante. Eram estes a quem as leis de Mousinho diziam mais respeito... (Herculano, 1873: 196-197)<sup>116</sup>

No fim do período marcado pela guerra civil e pelos levantamentos patuleias, a multidão ignorante, sujeita à manipulação política, será igualmente tratada numa ilustração de Nogueira da Silva. *O Noveleiro Político*, aparentando conhecer os meandros do paço ou do Governo civil, monopoliza «a atenção da turba inconstante», lançando *galgas* ou boatos. Aparentemente, o édito é reinstaurado: *uma pessoa privada não pode fazer juízos públicos sobre a política*. Contudo, a esfera pública volatilizou os códigos do decoro que pautavam a conduta dos homens sábios e dos funcionários da Coroa, contrários à fala «fora do lugar» e à partilha indistinta do conhecimento.

A nova cidadania envolve uma acção civilizadora que retoma aspectos da teoria político-constitucional de Benjamin Constant (1767-1830), bastante influente na formação do liberalismo português. Todavia, também não se traduz na isonomia política.

Nas sociedades actuais, o nascimento no país e a maturidade de idade, não bastam, de modo algum para conferir aos homens as qualidades próprias para o exercício dos direitos de cidadania. Aqueles que a indigência mantém numa dependência eterna e que condena aos trabalhos à jorna, nem estão mais esclarecidos do que as crianças sobre os negócios públicos, nem mais interessados do que os estrangeiros numa prosperidade nacional, cujos elementos não conhecem e d que não partilharão as vantagens senão indirectamente. (Constant *apud* Hespanha: 167)

---

116 Em francês no original: «Quand je dis le peuple je n'entends pas parler de la populace, qui ne réfléchissait point; qui n'avait presque d'intérêts matériels ou moraux attachés aux mesures du cabinet Mousinho; qui journellement était prêchée, excitée, fanatisée par des prêtres et par des moines. Cette partie de la nation était alors ce qu'elle est aujourd'hui, ce qu'elle sera demain. Elle aimait à mendier aux portes des couvens et des abbayes, et à s'enrôler parmi la valetaille des *donatários da corôa*, des *comendadores*, des *capitães-móres*, de tous ceux que vivaient du produit des vieilles taxes, que les institutions et les lois rendaient légales, mais que la justice, la raison, et l'humanité rendaient illégitimes. Non, ce n'est pas de ces gens là que je vous parle: j'en laisse le soin aux démocrates. Pour moi, le peuple est quelque chose de grave, d'intelligent, de laborieux: ce sont ceux qui possèdent et qui travaillent, depuis l'humble métayer, ou le laboureur de son propre champ, jusqu'au grand propriétaire; depuis le coporteur et le boutiquier jusqu'au marchand en gros; depuis l'homme de métier jusqu'au fabricant. C'étaient ceux-ci que les lois de Mousinho regardaient de plus près...» Herculano, Alexandre. (1856) 1873. «Mousinho da Silveira» in *Opúsculos*. Lisboa: Casa da Viúva Bertrand & C<sup>a</sup> 169-221



*O Noveleiro Político* – Desenho e gravura de Nogueira da Silva  
– *Revista Popular*, Abril de 1851. Vol. IV, nº 17, p. 145

Com as bocças escancaradas, com a expressão do espanto, ou do terror, a vaguear-lhes nas phisionomias, os curiosos aspiram com avidez aquellas novidades, palpitantes de interesse, anunciadas com certo ar de mysterio, ao ouvido de um, depois comunicadas por este, em segredo, a outro, depois transmitidas, como uma corrente electrica a todo aquelle circulo de papalvos. (Nogueira da Silva, 1851: 145)

A «Nação», a nova entidade titular da soberania, tem uma definição não geral e não igualitária, marcada por fortes distinções no plano dos direitos (cf. Hespanha, idem: 81). A formação do «povo laborioso», sério e inteligente, expressão feliz de uma humanidade esclarecida, é tarefa árdua e inacabada. Felizmente, assim crê Herculano, o conhecimento útil pode ser derramado por todos, através do incremento da leitura. O fluxo da imprensa ilustrada, contudo, não cabe nos planos de Educação Geral e transborda como um fenómeno de massas. O novo universo da imagem ilustrada produzida industrialmente coloca em tensão dois sentidos aparentemente distintos, ou até irreconciliáveis, de «publicidade».

#### 4.5 A Publicidade dirigida aos olhos. *As Cenas da Vida dos Animais e a História Nacional Popular Ilustrada.*

O momento do século XIX [...] é também o tempo em que se criou o grande comércio da imagética colectiva, em que se desenvolveram as formas de uma arte votada a um conjunto de funções simultaneamente dispersas e complementares: dar aos membros de uma «sociedade» com referências indefinidas os meios de se verem e gozarem consigo próprios sob a forma de tipos definidos; constituir, em torno dos produtos mercantis, uma auréola de palavras e de imagens que os tornam desejáveis; reunir, graças à imprensa mecânica e ao novo processo da litografia, uma enciclopédia do património humano comum: formas de vida longínquas, obras de arte, conhecimentos vulgarizados. (Rancière, 2011: 26)

A formação da opinião pública tem como duplo pouco virtuoso o outro sentido de «publicidade» — ou seja, a combinação de meios icónicos e textuais que menos apela à razão (e mais apela ao consumo). A consolidação da arte da ilustração está muito próxima dos cartazes e das secções de anúncios que, desde o século XVII, vão despontando para publicitar peças de teatro, eventos musicais e livros. No século XIX, as estratégias comerciais dos editores contemplam a ilustração como meio privilegiado para aguçar a curiosidade e estimular vendas. Na capa de *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, a máscara criada por Jehannot, intercalada com o texto impresso, não se confunde com um ornamento ou uma figura tradicional. A imagem sintetiza um episódio chave ou particularmente emotivo da narrativa, talhando-o para criar um impacto visual imediato e, simultaneamente, um movimento elíptico carregado de ironia (cf. Le Men, 2002: p. 814). A máscara grotesca que desponta pelo orifício da parede, como se sáísse do próprio miolo do livro, cristaliza a ambiguidade deste género de imagem. No episódio do romance a que a ilustração alude, Quasímodo mostra a sua face nua a uma multidão, que o confunde com uma máscara (cf. idem). Iluminando parcialmente um fragmento de narrativa, o desenho incita o leitor a procurar mais emoções nas páginas interiores. A imagem ilustrada sugere uma felicidade que o próprio romance pode não chegar a oferecer. Dificilmente se resume melhor o mecanismo da publicidade (no sentido menos kantiano da palavra).

Em 1843, Eugène Pelletan, futuro autor de uma progressista *Profession de foi du XIX<sup>e</sup> siècle* (1852), declara que a ilustração pertence «... às classes baixas da sociedade que se deve abandonar o luxo indigente da imagem. Só elas a compreendem e adoram a sua eloquência ingénua. É por ela uma palavra que se dirige aos seus olhos e que impressiona vivamente a sua alma» (Pelletan *apud* Arnar, 1999: 352). O processo movido contra a imagem ilustrada completa-se adiante: as publicações ilustradas «não se dirigem senão às mulheres e às crianças, que lêem folheando e tratam os livros como trapos» (idem, p. 353). A ilustração é uma distração contrária à leitura séria e um modo fácil de cativar e subjugar a multidão.

O alvos directos de Pelletan e dos outros críticos são publicações como as *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (cf. idem). E no entanto, a maravilhosa peça de entretenimento ilustrada por J.-J. Granville (1803-1847) está longe de ser «ingénua». Surgida em fascículos, entre 1840 e 1842 — posteriormente compilada em dois volumes (1842) —, pela iniciativa do editor e escritor Pierre-Jules Hetzel, a obra reúne textos de vários autores, «pensados para juntar algumas palavras aos maravilhosos animais de Grandville». O distinto Macaco, «movido pelo amor da liberdade e da imitação», abre as jaulas dos *Jardin des Plantes*, para que os animais possam reunir uma assembleia deliberante e ajuizar os meios possíveis de libertação do jugo humano. Reunem-se os Moluscos parlamentares, os Lobos revolucionários, o Tigre militarista, que pretende afirmar os poderes da nação animal movendo uma guerra incondicional aos homens, o Periquito estenógrafo, que só repete aquilo que ouviu, o Falcão Irlandês, velho aristocrata desencantado, o Urso, intelectual solitário, o Camaleão, que partilha orgulhosamente as opiniões de todo o mundo, a Raposa, que revela ao Camaleão que o “animal universal” não existe... Após a revolução, os animais continuam a mimetizar os humanos. Concluem, pela voz do Macaco, que a paz é impossível, que a guerra é impossível, que a liberdade é impossível, mas que, se existe mal, há pelo menos o dever de combatê-lo. A melhor forma de travar a «luta da inteligência» passa por ganhar voz na imprensa, «a potência mais formidável da actualidade» (Stahl, 1842: p. 20). Assim, deliberam três artigos que abrem crédito ilimitado à publicação de uma «história popular nacional e ilustrada da grande família dos Animais» (idem: p. 22). No final, erguem-se electrizados, como se fossem um único e grande Animal. No ruído da multidão, perde-se o lamento do Falcão Irlandês: «tendes diante de vós o espaço, a liberdade está aí em qualquer lado, e vós achais suficiente enegrecer o papel» (idem, p. 23).

O Frontispício põe em evidência a relação estreita entre a ilustração e a publicidade. Sentado num andaime, observado por um grupo de animais, o Macaco pinta um dos muitos cartazes que serão «afixados sobre todos os muros das quatro partidas do mundo, sobre a própria Muralha da China» (Stahl, 1842: 1)<sup>117</sup>. *Mise en abyme*, a imagem tematiza e simultaneamente exerce os seus poderes, numa formulação bem humorada: a produção do cartaz, seguida atentamente pelo conjunto de espectadores, define um espaço que não é puramente dialógico ou presencial. É um «público mediatizado», indissociável dos meios de comunicação (cf. Wolton, 1995: p.235)<sup>118</sup>. A instrução dos cidadãos liberais é permeável à publicidade (em sentido não-

---

117 «Des affiches seront, d'après ses ordres, apposées sur tous les murs dans les quatre parties du monde, sur la fameuse muraille de Chine elle-même.»

118 O espaço público não será tanto o espaço potencial normativo de uma utopia radicalmente democrática, nem um conceito independente dos meios de comunicação (nascido segundo um modelo dialógico e presencial). A esfera pública estará já impregnada pela actuação dos meios de comunicação social. A noção de democracia moderna é definida por relação a este espaço público mediatizado, na medida em que a participação dos cidadãos nos processos de formação de opinião não pode fazer-se senão através dos *mass media* (cf. Wolton, Dominique, 1995: p. 235)

kantiano) e aos efeitos miméticos da propaganda. A indústria da imprensa ilustrada não produz apenas metáforas românticas ou imagens do conhecimento útil.

No teatro descrito e desenhado por Nogueira da Silva, por exemplo haverá muito pouco de heróico ou da erupção poética do «verdadeiro presente» reivindicada por Baudelaire, Nietzsche ou Rimbaud. Por outro lado, também não se pode dizer que exista apenas o corpo produtivo e perseverante do conhecimento útil. O «petisco social» é uma mistura inusitada que não coincidem nem com as vertentes normativas, nem com as vertentes heróicas da modernidade. Como veremos adiante — no prefácio de uma das mais célebres fisiologias do século — este teatro do comum é também uma tentativa de fazer história no presente, de tornar familiar o fluxo incessante de corpos e mercadorias que transita entre as ruas da cidade e as imagens.



Frontispício – litografia, desenho de J. J.. Grandville  
– 1842. *Scènes de la Vie Privée et Publique des Animaux*. Paris: P.-J. Hetzel



*Petisco Social* – desenho de Nogueira da Silva, gravura de Barracho  
– *Archivo Pittoresco*, Tomo II, 1838, nº 24, p. 189

No sertão e nos campos não ha teatros. Nas cidades há teatros por toda a parte: ha teatros publicos e publicíssimos, teatros particulares e particularíssimos. Ha o teatro que pagâ-mos para nos divertir: teatro publico. Ha o teatro onde todos sem excepção representam e se divertem reciprocamente pelo theatro das ruas e das praças: teatro publicíssimo. Ha o teatro que se paga para divertir os outros: teatro particular. Ha o teatro domestico, que é a familia: theatro particularíssimo. Da existência de todos este teatros resulta a caricatura d'acção, exemplo de todas as outras.

Ora cada uma d'estas caricaturas em acção constitue o que phrase chula e vulgar se denomina um *petisco*, termo culinario, que significa, na sua original guisadinho appetitoso que provoca o appetite, applicado significativamente e chistosamente aos prototypos do ridiculo, porque na realidade provocam o appetite da satyra e da hilaridade. Querem um exemplo plasticamente textual?

Eil-o aqui.» (Silva, 1838: 188)

### 5.1 O corpo na análise iconológica. Imagem entre presença e representação.

Os macacos e as crianças têm espontaneamente a ideia de olhar atrás do espelho onde se esconde o modelo da imagem. A imagem é portanto, simultaneamente, *acesso* a uma realidade ausente que ela evoca simbolicamente e *obstáculo* a essa realidade (Melot, 2007: 10)<sup>119</sup>

É preciso poder *distinguir-se*, e o corpo de outrem torna-se uma colecção de detalhes a destacar, de índices a interpretar. Acentua-se deste modo a divisão dos corpos e dos rostos na constituição e no antagonismo de um *físico popular* e de um *físico burguês*, de que o romance naturalista, as «fisiologias», o realismo psicológico e social do retrato, a caricatura de imprensa e a fotografia fixam os traços. (Haroche e Courtine, 1995: 192)

Na análise iconológica mais recente cresceu a atenção ao modo de presença próprio das imagens: «as imagens *estão* presentes no seu meio mas *põem em acto* uma ausência, que tornam visível» (Belting, 2005: 313)<sup>120</sup>. O corpo do observador, capaz de perceber, projectar ou relembrar imagens e de distingui-las de outros estímulos sensoriais, sabe avaliar esta forma de «presença icónica» ou de «visibilidade vicária» (cf. idem) que não são confundidas com a representação. Em todo o caso, a «presença» não implica uma separação das imagens da sua «intervenção proteiforme na vida da cultura» (cf. Moxey, 2008: 132)<sup>121</sup>. As ilustrações que abrem a presente investigação, por exemplo, surgem desde logo envolvidas em legendas, colunas de notícias e comentários. No entanto, interpelam o corpo do observador aquém, ou além, do discurso comum. Se o acto de ver é, entre outras coisas, uma leitura — «porque sem o processamento de signos em cadeias sintácticas, que ressoa contra o pano de fundo de um quadro de referência, uma imagem não

---

119 «Les singes et les enfants ont spontanément l'idée de regarder derrière le miroir où se cache le modèle de l'image. L'image est donc à la fois *accès* à une réalité absente qu'elle évoque symboliquement, et *obstacle* à cette réalité.»

120 («images are present in their media but they perform an absence, which they make visible.»). O meio que transmite a imagem desencadeia um tipo de percepção que não confunde a imagem nem com os corpos que esta representa, nem com um mero objecto (cf. idem: 305). Uma imagem pode transitar entre vários meios — de imprensa ilustrada, televisivo, informático, etc. — mas um meio implica sempre uma presença física: «O meio forma o elo que falta entre um e outras [corpo e imagens] à medida que canaliza a nossa percepção e impede-nos de confundir as imagens com corpos reais ou, no lado oposto, com meros objectos ou máquinas. É a nossa própria experiência corporal que nos permite identificar o dualismo inerente nos meios visuais.» (idem) («Media form the missing link between the one and the other as they channel our perception and thus prevent us from mistaking them either as real bodies or, at the opposite end, as mere objects or machines. It is our own bodily experience that allows us to identify the dualist inherent in visual media.»).

121 «Uma valorização do “exterior” do objecto visual, das suas intervenções multiformes na vida da cultura, da sua vitalidade como uma representação, não precisa ser considerada como alternativa às tentativas de chegar a um acordo com o seu “interior”, a sua capacidade de nos afectar, a sua estética e poética, o seu estatuto como apresentação. Defendo que ambas as abordagens, adicionam potência e complexidade à nossa compreensão actual do visual.» (cf. Moxey, 2008: 132) («An appreciation of the “exterior” of the visual object, its protean interventions in the life of culture, its vitality as a representation, need not be regarded as alternative to attempts to come to terms with its “interior”, its capacity to affect us, its aesthetic and poetic appeal, its status as a presentation. Both approaches, I argue, add power and complexity to our current understanding of the visual.»)

pode produzir um significado» (Bal [1996], 2006: 298),<sup>122</sup> —, as imagens dos corpos anómalos parecem testar os limites do sentido e da linguagem. As representações de deformações suscitam a questão: «o que é um corpo? Interrogação muda nas gravuras desses troncos duplos, triplas pernas, cabeça duplas; um corpo com quatro braços, continua a ser um corpo humano? E dois troncos unidos sem pernas?» (Gil, 1994: 168). A «Grande Razão» oferece uma resposta: o corpo é o «em-si», parcialmente inconsciente. que precede e é «soberano do eu» (Nietzsche, 1991: 38). Não cabe nos projectos ou nos sistemas que procuram circunscrevê-lo, defini-lo ou esquematizá-lo, já que é ele próprio o primado orgânico e o fio condutor da esquematização (cf. Marques, 1993: 73). O pensamento de Nietzsche é permeável à «semântica imunitária» que se desenvolve com a modernidade, mas bate-se contra as apropriações do evolucionismo social, opondo-lhes uma concepção da vida como exuberância e prodigalidade (cf. Esposito, 2010: 144). Ao contrário das concepções vitalistas do pensamento conservador de Burke<sup>123</sup>, as metáforas biológicas do pensamento nietzschiano põem em causa «s dispositivos de conservação, destinados a durar o maior tempo possível, em favor de uma metamorfose ou de um «perpétuo trânsito para uma nova forma» (Esposito, idem: 155)<sup>124</sup>. O corpo nunca se objectiva numa ordem definitiva. A sua «unidade é a de um fenómeno múltiplo» que em «qualquer relação de forças constitui um corpo, químico, biológico, social, político...» (Deleuze, 1987: 62)<sup>125</sup>.

Nas fisiologias e nos retratos de tipos sociais do século XIX, as imagens dos corpos habitam zonas cinzentas, entre o trânsito livre e o controlo biopolítico. Articulam-se em sequências, publicadas regularmente em fascículos, compiladas em álbuns, segundo um modo de apreensão que as torna indissociáveis da co-presença de imagens passadas e futuras. Captam o potencial significante numa espécie de «escrita tipográfica», que nivela e acentua traços e expressões. Conjugadas com o *sketch* literário, não tocam apenas as diferenças entre o monstro e o normal, mas também a normalização do monstro (as *classes perigosas* integradas no quotidiano ou remetidas para as margens), a monstruosidade do normal (o *pauperismo* traçado nos textos estatísticos) ou a monstruosidade da norma (que pretende erradicar do corpo social toda o vestígio das enfermidades físicas e morais).

---

122 «...every act of looking *is* — not only, not exclusively, but always also — a reading, simply because without the processing of signs into syntactic chains that resonate against the backdrop of a frame of reference an image cannot yield meaning.»

123 As metáforas do nascimento, da maturidade, da decadência, da morte e da ressurreição, estão presentes na concepção do povo como organismo vivo. Mais do que uma visão corporativa antropomórfica, essa concepção vitalista do organismo popular visava uma norma que justificasse as diferenças entre grupos sociais como articulações internas, sem remissão para os mais antigos laços entre Deus e Rei (cf. Villacañas, 2000: 131)

124 O ilimitado do corpo recua para um fundo sem distinção entre agonístico e não agonístico: a *carne*, ou seja, a «camada indiferenciada, justamente por isso exposta à diferença, na qual a própria noção de corpo, totalmente ao contrário de estar fechada sobre si mesma, está extrovertida numa heterogeneidade irreduzível» (Esposito, 2010: 227).

125 Deleuze, Gilles. 1987. *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução de António M. Magalhães. Porto: Rés

## 5.2 Tipos, fisiologias, costumes, retratos do povo.

*Claudino: Em Lisboa torna-se indispensável conhecer-se com quem lidamos, porque n'esta Babylonia moderna deve-se sempre estar em guarda para que não sejamos enganados.*

*Sam: O Comendador tem razão.*

*Alm: Eu por mim nunca receei que me enganassem. Em negócios como em amizade, tenho tido sempre maior confiança, e até ao presente não tenho do que me arrepender.*

*Sam: É prova da rectidão do vosso carácter.*

*Al: Demais, lisongeio-me de ser bom physiognomista... conheço as pessoas ao primeiro encontro.*

*Sam: É admirável.*

*Alm: Por exemplo: sympathisei logo com o Exmo Comendador... É verdade: na primeira vez que o vi, disse logo comigo: oh! Este sim é um homem honrado!*

Rodrigo da Camara, antigo e actual chefe da Policia Preventiva,  
*Ladrões e vadios Mystherios de Lisboa : drama em 5 actos e 8 quadros,*  
dedicado ao Asylo de Mendicidade do Porto, em Fevereiro de 1855

Como as composições de caracteres móveis, os retratos de tipos encadeiam peças múltiplas. Valem pelas relações que estabelecem. Recorde-se que «tipo» pode ser uma letra moldada na fundição tipográfica, permutável, reutilizável, devidamente arrumada no cavalete da mesma família; pode ser um dos inúmeros exemplares de uma moeda ou de uma imagem impressa; pode ser, finalmente, um representante de um grupo ou de uma classe que se distingue por um certo hábito, por este ou aquele traje ou instrumento, por certas posturas ou marcas corporais genericamente reconhecíveis, como as de um espécime dum jardim zoológico ou de um catálogo produzido por um fisiólogo.

A transposição do termo *fisiologia* para a literatura, surge com a obra de Honoré de Balzac (1799-1850) *Physiologie du mariage ou méditations de philosophie éclectique, sur le bonheur et le malheur conjugal, publiées par un jeune célibataire*, publicada com grande sucesso e escândalo em 1829. No desenrolar da *Comédia Humana* surgirão inúmeros exemplos do entrelaçamento da moral e do animal: um duque que parece um cão, um conde que parece um bode, uma dama com cara de ratinho, narizes de corvo, narizes aquilinos, cabeças equídeas marcadas por protuberâncias que atestam o valor conferido pelo autor «ao sistema científico que atribui a cada face humana uma semelhança com a face de um animal» (Balzac *apud* Baltrusaitis, 1995: 74).

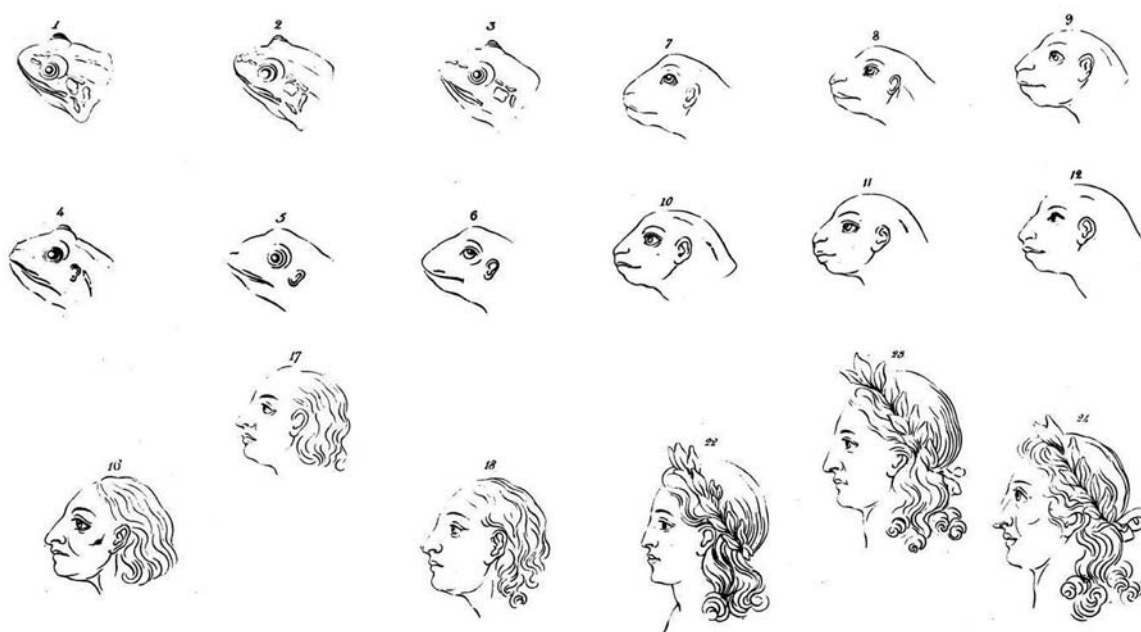
A confiança no entrelaçamento da estética, da natureza, da moral e da ciência é muito mais antiga. Da *Physiognomia* de pseudo-Aristóteles aos estudos de Charles Le Brun, passando por Giambattista della Porta, a longuíssima tradição da fisionomia foi acumulando teorias, escalas de perfeição humana, supostos parentescos entre as virtudes e as fraquezas dos homens e dos animais. Entre o século XVI e o século XVIII a *civilidade*, a virtude da moderação no porte e no uso da palavra, cultivada por Erasmo, entrelaça-se na tradição da fisionomia (cf. Courtine;

Haroche, 1995: 21-22). A observação externa do corpo humano, com ênfase para a expressão e para o movimento do corpo, em detrimento da fixidez dos traços, reforça a correspondência entre «o homem «exterior» visível e o homem «interior» invisível (cf. idem: 22). Nas *Conferences sur l'expression des passions*, proferidas 1668, Le Brun afasta a figura humana do «mundo das assinaturas»; o homem passa a ser «referido a si próprio, ao mecanismo do corpo e às paixões da alma», agora «localizada na organicidade...» (idem: 70). Os sinais independentes ou literais dão lugar à configuração de traços, passível de um cálculo que permite medir a natureza animal: «a semiologia de *Le Brun* constrói um animal geométrico que pôs em relação com um animal psicológico: antecipação dos cálculos que levarão no século XVIII à teoria do ângulo facial» (idem: 73). O olhar tem que recuar, para ter em conta um conjunto de relações e captar os sinais desencarnados da linguagem do corpo: «deixa de se ler no corpo a *inscrição gravada de um texto, vendo-se em acção as regras articuladas de um código*» (idem: 75). Adormecidas na primeira metade de setecentos, rejeitadas pelas ciências naturais, as especulações da fisionomia conhecem um novo impulso no final do século, com os trabalhos do naturalista holandês Petrus Camper (1722-1789) ; com os *Physiognomisch Fragmente* do pastor suíço Johann Kaspar Lavater (1741-1801), publicados originalmente em língua alemã em 1775, e com a criação da frenologia por Franz Joseph Gall (1758-1828).

O trabalho de Camper retoma a fisionomia de recorte cartesiano mas inverte a perspectiva semiológica de Le Brun, deslocando o olhar da configuração visível para os indícios de uma estrutura profunda. Camper pretende fixar as conformidades entre o humano e o animal segundo uma base metódica, ajustando e sobrepondo alguns traços anatómicos. Baseado nas estruturas ósseas, decompõe figuras, transforma uma vaca numa cegonha, persegue a marcha da natureza nas diferentes configurações dos animais. Entre medidas e comparações, formula a teoria do «ângulo facial», medindo a inclinação da linha imaginária que vai da frente ao lábio inferior. Com a ajuda de um aparelho especial, determina a escala do mais e do menos humano: 42° para o macaco, 58° para o orangotango, 70° para o jovem negro, 80° a 90° para o europeu, 90° para o romano e, no cume das percentagens, o crânio de Apolo, restaurado com a convicção de uma certeza matemática (cf. Baltrusaitis, 1995: 76). O rosto e crânio deixam de ser configurações expressivas, visíveis à superfície. O olhar recai agora sobre as formas que denunciam a «lei dos crânios»: as «cabeças descarnadas das diferentes nações» e os queixos dos maxilares proeminentes, que se passeiam pelo Cais de Amesterdão, permitem deduzir a lei orgânica que «exprime a unidade e a variabilidade das espécies e prediz o seu lugar na série ordenada dos organismos» (Courtine; Haroche, 1995: 96-97).

Noutro vértice, Lavater reúne um extenso conjunto de retratos e análises de teorias anteriores, nomeadamente de della Porta e de Le Brun. O seu trabalho conta com as ilustrações

de Chodowiecki e com a colaboração de Goethe (o poeta alemão será responsável pela introdução dos estudos das formas dos animais no conjunto da obra de Lavater). *Para a promoção do conhecimento e do amor da humanidade*, o fisionomista filantropo investiga os semblantes: os camponeses têm fisionomias «alteradas» e «degradadas», o «Zuriquense», tem o «perfil de um homem profundamente honesto, laborioso, bom e dedicado» — sobretudo na forma distinta do nariz e na boca que «anuncia o amor ao trabalho e a bondade do coração» — um «carácter nacional» que se confunde com uma «classe média tão feliz e tão amada por todo o mundo» (Lavater *apud* Courtine; Haroche, 1995: 120). Assentes num aparato de instrumentos de medida e num ideal de beleza apolínea, a fisionomia e a frenologia conquistam relevo publico. A partir do século XIX, a influência do triângulo Lavater/Camper/Gall estende-se: «aos olhos dos românticos, os três sábios eram os Faustos do fenómeno humano» (Baltrusaitis, 1995: 71). Os *Physiognomische Fragmente* são traduzidos em várias línguas europeias. Nos ensaios publicados postumamente em França e Inglaterra, surge a formulação da teoria do ângulo facial, desenhada em vinte e quatro estados — o modelo apolíneo permanece no topo, porém ultrapassa as marcas; será próprio de deuses mas não das cabeças humanas.



*On the lines of animality* – gravura em metal – J. C. Lavater, *Essays on Physiognomy; For the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind*, 1804

Para tornar estas ideias mais inteligíveis e evidentes, o leitor precisa apenas de lançar um olhar às estampas de perfis anexas que explicarão e elucidarão a minha teoria. A transição gradual de um sapo para o Apolo — que, se contemplarmos as figuras 1 e 24 isoladamente parecerá impossível sem um *salto mortale*, um salto extravagante e uma violência injustificável — exhibe-se nelas, posso dizê-lo, de tal forma que ficamos mais surpreendidos por ser tão natural, e não forçada ou abrupta, e achamos imediatamente o comentário sobre o que *vemos* nos nossos sentimentos, sem uma única palavra de explicação. A fig. 1 é inteiramente o sapo, o representante inchado da bestialidade repelente [...] 12. Começa o menor grau de humanidade: o ângulo do semblante não é de facto muito maior do que 60 graus, muito pouco acima brutalidade, e no entanto mais próximo do negro do que do orangotango, a projecção do nariz e a definição dos lábios indicam decisivamente o início da humanidade [...] Muito mais inteligente é o 21... (Lavater, [1775] 1804: 395-6)<sup>126</sup>

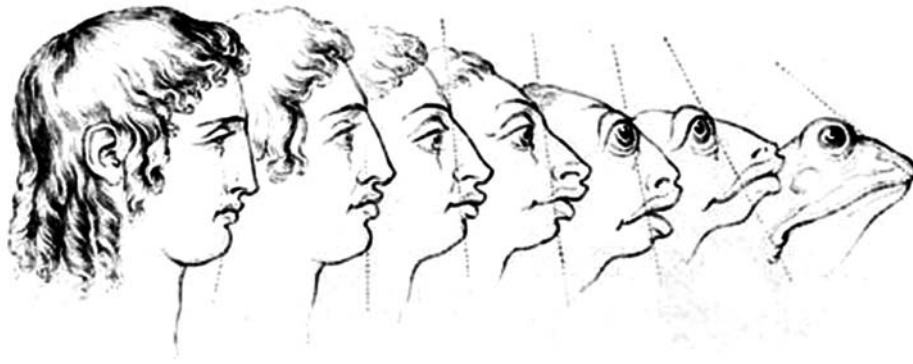
Em Portugal surgirão publicações como *o Pequeno Lavater, ou arte fzyionomica: Extrahida de varios auctores, correcta e augmentada*, por Daniel da Silva Pereira da Cunha (impresso em 1826) ou *O Lavater Das Mulheres Ou A Arte De As Conhecer Pela Physionomia* (publicado em 1840). O autor do primeiro compêndio, «Bacharel em a Faculdade dos Sagrados Canones» reconhece a importância fundamental do desenho, na formulação das teorias de Lavater: «Á força de desenhar figuras humanas, de comparar e analyzar suas feições, chegou a notar e avaliar as diferenças ainda muito delicadas, que as caracterizavam. Empregou muitos annos em juntar os desenhos, que tinha feito, comparou as figuras humanas de todas as condições...» (Cunha, 1826: 7-8). Para atestar a validade da *Sciencia Fzyionomica*, o autor junta ao carácter analítico e comparatista as evidências do «instincto», patentes nas testas, nos olhos e nas outras feições dos condenados (idem)<sup>127</sup>. Um pouco adiante, resume a célebre teoria:

Faça-se tirar da parte a mais saliente do osso da testa até á raiz dos dentes do queixo superior uma linha, que venha cortar uma outra traçada horizontalmente sobre a face, desde a raiz do nariz até á extremidade inferior da orelha; estas duas linhas formarão um angulo, a que chamaremos angulo facial. Á proporção que o angulo facial se torna mais agudo, a intelligencia e perfeição do homem deminue segundo a mesma proporção. (idem: 23)

---

126 To render these ideas more intelligible and evident, the reader needs only cast a glance on the annexed plates of profiles, which will explain and elucidate my theory. The gradual transition from the head of a frog to the Apolo — Which, when we compare the 1<sup>st</sup> and 24<sup>th</sup> figures alone, must appear almost impossible without a *salto mortale*, an extravagant leap and unwarrantable violence — exhibits itself, as I may say, in them, in such a manner that we are more surprised it should be so natural than that it is abrupt and forced, and we immediately find the commentary on what we see in our feelings, without a single word of explanation. Fig. 1 is entirely the frog, the swollen representative of disgusting bestiality. [...] 12. Begin the lowest degree of humanity: the angle ou countenance is indeed not much larger than sixty degrees, very little raised above brutality. Yet nearer to the negro than the orang-outang, and the projecting nose and defined lips decisively indicate commencing humanity [...] Much more intelligent is 21. The three last heads are on the whole elegant, but ill-delineated...»

127 Entremos nas prizões, onde os delinquentes sófrem a pena do crime, e ahi veremos fzyionomias, que parecem pertencer exclusivamente ao vicio. A natureza em tudo he providente; ela fez falar ao mesmo tempo a testa, os olhos e as outras feições do homem para desmentir a lingua, quando não fosse fiel interprete dos seus pensamentos. Alguns existem que negão a realidade desta Sciencia; mas que pódem suas armas contra o instincto da natureza guiado pela experiencia? (idem: 6-7)



Par J.-J. Gramdville – gravura a topo, desenho de J.-J. Grandville  
– *Magasin Pittoresque*, Année XII, n. 34, 1844. p. 272

Entre o perfil de uma bela cabeça e o perfil dos mais disformes dos nossos animais aquáticos, pode parecer que não existe qualquer ligação possível. Grandville colmata a distância em questão de minutos, por meio de uma inclinação cada vez maior da linha que deve tocar os pontos salientes da moldura do rosto. Afirma ele que o uso do mesmo procedimento fará sofrer ao rosto das mais belas das nossas leitoras a mesma transformação, variando sempre nos resultados e chegando, segundo os caracteres diferentes das suas fisionomias, aos diferentes graus do reino animal. Duvidamos que o seu desafio seja aceite, e que este género de «retrato comparado» faça alguma vez a fortuna de qualquer artista. O autor espiritual da *Vie des Animaux* crê, no entanto, dever algum dos seus sucessos ao segredo que nos transmite hoje. (Anom. 1844: 272).<sup>128</sup>

No número 34 de 1844 do *Magazine Pittoresque*, Grandville reproduz o esquema de Lavater mas inverte a ordem do ângulo facial. Na ilustração, é difícil destrinçar o humor e a aplicação respeitosa das teorias fisionómicas. O registo está muito próximo do estilo que domina os *Ensaaios Fisionómicos*, popularizado por manuais de desenho que chegam ao público leigo, para lá dos ateliés artísticos. O traço «desencarna» as figuras e procede segundo séries e padrões anatómicos, menos devedores da tradição anterior do que de um desejo de evidência, ou de caução científica (cf. Woodrow, 2005: 72). A imagem elucidativa, preconizada por Lavater, sintetiza compêndios artísticos mais antigos mas também alarga significativamente o espectro da figura humana. A figura, reduzida às linhas de contorno, traduz-se numa «cifra gráfica» simples e eficaz, de enorme apelo para os ilustradores (cf. Woodrow, 2005: 75-76)<sup>129</sup>. As estruturas e o mapa

128 «Entre le profil d'une belle tête et celui du plus disgracieux de nos animaux aquatiques, il peut sembler d'abord qu'il n'y ait aucun rapport possible. Grandville comble la distance, en quelques minutes, au moyen d'une inclinaison de plus en plus sensible de la ligne qui doit toucher les points saillants de la charpente du visage. Il prétend qu'à l'aide du même procédé il ferait subir avec autant de facilité la même transformation aux plus belles de nos lectrices, en variant toutefois les resultants et en arrivant, suivant les caractères différents de leurs physiognomies, aux différent degrés du régime animal. Nous doutons que son défi soit accepté, et que ce genre de "portraits comparés" fasse jamais la fortune d'aucun artiste. Le spirituel auteur de la *Vie des Animaux* croit cependant devoir quelque partie de ses succès à ce secret qu'il nos livre aujourd'hui.»

129 «...os Ensaaios de Lavater eram um compêndio como nenhum outro. A sua síntese de esquemas de desenho de figura, com tradições iconográficas de anatomia artística muito mais amplas, gramáticas de expressão e semiótica da fisionomia zoomórfica ou social, deveria transformar o aspecto e o alcance dos manuais de desenho posteriores, e estabelecer a agenda destes, pelo menos, durante os cem anos seguintes.» (idem) («...Lavater's *Essays on Physiognomy* was a compendium like no other. His synthesis of figure-drawing schemes with much broader iconographic traditions of artistic anatomy, grammars of expression and social semiotics of physiognomy was to transform the look and scope of later drawing for the next undred years at least»).

interno do desenho anatómico tradicional perdem importância, em favor da observação exterior das formas e dos perfis dos corpos — com privilégio para a cabeça. O exercício do desenho fixa rapidamente os detalhes distintivos e torna-os significativos, antecipando a *aparência de cartoon*. Mas o estrato momentâneo deve integrar-se entre estratos prévios e posteriores. As impressões e as percepções muito breves, entrecortadas e multiformes, são compensadas pela produção da série. A cifra gráfica, por si só, não é inteligível. A humanidade torna-se cognoscível, apenas quando o «1» e o «24» são reconhecidos como momentos de uma cadeia.

Grandville é um frequentador assíduo do *Jardin des Plantes*, leitor da *Histoire Naturelle* de Buffon, ilustrador de Balzac, o amigo que o introduz nas polémicas entre os adeptos de Cuvier, defensores da divisão do reino animal em quatro unidades sistemáticas fixas (os ramos), e os adeptos de Etienne Geoffroy Saint-Hilaire, defensores da teoria transformacionista moldada pelo ambiente (cf. Kaenel, 1986: 21-28). O próprio Balzac, depois de declarar que a ideia da Comédia Humana procede de «uma comparação entre a Humanidade e da Animalidade», deixa claro o tributo a Saint-Hilaire e à caução científica que este traz à teoria da *unidade de composição*:

«Não há senão um animal». O criador serviu-se de uma única e mesma norma para todos os seres organizados. O animal é um princípio que toma a sua forma exterior ou, para dizer com maior exactidão, as suas diferenças de forma, no meio em que é chamado a desenvolver-se. As espécies zoológicas resultam dessas diferenças. (Balzac, [1842] 1976: 7) <sup>130</sup>

O argumento estende-se à conclusão sobre a influência do meio social na diferenciação dos homens:

Não faz a Sociedade do homem, seguindo os meios em que a sua acção decorre, tantos homens diferentes como as variedades existentes na zoologia? As diferenças entre um soldado, um operário, um administrador, um advogado, um ocioso, um sábio, um estadista, um comerciante, um marinheiro, um poeta, um pobre, um padre, são, embora mais difíceis de captar, tão consideráveis como aquelas que distinguem o lobo, o leão, o asno, o corvo, o tubarão, a foca, a ovelha, etc. Existiram, portanto, e existirão por todos os tempos, Espécies Sociais como existem as Espécies Zoológicas. (idem) <sup>131</sup>

---

130 «Il n'y a qu'un animal. Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. Les Espèces Zoologiques résultent de ces différences.»

131 «Pénétré de ce système bien avant les débats auxquels il a donné lieu, je vis que, sous ce rapport, la Société ressemblait à la Nature. La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie? Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d'État, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis, etc. Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques.»

Num intervalo de poucas décadas, a vaga das fisiologias retoma as especulações fisionómicas que fizeram do animal um espelho do social. No entanto, a faceta rigorosa e a austeridade científica dos fisionomistas são relativizadas por um acento espirituoso, aliado ao registo gráfico, breve, perspicaz e incisivo, capaz de desencadear associações rápidas e metáforas visuais que não precisam de explicação imediata — embora surjam frequentemente secundadas pelos textos.

No campo da imprensa ilustrada, Louis Huart (1813-1865) usa o termo «fisiologia» para dar título às peças publicadas em *Le Charivari*, entre 1841 e 1842, reunidas no álbum *Muséum parisien: histoire physiologique pittoresque et grotesque de toutes les bêtes curieuses de Paris e de sa banlieue*, ilustrado com 350 vinhetas desenhadas por vários ilustradores: Grandville, Gavarni, Daumier, Joseph Traviès (1804-1859) ou Henri Monnier (1799-1877). Na introdução, Huart põe ao serviço do humor a metáfora da ciência da natureza, proclamando-se «continuador de Buffon», apenas do «ponto de vista literário, e «nada animal» (Huart, 1841: 1).



*Vauture* – gravura a topo, s. ass. – *Muséum parisien, histoire physiologique pittoresque et grotesque de toutes les bêtes curieuses de Paris e de sa banlieue*. 1841 Paris: Louis Huart / Beauger & Ce. – pp. 285, 287

Assim, quando um Abutre morre, é bem raro que seja chorado pelos contemporâneos que ocupam o seu imóvel... (Huart, 1841: 287)<sup>132</sup>

132 «Aussi, quand un Vautour vient à décéder, il est bien rare qu'il soit pleuré par les contemporains que occupent son immeuble...»



«The Physiology of the London Medical Student»  
– gravura a topo, s. ass. – *Punch, or The London Charivari*,  
Vol. 1, 2 de Outubro de 1841, p. 142

A vaga espalha-se e rapidamente atravessa o Atlântico: em Outubro de 1841, *The Punch* segue o exemplo do congénere francês e começa a publicar «The Physiology of the London Medical Student» (Smith, 1841: 142)<sup>133</sup>. A escolha do objecto de estudo não é inocente. Na equipa do periódico britânico trabalha um «trio médico», composto pelo ilustrador John Leach (1817-1864), versado no desenho anatómico, e pelos escritores com formação médica Paul Prendergast e Albert Smith — o autor do texto sobre o estudante de medicina (cf. Lauster, 2007: 54-55, 116). Nas páginas populares do *London Charivari*, a glosa paródica de um género artístico austero, alegórico e moralista, reforça o jogo do *double entendre*. A transformação do homem de ciência em objecto de investigação, correlacionando a espécie com o todo funcional do *habitat*, oscila entre o gozo e o tributo. A voz que interpela os leitores tem um tom douto, próprio de um auditório de anatomia ou zoologia, os saberes fortes da Europa, por esta altura. O reconhecimento dos «tipos» é indissociável de uma categorização analítica e comparativa, similar às práticas da anatomia comparada ou da zoologia, com a determinação das características sociais através das funções naturais, da génese e do meio (cf. Lauster, 2007: 117). A vinheta que acompanha o texto toma a forma de uma peculiar natureza morta, dominada por uma enorme caneca de cerveja, acompanhada por uma retorta, um conjunto disperso de cachimbos e de cartas de jogar e por dois crânios — objectos de estudo anatómico e símbolos que recordam o fim dos vícios e dos prazeres.

Relembrando as linhas de Nogueira da Silva, é nas cidades, onde há «publicos e publicísimos, teatros particulares e particularíssimos», que se desenrola o panorama fisiológico. Para tanta gente, para tantos actores, será necessária uma modalidade moderna de texto e da imagem.

---

133 «Os nossos animados vizinhos do lado oposto do *Pas de Calais* (como gostam, num espírito de apropriação patriótica, de traduzir *Straits of Dover*) dispararam ultimamente uma salva de pequenos foguetes literários sobre Paris, que explodiram alegremente em todas as direcções, produzindo toda a espécie de diversão e contentamento, nomeados *Les Physiologies* – uma série de esboços gráficos, incorporando vários tipos de personagens de todos os dias que se movem na capital francesa. No mesmo espírito pedimos licença para trazer os seguintes papéis, na esperança de que encontrem uma recepção igualmente favorável.» («Our lively neighbours on the opposite side of the *Pas de Calais* (as they are pleased, in a spirit of patriotic appropriation, to translate the *Straits of Dover*), have lately shot off a flight of small literary rockets about Paris, which have exploded joyously in every direction, producing all sorts of fun and merriment, termed *Les Physiologies*—a series of graphic sketches, embodying various every-day types of characters moving in the French capital. In the same spirit we beg to bring forward the following papers, with the hope that they will meet with an equally favourable reception.»)

A economia, a rapidez e o humor do grafismo da ilustração fisiológica entram em correspondência com um género herdado da escrita do *Tableau de Paris*, de Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) — publicado em doze volumes entre 1781 e 1788. Mercier descreve a sua obra como uma *fisionomia do século*, concebendo-a sobretudo como um guia dos habitantes e dos costumes, sob o lema da exploração de *toda a cidade* e do registo directo, atento às riqueza e às variações particulares da linguagem:

...a cidade é redonda como uma tangerina [...]

Passarei sob silêncio a sua posição topográfica, assim como a descrição dos seus edifícios, dos seus monumentos, das suas curiosidades de todo o género, porque faço mais caso do quadro de espírito e do carácter dos seus habitantes, que de todas essas nomenclaturas, que se encontram nos *étrennes mignones* [almanaques]. É à moral que estou ligado; não é preciso mais do que olhos para ver o resto. (Mercier, 1781: 13-14)<sup>134</sup>

A retórica já não subordina toda e qualquer voz à expressão correcta e digna do estilo. A escrita abre-se à variedade das falas e a cidade torna-se um labirinto, livre da omnipresença dos símbolos régios ordenadores do espaço — os monumentos, a *fleur de lys* que ornava as maravilhas e as riquezas da capital do reino. Inúmeros lugares e recessos abrem-se ao olhar do explorador, cuja autoridade se torna comparável à do naturalista ou à de um «etnólogo *avant la lettre*» (cf. Ferguson, 1994: 37, 49). A sociedade de massas anuncia-se; a multidão torna difícil a percepção das identidades, mas cresce a percepção do efeito que as condições de vida e de trabalho podem produzir num corpo ou num rosto. Nos *Essais sur la Peinture*, publicados postumamente em 1795, Diderot distingue as fisionomias gerais do artesão, do nobre e do plebeu e, dentro destas, fisionomias próprias, como a da loja ou a da oficina: «se quiserem poder ler e pintar verdadeiramente expressões — aconselha Diderot aos pintores —, vão às tabernas e aos mercados. *A expressão está na rua.*» (Diderot *apud* Courtine; Haroche, 1995: 116).

O olhar da fisiologia oitocentista, mais céptico e distanciado do que o olhar fisionómico de Mercier — que antecipava com expectativa a revolução republicana —, torna latente uma maior divisão política e trai uma maior apreensão com a volatilidade do espaço público. Editores, escritores e ilustradores alimentam o mercado florescente dos periódicos ilustrados, das publicações colectivas, dos suplementos literários, dos fascículos e das séries, retalhando a cidade em inúmeros textos e imagens. Na introdução da mais célebre «enciclopédia de costumes» do século XIX, *Les Français peints par Eux-Mêmes*, paradigma do olhar fisiológico, o escritor e crítico Jules Janin (1804-1874) assinala a dissolução da ordem hierárquica da

---

134 «...la ville est ronde comme une citrouille [...]  
Je passerai sous silence sa position topographique, ainsi que la description de ses édifices, de ses monuments, de ses curiosités en tout genre; parce que je fais plus de cas du tableau de l'esprit & du caractère de ses habitants, que de toutes ces nomenclatures, qu'on trouvera dans les *étrennes mignones*. C'est au moral que je me suis attaché; il ne faut que des yeux pour voir le reste.»

representatividade da antiga corte: «Essas pessoas, raça perdida sem esperança de retorno, eram as mais importantes da nação. Faziam as modas, refinando no luxo e no dispêndio...» (Janin, 1841: vii). Sobre a sociedade pós-revolucionária, Janin conclui:

De onde se segue que a sociedade francesa ficou mais dividida e que mais difícil se tornou o estudo dos costumes. Esse grande reino ficou cortado em tantas pequenas repúblicas, cada uma com as suas leis, os seus usos, o seu jargão, os seus heróis, as suas opiniões políticas, à falta de crenças religiosas, as suas ambições, as suas faltas e os seus amores... (idem: ix) <sup>135</sup>

O trecho de Janin testemunha a vontade de recodificação que atravessa o gênero da fisiologia, reforçada pela recepção do público, que acolhe com interesse os primeiros fascículos de *Les Français* e viabiliza a envergadura inaudita da edição. A conclusão, escrita pelo editor Léon Curmer (1801-1870), tratará de descolar a obra de outras publicações mais modestas.



Frontispício – gravura a topo de Lavielle, desenho de Gavarni –  
*Les Français Peints par Eux-Mêmes* – 1841. Tomo I, Paris: L Curmer Editeur.

135 «D'où il suit que plus la société française s'est trouvée divisée, et plus l'étude des moeurs est devenue difficile. Ce grand royaume a été tranche en autant de petites républiques, dont chacun a ses lois, ses usages, ses jargons, ses héros, ses opinions politiques à défaut de croyances religieuses, ses ambitions, ses défauts et ses amours.»

Se a publicação dos FRANCESES foi timidamente anunciada em quarenta e oito fascículos antes de formar um volume, é preciso ter em conta a variação dos eventos, os riscos das operações desta natureza, o nosso tempo, enfim, em que se constrói com demasiada frequência sobre a areia, e em que não se ousa sonhar com a edificação do que quer que seja durável, na incerteza do amanhã. O público aprovou a ideia, favoreceu a execução; o editor alargou o seu quadro e, em lugar de deixar alguns retratos fugazes perderem-se no imenso turbilhão quotidiano que engole todas as coisas, procurou reunir as fisionomias mais salientes desta época, para fazer ou retrato dos costumes contemporâneos, divertido para o presente, instrutivo para o futuro. (Curmer, 1842: 457)<sup>136</sup>

O olhar fisiológico propõe edificar uma história. A época cabe num livro que é um «espelho moral» gigante (idem)<sup>137</sup>. O título e o subtítulo, *Les Français peints par Eux-Mêmes — Encyclopédie Morale do Dix-Neuvième Siècle*, são os primeiros reveladores desta vontade especular. Os 423 fascículos, publicados entre 1840 e 1842, posteriormente compilados em nove volumes, contêm cerca de duas centenas de retratos. A expressão «pintados por si mesmos», contudo, encerra um paradoxo. Sugere um acesso à cor e à variedade inesgotável da vida, tal e qual, como se «bastassem apenas os olhos». Contudo, a realidade é filtrada pelo aparato técnico e pelas peculiaridades dos «olhos» que permitem surpreendê-la. Os textos e as imagens são produto de um labor colectivo especializado, coordenado pelo editor, segmentado por vários ilustradores, escritores, gravadores, impressores, etc. É a divisão industrial da imprensa que forja a *unidade de composição* deste espelho moral. Sintomaticamente, durante a produção da obra, a variedade é muito maior: mais de três mil contribuições submetidas e apenas cerca de quatrocentas utilizadas. O critério de selecção revela uma coerência bastante distinta dos mapas sociais do Antigo Regime, embora inclua alguns dos seus descendentes; também não é confinado pelo simples elenco de *métiers*, embora muitos estejam representados; a eventual herança satírica de La Bruyère revela-se igualmente insuficiente para abarcar uma nova tipologia humana, mais extensa e difícil de codificar. A restrição feita em nome da coerência não elimina a variedade e, apesar dos limites editoriais, o vasto número de textos e imagens de *Les Français peints para eux-mêmes* torna-se um elemento expressivo: não se

---

136 «Si la publication des FRANÇAIS s'est timidement annoncée en quarante-huit livraisons devant faire un volume, il faut s'en prendre à la variation des événements, aux chances des opérations de cette nature, à notre temps enfin où l'on bâtit trop souvent sur le sable, et où l'on n'ose songer à édifier quoi que ce soit de durable dans l'incertitude du lendemain. Le public a approuvé l'idée, a favorisé l'exécution; l'éditeur a élargi son cadre, et au lieu de laisser quelques portraits fugaces se perdre dans l'immense tourbillon quotidien qui engloutit toutes choses, il a cherché à réunir les physionomies les plus saillantes de cette époque, pour en faire un portrait des moeurs contemporaines, amusant pour le présent instructif pour l'avenir.»

137 «Abri portanto este livro, procurai tudo o que o coração humano pode experimentar de sensações, tudo o que o interesse pessoal, o desinteresse, o egoísmo, o amor, o ódio, o pudor, a depravação, o ateísmo, a caridade, a ignorância, o amor do estudo, os bons e os maus instintos podem engendrar, aí o encontrareis; a sociedade aí está, toda reflectida, neste espelho moral e, se alguns raios ferem as vistas delicadas, é preciso abordar não a obra mas os originais eles mesmos.» (idem) «Ouvrez donc ce livre, cherchez-y tout ce que le coeur humain peut éprouver de sensations, tout ce que l'intérêt personnel, le dévouement, l'égoïsme, l'amour, la haine, la pudeur, la dépravation, l'athéisme, la charité, l'ignorance, l'amour de l'étude, les bons et les mauvais instincts peuvent engendrer, vous l'y trouverez; la société y est. reflétée tout entière, et si, dans ce miroir moral, quelques rayons blessent les vues délicates, il faut s'en prendre non pas à l'oeuvre, mais aux originaux eux-mêmes.»

trata apenas de descrever todas as singularidades da sociedade emergente da Monarquia de Julho mas também, ou sobretudo, de envolvê-las na repetição, na mesma série.

Na abertura da secção sobre *o flâneur*, no seu primeiro ensaio sobre Baudelaire, Walter Benjamin caracterizar a fisiologia como «literatura panorâmica», referindo como exemplos *Les Français...*, o *Livre des Cents et un* ou *Le Diable à Paris*:

Nesses livros encontramos esboços que, por assim dizer, imitam com o seu estilo episódico o primeiro plano, mais plástico, e com o seu fundo informativo o segundo plano, mais amplo, dos «panoramas». Numerosos autores contribuíram para esses repertórios. Tais colectâneas são uma manifestação daquele mesmo tipo de trabalho literário a que Girardin abriu as portas no suplemento cultural dos jornais. Eram o traje de salão de um tipo de escrita destinada a ser consumida nas ruas. (Benjamin, 2006: 37).

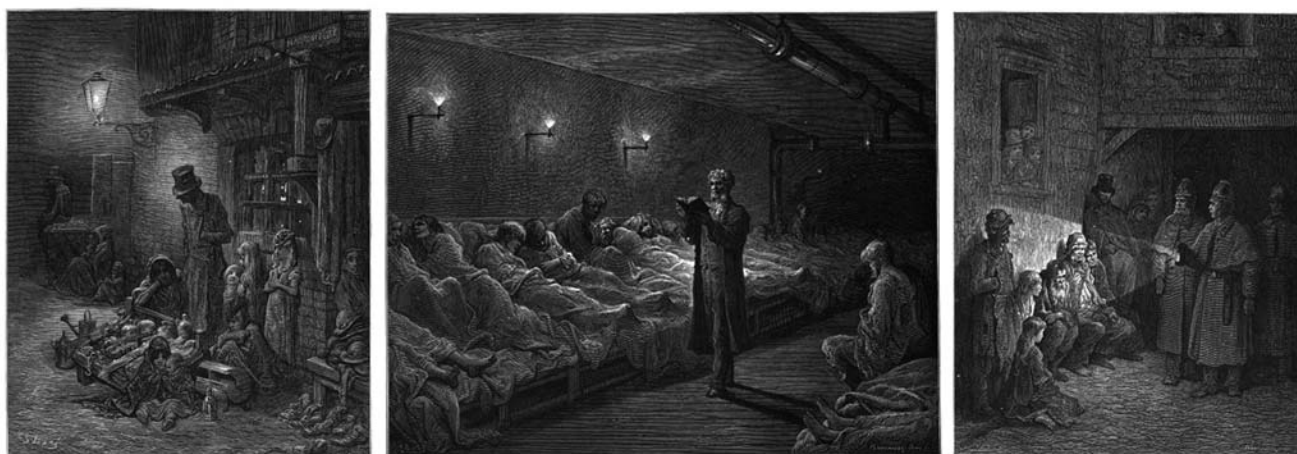
O *panorama* desenrola mecnicamente o cenário móvel de jardins exóticos e de cidades estrangeiras artificiais. A sucessão de retratos da fisiologia produz um efeito monótono de repetição — uma «escrita» tipográfica — que recai, como um filtro cinzento, sobre a diversidade dos retratados. Segundo Benjamin, a fisiologia surge como «género totalmente pequeno-burguês» (idem: 37), consonante com um silenciamento político forçado pela legislação repressiva aprovada em Setembro de 1835<sup>138</sup>. O fisiologista seria, como o *flanêur*, um «botânico do asfalto», que despe a sociedade de acentos inquietantes ou violentos: «A vida em toda a sua diversidade, na sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolve entre as pedras cinzentas da calçada e contra o pano de fundo cinzento do despotismo: este é o pensamento político secreto da forma de escrita a que pertenciam as fisiologias» (idem: 39). As fisiologias seriam os «antolhos» que perturbam o reconhecimento da fâcies inquietante do capitalismo, incapazes de sustentar por muito tempo as relações conflituais do mercado:

...o que mais importava era de facto dar às pessoas uma imagem agradável umas das outras. Assim, as fisiologias teciam, à sua maneira, a sua parte da grande tapeçaria fantasmagórica da vida parisiense. Mas o método não podia levar muito longe. As pessoas conheciam-se umas às outras como devedoras e credoras, como vendedores e fregueses, como patrão e empregado — e sobretudo conheciam-se como concorrentes. A longo prazo, não parecia muito prometedor querer despertar nelas uma imagem dos respectivos parceiros como sujeitos inofensivos. (idem: 41)

---

138 Em 28 de Julho de 1835, três membros da “Société des Droites de l’Homme” fazem explodir um engenho que mata e fere vários elementos da comitiva de Louis-Philippe, «rei-cidadão» (na versão cartista que assinala a passagem da soberania para a nação) ou «rei-pêra» (na versão caricatural que será recordada adiante). O atentado é usado para descrédito dos republicanos e abre via ao silenciamento da imprensa. Uma das três leis promulgadas em Setembro do mesmo ano criminaliza a contestação ao rei, à dinastia e à monarquia constitucional. A sequência de eventos é mais complexa; envolve a longa repressão policial, insurreições e levantamento de barricadas, as manipulações de gabinete para controlar o poder político, com nomeações rotativas e alianças com banqueiros e industriais, políticas económicas liberais, instabilidade e debilitar de vários sectores do trabalho, tentativas de restauro dos legitimistas.

Contra esta placidez, surgiriam a caricatura de Daumier e a literatura de mistério e policial. *O Homem da Multidão* constituiria um dos «exemplos mais antigos do motivo da multidão» (idem), fornecendo simultaneamente uma narrativa que tira a «radiografia do romance policial» e uma imagem da experiência do contacto impessoal e automatizado na metrópole moderna. É preciso notar, contudo, que a personagem de Poe partilha com o fisiologista o interesse pelos tipos sociais e um olhar que oscila entre o geral e o pormenor, constantemente seduzido pelo movimento e pela variedade. Através da janela do café, o narrador escrutina e classifica os funcionários que passam na rua. À medida que o dia se transforma em noite, a rua começa a transformar-se e a acolher o movimento de personagens mais perturbantes. O olhar do narrador de Poe também se move: «A princípio a minha observação tomou um sentido abstracto e generalizado. Eu olhava para os passageiros nas massas, e pensava neles nas suas relações agregadas. Depressa, porém, desci aos detalhes e observei com interesse minucioso as inúmeras variedades de detalhe, vestido, ar, porte, visagem, e expressão do semblante» (Poe, [1840]: 389)<sup>139</sup>. No curso dessas investigações, o narrador avista uma figura singular e decide segui-la. Após várias horas de errância contínua e extenuante, abdica de seguir o velho enigmático. Nunca transpõe as fronteiras da cidade, nunca passa por espaços inteiramente despovoados. A essência do mal, deduzida da errância anónima do homem da multidão, provém de uma imersão na vida ilimitada da cidade que não chega a traduzir-se em contacto ou experiência. A acção dissolve-se numa sucessão de momentos atomizados e o desfecho amplifica o sentido das primeiras linhas: *a cidade é um livro que não se deixa ler.*



*London: a Pilgrimage* – Gravuras a topo, desenhos de Gustave Doré – 1872

139 «At first my observations took an abstract and generalizing turn. I looked at the passengers in masses, and thought of them in their aggregate relations. Soon, however, I descended to details, and regarded with minute interest the innumerable varieties of detail, dress, air, gait, visage, and expression of countenance.»

No último terço do século, a série de cento e oitenta ilustrações de Gustave Doré (1832-1883) de *London a Pilgrimage* (1872), acompanhadas pelos textos de Blanchard Jerrold (1826-1884), entra numa ressonância sombria com o conto de Poe, ajustando planos, detendo-se no vendedor de papel mata-moscas, recuando para captar o movimento ritmado dos condenados no New Gate Exercicio Ward ou, aumentando a distância, para descrever um plano geral da multidão na London Bridge. As densas malhas tecidas por milhares de traços definem pormenorizadamente a arquitectura, os objectos e as pessoas; articulam os esquemas bem definidos da cena, em múltiplos recessos e texturas. A própria luz muda frequentemente de conotação: desoladora e doentia, consoladora e quase sobrenatural, cortante e policial. Estas mutações ocorrem num espaço denso e sobrepovoado. Como as prisões de Piranesi, a cidade é claustrofóbica mas não tem confinamento à vista (cf. Ackroyd, 2005: xix). Na ilustração acompanhada pela legenda *Over London — by rail*, as fileiras de traseiras dos bairros mais pobres sucedem-se em número indefinido mas estão emparelhadas pelo arco gigante de um viaduto, que se ergue para lá da página. Quase cem anos depois de Mercier, os autores de *London a Pilgrimage* continuam a identificar-se com o viajante atento à multiplicidade dos sinais de vida. Onde quer que as pessoas se congreguem, «existe interesse, no olhar do artista e do observador literário; e o maior estudo da humanidade pode ser perseguido proveitosamente em qualquer degrau da escada social — no limiar da casa de trabalho ou dos portões de um palácio» (Jerrold; Doré, [1872] 2006: xxxi)<sup>140</sup>. Contudo, a cidade alastrou-se numa mancha sem limites que pôs em causa a completude ou a legibilidade do espelho moral. As imagens de *London: a Pilgrimage* não são cifras breves — pelo contrário, são minuciosamente trabalhadas — mas o olhar não deixa de mover-se segundo as figuras variáveis da multidão: «Notas acumuladas sobre notas. À medida que navegávamos, o mar parecia alargar-se ainda mais. Não haveria fim. Seria a árdua tarefa de uma vida reunir as miríades sombras de Londres interminável (idem: xxi)<sup>141</sup>.

O cenário infernal e sombrio de Doré e de Jerrold afasta-se claramente do traço espiritualoso de *Le Diable Boiteaux* (1707) de Alain-René Lesage (1668-1747) — inspirado na novela picaresca *El Diablo cojuelo*, de Luís Vélez de Guevara (1579-1644). Asmodeu transporta um pau de dois bicos, símbolo da combinação entre a visão sintética que sobrevoa a cidade e a visão pormenorizada e analítica dos interiores (cf. Lauster, 2007: 131). O diabo espiritualoso que levanta os telhados das casas para perscrutar as vidas dos cidadãos, é o condutor do olhar fisiológico que viaja por toda a Europa — nomeadamente, até Portugal, onde dá nome ao semanário ilustrado por

---

140 «Wherever human creatures congregate there is interest, in the eye of the artist and the literary observer; and the greatest study of mankind may be profitably pursued on any rung of the social ladder-at the work-house threshold or by the gates of a palace.»

141 «Notes accumulated upon notes. As we sailed, the sea seemed still to broaden. There would be no end to it. It would be the toil of a lifetime to gather in the myriad shapes of interminable London.»

Nogueira da Silva empresta forma ao desenho de Manuel de Macedo para a capa d'*As Farpas*. Asmodeu é retomado por Jules Janin na introdução de *Paris ou Livre des Cent-et-un*, o primeiro protótipo, não ilustrado, da literatura fisiológica (compilado em 15 volumes, publicados em série entre 1831 e 1834). «Asmodeu está em todo o lado; Asmodeu já não é alguém, é toda a gente» (Janin *apud* Lauster, 2007: 132)<sup>142</sup>.



Capa de *As Farpas*, de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão – desenho de Manuel de Macedo – Lisboa: Typographia Universal, 1871

142 «Asmodée est partout; Asmodée n'est plus quelqu'un, Asmodée est tout le monde»

Entre o fim abrupto da Monarquia de Julho e o princípio da curta vida da II República, *Le Diable à Paris* (1845-1849), publicado pelo editor republicano Pierre-Jules Hetzel (1814-1886) com a colaboração de um círculo político relativamente heterogéneo, conserva o acento cómico mas traz à luz o impasse do progresso prometido pelo regime liberal de Luís Filipe. O humor é tingido de negrume. As páginas do primeiro capítulo, *Coup d'oeil général sur Paris*, escritas por Georges Sand (1804-1876), podem não estar totalmente isentas do efeito de «panaceia moral» criticado por Benjamin, mas não deixam de revelar um acento crítico.

A maior parte da população condenada ao trabalho excessivo, ao aviltamento, ao sofrimento, para que certas castas privilegiadas tenham uma existência mole, graciosa, poética e plena de fantasias satisfeitas! Oh, para ver este espectáculo com indiferença, é preciso ter esquecido o que é um homem, e não mais sentir vibrar em si essa corrente eléctrica de dor, de indignação e de piedade que faz tremer toda a alma verdadeiramente humana [...]

É que Paris apresenta-me, em primeiro plano, a realização desta ficção, cujo mero pensamento aterroriza o meu espírito: tudo de um lado, nada do outro. É o resumo da sociedade universal, votada à desordem, à infelicidade e à injustiça, com uma pequena sociedade incrustada no centro. (Sand, 1845: 34)

A fisiologia não coincide necessariamente com o *no-man's land* político denunciado por Benjamin. A interacção entre a malha textual e a superfície visual inverte o primado da narração sobre a descrição e alarga o campo social tornado visível pelo registo satírico e pela cultura da imprensa. A reconfiguração da página impressa harmoniza o desenho simplificado dos tipos com a própria mancha tipográfica, tirando proveito consciente das articulações entre ambos (cf. Lauster, 2007, pp. 41-42)<sup>143</sup>. Em vez do estilo parasitário vergado pela ideologia e pelo estereótipo, é possível encontrar uma reconfiguração de textos e imagens que coincide com uma reconfiguração do social. Balzac, entre outros exemplos, não teme «entregar-se a esse exercício de garantir a relação de sentido duplo entre o trabalho das

---

143 Martina Lauster questiona a crítica de Benjamin: «Primeiro, essa visão obscurece o fato de que a sátira encontrou um tema novo, praticamente ilimitado, no impacto social provocado pelas mudanças políticas de 1830, além de que “a viragem imposta” no sentido da representação dos costumes não levou, portanto, a uma política de *no-man's land*, mas abriu à caricatura o espectro todo da sociedade em toda a sua profundidade. Em segundo lugar, o foco social vai quase de mãos dadas com o desaparecimento da caricatura *broadsheet*, com as suas qualidades alegóricas, e com o surgimento do *cartoon*, o qual, por causa da sua natureza de “carga” mimética, muitas vezes é indistinguível do género social de imagem impressa de que o esboço verbal é o equivalente. De um modo geral, referindo a Inglaterra como exemplo, a linguagem pictórica das gravuras satíricas da Regência e de 1820, exemplificada no trabalho dos irmãos Cruikshank, foi adaptada às necessidades expressivas da “tipologia”. É preciso dizer que a gravura em madeira era realmente adequada ao efeito, fornecendo uma linguagem “tipografada” à análise dos tipos e chamando simultaneamente a atenção para os tipos impressos na página» (Lauster, 2007: 41-42). («First, this view obscures the fact that satire found a new and virtually unlimited subject in the *social* impact of the political changes of 1830 and beyond, and that ‘the imposed turn’ to the depiction of *moeurs* therefore did *not* lead to a ‘political no-man’s’ land, but opened to caricature the whole Spectrum of society in all its depth. Secondly, the social focus goes almost hand in hand with the disappearance of broadsheet caricature and its allegorical qualities, and the emergence of the cartoon which, because of its ‘charged’ mimetic nature, is often indistinguishable from the printed social genre picture of which the verbal sketch is the equivalent. Broadly speaking, and to refer to England as an example, the pictorial language of the satirical prints of the Regency and 1820s, exemplified in the work of the Cruikshank brothers, was adapted to the expressive needs of typology. It has to be said that wood engraving was indeed congenial to the purpose, lending a ‘typed’ language to the analysis of types while also drawing attention to the printed types on the page»).

imagens da literatura e a fabricação das vinhetas da imagética colectiva» (Rancière, 2011: 26). Quando as «*fisionomias* do estudante, da cortesã, do fumador, do merceiro e de todos os tipos sociais imagináveis» se multiplicam, a sociedade aprende a reconhecer-se «no duplo espelho dos retratos significativos e das anedotas insignificantes» (idem). Os sinais inscritos nas coisas mudas e banais, na «jaqueta fora de moda», fazem a descrição fundir-se com a narrativa e dissolver a preponderância do enredo (cf. idem).

Os desenhos de tipos dão sinais do quotidiano mas procuram «cifras» mais duradouras do que o *tempo que se constrói com demasiada frequência sobre a areia* (retomando a expressão de Curmer). A matemática também cruza o campo cinzento da fisiologia. O apêndice final do volume II de *Le Diable à Paris*, intitulado *Statistique de la Ville de Paris*, da autoria de Alfred Legoyt (1815-1888), assistente do Director do *Bureau de Statistique* no Ministério do Interior, traduz em números as causas do lamento de Georges Sand. Desde a criação do *Bureau de Statistique*, durante o império de Napoleão, os franceses — e os parisienses em particular — são escrutinados por censos cada vez mais rigorosos. A ciência estatística revela-se um instrumento poderoso da administração estatal, ordenando e comparando nascimentos e óbitos, idades, ocupações, epidemias e doenças, condições de higiene, criminalidade, crenças religiosas, opiniões políticas, níveis de literacia. O apêndice estatístico incluído nas páginas de *Le Diable à Paris* vira este instrumento contra os governantes; corrobora, com a «factualidade» aparentemente neutra da linguagem científica, o teor crítico da maioria das imagens e dos textos literários que compõem o retrato geral da capital, expondo as insuficiências do governo, sem infringir o mecanismo censório e repressivo da lei de Setembro (cf. Sheon, 1984: 139-148). Legoyt trabalha no esteio do estudo do astrónomo e estatístico belga Adolphe Quetelet (1796-1874), *Sur l'homme et le développement de ses facultes* (publicado em 1835). A estatística de Quetelet procura correlações e recorrências — um operário da fábrica x morrerá num intervalo de tempo y com a doença z —; delinea os padrões morais, intelectuais e físicos do «homem médio». As observações de Quetelet, incidindo sobre ciclos de duas ou mais décadas, revelam a lentidão das transformações sociais. No mesmo sentido, o artigo de Legoyt surge estrategicamente em *Le Diable à Paris*, como um desmentido dos benefícios prometidos pelo liberalismo e pela industrialização acelerada, expondo taxas de doença mental, de mortalidade infantil, da degradação da alimentação nos bairros mais pobres, de baixos níveis de literacia. A secção *Paupérisme*, baseada nos registos do Bureau de Bienfaisance e dos hospícios, revela a invariabilidade das bolsas de pobreza. O quadro geral mostra uma sociedade que se transforma demasiado lentamente e, em vários aspectos, em sentido contrário às promessas de modernização e de progresso.



AU COIN D'UNE RUE				
ENTREPOT D'ALLUMETTES CHIMÉRIQUES ALLEMANDES				
	Du	184	FR.	c.
Livré à M.				
Quarante allumettes. . . . .				
Quarante préparations chimiques. . . . .				
Une boîte de carton. . . . .				
TOTAL. . . .			1 sou de pain.	

*Petit Commerce I – Au coin d'une rue – Entrepot d'allumettes chimériques allemandes*  
 – Gravura a topo de Piaud, desenho de Gavarni – *Le Diable à Paris*,  
 vol I. Paris: J. Hetzel Libraire Éditeur. 1845.

As ilustrações em *hors texte* de *Le Diable à Paris* assinadas por Gavarni, entram numa sintonia sombria com o quadro de Quetelet (cf. idem). Na parte inferior da ilustração que retrata «a vendedora de fósforos» figura um quadro com uma estatística comercial. A paródia dos *slogans* do progresso — *Entrepot d'allumettes chimériques allemandes* — revela um humor negro: 40 fósforos, 1 cêntimo de pão.

Colhidos «do natural», as mulheres e os homens «médios» retratados nas fisiologias não se furtam ao feitiço do determinismo social, descortinado pekis novos instrumentos sociológicos. Sem surpresa, o momento da fisiologia coincide com a emergência das ciências e das

teorias sociais e da uma reflexão intensa em torno das revoluções: Alexis de Tocqueville (1805-1859) publica *A Democracia na América* (em 1835); nos meados do século, Lorenz Von Stein (1815-1890), um dos inventores da moderna ciência da administração pública, publicará a sua história sobre os movimentos sociais da França revolucionária e pós-revolucionária (1848). Por vias e perspectivas políticas distintas, estas obras conceptualizam e procuram determinar as regularidades e os processos de articulação entre as associações de interesses comuns, os movimentos sociais e as esferas do governo e da nação (cf. Wagner, 2008: 242-243).

Os tipos enxameiam as páginas das fisiologias. Ao mesmo tempo, consolida-se um saber político ecomómico, que faz da *população* o seu objecto (cf. Foucault, 2010: 130). Contudo, a fisiologia não é de uma simples extensão cultural amorfa, sobredeterminada por uma ciência do poder mais vasta. Na «gramática da modernidade» (cf. Lauster, 2007: 310-327) que se desenrola nas fisiologias existe uma dimensão política e uma capacidade auto-crítica, própria de uma época capaz de reconhecer-se e de gozar antecipadamente com o seu próprio cortejo, numa dinâmica cognitiva «mais viva que a vida ela própria» (idem: 325)<sup>144</sup>. As ilustrações das fisiologias produzem e fazem circular na esfera pública os duplos paródicos — mas não menos efectivos — dos corpos sujeitos ao novo regime da *governamentalidade*<sup>145</sup>.

---

144 Martina Lauster refere como exemplo desta dinâmica o texto de P. Pascal e a vinheta de Bertall que fecha a sequência respectiva, «Comment on se salue à Paris», publicada no primeiro volume de *Le Diable à Paris*. A imagem representa uma cartola, resumindo simultaneamente a «distinção» ostensiva e a uniformidade dos modos e do traje do cavalheiro. A passagem lembra o cortejo fúnebre baudelaireano: «O facto de um cidadão do século XIX se sentir compelido a mostrar “diferença” desta forma, quando realmente não há diferença alguma entre os homens que vestem o uniforme civil preto, faz com que o escritor do esboço expresse a sua resignação. No entanto, ele também espera, caso as gerações futuras (que vão zombar dos costumes do passado) leiam o seu esboço, pelo menos, que estas entendam que os contemporâneos já tinham, eles próprios, um sentido agudo de seu próprio ridículo. Assim, os seus *croquis de moeurs* em que o gesto gráfico constitui um “ballet” dos costumes e o texto fornece os códigos, oferecem uma gramática moral. O seu propósito principal não é ser seguido, mas ser estudado para que as pessoas entendam a presunção por trás de “diferença”, ou simplesmente as suas gradações finas, encenadas na sociedade contemporânea. Como tudo o que é moderno, a acção — um breve levantar do chapéu, um olhar, talvez um aperto de mão — e a sua decodificação pelo observador são uma questão de momentos. O modo fisiológico de observação, incluindo o escritor / espectador / leitor em representações mundanas “mais animadas do que a própria vida”, para usar as palavras de Baudelaire, mais uma vez, permite uma forma dinâmica de cognição» (idem: 325). («The fact that the nineteenth-century citizen should feel compelled to show “difference” in this way when there really is none between men all wearing black civil uniform makes the sketch-writer express is resignation. Yet he also hopes that, should future generations (who will mock the manners of the past) read this sketch, they will at least become aware that contemporaries themselves already had an acute sense of their own ridiculousness. Thus, their *croquis de moeurs* in which graphic gesture constitute a “ballet” of mores and the text supplies the codes, offer a moral grammar. Its prime purpose is not to be followed, but to be studied so that people will understand the conceitedness behind “difference”, or only the fine gradations of it, being acted out in contemporary society. As everything modern, the action — a brief lifting of the hat, a glance, perhaps a shake of hands — and its decoding by the observer are a matter of moments. The physiological mode of observation, including the writer/viewer/reader in mundane depictions “more lively than live itself”, to use Baudelaire’s words, once more allows for a dynamic form of cognition.»)

145 «Por esta palavra “governamentalidade” entendo três coisas. Por governamentalidade entendo o conjunto constituído pelas instituições, os procedimentos, as análises e reflexões, os cálculos e as tácticas que permitem exercer essa forma bastante específica, embora complexa, de poder, que tem por alvo principal a população, que tem por principal forma de saber a economia política e por instrumento técnico essencial os dispositivos de segurança. Em segundo lugar, por “governamentalidade” entendo a tendência, a linha de força que, em todo o Ocidente, não parou de conduzir, e desde há muito tempo, no sentido da preeminência desse tipo de poder, a que podemos chamar “governo” sobre todos os outros — soberania, disciplina — e que trouxe, por um lado, o desenvolvimento de toda uma série de aparelhos específicos de governo e, por outro lado, o desenvolvimento de toda uma série de saberes. Enfim, por “governamentalidade” creio que se deveria entender o processo, ou antes, o resultado do processo pelo qual o estado de justiça da Idade Média, que nos séculos XV e XVI se tornou o Estado administrativo, se viu pouco a pouco “governamentalizado”.» (Foucault, 2010: 132)

Portugal também conhece o impulso da ciência demográfica. Desde 1780, o reino desenvolve um conjunto de dispositivos vocacionados para o conhecimento da população portuguesa, através da Intendência da Polícia, das propostas programáticas da Academia Real das Ciências para a elaboração dos levantamentos de comarcas e regiões, do interesse particular que este campo de observação representava para o Corpo Real dos Engenheiros (cf. Sousa, 1995: 109). Entre os anos de 1801 e 1802, a estatística demográfica conhece «um virar de página extremamente significativo, com a realização de dois censos, através dos quais se tentou uma primeira avaliação nacional das gentes do Reino, recolhida segundo critérios normalizados» (idem)<sup>146</sup>. Contam-se escolas e número de alunos, clero regular e secular, número de estrangeiros. Elaboraram-se vários inquéritos a que se juntam dados da indústria, de natureza estatística, relacionados com a actividade do Estado, «como se o Governo português, simbolicamente, pretendesse abrir o novo século com uma nova mentalidade, rasgadamente quantitativista e estatística» (idem: 120). Como outros países europeus, Portugal conhece nas primeiras décadas do século XIX um impulso científico e um apuramento de técnicas que «se objectivam em torno do ideal de promover a felicidade das gentes» (idem). O liberalismo promove a estatística. Logo em 1822, Marino Miguel Franzini (1779-1861) apresenta os trabalhos da Comissão de Estatística e do Cadastro às Cortes Constituintes em 1822 — *Notícias estadísticas sobre a extensão do reino de Portugal em 1820*. Mas é sobretudo na segunda metade do século que os trabalhos censitários se organizam numa base regular, segundo o padrão internacional do Congresso Internacional de Bruxelas, realizado em 1853. Este impulso coincide com o impulso da imprensa ilustrada e com o surgimento do olhar fisiológicos nos periódicos portugueses.

### **5.3 As fisiologias como molde internacional da comunidade nacional.**

Os exemplos da fisiologia escolhidos por Benjamin estão confinados por um período curto da cultura francesa, deixando na sombra uma circulação internacional que obriga, uma vez mais, a repensar a dimensão política do género. O modelo de texto e imagem adoptado por *Le Diable e Les Français* surgiu pela primeira vez nas duas séries de *Heads of the People or Portraits of the English*, publicadas entre 1838 e 1839, ilustradas por Kenny Meadows (1790-1874) e gravadas por Orrin Smith, editadas por Douglas Jerrold (compiladas em dois volumes entre 1840 e 1841). Quase em simultâneo, surge a tradução francesa de Émile de La Bédollière, publicada em Paris, com o título *Les anglais peints par eux-mêmes*. Entre 1840-1841 são publicados os dois volumes completos pelo editor Léon Curmer (futuro editor de *Les Français*) e estabelece-

---

<sup>146</sup> Ambos foram de responsabilidade eclesiástica, embora de iniciativa do Estado. Porque se reconhecia que só a Igreja poderia empreender semelhante tarefa a nível local, desde que munida das necessárias instruções de preenchimento, para assegurar a uniformidade das respostas.

-se um parâmetro para a vaga posterior: obra colectiva, com participações de escritores célebres como William M. Thackeray (1811-1863); distribuição seriada em fascículos seguida de compilação e edição em volume; unidade gráfica assegurada por uma extensa galeria de cento e um retratos, representados por desenhos que enfatizam o traje, as expressões fisionómicas e as poses dos diferentes tipos (*a debutante, a costureira, etc.*).



Página de rosto – desenho de Kenny Meadows e gravura a topo de Orrin Smith  
– *Heds of the People or Portraits of the English Drawn by Kenny Meadows and engraved by Orrin Smith* – London: Robert Tyas, Cheapside. 1840.

A página de rosto de *Heads of the People* põe em relevo o papel determinante da ilustração. Numa composição de grande fantasia — quase um poema gráfico —, a palavra arqueada “HEADS” coroa a página. Alternando entre a caligrafia e a imitação da tipografia, as palavras desenhadas ondulam em variações sucessivas: “HEADS” em versais ocas e serifadas; «of the» e «or» num arabesco caligráfico exuberante; “PEOPLE” num tipo de fantasia; «Portraits of the English» retomando o desenho de um tipo serifado mais austero, em caixa baixa; “DRAWN BY KENNY MEADOWS:” retomando as versais, mas sem serifas e com contraste nulo, sem diferenças de espessura entre as hastes e os traços das letras; «Engraved by Orrin Smith» desenhado novamente com minúsculas de terminais curvas. Estilos diferentes, corpos diferentes, uma opção para cada linha. Nas figuras que ocupam o eixo central da página, as linhas verticais do pincel e do buril — os instrumentos da dupla Meadows/Smith — são ladeadas pela disposição radial de várias penas, de menor tamanho. Resumindo: o trabalho gráfico organiza e dá unidade à multiplicidade das narrativas (que têm sempre oito páginas). *The Heads of the People* será uma «obra-prima da regularidade» (cf. Lauster, 2007: 270), comparável à já referida passagem rítmica da lanterna mágica, que anima as palestras *multimedia* de entretenimento educativo do Egyptian Hall, promovidas por figuras como Albert Smith — colaborador do *Punch*, recorde-se. Uma vez mais, a ilustração surge entre a cultura erudita e o teatro de variedades. O miolo da obra é marcado pela sucessão de bustos, com a predominância de figuras urbanas que povoam os trabalhos comuns, o pequeno comércio e a taberna — embora também inclua o *party lion*, o *old lord* ou o *young lord* — forjando uma enciclopédia nacional de tipos (cf. idem: 273). Por outro lado, a amplitude e a regularidade do retrato tendem a atenuar traços regionais mais vincados — com exceções, como o *cokney*. O empresário do teatro, os habituais do *pub*, a costureira, a governante, o farmacêutico, o escriturário de advogado, a criança da fábrica, o condutor, o cangalheiro, ou mesmo o corretor da Bolsa encontram símiles noutros países...

... há bons e maus corretores; vários são muito bons, alguns assim-assim, pelo que queremos dizer, *assim* durante um tempo e *assim* durante o outro, e poucos, ousamos dizer, suficientemente maus. Com efeito, conhecemos um cavalheiro do último género (agora estabelecido em Nova Gales do Sul), que, se Ariel lhe tivesse aparecido com a intimação,

«A cinco braçadas jaz o teu pai  
 Dos seus ossos faz-se o coral,  
 Aquelas são pérolas que foram os seus olhos»

Teria pensado, “Que espectro glorioso. Se pudéssemos pescar o papá e efectuar uma venda a retalho nos joalheiros.” (Penguin [Whitehead], 1840: 17)<sup>147</sup>

147 «... there are good and bad Stock-Brokers; many very good; some so-so, by which we mean, *so* at one time, and *so* at another; and a few, we dare say, bad enough. Indeed we once Knew a gentleman of the last description (he is now settled in New South Wales) who, had *Ariel* appeared to him, with the intimation, “Full fathom five thy father lies, / Of his bones is coral made; / Those are pearls that were his eyes;” — Would have bethought him, “What a glorious spec. if one could fish up dad, and effect a sale of him by retail to the jewelers.”»



Stoke Broker *Heads of the People* – gravura a topo de Orrin Smith e desenho de Kenny Meadows – *Heads of the People*, London: Robert Tyas, Cheapside. 1840. s. n.

Ao humor e ao propósito reformista de *The Heads of the People*, junta-se um apontamento particularmente interessante sobre a circulação extra-fronteiras: «As “Cabeças do Povo”, das numerosas famílias de John Bull, podem ser encontradas a mirar das montras francesas»<sup>148</sup> (Meadows, 1840: iv). O sucesso comercial tonifica a expansão internacional do modelo enciclopédico nacional. Na vaga de *Les Français* e *Heads of the People*, o aristocrata Alexander Pavlovich Bashutsky (1803-1876) anuncia a tradução russa, em conjunto, das versões francesas e inglesas. Em 1841, publica *Наша, списанные с натуры русским* / *Nashi spisannye s nataury russkimi* (*Os Russos copiados da Natureza pelos Russos*). No mesmo ano, no império Austro-Húngaro, ou mais precisamente em Viena, surge a publicação em livro de *Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben*, editada por Adalbert Stifter (1805-1868), após uma edição em série, iniciada em 1841. Entre 1843 e 1844 surge a série de fascículos que depois será reunida nos dois volumes de *Los Españoles pintados por sí mismos*, profusamente ilustrados — 405 imagens, entre estampas, vinhetas e capitulares — segundo os modelos britânicos e franceses, sem que isso impeça uma tonalidade própria, mérito dos gravadores e do editor, empenhado numa transição cuidadosa dos desenhos para as matrizes e destas para o papel impresso (cf. Bozal, 1988: 295-301). Pouco tempo depois, o modelo propaga-se à América latina: *Los Cubanos Pintados por sí Mismos* (1852); *Los Mexicanos pintados por sí Mismos* (1854). Enquanto o sistema de mercado capitalista se intensifica mundialmente, segundo a tendência do *free trade*

148 «The “Heads of the People”, of the numerous family of John Bull, are to been gazing from the windows of French shopkeepers.»

ou do *laissez faire*, forma-se uma espécie de modelo cultural industrializado e internacional, adaptável aos vários retratos do povo. A «índole» ou a «alma nacional» estão sob o signo global da cultura de massas.

Na ilustração da página de rosto de *Los Españoles*, a diluição das letras que compõem a primeira parte do título, «Los Españoles Pintados», e a ênfase na segunda, «por sí mismos», levam ao limite o engenho circular da representação dentro da representação. No frotispício da *Vie des Animaux*, recorde-se, o cartaz ainda estava a ser pintado (e logo por um macaco), pondo o leitor de sobreaviso contra os artifícios ilusórios da publicidade e da própria imprensa ilustrada. Na ilustração de *Los Españoles*, a cortina também desenha um espaço de representação — uma espécie de teatro rudimentar — mas não denuncia o seu próprio artifício. Em vez disso, põe em evidência as palavras que descem em arco sobre a multidão. A conjugação de elementos indexicais — a cortina, a frase pintada e o dedo que aponta — sugere um cenário onde o verdadeiro espectáculo é o conjunto dos espectadores. Não há deuses nem príncipes. Em cima, o plebeu que aponta não se limita a enfatizar a importância das palavras «por sí mismos». A posição bastante inusitada do seu corpo não é arbitrária: os enormes pés descalços ressaem, como se fossem provas da nudez do acontecimento (a pobreza torna-se uma marca de autenticidade). O que vê o leitor? Uma acção colectiva em que também toma parte, sobretudo quando encontra os olhares das mulheres virados na sua direcção. Experimentará então um elo intersubjectivo, parecido com o que Aloïs Riegl descreve no retrato colectivo holandês: o observador reconhece-se como sujeito na medida em que o seu olhar atento (no duplo sentido do termo) circula na continuidade do espaço do grupo, interagindo com as imagens como se esta fossem pessoas (cf. Olin, 1989: 291). Simplesmente, esta assembleia não partilha os privilégios de riqueza, da casta, ou do ofício. À primeira vista, basta a comunidade dos olhares. Contudo, a percepção de uma comunidade nacional requer mais. Será preciso juntar estratos de história e marcas distintivas: os pés grandes do povo, a guitarra, o traje. A ilustração de *Los Españoles* abre a própria relojoaria do retrato fisiológico: o meio impresso absorve e transforma as propriedades de uma assembleia presencial e local numa imagem virtual, facilmente propagável por um espaço geográfico muito mais vasto. Perante esta estranha evidência, poderia levantar-se novamente a questão: porque é que o povo, ao contrário do que mostra a gravura de *Los Españoles*, não produz, por si mesmo, um retrato ou um auto-retrato? O texto introdutório revela uma consciência subtil desse paradoxo: «O título da obra pedia certamente que cada indivíduo da sociedade delineasse o tipo a que pertence, mas os inconvenientes desta medida saltam à vista» (Boix, 1843: vii)<sup>149</sup>.

---

149 El título de la obra pedia ciertamente que cada individuo de la sociedad delinease el tipo á que pertenece, pero los inconvenientes de esta medida saltan á tiro de ballesta.»



Folha de Rosto – gravura a topo por Calixto Ortega,  
desenho de Francisco Lameyer –  
*Los Españoles pintados por sí mismos*,  
Madrid: Ignacio Boix. 1843-1844

O retrato de *Los Españoles*, como admite o presumível autor da introdução, o editor Ignacio Boix, difere do seu próprio modo de produção (cf. Boix, 1843: vii) <sup>150</sup>. Texto e imagem, eminentemente modernos, contrastam com o arcaísmo de várias figuras representadas. O lamento pela perda do «carácter puro espanhol» alterna com o louvor da técnica da gravura e

150 «...não se deu o caso de nos darmos conta, a nós mesmos, dos nossos próprios hábitos e inclinações: ademais, em Espanha, o espírito de observação leva-nos naturalmente a criticar as faltas e as virtudes alheias e normalmente oferece-nos o naipe para a exposição de quadros em que figuramos muito pouco como autores.» (idem) («...no ha llegado el caso de que nos demos razón á nosotros mismos de nuestros propios hábitos e inclinaciones: ademais, el espíritu de observación nos lleva en España naturalmente á criticar las faltas y virtudes ajenas, y por lo regular nos dá el naipe para la esposición de cuadros, en los cuales figuramos muy poco como actores»).

com a vontade de não «retroceder» no tempo (cf. Boix, 1843: vii)<sup>151</sup>. Aparentemente depreciado como signo da desvalorização imposta pelo estrangeiro, o moderno está inteiramente presente em *Los Españoles*. Em Espanha, como em Portugal, o tempo é de crise política, marcado pelas lutas entre liberais e absolutistas, e por impulsos que tão depressa defendem como ameaçam a ordem constitucional (em 1843 finda o período de poder do regente-único Espartero, antigo general chefe das tropas cartistas). Para lá da guerra civil, idealmente, as personagens aparecem como representação e expressão de um grupo — de uma família —, com traços de um certo carácter geral que supera a atomização. Em conjunto, *Los españoles...* oferece «um panorama da coletividade, contribuindo desta forma a racionalizá-la, a percebê-la de uma forma mais coerente e completa» (Bozal, 1979: 27)<sup>152</sup>.

Nascido na imprensa periódica, o retrato fisiológico mergulha no quotidiano e procura dar-lhe um contorno mais duradouro. Prolonga a trama do jornal, espécie de forma extrema da mercadoria literária, ou *best-seller por um dia* (cf. Anderson, 2005: 56). O significado da cerimónia da leitura de massas — um substituto das orações matinais, segundo a observação de Hegel lembrada por Anderson — é paradoxal: praticada em silêncio e em privado, «no refúgio do crânio», envolve sempre o pano de fundo colectivo (cf. idem). Cada «comungante» tem presente que o mesmo ritual é praticado por milhares, ou milhões, de leitores (embora não os veja e não os conheça). Como o jornal, o retrato colectivo tem uma dimensão ficcional e pressupõe o avanço de um tempo comum imaginário. Ilustrações e textos criam uma co-presença virtual, envolvem o corpo do leitor numa imagem colectiva, de apreensão eminentemente moderna. A identidade é forjada nas séries pontencialmente infinitas do social.

---

151 «...o maior dos problemas era a eleição de tipos. E aqui encaixava como um molde uma sentida lamentação acerca dos nossos velhos costumes, tão trocados, tão desconhecidos hoje, mercê não só das revoluções e transtornos políticos, como alguns imaginam, como também do espírito de estrangeirismo que há anos nos avassala, e que nos faz abandonar desde o traje até ao carácter puro espanhol, pelo carácter e traje de outras nações, às quais pagamos o tributo mais oneroso: o da primitiva nacionalidade [...] Pareceu-nos portanto conveniente não deixar ocioso o buril em tão importante assunto. Com efeito, quando tudo se ilustra, quando não há publicação literária que não contenha trezentas ou quatrocentas vinhetas repartidas pelo texto, seria retroceder aos bons tempos das primeiras edições do Bertoldo e dos Romances del Cid Campeador pintar os espanhóis desnudados de tão brilhantes atavios. Não será assim, pois graças aos seus próprios esforços, contamos com bons alfaiates, que sabem vestir em madeira os seus compatriotas com o seu pobre, mas nacional, traje.» («...el mayor de todos era la elección de tipos. Y aquí encajaba como de molde una sentida lamentación acerca de nuestras viejas costumbres, tan trocadas, tan desconocidas hoy, merced no solo á las revoluciones y trastornos políticos, como algunos imaginan, sino también al espíritu de estrangeirismo que Jiace años nos avasalla, y que nos hace abandonar desde el vestido hasta el carácter puro español, por el carácter y vestido de otras naciones, á las cuales pagamos el tributo mas oneroso; el de la primitiva nacionalidade [...] Nos ha parecido asimismo conveniente no dejar ocioso el buril en tan importante asunto. Con efecto, quando todo se ilustra, quando no hay publicación literaria que no contenga trescientas ó cuatrocientas viñetas repartidas por el testo, sería retroceder á los buenos tiempos de las primeras ediciones del Bertoldo y de los Romances del Cid Campeador el pintar á los españoles desnudos de tan brillantes atavíos. No será así, pues gracias á sus propios esfuerzos, contamos con buenos sastres, que saben vestir en madera á sus compatriotas con su pobre, pero nacional traje.»)

152 «Considerados en su conjunto, los tipos de *Los españoles...* ofrecen un panorama de la colectividad, contribuyendo de esta manera a racionalizarla, a percibirla de una forma más coherente y completa.»



*Costumes Portuguezes: O Cego Pedinte* – desenho de Nogueira da Silva e gravura de Barracho – *Archivo Pittoresco*, vol I, 1858, n. 17 p. 129.

#### 5.4 «Typos Nacionais» — o retrato fisiológico em Portugal e a Regeneração. *Classes laboriosas, classes perigosas, classes ociosas.*

Em Portugal não surgem empreendimentos editoriais como *Les Français*, mas o registo da fisiologia está presente nas páginas da imprensa ilustrada. Publicado no *Archivo Pittoresco*, no início da série *Costumes portuguezes*, *O Cego Pedinte* oferece um exemplo particularmente interessante do género. A ilustração e o texto, ambos assinados pelo ilustrador Nogueira da Silva, adquirem uma faceta reflexiva e programática que se afasta resolutamente do sentimentalismo da pintura romântica. Quando a gravura do *Archivo Pittoresco* surge, ainda estará viva na memória do público lisboeta a tela de José Rodrigues (1828-1887) *O Cego Rabequista* (1855, Museu do Chiado), apresentada na Sociedade Nacional de Belas Artes e enviada à Exposição Universal de Paris. A obra do pintor representa um cego mendigo tocando rabeça, acompanhado por um rapaz e por uma menina que estende a mão para pedir. A composição está próxima dos códigos da gravura (cf. França, 1990: 270); o tratamento pictórico e a escolha do tema estão próximos de Ceruti (1698-1767) ou de Murillo (cf. idem). Na pintura de José Rodrigues, a escolha do cego tocador consegue ser simultaneamente popular, religiosa, romântica e miserável (Cf. Ramos, 2011: 279). Tudo «está concebido para comover, espantar perturbar — e tudo é hipérbole» (cf. idem). A indumentária e a expressão são pintadas com detalhe. As figuras entram em correspondência óbvia com a população empobrecida. Habitam uma gruta que elide as marcas da contemporaneidade e suscita a reverência religiosa, pela suposta dignidade moral do sofrimento e da resignação piedosa. O número 3 do *Jornal de Bellas Artes* publicado em Março de 1857 contém uma gravura em água-forte com a reprodução do quadro. O artigo que acompanha a imagem assinala a condensação, numa mesma cena, de três idades distintas (cf. Paganino, 1857: 12)<sup>153</sup>

---

153 «Além da philosophia facil que póde nascer sem grande esforço do contraste das idades, da pobreza industriosa, do abandono de certas classes, do desvalimento das creanças mendigas, de necessidade de azylos para os inválidos e para os velhos; denota-se n'esta obra um pensamento de maior alcance, estampado nas faces das personagens que o formam.

O velho alheiado ao mundo pela miseria e pela cegueira, ralado de padecimentos, alquebrado pelos annos, vergado pelas privações quasi que não sente, como não vê; a face pasmada mal dá signaes de vida e o resto da animação d'aquelle mortificado corpo denuncia-se apenas no braço que move o arco, nos dedos que seguram as cordas, n'aquelles pontos sómente que precisam mover-se para o sustentar a si e aos seus.

A creança mais nova não conhece e não entende ainda: tem fome, estende a mão, repete a supplica ensinada, quasi authomaticamente e sem que possa perceber senão que desse gesto, e dessa supplica lhe pode provir o pão. O instincto da animalidade domina-a exclusivamente e sem saber do futuro cuida só do dia que decorre e na necessidade do momento.

O rapaz entretanto, que já espraia as vistas por mais largos horisontes, que já receia ver o dia seguinte tão annuveado como o que se lhe cerra sobre a cabeça, elle, que mira mais ao longe, treme da prespectiva [sic] que se desenrola deante de si, padece mais do que a creança que não sabe ainda, do que o velho, que demais sabe e da experiencia colheu desenganos, e procura destruir os temores que o atormentam com a esperanza que lhe começa a sorrir.» (idem)



*O Pobre Rabequista* – desenho e gravura de José Rodrigues; impressão em água-forte de Silêncio na Academia das Belas-Artes – *Jornal de Bellas Artes*, nº 3. Março de 1857 (inscrição: «J. Rods. Pint e Gr. Silencio na Acad. das B. Artes de Lisboa»)

Nogueira da Silva explora o mesmo contraste mas opõe-se, quase ponto por ponto, à *philosophia* que Rodrigo Paganino descortina na pintura de José Rodrigues. Parafraseando Doré, o ilustrador descola o olhar fisiológico da tradição da pintura.

— «Qual é o primeiro pintor da actualidade?» perguntaram um dia a Gustavo Doré.

— «É Gavarni» respondeu imediatamente o espirituoso ilustrador de Rabelais.

Mas porque é que Gustavo ousou responder assim, em presença dos grandes vultos de David e de Vernet? Pois Vernet, reproduzindo com o pincel o calor das batalhas; pois David, dando com o cinzel a vida ao mármore; aos olhos de Doré ficam á quem de Gavarni traçando burlescamente com o lápis scenas vulgares da vida obscura e commum?

Gavarni descendo ao lodo dos lupanares, das baiucas nojentas, das tabernas? Não é mais pura a alma que respira o odor da pólvora, que embriaga e accende o fogo da coragem; a alma que respira os perfumes do incenso, que vive mergulhada em jorros de luz, e embalada pelos cânticos e harmonias dos anjos, do que aquella que respira vapores alcoólicos, fumo de cigarros e o halito pestilente dos vícios?

Não sei. Perguntae-o a Gustavo Doré, ou, antes, ao povo. (Nogueira da Silva, 1858: 129)

Na transcrição de Doré, a *actualidade* desliza para um mundo estranho ao trabalho épico do pincel, celebrado publicamente nos Salões. A ousadia e o espírito residem no favor prestado ao lápis burlesco e incisivo do ilustrador — que, por muito célebre que seja, permanece numa posição culturalmente dominada, de formação difusa e contornos profissionais incertos (cf. Kaenel, 2005: 551)<sup>154</sup>. O texto de Nogueira da Silva trata de esclarecer o que fica subentendido na resposta de Doré: há uma correlação de meios e fins entre a ilustração e a realidade, que escapa à tradição da pintura. A *actualidade* está, simultaneamente, na *vida obscura comum* e num modo de linguagem, acessível e compreensível pelo maior número. Aparentemente, esta ideia vai ao encontro do interesse folclorista de José Rodrigues ou da exortação prévia de Almeida Garrett — «Este é um século democrático [...] tudo o que se fizer há-de ser pelo povo... ou não se faz [...]» (Garrett *apud* Cidade; 1985: 27). A ilustração é concebida como a um espelho natural, simples e directo: «Parece-me explicada a resposta de Gustavo Doré. Quereis ser historiador fiel, moralista sagaz, philosopho profundo? Nada mais fácil. Apresentae a verdade em expressão tão singela, ou em traço tão franco, como ella o é em si» (Nogueira da Silva, 1858: 129). Adiante, todavia, desenha-se uma linha de fronteira entre o «povo», que vive na «ignorancia dos preceitos da arte», e o «pintor», o «desenhador», ou o «prosador» da vida moderna

---

154 «O trabalho do ilustrador não requer nenhum treino especial, lidar com o lápis está ao alcance de qualquer um, seja pintor, gravador, escultor, ou mesmo um escritor. No século dezanove, não há certificado de competência, nenhuma associação profissional que represente os interesses de uma comunidade, na qual a maioria não se quer reconhecer. Poucos são realmente os ilustradores que assumem a sua especialidade porque preferem, por razões óbvias, ser designados como artistas e, especialmente, ser admitidos como tal.» (Kaenel, 2005: 551) («Le métier d'illustrateur n'exige aucune formation spécifique, le maniement du crayon étant à la portée de tout un chacun, qu'il soit peintre, graveur, sculpteur ou même écrivain. Au dix-neuvième siècle, il n'existe pas brevet d'aptitude, pas d'association professionnelle défendant les intérêts d'une communauté dans laquelle la plupart ne veulent pas se reconnaître. Rares sont en effet les illustrateurs qui assument le nom de leur spécialité, car ils préfèrent, pour des raisons évidentes, se désigner comme artistes, et surtout se voir admis comme tels.»)

(Nogueira da Silva, 1858: 129)<sup>155</sup>. O estilo do texto toma um recorte científico — «Assim como os agentes *physicos*, os agentes *moraes* manifestam-se pelos seus efeitos» (idem)<sup>156</sup>. Entra em cena o escalpelo do anatomista:

Núm typo, num uso, n'um costume, n'uma scena, estão sempre algumas das feições, e muitas vezes todas, que caracterizam o estado civil, moral, religioso, de um povo. Mostra-me um typo qualquer, e por elle vos explicarei a índole, as tendências, o grau de illustração que tem o paiz onde appareceu, onde se criou, onde vive.

Escolhei á vontade.

Se o typo é costume e scena ao mesmo tempo, e qual o vemos á frente d'este artigo, reproduzido pelo lápis, multiplicado pela maravilha da gravura, presta-se bem á experiencia. Mettamos-lhe o escalpello. (idem)

Sobre a mesa operatória, surge um cego que «traja jaqueta, colete e calças á europêa. Póde ser europeu. — O panno de que se veste é o tão celebrado e clássico briche. Póde ser portuguez. Falla um como dialecto minhoto». Como um médico, ou um detective, Nogueira da Silva reúne sintomas e provas e deduz: «É um visinho de Tuy [...] Toca rabeça e canta ao mesmo tempo. Para que? Ouçamol-o. Canta o *bemdicto* em quadras imperfeitas, de sua lavra, alternada com outras, filhas do mesmo pae, em que pede esmola...» (idem). A *scena* do *Archivo Pittoresco* não procura estabelecer qualquer empatia entre o observador e o tipo representado. A visão distancia-se do retratado — *mostrae-me, escolhei, metamos-lhe o escalpelo, ouçamol-o...* A segunda e a primeira pessoa do plural reúnem o autor e o leitor numa posição distinta *desse cego que pede esmola*, colocado na terceira pessoa (*por elle vos explicarei a índole...*). O recorte analítico da imagem entra em correspondência com o texto. O desenho do *Archivo* é rigorosamente confinado por um rectângulo. No centro, as três figuras representadas a corpo inteiro, com contornos fechados, são preenchidas por tramas de sentidos alternados que distinguem o cenário de fundo, as peças de roupa, os instrumentos e a postura de cada personagem, formando um conjunto facilmente apreensível no todo e facilmente decomponível em partes — a «aparência de cartoon» ganha terreno, face ao rendilhado trabalhoso que cobre, por exemplo, a

---

155 «Acontecerá por ventura que o poeta, o esculptor, o pintor, o desenhador, o prosador sejam mais úteis e verdadeiros, cantando, esculpindo, colorindo, traçando, descrevendo as paixões, os costumes, os usos do povo, correndo unidos aos seus sentimentos e hábitos, ora incitando e partilhando os seus gozos, ora stigmatizando os seus erros em phrase galhofeira e disfarçada, ou em traço burlesco, como o tem feito Gavarni, e o fez Béranger; do que divagando pelas regiões abstractas da sciencia, que o povo não comprehende, e onde pouco ou nada encontra com que dar relevo aos seus prazeres, e modestos festins, como o tem feito Hugo e Vernet? Talvez, porque o povo gosta de se ver poetisado e reflectido na tela; porque só canta a musica que se póde cantar na ignorancia dos preceitos da arte, essa musica que lhe não exige esforços ou dotes que não tem; porque só recita e cantarola versos de fácil comprehensão, versos que lhe fallem ao intimo da alma, que lhe sirvam para desfado do trabalho, e encanto das horas passadas nos amores; porque guarda, admira e mostra a todos o desenho ou pintura que lhe reproduz as próprias feições ou as dos parentes, ou as dos amigos, tudo isto typos que elle vê a cada instante, scenas que passa consigo próprio, com que folga, com que brinca, com que se distrahe, e ri.» (idem)

156 «...e tereis achado, descripto, mostrado a verdade a todos, mais rapida, mais fácil, mais positivamente, do que o sábio que consome annos inteiros em achar a solução d'um problema, clara a poucos, e, muitas vezes, errônea. Assim como os agentes *physicos*, os agentes *moraes* manifestam-se pelos seus effeitos.» (idem)

gravura editada no Jornal de Bellas Artes. Ao «contraste das idades» do quadro sentimental de José Rodrigues opõe-se uma articulação dura e um tanto sarcástica, entre as diferentes idades da mendicidade: «o cego» adulto, o garoto de doze annos», «todo desempenado da vergonha» e «o pequerrucho» «envergonhado» (cf., idem). Como um *Laocoonte* improvável, a corpo do adulto domina o eixo central e serve de referência espacial e temporal às outras figuras: o adolescente que empunha a guitarra, de expressão baça e boca aberta, avança para o centro e forma com o cego um conjunto de linhas articuladas; o corpo contrito do «pequerrucho», pelo contrário, surge ligeiramente afastado e isolado num único bloco. Reunidas num quadro comum, as três etapas da «pedintaria» estão vincadas pelas diferenças de posição e de postura. Como se estas subtilezas corressem o risco de perder-se, o texto guia o olhar pela imagem e ensina o leitor a tornar-se um observador atento, um fisiólogo cuja destreza exige, afinal, *dotes e preceitos* que a cultura popular, pobre e ingénua, não tem.

O retrato do *Archivo Pittoresco* afasta-se do interesse pré-etnográfico que valoriza o folclore e a cultura popular — por exemplo, nas *Reflexões históricas* de João Pedro Ribeiro, nas *Crenças Populares Portuguesas* e nas obras historiográficas e de Herculano, ou no registo poético que ganha forma em *Adosinda* e no *Cancioneiro* de Garrett (cf. Dias, 1952: 6-7). A voz nacional insuflada pela *índole* de Herculano, ou pelo *sensu íntimo* de Garrett, some-se sob a barulheira do *arranjo*; a canção de raiz religiosa devém forma banal e oportunista (cf. Nogueira da Silva, 1858: 130)<sup>157</sup>. A cultura, ou a falta dela, entram em correlação com o crime:

A quem attribuir o crime? Á má índole do cego? á miséria e ás suas consequencias? Ao povo que concorre a alimental-as? A falta de providencias? A algum vicio orgânico da sociedade? a que? As respostas deixo-as á consideração dos leitores. (idem)

---

157 É um cego pedindo esmola cantada, e com musica de instrumental! Isto é já muito significativo, e prova que o povo, quando lhe pedem, gosta de ouvir tocar, gosta de modulações, gosta de cantarola. Povo religioso, é extremamente apaixonado do *bemdicto*, sobre tudo em verso. É por isso que dá mais facilmente esmola ao que lhe toca e canta, e assim se mostra recompensador do mérito e do trabalho. Se não fosse assim, não estaria o cego a estafar as pernas, braços e guela! [...] Á direita do cego tangedor vê-se um garoto de doze annos, pouco mais ou menos, tocando viola. Mas que necessidade tem o cego de sustentar mais este appendice? Pois não bastava a rabeça? Bastaria. Comtudo, a presença d'aquellle rapaz, já todo desempenado da vergonha, que a perdeu á proporção que cresceu e se habituou ao *trato* arranhando as cordas da viola e accusando as ultimas syllabas de cada verso, revela a predilecção do nosso povo pelos *acompanhamentos*, pelas orchestras, pelos berros compassados, e, sobre tudo, a esperteza do cego em conhecer e aproveitar estas tendências em beneficio da sua bolsa e da sua saccola. [...] O pequerrucho arrumado á esquerda é o encarregado do *expediente*, isto é, da pedintaria. Tudo n'elle indica esta função. E mui novo, tem os seus seis annos; está de chapeo na mão, como para avisar os que param, e faz beicinho, como quem se não conforma com o cargo um pouco monótono e nem sempre feliz. Nenuma d'estas circunstancias é sem razão. Não é o cego o próprio a pedir a esmola, porque não vê, e se exporia a estender a mão á parede, ou a uma porta ou janella que não tivesse ninguem, com o que de certo provocaria riso, em logar de suscitar compaixão. Não manda a isso o rapaz da viola, porque lhe não convem acabar ou diminuir a musica e a cantarola, antes de feita a colheita: se caísse em tal, a maior parte dos espectadores, não tendo mais que ouvir, ou tendo ouvido o melhor, mettia-se para dentro, e adeus algumas de *cinco*! É por isso que o cego encarrega do peditório um terceiro, e escolhe uma criança, porque sabe que, sendo natural em todos o compadecerem-se das crianças e acharem-lhes graça, maior colheita fará em attenção a ella. O pequerrucho mostra-se finalmente descontente, porque vendo na primeira vez em que pediu, que nem todos lhe davam esmola, e alguns riam d'elle, sentiu-se envergonhado, e nunca mais se pôde resignar ao officio, provando assim, que já na sua idade se mortifica a vergonha com os tristes papeis que o mundo nos obriga a fazer.» (idem)

A língua franca e universal da ilustração é, afinal, bastante crítica e não se confunde com idiomas populares. Embora retome os modelos e temas que circulam no mercado de estampas da primeira metade do século, o fisiologista português procura cavar uma distância entre o seu trabalho e os exemplos pitorescos que compõem a *Colecção das Ruas de Lisboa*, atribuída a Manuel Godinho — impressas entre 1809 e 1836 —, ou os *Costumes Portuguezes ou Colecção dos trajos, uzos e costumes mais notaveis e característicos dos habitantes de Lisboa e Provincias de Portugal* — publicada entre 1832 e 35 (cf. Madahil, 1968: p. 22; AAVV, 1979: s. n.)<sup>158</sup>. Semelhantes exemplos estão realmente mais próximos da tradição das colecções setecentistas *Cries of London* e *Les Cris de Paris*, ou das séries de gravuras produzidas em Espanha, primeiro por Juan de la Cruz (1734-1790) e depois por A. Rodríguez (1765-1823) (cf. Bozal, 1987: 647).

A gravura tem, de resto, um papel importante na formação e disseminação do *costumbrismo*. Ainda no século XVIII, a *Colección de Trajes de España* de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (publicada entre 1777 e 1788) conhece um êxito assinalável. Apesar da temática indicada no título, a representação, extravasa a descrição do traje e forma já uma colecção de tipos sociais. Em 1801 surge a *Colección general do los trages* (sic) *que en la actualidad se usan en España*. A nova vaga do princípio do século caracteriza-se por uma atenção mais fiel e detalhada ao quotidiano, por uma acentuação dos traços pitorescos e por uma preocupação em estabelecer um repertório de retratos de tipos da forma mais empírica possível, sem obediência aos códigos de representação neo-clássica — uma preocupação que está igualmente presente em Goya (cf. Bozal, idem: 669-684; 692-700). Em todo o caso, também nos exemplos pré-românticos dos *costumbrismo* (que influenciam certamente *O Pobre Rabequista* de José Rodrigues) o «popular» está claramente afastado da rudeza da «gravura em pau» usada na literatura de cordel. As estampas pitorescas circulam no espaço intermédiate de uma burguesia incipiente; «um novo espaço para o popular que não é exactamente o dos estratos sociais inferiores, mas que também não é estritamente — ainda que se avizinha — o dos mais elevados, o da aristocracia» (idem).<sup>159</sup>

---

158 «1832, 1833 e 1835 são as datas apostas em algumas litografias portuguesas duma série que se vendia avulso e se intitulava “Costumes Portugueses ou Collecção dos Trajos, uzos, e costumes mais notavais, e característicos dos habitantes de Lisboa e Provincias de Portugal (...) Lisboa 183”. Primitivamente composto por 13 litografias de modesta execução, o conjunto veio a ser ampliado até ao nº 20 com a “Continuação da Collecção dos Trajos, uzos e costumes mais notáveis dos Habitantes de Lisboa e Provincias de Portugal (...) Lisboa 1835”» (Madahil, 1965: 22). As imagens foram reproduzidas no catálogo da exposição iconográfica *O Povo de Lisboa*, em 1979 no Palácio dos Corochéus em Lisboa (cf. AAVV, 1979). O registo destas estampas está também próximo das pinturas de costume de Nicolas Albert Delerive (1755-1818) dedicada às profissões lisboetas (cf. AAVV, 1999: 267-269).

159 «Hay, digamos, una nueva popularidad, un nuevo espacio para lo popular que no es exactamente el de los estratos sociales inferiores, pero que tan poco es estrictamente — aunque con ellos linde — el de los mas elevados, el de la aristocracia»



*Que viva la Pepa. Ciego que toca la chifonia y su Lazarillo* – desenho e gravura de A. Rodríguez – *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España. Principiada en el año 1801, nº31* – Madrid: Librería de Castillo, 1801

*Cego Vendendo Folhinas* – litografia, F. A. Serrano / Oficina de Santos – *Costumes portugueses ou Colecção dos trajos, usos e costumes mais notáveis e característicos dos habitantes de Lisboa e Províncias de Portugal, 1832-35* (col. Biblioteca Nacional);

Na década anterior ao surgimento do *Cego Pedinte* do *Archivo Pittoresco*, *O Panorama* publica uma imagem de um vendedor ambulante cego. O artigo respectivo denota pouco apreço pela fisiologia — nomeadamente na referência que faz à série *Physiologie du Diable*, publicada em 1842. Embora sublinhe a popularidade do género importado, o texto d’*O Panorama* relaciona a fisiologia com uma forma de leitura vulgarizada ou, alternativamente, com uma já longa tradição satírica. Em todo o caso, será uma simples curiosidade, desfasada do propósito «grave» da propagação dos conhecimentos úteis (cf. *O Panorama*, 1843: 349)<sup>160</sup>. Quinze anos mais tarde, nas páginas do *Archivo Pittoresco*, o texto de Nogueira da Silva também ostenta pouca complacência com as manifestações da rua mas coloca a fisiologia sob o signo do rigor e da utilidade, contra os «vícios orgânicos da sociedade».

160 «Se possuíssemos o donoso chiste, a veia cómica de alguns escriptores nossos, como Francisco Manuel e o P.e Macedo, se podessemos receber inspirações fecundas dos jovialíssimos Cervantes e Quevedo; e se com estes dotes nos fosse permitido pela gravidade deste Jornal dar largas á torrente dos gracejos; que opportuna ocasião se offerecia, á vista da gravura precedente, para desfranzir a testa carrancuda de alguns leitores hypocondriacos! Em vez de muitas *physiologyas* sensabor, não escapando a do *diabo*, que por ahi se impingem em folhetos francezes, daríamos a *physionomia*, a tactica, e os palavrosos pregões do cego *andante*.» (idem)



*Cego Vendendo Folhinhas* – gravura a topo s. ass.  
– *O Panorama*, 2ª Serie, vol. II nº 94, Novembro de 1843. p. 349

Nas últimas linhas do texto sobre o *Cego Pedinte* está latente uma preocupação que se tornará progressivamente mais evidente na opinião pública. Entre o retrato traçado por Nogueira de Silva e a *Galeria de Criminosos Célebres* há algumas décadas de intervalo, mas subsiste uma ideia comum: «Um rapazinho abandonado na rua começa por pedir dez reizinhos, depois furta uma laranja ou um pastel, mais tarde apodera-se de objectos de maior valor; torna-se em breve um gatuno e desordeiro, e daí ao assassinio vai um passo» (Anom. *apud* Vaz, 2004: 139). Desenha-se um elo cada vez mais forte entre a pobreza e a delinquência — um elo que mobiliza os intelectuais progressistas no sentido da pedagogia e da moralização. No discurso de Nogueira da Silva a progressão aritmética de «afeitos à ociosidade», ou de futuros degradados para África, referida no final do texto, liga-se ao cenário inicial das baiucas e lupanares<sup>161</sup>. Espaços como a Mouraria e o Bairro Alto, em Lisboa, ou o mercado do Bolhão e as «ilhas» do Porto, lugares onde ocorrem a maior parte dos delitos denunciados às autoridades (cf. Vaz, 2004: 140).

---

161 «O cego tocador muda de rapazes quando eles chegam a idade, que desdiz das suas conveniências. É por isso que se encontra, dez, vinte, trinta annos a fio, o memso cego sempre com rapazes da mesma idade. Sobram-lhe, para esse fim, nas províncias, onde paes, que nem para si tem, lhe confiam gratos os malfadados filhitos! Ainda bem o pequerrucjo encarregado da pedintaria não fez oito annos, e logo o promove a tocador de viola, e põe o outro ao fresco, que já lhe não serve, por ter chegado aos doze.

Ora, dando sessenta annos de vida ao cego, e supondo que principiou a industria aos vinte, anda quarenta a pedir; e, durante elles, careceu de dez rapazes, que foi successivamente abandonando, inhabilitados para cousa alguma, com a vergonha perdida, afeitos à ociosidade, para nunca mais se desapegarem d'ella. É assim que, quando um cego d'estes morre, tem a sua vida custado á humanidade dez victimas, que, se o recutamento as não salva, na maioria dos casos vão para a África.» (idem)



*Le Maître de l'école* – Desenhos de Joseph Traviès  
– *Les Mystères de Paris*. Paris: Librairie de Charles Gosselin. p. 40

Os antros dos criminosos são um tão grande «mistério» — não só para os parisienses — que neste momento se abrem ruas claras e largas na ilha da Cité para torna-los acessíveis à polícia. Finalmente, o próprio Eugène Sue declara que para a descrição que acabámos de referir, conta *sur la curiosité craintive* dos leitores. (Marx; Engels, [1844], 1976: 84-85)

O modelo folhetinesco de *Les Mystères de Paris* de Eugène Sue dissemina-se pela Europa (também atravessa Portugal, nomeadamente com os *Mistérios de Lisboa*, de Camilo Castelo-Branco). A imprensa ilustrada faz circular imagens romanescas da violência e da marginalidade urbana. O propósito do retrato fisiológico de Nogueira da Silva revela-se consonante com o discurso liberal sobre a criminalidade. A influência iluminista da «Escola Clássica» de Cesare Beccaria em Portugal contribui para uma concepção do crime como «desvio» e abre espaço a leis que possam regenerar o criminoso, comparável a um «doente ou a um ignorante que é necessário curar» (Melo Freire *apud* Vaz, 1998: 33). A prevenção do vício torna-se uma peça chave, como indica, logo em 1803, *a Classe dos Crimes por ordem sistemática com as penas correspondentes...* de Joaquim José Caetano Pereira de Sousa, precursor da *escola criminal socialista*, (segundo o louvor mais tardio de Afonso Costa).

Os vícios são sempre para os costumes, o que os crimes são para as leis, e o vício é sempre o pai do crime. O libertino, o jogador, o pródigo, o indigente, aproximam-se do ladrão, e ele do assassino. Todos os vícios estão ligados uns aos outros, e a cadeia dos vícios comunica-se com a dos crimes (Pereira de Sousa *apud* Vaz, 1998: 34)

Na segunda metade do século XIX, o criminologista Levy Maria Jordão e o jurista Francisco da Silva Ferrão concebem o crime como «perturbação do estado» ou «enfermidade social» subordinada «às necessidades e conveniências sociais» (cf. idem: 35). No mesmo sentido, o governador civil de Lisboa, Alberto António de Morais Carvalho, alerta para a necessidade de combater «inclinações refractárias» pela educação, entrelaçando o aspecto moral e físico (cf. idem 43). Caminhando para o fim do século, consolida-se a ideia de uma «classe perigosa», de tendência propagadora, que ameaça o bem-estar geral. O desenvolvimento das ciências criminais reforçará a ideia do risco social decorrente da vadiagem. Embora punida com pena insignificante, a vadiagem é descrita «como uma doença de pessoas que, devido à sua relativa fraqueza na luta pela sobrevivência ou incapacidade de acatarem a disciplina social e laboral, estavam incapacitadas de se habituarem ao ritmo e às condições do trabalho assalariado» (idem, 2004: 142). Apesar da leitura «muitas vezes acrítica e excessivamente linear», a base estatística torna-se um ponto de apoio das políticas e da opinião geral da população sobre a questão da criminalidade (cf. idem). O pequeno crime alimenta temores, colando-se-lhe um grau de perigosidade inexistente anteriormente<sup>162</sup>. O temor das «classes perigosas» é também um fenómeno ligado à preocupação crescente com o fluxo populacional das cidades e à influência dos entrelaçamentos entre a criminologia e a antropologia. Como noutros países europeus, as franjas recentes das maiores cidades portuguesas têm dificuldades de adaptação e de emprego, acabando com alguma frequência por desenvolver vivências à margem da lei, suscitando receios e temores generalizados (cf.: Vaz, 2004: 138).

A ignorância generalizada no povo, e a falta de educação moral; a deficiência de actividade nas localidades e a corrente constante da emigração dos povos dos campos para os grandes focos de população [...] e vindo lançar na miséria ou entregando ao vício sucessivamente os sobejos do emprego nas indústrias das grandes cidades. (Portaria de 24 de Agosto de 1866 do Diário do Governo *apud* Relvas, 1997: 25)

A articulação numa única imagem das «idades» da miséria será novamente utilizada por Nogueira da Silva num retrato publicado no mesmo volume do *Archivo Pittoresco*. «A pedinte», «rapariga de sete a oito anos, quando muito» de «expressão virginal e atractiva de piedade e de innocencia» (Nogueira da Silva, 1858: 393) oferece uma variante feminina do «pequerrucho». A figura do adulto, desenhado na sombra, suscita um comentário mais complacente. É uma vítima «arrojada à miséria e á mendicidade pelos vícios sociaes» (idem). «Todo o que olha para o desgraçado, e lhe brada — *tu es o auctor da tua sorte* — cospe-lhe no rosto um insulto que salpica a humanidade inteira, e absolve os erros de uma constituição social» (idem).

---

<sup>162</sup> A grande quantidade de delitos registada é, parcialmente, um fruto da maior eficácia das instituições judiciais e penais — data de 1852 o primeiro Código Penal, que substitui o livro V das antigas *Ordenações Filipinas* e é também por esta altura que se inicia a reforma da magistratura (cf. Vaz, 1998: 21-22).



*A pedinte* – desenho de Nogueira da Silva, gravura de Coelho  
– *Archivo Pittoresco*, tomo II, 1858, nº 50, p. 393

Uma rapariga de sete a oito anos, quando muito, estende a sua mãosinha, e inclinando a sua bella cabeça, com a expressão virginal e attractiva de piedade e de innocencia, pede ao viandante uma esmola para aquelle desgraçado velho que no fundo se divisa. Pela extrema distancia das edades, porque o pobre pisa os degráos do tumulo, porque a infeliz criança desponta apenas na aurora da vida, e tem sáia preta, vê-se que é uma órfã de pae e mãe que implora a caridade.

Presenciámos uma d'essas scenas inimitaveis de uma sociedade ainda por moldar aos verdadeiros moldes da virtude ... (Nogueira da Silva, 1858: 393)

A enfermidade do corpo individual entra em correspondência directa com a debilidade dos laços sociais. Na segunda metade do século XIX ganha impulso uma forma de pensamento político que não abandona completamente um modelo orgânico — Herculano ainda propõe a redistribuição da terra por pequenos proprietários, para evitar a proletarização e a instabilidade social (cf. Pereira, 1983: 302)<sup>163</sup>. Contudo, o tecido natural da sociedade começa a ser concebido com base na incompletude do indivíduo e na necessidade de vínculos de solidariedade e de cooperação (cf. Hespanha, 2005: 434). O povo de Herculano dá lugar à «questão social» e às insuficiências da igualdade formal do liberalismo. Seguindo uma tendência internacional, o «social» toma o sentido de uma forma de cooperação possível, distinta da «sociedade» — entendida como sistema de relações comandado pela competição individual (Cf. Williams, 1983: 294). Sintomaticamente,

163 «...a concessão de terras aos camponeses constitui, segundo Herculano, um elemento essencial de estabilidade social. É o acesso à propriedade que pode reintegrar os assalariados na sociedade burguesa, porquanto cria um apego aos valores morais dominantes, isto é, à noção de família e de pátria. O perigo de uma revolução seria deste modo evitado pelo único meio eficaz, ou seja a supressão das suas causas...» (idem)

«sociedade» é um termo que se repete nos textos de Nogueira da Silva, de forma bastante ambígua, ora como realidade sujeita a leis inexoráveis, ora como forma artificial, passível de reforma e de aperfeiçoamento — «Sem a sociedade, sem esse engenhoso artifício que tudo remove para tudo colocar no seu verdadeiro lugar, a natureza andaria, como já andou, como anda ainda por muitas partes, errante, deslocada e desperdiçando-se assaz» (Nogueira da Silva, 1859: 188). Em meados do século, o termo *socialista* é «demasiado novo e geral para ter um uso predominante» (cf. Williams, 1983: 287), englobando concepções díspares (nomeadamente, ateias e evangélicas). Em Portugal, o sentido de «socialismo» pende para a «continuação do liberalismo» e para a extensão dos valores liberais — justiça social, liberdade política, o fim de privilégios e da desigualdade formais —, em sintonia com o sentido predominante no estrangeiro, intimamente ligado a termos como *cooperativismo*, *mutualismo*, *associativismo* (cf. Williams: 288)<sup>164</sup>. A própria política relativa ao associativismo está em mudança<sup>165</sup>. Apesar da vigilância estadual apertada, surgem associações ligadas aos interesses laborais, de cariz mutualista, fomentadas, entre outros, por antigos membros do Clube Democrático Ibérico — formado por estudantes emigrantes em Paris durante a Revolução de Fevereiro de 1848. Retornados de França, os federalistas republicanos que compõem esta organização juntam-se a círculos oposicionistas mais diversos, para tentar fomentar e concretizar as ideias e os princípios associativistas (cf. Ribeiro, 1990: 92)<sup>166</sup>.

---

164 O uso moderno começa a fixar-se na década de 1860. Com algumas variações, «**socialista**» e «**socialismo**» tornam-se predominantes. Pela mesma altura, surge, fileiras de palavras associadas - co-operativo, mutualista, associacionista e o novo coletivista (em 1850) (cf. idem). Tendo em conta esta amplitude, Engels dirá a propósito do *Manifesto Comunista*: «não poderíamos ter-lhe chamado um manifesto socialista. Em 1847, o socialismo era um movimento de classe média, O socialismo era, pelo menos no continente, respeitável...» (Engels *apud* Williams: 288 «We could not have called it a *Socialist* manifesto. In 1847, Socialism was a middle-class movement. Socialism was, on the continent at least, respectable...»)

165 O quadro legal e económico que dismantelara as corporações de ofícios em 1834, no intuito do desenvolvimento industrial e da liberalização do trabalho, altera-se e na década de 50 são admitidas associações, com a necessidade de pre-aprovação de estatutos e pedido de autorização administrativa, sob a condição de terem o «interesse profissional» como preocupação única e de se manterem «alheias à política» (cf. Hespanha, 2005:444; Hespanha, 2004: 521-522) — o direito à greve, por exemplo, é punido pelo Código Penal de 1852 e só será estabelecido com a implantação da República; no início do século XX, Portugal e a Rússia são os únicos países que punem a greve (cf. idem, 2005: 523).

166 No contexto de revolta contra o Cabralismo, chegará a formar-se em Portugal uma *Liga das Barricadas* que distribui panfletos didáticos: utilização de entulhos, grades, pedras, madeiras, ferro, camas, carruagens, grades de átrios mais abastados, de adros de igreja, etc.; abertura de fossos; posicionamento nas casas por cima para arremesso de garrafas telhas e portas; localização estratégica para barrar movimentos de quartéis (cf. idem: 98). Em Lisboa, Oliveira Marreca, Rodrigues Sampaio e José Estevão reúnem uma Comissão Revolucionária de Lisboa que integra figuras como José Felix Henriques Nogueira, Casal Ribeiro, Luís Augusto Palmeirim.

Ao republicanismo, vários socialistas associam uma ideia de federalismo ibérico, consonante com o socialismo utópico, sobretudo após a publicação em 1851 de *A Iberia* de Sinibaldo Más. Apesar da pouca popularidade ou mesmo das reacções violentas que o iberismo desperta em Portugal, a obra de Mas conhecerá três edições em português — e seis em espanhol (cf. Pereira, 2010: 259). O tradutor de Sinibaldo Más, José Maria Latino Coelho, é também o autor de um célebre prólogo que defende a criação de uma grande federação da Europa, capaz de estabelecer a paz e o equilíbrio «pela diminuição progressiva do número dos estados independentes» (Coelho *apud* Pereira, 2010: 260). No mesmo ano em que é publicada a edição espanhola de *A Iberia*, Henriques Nogueira — que publicará o relato das suas viagens no *Archivo Pitoresco* — dá a estampa os *Estudos sobre a Reforma em Portugal*, preconizando uma federação de municípios englobada numa «federação dos povos ibéricos» segundo um modelo mesclado pelos exemplos dos Estados Unidos da América e da Suíça (cf. idem: 261) — este princípio da utopia federalista será também objecto de debate e reflexão para Teófilo Braga, Antero de Quental e Oliveira Martins.



**LOPEZIUS DE MIDORRA.**

*Lopesius de Midorra* – Desenho de Nogueira da Silva  
– *Celebridades Contemporaneas III*. Lisboa:  
Uma publicação Asmodeu / Typografia Progresso. 1857

O próprio Nogueira da Silva será formador voluntário do curso nocturno de desenho linear e geometria do Centro de Melhoramentos das Classes Laboriosas, formado após a ditadura, segundo a feição política da Regeneração e a «característica vincada deste primeiro “socialismo”» para a «colaboração entre as classes e “pessoas progressivas”» (Oliveira 1973: 123)<sup>167</sup>. Curiosamente, o ilustrador chegará a traçar para as *Celebridades Contemporâneas*, «publicação do Asmodeu», caricaturas bastante ácidas de José Latino Coelho (1821-1891) e de António Pedro Lopes Mendonça (1826-1865), co-fundador do *Ecco dos Operários Revista Social e Literaria* (1850-1851), colaborador do Centro Promotor, socialista utópico que se transformará em parlamentar regenerador<sup>168</sup>. Os trajectos políticos satirizados na «publicação Asmodeu»

---

167 O movimento associativo em Portugal ganha algum impeto com os acontecimentos da revolução francesa de 1848, nomeadamente pela iniciativa do oficial Sousa Brandão — que será alto funcionário do Ministério das Obras Públicas e futuro autor dos estatutos do Centro — de Lopes de Mendonça e de Vieira da Silva, redactores de o *Ecco dos Operários*, surgido em Abril de 1850. A meio do mesmo ano surge a Associação dos Operários (Junho) que desaparecerá, dando lugar ao Centro Promotor. (cf. idem). Sob o signo político liberal da Regeneração, o Centro Promotor surge como «campo de debate a todas as “ideias sociais”» e «meio dinamizador para a criação de associações» (idem: 122), retomando praticamente o nome de um «Projecto d’Associação para o Melhoramento da Sorte das Classes Industriosas» da autoria de Silvestre Pinheiro Ferreira (1769-1846) que visava a organização do ensino e de associações.

168 Os textos que acompanham estas caricaturas, provavelmente escritos pelo redactor António Marciano de Azevedo — o presidente da *Choça 16 de Maio* da Carbonária Lusitana, fundada em Coimbra em Maio de 1848

são relativamente comuns num cenário político que se desenrola sob o lema da «concordia nacional», com a distribuição frequente de cargos por figuras de diferentes sectores da opinião pública — «socialista ontem, ministro hoje» será um lema aplicável a Casal Ribeiro (cf. Cabral, 1977: 170), Lopes de Mendonça, António Rodrigues Sampaio (1806-1882), entre muitos outros.

Nogueira da Silva permanecerá um partidário activo da vertente socialista associativista e progressista. No dia 14 de Novembro de 1859, na qualidade de presidente e fundador da associação Futuro Social, apresenta o respectivo manifesto — posteriormente publicado no jornal *A Federação* — tendo em vista a preparação da «futura condição da humanidade», assente na instrução e educação de todos «nas diversas e complexas doutrinas que derramam pelo espirito individual e colectivo a liberdade e o amor» (Nogueira da Silva, 1859).

Senhores: os socialistas crearam a associação para darem independencia moral aos povos. Conserva-los vigilantes, inicia-los preliminarmente pela palavra e pela escripta, na intelligencia e rasões de applicação de todas as sciencias de cuja cultura depende a felicidade civil, politica e comercial das nações, foi a sua divisa e é a que vos proponho para esta associação.» (Nogueira da Silva, 1859: 3).<sup>169</sup>

Por esta altura as «clases laboriosas» portuguesas têm como correlato um operariado que não conta mais de vinte mil trabalhadores directos (cf. Oliveira, 1973: 40)<sup>170</sup>. É uma fracção mínima, entre a população de três milhões, mas a ideia de povo começa a definir-se, numa

---

(cf. Ribeiro, 1990: 118) — troçam acidamente dos caricaturados. A caricatura impressa na folha de rosto tem a assinatura «Eu», um pseudónimo conhecido de Nogueira da Silva. O texto do número III critica o percurso político de Lopes Mendonça que a partir de 1852 se torna parlamentar regenerador «propagador das ideias de conservação e de moderantismo»: «Em 1850 fundou o grande Lopesius o Ecco do Operarios, primeiro órgão em Portugal das classes laboriosas, com a qual Lopesius andou por ahi algum tempo de braço dado (no tempo em que elle era republicano, e em que era republicanos outros *bonnet rouges*, que *modificaram* sua valentes opiniões politicas, conforme a possibilidade que viram de ganhar mais algum vintem).» (Anom. 1857: 4)

169 O propósito socialista articula-se com o liberalismo: «Senhores: as constituições liberais que hoje regem a maior parte dos estados não podem ser uma verdade racionalmente pratica sem que os povos se familiarisem com as sciencias da moral e da politica. Elevar pela única proclamação literal da lei os povos á suprema direcção dos destinos das suas pátrias, é na verdade entregar-lhes a chave das portas da sua emancipação material, mas nunca a das portas da sua emancipação moral e intelectual; e postoque para abrir as segundas seja absolutamente necessario franquear as primeiras, não se segue só por isso, que franqueando estas, com facilidade e infalibilidade se abram aquellas. Para franquear umas bastam as conquistas da revolução pelas armas de corte e do fogo; para abrir as outras é exclusiva e essencialmente mister a victoria das armas de raciocinio e das sciencias. O povo que, depois de haver ganho a peleja physica, dormir sobre a luta espiritual, conte que cedo ou tarde acordará nos carcerees do despotismo.» (idem).

Apesar do nome auspicioso, a associação Futuro Social tem vida curta. Em Maio de 1860, enquanto a associação espera a autorização governamental, ocorre uma sessão de debate em torno da questão «Pode e deve efectuar-se a a união ibérica?» que levanta uma reacção acesa e um protesto no parlamento, motivando o encerramento da associação (cf. Cabral, 1976: 169). Em Julho de 1862, surge a associação *Civilização Popular* que terá vida mais longa e retomará o plano da educação popular do *Futuro Social*, juntando figuras como Maria José da Silva Canuto, Silva Lobo, Ribeiro Gonçalves, entre outras figuras relevantes do movimento associativista. Como o nome indica, o propósito continua a ser o de educar a humanidade do futuro.

170 «O relatório da repartição de manufacturas do Ministério das Obras Públicas, publicado em 30 de Junho de 1857 e referindo-se aos dados obtidos a partir da estatística da população realizada em 1852, calcula o número de operários em 15897 dos quais, 5649 em Lisboa e 4732 no Porto. São 362 as fábricas que empregam aqueles escassos milhares de operários...» (idem)

alternativa ao perfil rural, segundo as figuras urbanas do operário e do proletário (cf. Ferreira, 2010: 36). Após o período de estagnação e retraimento da primeira metade do século, o fluxo migratório faz duplicar, em menos de quatro décadas, o número de habitantes de Lisboa e do Porto (cf. Leite, 2005: 70)<sup>171</sup>. A educação do povo e o fomento do trabalho tornam-se preocupações recorrentes dos círculos politizados. No discurso inaugural do Centro Promotor, proferido em 10 de Janeiro de 1853, Rodrigues Sampaio, célebre redactor d'*O Espectro* e d'*A Revolução de Setembro*, Grão Mestre da Confederação Maçónica (cf. Sá, 1978: 291-292; Ramos, 1994: 80), futuro ministro do reino, declara:

Todas as sociedades são impelidas hoje para o progresso. A civilização tornou-se, deixem-me assim dizer, contagiosa; a virtude não se reputa já a inimiga da utilidade: e desde que desconsideração não oprime o operario, a honra e o proveito cabem muito bem no mesmo sacco. O trabalho não é hoje um titulo afrontoso, nem o ócio um brasão de nobreza [...] A verdade inteira do systema social não poderia ser conhecida, senão do ultimo mortal no fim do mundo se elle pudesse ter conhecimento de todo o passado. A perfectibilidade, que é o progresso incessante, contém em si a idéa de finito, e por conseguinte da subjectivação ao erro.

Deriva-se daqui a necessidade de estudo. Por isso que podemos errar, por isso que ignoramos muitas coisas, é por isso que nos é necessaria instrucção. Não é para satisfazer a vaidade que aprendemos, é para satisfazer as necessidades da vida. (Sampaio: 1853: 1-4)

O plano educativo do Centro Promotor, anunciado por Rodrigues Sampaio, contempla, entre outras áreas, a «leitura repentina», a «mechanica industrial», a «economia politica», a «Higiene popular» e as «molestias mais comum nas classes operárias» (cf. idem)<sup>172</sup>. Nos artigos que circulam em órgãos de imprensa «progressista» como o *Jornal do Centro Promotor* ou a *Federação*, os interesses do Estado e os interesses das classes laboriosas não entram em grande conflito. Entre vários assuntos, atinentes às diferentes actividades profissionais, os leitores são informados sobre matérias de saúde pública — como, por exemplo, as decisões da «quarta comissão encarregada de resguardar Lisboa de epidemias» (Cardeira, 1858: 3)<sup>173</sup>.

---

171 Embora a população urbana de Lisboa e Porto tenha um peso baixo no conjunto total da população portuguesa — saldando-se pelos 8,9% em 1890 —, atestando limites ao processo de industrialização, as duas cidades constituem focos de atracção. Em 1864 os recenseamentos de Lisboa e Porto contabilizam, respectivamente, 163 763 e 86 751 habitantes; em 1900 os números sobem para 356 009 e 167 955 habitantes. (cf. Leite, 2005: 69)

172 «Leitura repentina, Desenho Linear; Chymica popular; Higiene popular; Arithmetica e geometria applicadas ás artes e industria; Noções de economia politica; Mechanica industrial; Molestias mais comuns nas classes operarias; Elementos de História Natural; Prelecções livres; Economia industrial; Principios de anathomia; Principios de physiologia.» (cf. idem)

173 Esta comissão foi criada para responder às epidemias de cólera de 1856 e da febre amarela de 1857. Entre outras medidas recomendadas, constam: um novo «systema de despejo e esgoto de imundícies»; reforma domatadouro; melhoramento da vida material «e designadamente nas classes operarias e menos favorecidas»; lavadouros públicos, para roupa e para «fornecer aos operarios banhos por baixo preço»; habitações em grupos de casas com creche, casa de banho, lavatórios, enfermaria, e «rancho saudavel e económico», «aonde sejam recebidos como inquilinos os operarios de boa conducta, preferindo os que tiverem familia», sendo que todos devem ter uma caderneta ou livrete «dado pela autoridade administrativa, na qual os donos das fabricas ou mestres sejam obrigados a lançar a nota relativa á sua boa ou má conducta» (Cardeira, 1858: 3)

Entre outras medidas virtuosas, a sociedade progressista, laboriosa e útil deve cortar laços com o alcoolismo e a ignorância associada à credice. Figuras como o arrogante e embriagado *Barbeiro Sangrador*, que faz reputação ostentando um saber que não possui, devem ser expostas e condenadas pela sátira. A arte da ilustração é posta ao serviço da pedagogia e do futuro social. O princípio geral é de moralização e de emancipação pela educação. Contudo, os textos e as ilustrações que compõem os *Typos Nacionaes*, desenham com frequência uma imagem pessimista de atavismo crónico.



*Barbeiro Sangrador* – gravura topo, desenho de Nogueira da Silva  
– *Archivo Pittoresco*, tomo II, 1858, n 47. p. 373.

Vêem-no? Ei-lo alli está já *completamente habilitado* dispondo-se para tirar a tal canada de sangue áquella desgraçada mulher a uma má estrella fadou para padecer nas mãos do medico e acabar nas dos do barbeiro-sangrador. (Nogueira da Silva, 1858: 373)

## TYPOS NACIONAES.

o gaiato.

O GAIATO, primeiro typo da serie que vamos estudar, é um ente repugnante pelos seus habitos, e até o seu nome sóa equivoicamente aos ouvidos castos e delicados.

É, sem dúbida. Mas o gaiato é um typo nacional, commum. O gaiato que vaguê, nas horas continuas da sua ociosidade, pelas ruas de Lisboa, contém muitas vezes em si o germen dos destinos da patria; e traz, nos farrapos com que se pavonea ao sol ardente de julho, ou á chuva copiosa de dezembro, o annúncio mysterioso das galas com que poderá ainda vir a pompear, se a fortuna lhe sorrir beneficente.

O gaiato hoje não é um ser que representa a degradação da especie humana no primeiro alvorecer da vida. Hoje é uma posição social, que serve como de ponto de partida para destinos gloriosos, ou ignobes, lucrativos, ou miseraveis. Desde que a vida social desdenhou o cantinho domestico para se espantear ao soalheiro, desde que a rua é o verdadeiro theatro onde a civilização vae desfilar, entre

es applausos, e as patendas de espectadores antagonistas, o gaiato que vive na rua, que respira, não dizemos já o ar livre, mas o ar *descufreado* d'Alfama, ou do Bairro-Alto, tem grandes probabilidades de poder aggregar-se á procição social, que se desenrolla diante dos seus olhos, e de insinuar-se commodamente n'um dos póros deste grande corpo putrefacto, a a que se chama a sociedade.

O gaiato é um ser privilegiado dentro da familia humana. Quasi que nasce livre. Quasi que veio ao mundo já herde e protagonista de cem dramas grandiosos. Affeito ás durezas da vida, experimentado a todas as intemperies, póde dizer que é o homem da natureza, livre como ella, ligeiro como o vento, sagaz como a raposa, bravo como o leão das selvas. O gaiato realisa todos os dias, á nossa vista, o mytho de Achilles heroico, gastando a puericia pelos bosques, e robustecendo o corpo com o exercicio do arco, com medulla de leões, sob os

auspicios do centauro Chiron. O gaiato é Achilles no meio d'uma cidade populosa, enlameada, nas vielas estreitas e infectas d'um bairro escuro. Não come as medullas de leões, porque a civilização, abrandando os costumes universaes, lhe dá por mesa lanta o chão inteiro da cidade, e por iguarias os sobejos de tenues refeições. Não tem bosques onde vaguê, mas todas as praças lhe servem de circo. O centauro que o vigia é apenas algum municipal prosaico, ou algum cabo de segurança, que vem por vezes perturbar os graves officios em que o gaiato exerce fructuosamente a sua missão.

O gaiato é folhetinista por indole, por necessidade, raras vezes por distração. Tem-se dito que o gaiato é ocioso. Falsidade. Raras vezes vereis o gaiato repousar-se indolente, e tomar os degraus d'uma igreja, ou o recanto de um passeio de pedra, parodiando os ricos que trabalharam toda a vida para ter um sophá voluptuoso, aonde entregar-se ao prazer suino do somno oriental.

O gaiato é observador por instincto, e critico por habito. O gaiato nunca leu Horacio, e a satyra despontalhe nos labios quasi com as primeiras palavras que sóla, ainda gaguejadas, ao pôr os pés descalços sobre o bazalto das ruas. O gaiato nunca viu as *Gulpes* d'Alphonse Karr, nem a *Revue de Paris* de Eugene Guinot, e a sua critica é implacavel e perpétua. Aparece um ridiculo, e o gaiato saudou-o logo com o dicitério, com a zombaria, com a apupada estrondosa. Fertil em epigrammas, emprega a interjeição, e brada o *pum!* solemne e conciso a tudo o que na rua provoca justamente os folhetins verbosos da multidão. Se a interjeição é pouco, recorre á algazarra! Se a algazarra não basta, tem ainda, como soccorro extremo, o projectil

que as ruas offerecem copiosamente. A critica toma no gaiato todas as formas. A velha presumida e ridicula pode contar com um epigramma se encontra



VOLUME IV.

FEVEREIRO — 1851.

NUMERO 6.

*Typos Nacionaes. O Gaiato* — Desenho e gravura de Nogueira da Silva — *Revista Popular*, vol. IV. n.º 6. Fevereiro de 1851. p. 55.

Uma chusma de vadios, e de gaiatos ao serviço dos cambistas, que subdividem os bilhetes, espalham-se pela cidade e seus arrabaldes, vendendo não somente as cautelas da loteria que se vai extrair, mas muitas vezes cautelas brancas, ou sem prémio das loterias passadas, aos pobres saloios que não sabem ler. (Ribeiro de Sá *apud* Relvas, 1997: 51).

A estreia de Nogueira da Silva no registo da fisiologia terá surgido com o retrato «O Gaiato», publicado na primeira página do número 6, de Fevereiro de 1851, d'*A Revista Popular, Encyclopedia do Povo — Leitura para todos*<sup>174</sup>, na rubrica *Typos Nacionais* (Cf. Silveira, 1989: 40). O texto anónimo que acompanha as ilustrações, provavelmente da autoria do próprio Nogueira da Silva (cf. idem), principia com um juízo ambivalente:

O Gaiato, primeiro typo da serie que vamos estudar, é um ente repugnante pelos seus habitos, e até o seu nome soa equivocadamente aos ouvidos castos e delicados.

É, sem dúvida. Mas o gaiato é um typo nacional, commum. O gaiato que vagueia, nas horas contínuas da sua ociosidade, pelas ruas de Lisboa, contém muitas vezes em si o germen dos destinos da pátria: e traz, nos farrapos com que se pavonêa ao sol ardente de Julho, ou á chuva copiosa de Dezembro, o annúncio mysterioso das galas com que poderá ainda vir a pompear, se a fortuna lhe sorrir beneficentemente.

O gaiato hoje não é um ser que representa a degradação da espécie humana no primeiro alvorecer da vida. Hoje é uma posição social, que serve como de ponto de partida para destinos gloriosos, ou ignóbeis, lucrativos, ou miseráveis. (Anom. 1851: 54-55)

O epíteto «repugnante» dá lugar à comparação meio irónica com Aquiles e com o protótipo do «homem da natureza, livre como ela», intuitivo e de sentidos despertos, como um exemplo digno de um *Emílio* de Rousseau (cf. idem). Criança silvestre, o gaiato é também, ou sobretudo, o actor num teatro urbano, de falsas aparências, próprio de uma «sociedade putrefacta» — de «ar *desenfreado*» —, pródiga em escaladas sociais equívocas (cf. idem)<sup>175</sup>. O destino ficcional do Gaiato da *Revista Popular* é consonante com a ideia corrente de uma «epopeia gatunal» escandalosa, encabeçada pelo próprio poder político.

---

174 Fundada em 1848 por Francisco Angelo Pereira e Sousa (1827-?) e pelo gravador José Bpatista Coelho (cf. Francisco da Silva, 1859: 335). Será dirigida pelo cientista químico e promotor industrial Fradesso da Silveira, a revista coloca o seu programa, em versão económica, no esteio d'*O Panorama*, visando um público menos abastado: «Proporcionar às classes menos abastadas, que são as mais numerosas da sociedade, por preço a que todos chegam, um honesto recreio, e um meio de instrução variada e agradável é o fim que se propõe a *Revista Popular*, que hoje se estrêa nesta tão santa missão, como é a que o jornalismo em toda a parte desempenha com mais ou menos proficiência. [...] A *Revista Popular* não tem, nem pôde ter, a pretensões do *Panorama* — é mais modesta; mas ha de trabalhar por ser mais útil ainda, se é possível e mais acessível a todas as intelligencias.» (Silveira: 1848: 1)

175 «Desde que a vida social desdenhou o cantinho domestico para se espanejar ao soalheiro, desde que a rua é o verdadeiro teatro onde a civilização vae desfilando, entre os applausos, e as pateadas de espectadores antagonistas, o gaiato que vive na rua, que respira, não dizemos já o ar livre, mas o ar *desenfreado* d'Alfama ou do Bairro-Alto, tem grandes probabilidades de poder aggregar-se á procissão social, que se desenrola diante dos seus olhos, e de insinuar-se commodamente n'um dos poros deste grande corpo putrefacto a que se chama a sociedade. [...]

O gaiato, porém, que comprehendeu profundamente a sua missão, e que se iniciou nos mysterios da fortuna social, não passa em claro na sua vida aventureira um só dos capitulos que se entrelaçam de necessidade na epopéa gatunal. De simples *flaneur*; de jogador inerte da chapinha; de comparsa em funcções de realejo; de perseguidor de gebos e caturras, passará a cauteleiro, a distribuidor, a *groom* de sejes de d'aluguel, e a mercador de senhas á porta de S. Carlos. Iniciado assim nos segredos dos algarismos, poderá, com um patrocínio feliz, aceder á honra de recebedor, e passar sucessivamente por todos os graus da escala official até ser governador civil, e par do reino. Amestrado nas letras pelo contacto dos jornaes, redigirá o seu folhetim, e poderá aspirar á gloria de brilhar entre os redactores em chefe, figurando no frontispício de algum jornal obscuro, destinado a fazer, por dinheiro, o eterno panegyrico de alguma eterna corista de S. Carlos. Iniciado nos mysterios da cocheira, entusiasta por cavallos, amator apaixonado do *turf* portuguez, pela convivência assídua com algum magro rocim, que confia o janota á porta do Marrare, ou no Loreto, o gaiato virá a ser apontado como um óptimo cavalleiro, e o destino que vela sobre as grandes vocações, influirá para que chegue antes da virilidade, a addido d'alguma legação, ou a esposo de alguma viuva millionaria.»



*Máscara de ladrão para o Carnaval de 1850 – Litografia, desenho de Cecília – Supplemento Burlesco ao Patriota, n. 1693, 29 de Dezembro de 1850, p. 2*

O plebeu chegara a conde e estava rico. Publicava-se na imprensa, diariamente, a crónica interminável das “dilapidações”, das “prevaricações”, das “ladroagens”, das “concessões”, das “violências”, das “ilegalidades”, das “imoralidades” perpetradas pelo presidente do conselho, “o mais infame e desavergonhado de todos os ladrões!!!” Não havia nada de especialmente concreto. As provas dos peculatos, roubos e concessões eram indirectas e consistiam na opulência que o conde de Tomar ostentava: os palácios, as baixelas, os banquetes, os bailes, as carruagens, os criados [...] Até que apareceu um dia, em Novembro, “a atestar a prevaricação”, um “facto preciso, especificado, sobre que não se admite dúvida. O ministro passeava-se agora em Lisboa numa luxuosa caleche que lhe fora oferecida a troco de uma comenda!» (Bonifácio, 2009: 173)<sup>176</sup>

176 António Bernardo da Costa Cabral (1803-1869), chefe do Partido Cartista e presidente do conselho de ministros, era conhecido pela manipulação do poder, pela corrupção e pela suspeita de envolvimento amoroso com a rainha. No início de 1850, ergueu-se um protesto contra uma lei da imprensa, a «lei das rolhas», «destinada, segundo se dizia, a impedir a publicidade dos “roubos” do presidente do conselho de ministros.» (idem: 177). Em Abril de 1851, o Duque de Saldanha inicia o pronunciamento militar que derruba o Conde de Tomar e abre via à Regeneração.

Na esfera pública, *A Revolução de Setembro* e o *Patriota* fazem circular imagens e comentários abundantes sobre fortunas inversamente proporcionais aos escrúpulos dos seus detentores. Após a promulgação da lei brasileira de Setembro de 1850, que reprime o tráfico escravagista, chegam, entre outros emigrantes retornados, antigos traficantes que em breve investirão na banca e em títulos de dívida. Entre o período dos Cabrais e a Regeneração, o novo-riquismo e a opulência do *parvenu* tornam-se um alvo de paródia. Camilo investirá contra o mesquinho e adiposo Hermenegildo Barrossas, ou contra o vampiresco Feliciano Rodrigues — regressado a Portugal «quando a queda dos Cabrais garantia o sossego dos capitalistas» (Castelo Branco, [1869], 1972; [1879] 2001: 144). Nogueira da Silva traça o retrato do «patriarcal» «provinciano agricultor analphabeto». Embora permaneça «supersticioso como uma beata velha» e «leigo na construção política das sociedades civilizadas» (Nogueira da Silva, 1860: 138), embora não saiba ler, «porque os seus paes e avós passaram sem isso» (*idem*), a figura não se subtrai ao teatro das aparências.



*Typo provinciano analphabeto* – Gravura a topo de Pedroso, desenho de Nogueira da Silva – *Archivo Pittoresco*. Tomo. III, n. 18. 1860. p. 137

Com este novo e elegante uniforme, que lhe fica a matar, grilhão ao pescoço, e anel de chapa no dedo índice, é que o provinciano abastado aparece em Lisboa, olhando a todos por cima do ombro, com um sorriso desdenhoso digno de muita roupa suja que ainda por ahí resta dos antigos fidalgos, e perguntando na Praça das Flores, onde fica por allí a memoria do Terreiro do Paço! (idem)

Na cidade, lugar do aprendiz do aventureiro, surge uma criança pobre que supostamente experimenta a vida da rua como jogo ou como espectáculo, desenvolvendo um humor sagaz e uma cultura muito particular, apurada pelas músicas mais populares — o gaiato de Nogueira da Silva conhece todas as modas do S. Carlos e é um fino crítico musical (cf. Nogueira da Silva, 1851: 54). Aparentemente aberto a todas as possibilidades, o seu destino está afinal bifurcado. No «banquete social» descrito por «Malthus e a sua escola económica», não há lugares para todos. O gaiato que nasceu sob um «horoscopo funesto» acabará por receber «como galardão dos seus serviços o diploma de *malandrino*» (idem). A página da *Revista Popular* divide-se em dois desenhos. Sem molduras, sobre um apontamento breve de fundo, as duas figuras, traçadas num esboço bastante desenvolvido, preludiam os dois destinos possíveis do gaiato. Em cima, o *futuro adido d'alguma legação* posa como um actor, cabeça erguida e sobrelhas arqueadas, olhando de alto enquanto expulsa uma baforada triunfante. Em baixo, espreitam os olhos papudos e sombrios do futuro *malandrino*, encostado no recesso de uma porta fechada, de mão enfiada no bolso. Apesar do traço solto, que sugere um apontamento espontâneo, colhido na rua, apesar do acento posto na observação local e actual, as imagens dos gaiatos lisboetas seguem de perto outros «filhos do povo», como o *urchin* londrino, o *pilluelo* espanhol ou o *gamin* parisiense.

Nos primórdios da género fisiológico, o *Livre des Cents et Un* colocara a personagem sob a marca da ambivalência: «é um pouco o que compõe uma organização de homem; ele é e não é. É um homem e uma criança; é tudo e é nada; é um ser corajoso e cobarde, destemido e poltrão, orgulhoso como um homem, rastejante como um cortesão novo-rico, sério, depois ridente até à loucura» (D'Outrepoint, 1832: 124)<sup>177</sup>. No topo das barricadas, o *gamin* ganhou relevo como herói da cultura revolucionária mas tomou progressivamente uma feição dúbia, oscilando entre o jovem Garat — o ícone republicano representado por David e outros artistas — e o vadio repudiado nos versos de August Barbier (cf. Yvorel, 2002: 55)<sup>178</sup>.

---

177 «Le gamin est un peu de ce qui compose une organisation d'homme; il est, et il n'est pas. C'est un homme et un enfant; c'est tout, et ce n'est rien; c'est un être courageux et lâche, hardi et poltron, fier comme un homme, rampant comme un courtisan parvenu, sérieux, puis rieur à la folie...»

178 «...La race de Paris, c'est le pâle voyou / Au corps chétif, au teint jaune comme un vieux sou; / C'est l'enfant criard que l'on voit à toute heure / Paresseux et flânant, et loin de sa demeure / Battant les maigres chiens, ou le long des grands murs / Charbonnant en sifflant mille croquis impurs; / Cet enfant ne croit pas, il crache sur sa mère, / Le nom de ciel pour lui n'est qu'une farce amère; / C'est le libertinage enfin en raccourci; / Sur un front de quinze ans c'est le vice endurci.» Numa tradução relativamente livre: «A raça de Paris, é o pálido vadio / De corpo débil, amarelecido como um vintém sem brio; / É o pequeno rabugento que vemos a toda a hora, / Preguiçoso e



*Le Gamin de Paris* – gravura a topo, desenho de Gavarni  
 – *Les Français peints par Eux-Mêmes:*  
*Encyclopédie Morale do Dix-Neuvième Siècle.*  
 – Tome II. Paris: L. Curmer Éditeur, p.170

É sobretudo nos dias de revolução, em que todas as coisas são perturbadas, que o gaiato de Paris se mostra todo fervilhante, todo animado, todo inflamado pela revolta: nessa altura não conhece mais nem irmão, nem Deus, nem leis, nem mestre, nem pai, nem mãe; o velho fermento da Liga, das Barricadas, de 89, de 1814, de 1830, revelou-se tão forte, dir-se-ia que é sempre o mesmo gaiato que agita a cidade desde o rei Pharamond. (Janin, 1841: 165)<sup>179</sup>

O contrário óbvio do gaiato é o filho-família. Sob o olhar fisiológico, a contenda entre ambos é ilustrada, com uma economia exemplar, pela gravura desenhada por Gavarni que fecha o texto de Jules Janin sobre o *gamin de Paris*, publicada no segundo volume de *Les Français...*

O retrato da *Revista Popular* afasta-se da bonomia de Janin. Por esta altura, estão desenhadas as bases teóricas da educação liberal: «O fim geral da educação é fazer um membro

---

vagabundo, longe da casa onde mora, / Batendo nos pobres cães, ou ao longo dos muros, / Assobiando enquanto garatuja mil desenhos impuros; / Este infante não crê, sobre a própria mãe escarra, / Para ele, o nome do céu é só uma farsa amarga; / É a libertinagem finalmente resumida; / sobre uma face de quinze anos é a vilania endurecida.» (Barbier *apud* Yvorel, 2002: 55)

A propósito da construção desta figura, Yvorel assinala uma mobilização literária e imagética, entre 1830 e 1840, em que não faltam as fisiologias. «As fisiologias não podiam evitar este tipo e o teatro devia consagrar-lhe algumas peças. A canção e a poeisa não poderiam ignorá-lo. Os autores diaristas e memorialistas, se não são da província, cruzam-se necessariamente com ele.. Os romancistas fazem dele personagem secundário, pelo menos, das suas intrigas» (idem: 49) («Les physiologies ne pouvaient pas éviter ce type et le théâtre se devait de lui consacrer quelques pièces. La chanson et la poésie ne sauraient l'ignorer. Les diaristes et autres auteurs de mémoires, s'ils ne sont pas strictement provinciaux, le croisent nécessairement. Les romanciers en font un personnage au moins secondaire de leurs intrigues.»)

179 «C'est surtout dans ces jours de révolution, où toutes choses sont bouleversées, que le gamin de Paris se montre tout grouillant, tout animé, tout enflammé par la révolte ; alors il ne connaît plus ni frein, ni Dieu, ni lois, ni maître, ni père, ni mère ; le vieux levain de la Ligue, des Barricades, de 89, de 1814, de 1830, se révèle si fort, qu'on dirait que c'est toujours le même gamin qui agite la ville depuis le roi Pharamond.»

útil e feliz da sociedade. O objecto da educação é formar o corpo, o coração e o espírito do educando.» (Garrett, 1829: 8). Porém, entre as assimetrias dos governos e a falta de recursos políticos e económicos, são notórias as dificuldades de implementação do modelo de instrução pública proposto logo após a revolução de 1820 (cf. Ramos do Ó, 2005: 183)<sup>180</sup>. A dissolução das cortes e as crises sucessivas coarctam os planos de substituição de uma educação *clássica* por uma educação *moderna* — que no entanto se repetem, ao longo do tempo, nas formulações de Herculano, Passos Manuel, Garret, Mouzinho da Silveira, Teófilo Braga ou Bernardino Machado (cf. idem). A desejada universalização da instrução pública esbarra numa vasta camada da população, que permanece geográfica e ideologicamente alheada das políticas públicas; esbarra também, ou sobretudo, nos limites de uma Fazenda que destina os recursos para o investimento nas obras públicas. Em breve, serão reformuladas as pautas aduaneiras e o sistema fiscal, com a emissão de títulos e a declaração da dívida pública perpétua. O recurso aos mercados financeiros internacionais mobiliza o crédito inglês e francês para a contratualização do caminho-de-ferro e das estradas, na expectativa de uma modernização que torne o mercado português mais forte (cf. Fernandes, 2005: 410)<sup>181</sup>. Aumentam as diferenças entre as regiões rurais e os focos de intervenção industrial, concentrados nas duas maiores cidades, bem como as assimetrias entre classes. Movida pela necessidade de complementar o Estado na promoção do ensino, a pedagogia social promovida por Nogueira da Silva defende «a multiplicidade da escola primaria até á ocupação litteral de «toda a crusta terráquea do globo» (Nogueira da Silva, 1860: 1). Para o artista gráfico, cidadão socialista, fundador do *Futuro Social*, esta seria «a unica arma que poderá disparar, sem receio possível de inutilizar a sua polvera e ficar prisioneira contras forças poderosas dos dominadores e especuladores da humanidade» (idem)<sup>182</sup>. Não há espaço para a ilustração da rebeldia, realizada pouco antes por Daumier.

---

180 No início da década de vinte, o ministro do reino reclamava o combate à ignorância e a promoção de «escolas úteis», o «tempo dos teólogos e juristas» deveria ceder lugar aos «especialistas nas actividades produtivas» Passos Manuel (1801-1862), no seu curto ministério lança os primeiros liceus nacionais e procura lançar o ensino primário gratuito e obrigatório, fundando escolas primárias nas diferentes sedes municipais. Estes planos são coarctados pela instabilidade dos governos, pela falta de recursos. (cf. idem)

181 «Entre Dezembro de 1851 e Dezembro de 1852, Fontes decretou a capitalização de toda a dívida flutuante [que deve ser amortizada no termo da execução orçamental em que é contraída] em títulos de 4%, retirou fundos especiais do Banco de Portugal para investir nas obras públicas e decretou que a dívida pública fosse perpétua e representada por títulos que venciam um juro anual de 3% pagos semestralmente [...]. Com estas manobras conseguiu diminuir o serviço anual da dívida em 32%. O passo seguinte seria negociar empréstimos em Londres e Paris, o que conseguiu, passando a dispor de dinheiro fresco para investir em empreiteiros, locomotivas e operários, sob a tutela do recém criado Ministério das Obras Públicas.» (Fernandes, 2005: 410)

182 «Enquanto o povo não ler, enquanto não souber abrir a primeira porta da sciencia, toda a revolução terá a sorte dos meteoros. Brilhará só um momento; o momento apenas do desespero, o momento apenas do entusiasmo; o momento apenas da embriaguez da gloria; porque depois, quando as necessidades domesticas reclamarem a deposição das armas, e a escuridão da ignorância pública não deixar ver os ardis dos ambiciosos, faltando luz que anime e desenvolva a planta da revolução, o monstruoso edificio dos despotismo levantar-se-há á sombra d'aquellas necessidades e ausência de illustração, mais solido e vigoroso do seio das suas proprias ruinas.» (idem)

*Le Gamin de Paris aux Tuileries* surge em cima do início da revolução de 1848, na primeira semana de Março, como a «invasão do ponto de vista dos invasores: uma nova visão da Liberdade» (cf. Clark: 1982: 22). Retoma a história do rapaz que empunha as pistolas, representado na célebre pintura de Delacroix *La Liberté guidant le Peuple* (1831). Mas este é um mundo em alegre desordem, preenchido por corpos que se empurram e entrechocam, sem maneiras. *O de conduta*: a turba invadiu o palácio e o rapaz espojado no cadeirão é o rei do carnaval. A revolução parou o curso do relógio — como lembra uma das teses sobre a história de Benjamin. O *Futuro Social* está suspenso.



*Le gamin de Paris aux Tuileries*. – Litografia. Honoré Daumier  
– Le Charivari, 4 mars 1848.  
Legenda: «Cristi! ... Comme on s'enfonce là dedans»



*O trapeiro de Lisboa* – Desenho de Nogueira da Silva,  
gravura a topo de Flora – *Archivo Pittoresco*,  
Tomo III, 1860, nº 2, p. 14

Lido este artigo, ninguém, por certo, concluirá que muito mais fácil é compor um poema como os *Lusíadas*, ou um drama como o *Fr. Luiz de Sousa*, do que photographar litteralmente o trapeiro de Lisboa, cuja singelíssima e prosaica physiologia se limita, apenas, ao comprimento do arco que descreve um gancho, nas mão de um homem cristalisado pelos agentes fataes do idiotismo e da miséria, para apanhar trapos e papeis velhos. (Nogueira da Silva, 1860: 14)

Quase uma década mais tarde, as figuras da miséria retratadas por Nogueira da Silva encontram outro exemplo expressivo n'«O Trapeiro de Lisboa». Reclamando os poderes «literais» do registo fotográfico, o desenho apoia-se numa legenda que não poderia ser mais eloquente: «(copiado do natural)». Apesar do círculo estreito em que se move, o «miserável e nauseabundo personagem» é tido como peça de uma «equação social» que envolve a própria imprensa:

Estes trapeiros, que ao princípio se nos afiguravam zero na longa equação social, representam até certo ponto, nada menos que a mola real de todo esse estrondoso movimento, operada nas admiráveis funções da imprensa.

Póde-se dizer que é quem faz gemer os prelos porque é elle quem fornece a materia prima ás fabricas de papel. (idem)

Nogueira da Silva refere-se à recolha de trapos que ainda servem de matéria-prima à produção papelreira, assente no fabrico de pastas à base de fibras recuperadas dos têxteis. O exercício de estilo, que se volta sobre o próprio suporte físico da escrita, encontra um precedente venerável numa passagem do *Tableau de Paris* sobre o trapeiro:

Sem o seu gancho, a minha obra não existiria para vós, Leitor. Não seria um grande mal: de acordo, mas não teríeis qualquer livro. Deveis-lhe essa matéria que vai formar o papel, cuja origem parece tão vil. Todos esses trapos postos em pasta, eis o que servirá a conservar as chamas da eloquência, os pensamentos sublimes, os tratados generosos da virtude, as acções mais memoráveis do patriotismo.» (Mercier; 1781: 325)<sup>183</sup>

Portanto, não é exacto que ninguém se tenha lembrado da significação do trapeiro, como pretende Nogueira da Silva — «Não obstante, d’esta avultada e importante significação no mundo das sciencias e das letras, ninguem se lembrou ainda senão nós...» (Nogueira da Silva, 1860: 14). É até improvável que o ilustrador ignore exemplos precedentes desta figura da miséria urbana. Em Portugal ela surge, por exemplo, em estampas populares, como *A família de um Apanha Trapos e Ossos*, uma litografia aguarelada, impressa algumas décadas antes, no período de desenvolvimento da técnica em Portugal. Pela mesma altura, ainda predominam os moinhos e as oficinas de pequena dimensão

O melhor trapo era o mais fino, à base de retalhos de linho e algodão branco, enquanto que o trapo mais barato era o de cores utilizado no fabrico de papel pardo, de embrulho, e de caixas de fósforos. Mas não podemos partir do princípio que toda a produção de papéis de escrita exigia trapo de 1ª ou mesmo de 2ª qualidade. O segredo estava no recurso adequado aos processos de branqueamento... (Ferreira dos Santos, 1995: 97)<sup>184</sup>

---

183 «Sans son croc, mon ouvrage n’existeroit pas pour vous, lecteur. Ce ne seroit pas un grand mal: d’accord, mais vous n’auriez aucun livre: vous lui devez cette matiere que va former le papier, don’t l’origine paroît si vile. Tous ces chiffons mis en pâte, viola ce que servira à conserver les flammes de l’éloquence, les pensées sublimes, les traits généreux des vertus, les action les plus mémorables du patriotisme.»

184 As fibras são separadas pelo tambor estridado da *pinha holoandesa*, desenvolvida no século XVII. Entre, aproximadamente, 1840 a 1880 surgiram várias tentativas para encontrar substitutos para o trapo em escala industrial (Portugal terá sido pioneiro nas primeiras tentativas para produzir pastas de madeira). Numa fase pré-industrial, a produção do papel (séculos XV-XVIII), assenta nos moinhos, oficinas e manufacturas de pequena dimensão distribuídas por vários pontos do território. Porém, a partir do século XVIII dá-se uma concentração em três pontos: Santa Maria da Feira, Paços de Brandão e suas imediações; Tomar e zona envolvente; o interior leste do distrito de Coimbra. (cf. Mendes, 2009: 114). Em Vizela, surgiu uma tentativa pioneira para utilizar a madeira como matéria prima para o fabrico de papel. (cf. idem)



*A família de um Apanha Trapos e Ossos* – desenho anónimo, litografia aguarelada  
– Lith. de Manuel Luiz cerca de 1825/1830, Col. Joubert / Biblioteca Nacional de Portugal

O desenho de Nogueira da Silva define uma parede do fundo que recorta a figura com nitidez, segundo um esquema vagamente semelhante ao utilizado por Traviès, numa ilustração publicada no terceiro tomo de *Les Français*. A prosa do ilustrador português também tem pontos de contacto com o perfil traçado por L. A. Bertaud em *Les Chiffonniers*, o texto que acompanha a ilustração do trapeiro:

Os cacos da louça, os trapos, os tacões das botas, os cacos das garrafas, os pedaços de papel cinzentos, os restos das mechas das lamparinas, os cães mortos ou envenenados, as ossadas de toda a natureza, até aos pedaços legumes, tudo é mercadoria, tudo tem um valor, tudo é um bom achado para o trapeiro. Com estes detritos fará dinheiro, esse pobre alquimista, e com esse dinheiro, encontrará com que comer; e não morrerá à fome. (Bertaud, 1841: 338).<sup>185</sup>

Como a maioria dos «tipos», o retrato do trapeiro parisiense não se afasta do congénere português. Em qualquer monturo, o trapeiro encarna o exemplo da «eschola da philosophia misanthropica» (Nogueira da Silva, 1860: 14).

185 «Les débris de vaisselle, sur les talons de bottes, les tessons de bouteilles, les morceaux de papier gris, les restes de mèches à quinquets, les chiens tués ou empoisonnés, les ossements de toute nature, et jusqu'aux fragments de légumes, tout est marchandise, tout a une valeur, tout est de bonne prise pour le chiffonnier. Avec ces ordures il fera de l'argent, ce pauvre alchimiste, et avec cet argent, il trouvera de quoi se repaître ; et il ne crèvera pas de faim.»



*Le Chiffonnier* – gravura de Lavielle, desenho de Joseph Traviès  
– *Les Français peints par eux-mêmes*, tomo III, 1841, s. n.;

*Thomas Vireloque* – desenho de Gavarni, impressão: Bertauts  
– *Les artistes anciens et modernes*. 1852-53

A comparação com Diógenes e a caracterização do trapeiro como um filósofo das ruas seguem de perto a criação Thomas Vireloque, o maltrapilho criado por Gavarni, descrito pelos irmãos Goncourt como uma figura bestial, com o crânio de Sócrates e uma boca de um macaco, capaz de proferir altas sentenças filosóficas no *argot* mais cerrado (cf. Farwell, 1989: 93). No desenho de Nogueira da Silva, o trapeiro surge de perfil, «litteralmente absorvido n'uma tarefa para que é necessário permanente olho vivo», como convém a quem «anda sempre isolado, conversa só consigo, porque nem mesmo aos compradores de trapo dá palavra» (idem). Um pouco mais tarde, em 1866, o jovem Manuel Macedo (1839-1915) publica no jornal *As Notícias*, um retrato caricatural de um trapeiro — «um typo que se vai extinguindo» (cf. Sousa, 1998: 138). Já no final do século, em 1888, o mesmo artista retoma o tema no *Album dos Costumes Portuguezes*. Segundo a legenda, o *Chromo lithographico* é impresso a partir de uma aguarela original de Manuel de Macedo. Apesar da apologia do «desenhar do vivo»<sup>186</sup>, a semelhança com o desenho de Traviès é notória. Nas páginas da literatura ilustrada, o trapeiro propicia sentenças morais e filosofemas, mais ou menos circunstanciais. O texto que acompanha a litografia, escrito por

<sup>186</sup> Manuel de Macedo, autor de vários retratos de costumes, escreveu um tratado elementar intitulado *Desenho e pintura*. O «desenhar do vivo (isto é, pelo natural)» sugere no vértice do lento processo de aprendizagem, que contempla o Desenho geométrico e linear; o desenho de figura, a cópia de gessos, o estudo dos volumes, os princípios do desenho de ornatos, o desenho de modelo vivo. ((Macedo, 1886: 7)

Ramalho Ortigão (1836-1915), conjuga a memória e o tempo pretérito com uma imagem contemporânea: «Por um completo desenvolvimento das transacções subsequentes exercia elle a sua industria separando, classificando e vendendo em cada manhã a colheita de cada noite» (Ortigão,, 1888: s. n.)<sup>187</sup>. Retomando uma metáfora de Baudelaire, o escritor sentenciava: «Quem vae agora pela via, de alcofa no braço e gancho em punho, remexendo o lixo da cidade, para negociar a apanha a tanto por linha ou tanto por mez, é o Reporter [...] Trapeiros! trapeiros! sempre trapeiros! trapeiros todos elles! trapeiros todos nós!... Ai! trapeiro eu mesmo! (idem). O trabalhador mais pobre da cidade oferece uma metáfora cosmopolita do comércio das letras, efêmero e transitório, para recreio do público letrado do *Album de Costumes*.



*O Trapeiro* – cromolitografia, desenho de Manuel de Macedo  
– *Album dos Costumes Portuguezes*, 1888, s. n.

187 «N'essa collecção entrava tudo ou quasi tudo o que a vida de uma cidade segrega pelo monturo como documento da sua história intima: os ossos descarnados, os chichelos moídos e os farrapos despegados da sua indigência; a renda desfeita, a joia desengastada, o dinheiro perdido dos seus ébrios, dos seus batoteiros das suas cortezãs; as lantejoulas cahidas do ouropel dos seus histriões e dos seus saltimbancos; os manuscritos inutilizados dos seus letterados e dos seus poetas; os fragmentos das suas cartas de empenho, de negocio e d'amor; — mil restos, finalmente anonymos, truncados, confundidos, de obscuras tragedias, de ignorados martyrios, de acerbas luctas, de ardentes paixões, de inveterados vícios, de lindos madrigais ou de innocentes idyllios.» (idem)



*A Coquette* – Desenho de Nogueira da Silva  
– *Revista Popular*, Volume IV, nº 13, Março de 1851, p. 115

Em Pariz, (dizia o dito barão) Madama, a vida é bella de tudo o que a vida tem de bom e dá lê abaisir au coeur. As mulheres... perdão, madama... Em Portugal não faz bom som na orelha a palavra “mulheres”. Em França se diz les femmes, e eu não sei o que há de gauche nesta fraze posta em portuguez. Les femmes ont cette coquetterie... perdão; eu estou esquecido da minha língua, e, malgré moi, fallo em francez quasi sempre por engano. As damas, dizia eu, tem este coquetismo... pode dizer-se coquetismo, Xavier? (Castelo Branco, 1854: 19)

A *menina* aprende a dissimular, e ensina mais tarde á mulher a *enganar*.

Aprende a affectar o silencio, e esse germen de affectação produz logo o amargo fructo da mentira.

Aprende a estimar em muito os seus dotes de formosura e a sua condição de mulher: e essa sicencia perigosissima traz por legitimos corollarios a frivolidade e a inconstancia.

A mulher despreocupada, ou, como se diz commumente, incredula, figura-se-nos um ser inverosimil absurdo, a negação de si mesmo.

Typo tal não deve existir, se existe, o que duvidamos, será só uma manifestação lamentavel, uma forma de *má educação*.

Quando se trata da educação das mulheres, caminha-se de anomalia em anomalia.

Quanto mais o homem abandona este ponto importantissimo da vida social, mais crescem as suas exigencias, mais rigorista, mais inflexivel se mostra. [...]

Não as ensinam a obedecer, e estranha-se que sejam altivas.

Louvam-les constantemente as suas graças, exaggeram-lhes as posições, e levam a mal que sejam orgulhosas.

Affastam-nas dos pobres e dos desvalidos por medo de que não manchem a sua vestidura, e anhelam que sejam caritativas. [...]

Quando se convencerão os paes de que a carreira de *mães de familia*, que devem dar a suas filhas, é mais longa, mais custosa, e mais difficil que a carreira de advogado, de medico ou de engenheiro que proporcionam a suas filhas! [...]

A sociedade actual vive do *presente*, e como que educa para o presente: no dia em que eduque para o futuro, ficará resolvido o grande problema da educação, formulada desde agora n'estas singelas palavras: infundir e fortificar na mulher uma virtude illustrada mais poderosa do que os infortunios que a esperam e mais doce do que as seducções que a ameaçam.

Tem muita razão um grande poeta philosopho dos nossos dias, quando diz que a ignorancia é a orphandade da alma, e a educação uma verdadeira transfiguração, um *organismo scientifico* com que se modifica, e por vezes se suppre o organismo da natureza.

Que não esqueçam os paes esta maxima; que não a desmemoriem os os governos, aos quaes cumpre proteger assiduamente os verdadeiros e legitimos progressos da civilização!» ((Brito Aranha, 1859: 182)

Nogueira da Silva não se limita a retratar as «classes ínfimas». Também tem um desvelo particular com a burguesia. A ansiedade perante novas figuras sociais está latente no retrato «A Coquette», publicado na rubrica de «Typos Nacionais» da *Revista Popular*. O texto que acompanha a ilustração de Nogueira da Silva abre com uma declaração liminar: «Eu odeio profundamente a coquette» (Anom., 1851: 115)<sup>188</sup>. No mapa dos tipos da *Revista Popular*, a coquette ocupa uma posição inverso ao gaiato popular. «A mulher *coquette* nasceu e educou-se em França, onde a civilização animou igualmente a corrupção dos costumes, e os progressos do

---

188 «Fujo dos bailes e dos saráos, porque alli a *coquette* me aparece em todas as formas, com todas as seducções, com todas as cores artificiaes, e com todos os arrebiques, que o orgulho feminil inventou, para acorrentar o homem a este monstro de graça e de espírito que se chama a mulher da moda ou a mulher coquette — mulher artificial, mulher multiforme, que tem um coração para cada homem, uma sensibilidade para cada palavra, um tregeito para cada sentimento — assim como um vestido para cada baile, uma paixão para cada polka, um amor para cada valsa.

Fujo da coquette, como se foge de um dilemma inexorável n'uma argumentação cerrada. É preciso curvar-se, e ser o idolatra mentido de uma divindade falsa, ou ser indifferente, e ser marcado na fronte com o stygma de *mau tom*. Por isso fujo dos bailes, dos passeios, dos salões, dos theatros, e de todos estes campos de batalha, onde se peleja o amor, não com o sentimento, mas com as convenções da moda, não com o coração mas com os artificios; destes mercados onde a mulher trafica com o futuro d'um homem, com as esperanças de uma vida; e doura grosseiramente um coração envelhecido, com as pompas traiçoeiras, que se embaciam ao clarão matutino dos bailes, e aos primeiros assomos da languidez e do somno, depois de uma noite velada em hypocrisias e seducções.» (idem)

espírito humano. Diffundiu-se como uma praga pela nossa sociedade, e ei-la ahi já adolescente, já matrona...» (idem). Não sendo «portuguez», o nome é sinónimo de «leoa», «pantera» ou «mulher janota» (idem).

Na verdade, a «coquette» não é de sempre (como sugere o texto). O «typo» ilustrado por Nogueira da Silva ganhou forma entre a sociedade e o universo literário e artístico relativamente recente. Em grande medida, é uma figura que flutua acima da distinção entre o fictício e o real. Nem inteiramente virtuosa, nem inteiramente viciosa, surge como personagem fértil das récitas sobre conduta e das novelas didáticas, sobretudo no final do século XVIII (cf. King e Schlick, 2008: 21-22). A *coquetterie* é própria de quem chama a atenção e utiliza artíficos de sedução, sem tenção de partilha, testando os limites consentidos da moral (cf. idem). Inicialmente partilhado entre sexos, este papel de sedução acabará por ser atribuído à mulher.

Embora tenha antecedentes notáveis, a personagem feminina da coquete consolida-se no século XVIII, à medida que se desenha a concepção da existência de dois sexos de natureza diferente — e que perde relevo a milenar concepção ocidental da mulher como versão enfraquecida do corpo masculino (cf. King e Schlick, 2008: 16-17). É por essa altura que a burguesia começa por considerar que o seu próprio sexo é «coisa importante, frágil tesouro, segredo de indispensável conhecimento» (Foucault, 1994: 123). A «mulher ociosa» surge como a primeira personagem investida «pelo dispositivo da sexualidade», entre a sociedade, onde figura como valor, e a família, onde lhe é «atribuído um quinhão novo de obrigações conjugais e parentais» (Foucault, 1994: 123). Por oposição ao código de etiqueta da aristocracia, a burguesia progressista incorpora e altera a ideia de honra, moldando-a no sentido da virtude interior, associada à domesticidade e à castidade. Contra esta corrente de inclinações maternais e domésticas, a *coquette* define-se por um amor de si mesma que espelha o desejo e responde às imagens que os diferentes pretendentes têm dela (de certo modo, constitui um motor perfeito da novela porque permite a circulação do desejo e proporciona a renovação continuada de cenários e personagens).

Na versão da *Revista Popular* «a sua vida é toda exterior, toda quasi alheia»; move-se «para conquistar, e não para amar; tem mais a peito esmagar com a sua vaidade do que gosar com a sua ternura. Não ama, impõe-se como uma tyrannia ao amor alheio» (Anom., 1851: 115)<sup>189</sup>. O sono, único momento de vida «natural», denunciaria o artifício da *coquetterie*:

---

189 «Desde o primeiro alvorecer da juventude, sae como um conquistador a subjugar provincias estranhas, e divagando levanamente por todas ellas, enleva-se na contemplação dos seus extensos dominios, antes de eleger a capital onde deve exercer o seu imperio, ao declinar da belleza, e ao desfolhar das formosuras facticias. E julga-se bella, seductora, apaixonada, ideal! E que ha no mundo mais prosaico do que ella? O que ha de mais frio? O que de mais insipido no proprio florejar das suas graças ficticias? O que de mais incolor e embaciado no próprio auge dos seus esplendores de toucador?» (idem)

É o momento em que a vaidade a desampara, se não sonha; é o instante em que ella se não reflecte no seu orgulho. Naquelle momento Phryn e Ninon de l'Enclos, a cortesã da antiguidade, e a cortesã da renascença, sugeitam-se à norma commum do viver humano, e esquecem, n'um aniquilamento passageiro, os privilegios elegantes que se compram com a moeda da vaidade, e sobre o penhor da castidade e da singeleza feminil. Naquelle momento madame de Maintenon, e Dubarry, panthera de Paris, ou a *coquette* bastarda dos salões lisboenses, abaixam-se á craveiras das burguezas honestas e das d'egloga — á innocencia das Graziellas, e á pudicia das Virginias. (Anom., 1851: 115)

Na sucessão de exemplos há um paradoxo curioso: enquanto as diferentes encarnações da *coquetterie* são colhidas nas biografias de figuras históricas — Phryn (sec. IV AC), Madame Du Barry (1743-1793), Madame de Maintenon (1635 —1719) ou Ninon de l'Enclos (1620-1705), a autora de *La coquette vengée* — os exemplos da «mulher natural», Graziella e Virginia, são ficcionais. A personagem de Lamartine, Graziella, filha de pescadores da ilha de Procida, surge nas confidências e nos poemas do autor (1790-1869) como encarnação da simplicidade e da genuinidade. Virginia é a heroína do romance célebre *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814), talhada segundo o modelo de Rousseau, como a menina inocente da Île de France, clemente e harmoniosa, poupada à violência e aos conflitos sociais. Na altura em que a *Revista Popular* publica o tipo de Nogueira da Silva, a edição de *Paul et Virginie* publicada em 1838 por Léon Curmer (o editor de *Les Français*) é já considerada um marco da história do livro ilustrado. Apesar do custo elevado, a tiragem de dez mil exemplares impressa em papel da China espalhou-se pela Europa e a edição transformou-se num «objecto farol do culto bibliófilo romântico» (Kaenel, 2005: 73). As inúmeras vinhetas e ilustrações — produzidas por artistas reputados como Johannot, Eugène Isabey (1803-1886), Meissonier (1815-1891), Orrin Smith, entre outros — preenchem o miolo da obra com quadros bucólicos, listados na *Table des noms des Dessinateurs et des Graveurs* com títulos sugestivos: *Virginie et ses chèvres*; *Le nid d'oiseaux*; *lecture de la Bible*; *Virginie soigne um pauvre malade*; *Virginie à la Fontaine*; *Virginie accueillant de pauvres familles...* (cf. Saint-Pierre, 1838: v-vi).

A figura da mulher-menina não é único exemplo virtuoso da «mulher natural». Acompanha-a a mulher do povo, retratada por Nogueira da Silva no «typo» da varina. No desenho do *Archivo Pittoresco*, a escolha da perspectiva coloca a cabeça da varina acima do observador. Envolvido pela mancha do chapéu largo, ressaí o rosto sobranceiro e humorado, no vértice de um triângulo perfeitamente equilibrado. Não há vento que desequilibre a varina. O corpo da frágil *coquette*, pelo contrário, surge bastante inclinado, sujeito à ventania que varre as ruas da cidade. A metáfora, bastante óbvia, retoma um recurso explorado por Nogueira da Silva no *Almanak Comico-Prophético para 1851* (cf. Gonçalves, 2007: 51).



*Typos Portugueses – varinas, vendedeiras de Peixe – desenho de Nogueira da Silva; gravura de Coelho Júnior – Archivo Pittoresco, Tomo I, n. 25, Dezembro de 1857, p. 193*



*Abril – Viagens e descobertas do vento no paiz da belleza – Desenho e gravura de Nogueira da Silva – Almanaque Comico-Prophetico para 1851*

...e as formosas e juvenis quebrarão a clausura para se pavonearem anchas e donosas nas ruas de Lisboa. Mas, ó instabilidade das cousas humanas! o vento, que há de ser neste mez estouvado e atrevido como um lião parisiense, aborrecido de contemplar galochas e tornosellos, partirá ao descobrimento de novos paizes, e contentar-se-há de chegar até á região das ligas, promettendo continuar no anno seguinte as suas excursões. Os janotas, querendo subrepticamente aproveitar-se da anarchia dos trages feminis, assesterão lunetas. (Nogueira da Silva, 1850: 12)

No retrato da varina, é sobretudo a palavra que confere uma tonalidade erótica à imagem: «Na verdade, que homem, a não ser algum admirador da esterilidade, haverá ahi de tacto fino e inquieto que não *ame* a natureza desenvolvida?». A varina é uma «mocetona» «esbelta e musculosa»; tem um «corpo flexível» com «rerequebros de graciosa naturalidade» que faz «perder a cabeça aos entendidos» (Nogueira da Silva, 1857: 193). O ilustrador oferece aos compradores do austero *Archivo Pittoresco* a oportunidade de «ver de perto» e «amarrotar entre as mãos» uma imagem «sem cheiro» (idem)<sup>190</sup>.

A conversão da imagem do corpo da mulher em mercadoria tomará um carácter mais explícito na imprensa das décadas seguintes.



*A que vende Fructa* (Roth) ; *A que vende Peixe* (H. Koch) – litografia  
– *Artes e Letras*, Terceira Série, 1874, nº 1, pp. 84-85

190 «... não seria fóra de propósito perfumar-os com os rescendentes aromas da agua de Colonia e do patchouli; — mas, se tudo isto havia de aparecer custando o oiro da corrupção, antes as vejamos com seus modestos saiotes de ganga azul, com seus lenços de panninho riscado, e cheirando mal a peixe. Para os que não forem d'esta opinião, e tiverem o olfato delicado e difficil de contentar, lhe offerecemos um exemplar sem cheiro. É o que vae na primeira pagina d'este numero. Este pode vê-lo de perto, tanto quanto quiserem, amarrotal-o mesmo entre as mãos. Sem nojo nem receio de nausea.» (Nogueira da Silva, 1857: 193-194)

Na luxuosa revista *Artes e Letras* dirigida por Rangel de Lima, editada pela prestigiada casa lisboeta *Rolland & Semiond*, Ramalho Ortigão escreve sobre «duas raparigas do povo, na Itália meridional», representadas por estampas importadas.

As suas physionomias, o sentimento dos seus olhares, a expressão das suas bôcas, o contorno dos seus hombros, a curva do seu peito, a configuração das suas espaduas, a sua maneira de andar revelada pelas attitudes das suas cabeças, tudo isto — meros caprichos da linha que determina a figura humana e enforma a carne da mulher, *a ideal argilla* — tudo isto nos está dizendo que para cada uma d'essas raparigas ha na existência um norte e um rumo diverso.

Uma tem a tranquilidade risonha das cousas simples e castas. Na outra há como um frémito invisível, uma palpitação mysteriosa, o vago pronuncio latente do perigo, a indefinida predisposição da aventura. (Ortigão, 1874: 83)

O estilo do texto é folhetinesco, com uma intenção paródica — extensível à voz que segreda à «mais bela»: «o teu seio é bello, transparente como o de uma madona de alabastro dentro da qual se accendesse uma lampada côr-de-rosa» (idem)<sup>191</sup>. A dedução da «maneira de andar», a partir de duas figuras que estão paradas, ou a validade das considerações sobre «a linha» fisionómica não podem ser levadas a sério. A rapariga do povo, «casta» ou «aventureira», é um tipo que propicia a fantasia erótica. Alguns anos mais tarde, as *Camponesas da Margens do Mondego* desenhadas por Manuel Macedo, publicada n' *O Occidente* «arregaçam as saias e cruzam-nas atando-as em nó com o que lhe dão um geito de calças e passam a veia d'água sem receio e sem cuidado»; têm a «perna robusta e bem feita, descoberta até quasi ás nádegas, e muitas vezes, se a agua é mais funda, até estas» (*O Occidente*, volume IV, nº 93, 21 de Julho de 1881). Pouco antes, no mesmo periódico, uma gravura a topo reproduz uma pintura, representando uma rapariga que espreita através da cortina de um teatro de variedades. O «anjo d'amplo corsage, chignon e chien deita olhares indagadores»; não está sujeito a uma censura cerrada. Será antes uma imagem «em que *se abraçam em entusiasmos ardentes, o mundo real e o mundo fictício*» (idem)<sup>192</sup>. *O Occidente* já não precisa de mascarar o erotismo com o alibi da fisiologia. É condescendente com o teatro, com a moda e com o romance extra-conjugal. A imagem converte-se numa fantasia episódica que entretém o homem, leitor do periódico.

---

191 « Para uma a tentação ou terá a fôrma bestial que torna instinctiva a defesa, ou terá a fôrma simples dos affectos verdadeiros em que desaparece o perigo. [...] Qual d'essas raparigas é a mais feliz? A modestia da sua candida figura infeliz mas resignada guardal-a-há pura na sua familia e na sua pobreza [...] a outra, bonita de mais [...] irá para Veneza com um artista [...] E acabará talvez pelo suicídio ou pelo hospital» (idem » (idem)

192 «Esse anjo cheio de pulseiras e de laços vistosos, com as suas vestes angelicaes cortadas pelos moldes da Vie Parisienne, espreita ancioso o publico e procura vêr, quem sabe? um namorado que lhe mandou aquele ramo, que ali está no chão, cahido ao pé do envelope aberto que trouxe uma declaração ardente...» (Anom. 1881: 19)

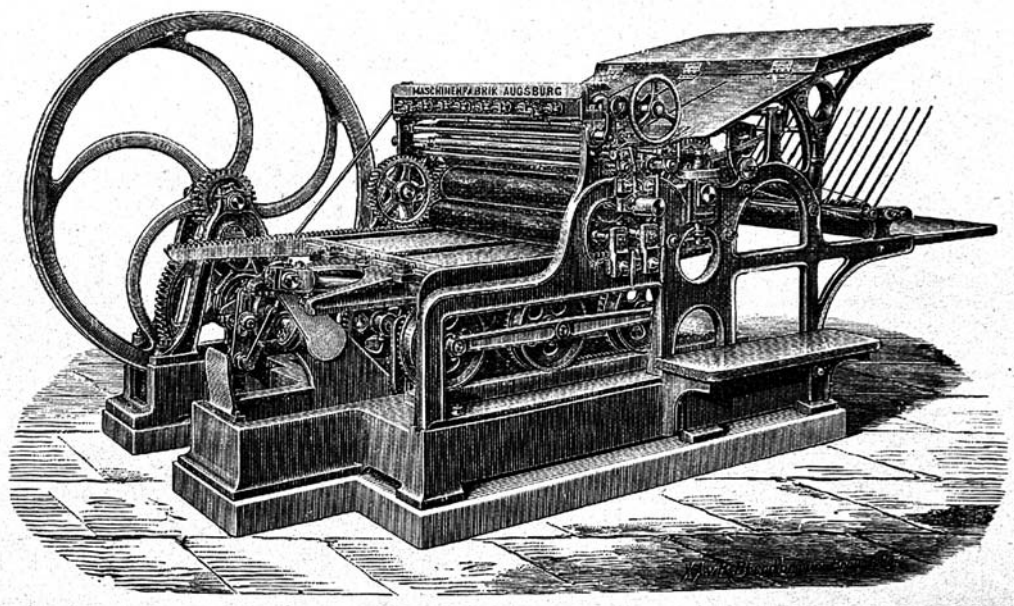


*Camponezas das margens do Mondego atravssando o rio a vau –  
 Desenho de Manuel de Macedo; gravura de Penoso  
 – O Occidente, volume IV, nº 93, 21 de Julho de 1881. p. 164;*



*Antes do Panno Subir – Quadro de Manuel de Macedo pertencente ao Sr. Henrique de Macedo  
 – desenho de Manuel de Macedo; gravura de Alberto  
 – O Occidente, volume IV, nº 75, 21 de Janeiro de 188. p. 19.*

# A MACHINA DO PIMPÃO



*A Machina do Pimpão – zincogravura – O Pimpão, Anno 21º, nº 1236, 1896, p. 14*

A magnífica machina que há pouco adquirimos e cujo desenho acima publicamos é da conhecida e opulenta casa Maschinenfabrik Augsburg e foi-nos fornecida por intermedio do conceituado agente, o nosso amigo Anselmo Antunes de Carvalho.

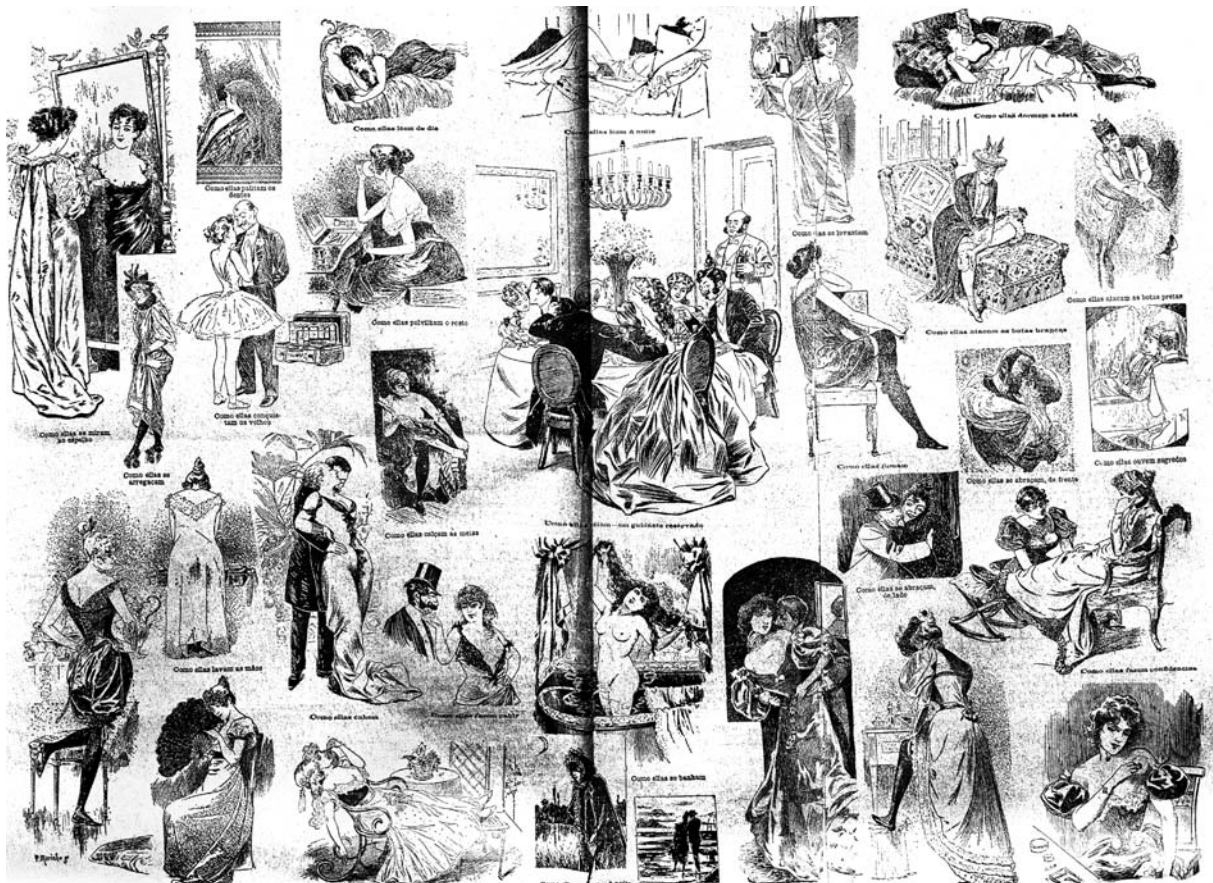
É um esplendido modelo do genero, podendo considerar-se a ultima palavra sobre machinas de impressão. Imprime na perfeição toda a sorte de trabalhos, ainda os mais mimosos – como facilmente se verá do presente numero do «Pimpão», em que se imprimiram mais de cem mil folhas de ambos os lado o que representa um trabalho seguido, muito superior a 200 000 tiragens! [...]

Seria superfluidade apregoar a enorme vulgarização do “Pimpão”, jornal que, como é sabido, conta um numero avultadíssimo de leitores em todos os pontos de Portugal, ainda os mais remotos. Isto é conhecido de toda a gente. Portanto, fôra igualmente supérfluo encarecer as vantagens do annuncio no «Pimpão».

Essas vantagens sobem, porém, de ponto, com respeito aos annuncios que veem insertos no presente numero e nos que se lhe seguirem, cuja tiragem é e será de 100 000 exemplares – contados e verificados no numerador authomatico da machina. (Anom. 1896: 14)

Já no final do século, no vigésimo terceiro ano de publicação, um «reclame colossal» põe em destaque a prensa mecânica do *Pimpão* (1876-1918), dirigido por Pan Tarântula — Alfredo de Moraes Pinto (1851-1921). O reclame procura atrair potenciais interessados na secção publicitária, sublinhando a enorme popularidade do periódico.

A linha editorial não é particularmente requintada. As ilustrações são produzidos segundo fórmulas de desenho que adoptam um compromisso entre o esboço e o uso de tramas maquinais. A mercadoria de baixo custo que faz d’*O Pimpão* um exemplo tão significativo de sucesso comercial, e de longevidade, é a imagem erótica.



*O que ellas fazem e como ellas o fazem* – zincogravura, desenho anónimo  
 – *O Pimpão*, Anno 23º, 1898, nº 1424, pp. 9-8

O género integrou-se no mercado legal e já não tem o potencial de sedição da «literatura filosófica» que circulou na Europa — incluindo Portugal — e que muito contribuiu para a erosão do Antigo Regime (cf. Darnton, 1991: 40)<sup>193</sup>. Sem impulso político definido, esta espécie de

193 A literatura erótica e libertina, ou simplesmente escandalosa, produzida por editores e autores ligados ao Iluminismo, definida por práticas dos profissionais e pelo jogo da oferta e da procura no mercado editorial, tem uma importância significativa (cf. Darnton, 1991: p. 40). No sentido que lhe confere Robert Darnton, a sedição não é uma revolta de armas, planeada ou esporádica, mas antes intervalor que se abre nas ortodoxias do Antigo Regime, ou seja, ao conjunto das crenças aceites, das razões comuns e dos discursos de legitimação da ordem monárquica. A circulação ilegal do impresso, político ou escandaloso, corrói os pilares do Rei, da Igreja e dos bons costumes pelo uso sistemático do gozo, da derisão, da razão crítica, do exemplo histórico, da pornografia, da irrelição e do materialismo hedonista. (cf idem: vi). As publicações interditas nas décadas que antecedem a Revolução estão disseminadas por um amplo mercado europeu. Enquanto quatro ou cinco livros são queimados em praça pública, centenas de publicações diferentes são lidas por milhares de súbditos de vários reinos. Apesar das condenações, a linha entre o lícito e o ilícito é frequentemente contornada pelas próprias autoridades e, ante a dificuldade de calcular a dimensão do consumo, os mecanismos de vigilância revelam-se limitados.

Este género de edição não deixou, evidentemente, de circular por Portugal. Seis anos depois da publicação do *Discours* de d' Alembert, numa barricada oposta à árvore da *Encyclopédie*, o dominicano português Frei José Malaquias, figura anónima do aparelho inquisitorial, respondia nos seguintes termos à ordem formulada pela *Mesa Do Conselho Geral do Santo Ofício*, em 15 de Fevereiro de 1758, no sentido de averiguar a matéria e a origem de publicações como *Caminhos de Delícias entre Capuchinhos e as freiras extraído da confissão de frade da mesma Ordem* ou a obra célebre *Theresa Philosophica (Thérèse Philosophe)*, suspeitas de conterem matéria «abominável e escandalosa». Segundo o testemunho do frade: «Nesse pouco que li e vi dos tais sobreditos livros, achei ser torpíssima a matéria de que constam e que estão cheios de obscenidades, amores desonestos e impudicos e histórias que precisamente se ordenam para provocar à luxúria todos aqueles que por vã curiosidade ou casualmente se entregarem à sua lição; e que este fosse o fim de quem os compôs manifestam as estampas que contêm, porque nelas se vêem vivamente dibuxadas figuras e simulacros da maior desenvoltura, que só podem servir para ruína especial das almas com a sua vista, pela vivíssima impressão que fazem nos sentidos estas torpíssimas imagens.» (Frei José Malaquias *apud*. Martins, 1995: p. 16).

erotismo de grande tiragem não deixa de participar na diluição entre a «liberdade de costumes» e a «liberdade de consumo» que dirime a «natureza» e o essencialismo romântico.

O retrato da *Revista Popular* provém de um mundo mais púdico. Contudo, a pedagogia da «mulher natural» também já está sob pressão. Por um lado, desenvolve-se um regime de produção industrial que tenderá para uma certa uniformização. A inserção de homens e mulheres na cadeia produtiva, diluirá as diferenças simbólicas entre os sexos. Por outro lado, a transformação do corpo feminino em «artigo de massas» dissolve as «qualidades naturais (uma essência feminina, uma natureza determinada pela maternidade)» e condena a «aura poética (a beleza como a idealização sublimadora que rodeia a Beatriz de Dante)» (cf. Buciu-Glucksman, 1984: 113) <sup>194</sup>.

O desenvolvimento do mercado da moda é indissociável do desenvolvimento da imprensa ilustrada e das estratégias comerciais de edição. No mesmo ano em que surge o artigo sobre a *coquette*, a própria *Revista Popular* ensaia a introdução de uma nova rubrica<sup>195</sup>. A ilustração correspondente, com a representação das damas cobertas pelo «mantellête-mante» — «belo, sem duvida, e *distingue*» mas que «só fica bem ás senhoras elegantes» (Anom. 1851: 176) —, é desenhada pela mão ubíqua e polivalente de Nogueira da Silva. Após um pequeno interregno, a rubrica *Modas* ganha relevância. A gravura a topo, envolvida pelo corpo do texto, dá lugar ao encarte impresso em papel de melhor qualidade. O luxo e a moda obtêm as honras das quatro cores litográficas. No início do ano de 1852, a revista diferencia o suporte e o preço. passando a publicar uma *edição ordinária* e uma *edição superior*, favorecida pela estampa mensal das «modas». «*Senhora*.— Mantelete a modo de chalé, debruado de penugem de cisne; toucado com bagas de oiro, presas com alfinetes de cabeça de pérolas...» (Anom. 1852: 64). A maioria dos assinantes e dos leitores ocasionais não terá meios ou oportunidades para seguir à letra os conselhos onerosos das *Modas*. O ouro das bagas do toucado pertence a um mundo de imagens idealizadas. Ao contrário dos tipos sociais, os manequins das litografias não revelam vícios nem virtudes; são lisos e coloridos como porcelana.

---

194 «Les femmes devenues désormais “article de masses”, avec la massification du travail industriel et de la société, perdent simultanément leur qualités “naturelles (essence féminine, détermination de leur nature dans le seule reproduction de la vie) et leur aura poétique: la Beauté comme idéalisation sublimée, celle qui entourait la Béatrice de Dante.» (idem)

195 «Damos hoje o primeiro *specimen* de um dos melhoramentos, que intentámos, a pedido de muitos subscriptores. Para que este melhoramento não fique em simples *specimen*, para que outros, que temos em mente, se possam realizar, é preciso que os srs. assignantes e correspondentes da Revista Popular, recebam com benevolência o aviso que se lê na pagina anterior, auxiliando-nos, para que um jornal, de preço tão modico, pôssa, pela grandeza da tiragem, rivalisar com publicações de muito maior preço. Por nossa parte, todos o sabem já, não nos poupâmos a trabalho, nem a sacrificios, porque temos fé no futuro.» (Anom. 1851: 176)



«Modas» – gravura a topo, desenho de Nogueira da Silva  
– *Revista Popular*, vol. IV, nº 20 Maio de 1851, p. 176

«Modas» – litografia a cores – *Revista Popular*, vol. V, n.8, Fevereiro de 1852, s. n.

*Jardim das Damas*, vol. III, n. 25, 20 de Maio de 1848, s. n.

Quando um jornal destes falla de modas, a verdadeira noticia é a estampa, que a acompanha; por isso a ella nos referimos, adicionando-lhe algumas reflexões (Anom. 1852: 31)

Similar à aceleração sem fim das informações, à circulação de mercadorias, a moda, como escreve Benjamin, «visa eliminar qualquer interrupção, qualquer fim súbito» [...] A moda é o índice histórico da modernidade: ela exprime no real o mesmo arbitrário, a mesma teatralidade que a alegoria exprime na experiência poética. (Buci-Glucksmann, 1984: 233)<sup>196</sup>

Para satisfazer os desejos das diferentes franjas do público, as novidades francesas são agora ilibadas de moral dissoluta ou de decadência: «O vestido de passeio não tem padecido alteração; pergunta-se se ha de vir a ser mais curto, mais comprido, mais largo, mais estreito, e ainda se não resolveu este importante Problema» (idem). De Paris, espera-se que «chegue alguma solução, e Deus nos livre de augmentar a incerteza, repetindo o que se refere à actualidade» (idem). O modelo parisiense pode ser reproduzido pelas estampas litográficas saídas das mãos dos gravadores portugueses, (como indica o nome do litógrafo “Diniz”, à esquerda, seguido da indicação da litografia onde se produziu o trabalho: Lith. L da Trind, nº 3, Lx<sup>a</sup>) mas também provém directamente da fonte, de periódicos como *Le Bon Ton*. As novidades circulam com rapidez. Salões e Teatros são lugares-chave: «Para theatro, ou visitas nocturnas, o corpo do vestido aberto, mas pouco; a romeira chamada *berthe*, guarnecida de duas ordens de renda, desce até ao bico do espartilho,

196 «Semblable à l'accélération sans fin des informations, à la circulation des marchandises, la mode comme l'écrit Benjamin «cherche à éliminer toute interruption, toute fin soudaine» [...] La mode est bien l'index historique de la modernité: elle exprime dans le réel le mesme arbitraire, la même théatralité que l'allégorie dans le experience poétique.»

nas costas desce também até a cintura acabando em ponta; não deve cobrir muito os ombros» (idem). As descrições das peças da moda são interrompidas por breves filosofemas sobre o tempo: «O mantelete vae-se transformando em chalé de capuz, como ha annos já vimos; a moda está continuamente voltando ao antigo; o seu movimento é tão rapido á roda das damas!» (idem). As percepções do efêmero, ou do retorno do mesmo sob a aparência do novo, conferem um tom de modernidade ao próprio texto; cúmplice da cor artificial da litografia, o dito de espírito e a ligeireza coloquial criam um laço entre o jornal, a moda e a cultura literária<sup>197</sup>.

A rubrica ilustrada da *Revista Popular* não é uma novidade no panorama da imprensa portuguesa. A temática da moda foi introduzida pela imprensa feminina que se desenvolve a partir da década de vinte. Embora adoptem esquemas convencionais — poesia, novela, história e biografias, notícias, conselhos úteis —, a *Gazeta das Damas* e o *Toucador* (ambos de 1822) revelam diferenças significativas. A imagem da mulher transforma-se num foco complexo da luta simbólica entre o novo e a tradição. A *Gazeta das Damas* tem uma colaboração mista e um acento político que prolonga o espaço interventivo dos salões e das reuniões maçónicas, participados pelas mulheres das classes altas. O *Toucador*, «periódico sem política dedicado às Senhoras portuguesas», editado por Almeida Garrett, «olha para a mulher como se fosse um objecto de luxo e de adorno dos salões» (cf. Lopes, 2005: 179). Em 1836, surge o primeiro periódico dirigido por uma mulher, *As Tardes de Verão ou o Divertimento das Damas*, que conhecerá apenas um número. A meio do século, a imprensa feminina está consolidada — o *Correio das Damas*, por exemplo, durará dezasseis anos (cf. idem). A visibilidade, contudo, não se traduz na isonomia política entre os sexos. A escrita de Almeida Garrett revela novamente o barómetro da época, barrando o acesso das mulheres ao debate político e intelectual. Esta posição é cultivada no quadro do progressismo liberal, em ruptura com o modelo dos salões literários conotados com os hábitos da aristocracia. Os sexos são divididos por funções sociais, justificadas pela «natureza» e pela «história». *Da Educação* estabelece a civilização mais perfeita, aquela que se harmoniza melhor com a ideia da natureza da mulher, tão afastada da «rudeza» como dos efeitos temidos da «decadência». A estadista é «tudo menos mulher», as *esquimaux* e Heliogabalo são pontos extremos de uma linha histórica que ascendeu e decaiu (cf. Garrett, 1829: 194-195<sup>198</sup>). A «natureza» feminina, maternal

---

197 «Os jornaes francezes começam a reprovar o cothurno, ou botinha, recommendando o sapato. A dizer a verdade o sapato é muito mais gracioso; faz parecer o pé mais pequeno, e esta circumstancia é attendivel. Demais, o sapato é invenção de Apollo, é trastinho poético. Vendo Apollo que Venus se pisava nos seixinhos praia, e querendo dar-lhe com que resguardar os mimosos alicerces, pôz-se a passear pelo Parnasso, e a bater na testa, não atinando onde havia de ir buscar materiaes para a obra, que tinha concebido; de repente olha para a poesia antiga, e depois volta os olhos para a poesia moderna; naquella encontra Sá, nesta encontra Pato; toma estes dois elementos, e com elles forma o sapato, invenção mimosa, representante de duas épocas, e duas vezes poética.» (idem)

198 «Observae a sociedade em seu estado mais rudo e imperfeito; vereis quam pouco a mulher se distingue do homem, na força muscular, no uso dos trabalhos mais pesados e grosseiros, na propria guerra, nos exercícios todos, até nos desvarios e excessos. Observae a sociedade em seu estado de decadência; e vereis nos países em que a civilização degenerou já em dissolução e se corrompeu – o homem assimilhado á mulher pela timidez e domesticidade, a mulher abandonando a domesticidade e o recato para se misturar nos prazeres tumultuosos do

e doméstica, à transgressão e à confusão dos sexos, exemplificadas pelo imperador bissexual e pela *bas-bleu* (a mulher de letras francesa). Apaga-se o carácter histórico e contingente das categorias de linguagem. Simultaneamente, produz-se uma naturalização da ordem social (cf. Bourdieu, 1998:72). Contudo, a própria narrativa histórica fornece os exemplos condenados: homens que devêm mulheres, mulheres que devêm homens, poderes e funções que se alteram, segundo uma malha de discursos e imagens que não consegue fixar, de uma vez por todas, a razão da Natureza ou da História — por muito intensa que seja a vontade de ordenar uma e outra.



*O Janota* – Desenho e gravura de Nogueira da Silva –  
*Revista Popular*, vol. IV, n 8, Fevereiro de 1851, p. 69

O janota, more onde morar, não conhece a linha recta senão para ir de casa ao Chiado, e do Chiado ao Marrare. Duas para as três horas, o janota mede em todas as andaduras possíveis aquele campo angusto e populoso do Chiado. Entrega-se ao praser (sic) expansivo e ameno do *cancan*; e ao prazer ainda mais inebriante de mostrar a *toilette* elegante, em que ele imagina vencer a gentileza e a seducção dos aprimorados Lovelaces.» (Anom., 1851: 69)

---

outro sexo; – e a pretendida supremacia varonil reduzida a um nome vão e ridículo. A mulher deixa de ser mãe, para o que a natureza a formou: é erudita, é auctora, é estadista, é tudo menos *mulher*: com todos os vícios do nosso não tem nenhuma das virtudes do seu sexo. Começae nas manadas selvagens da Terra-do-Natal ou dos *Esquimaux*, segui os progressos da civilização em sua ascendente e decrescente até os dias de Heliogabalo em Roma, dos Paleologos em Constantinopla, da revolução em França, achareis a mulher em todos esses estados: dizei-me qual é o natural.» (Garrett, 1829: 194-195)

A mesma ansiedade continuará a percorrer as linhas do jornal satírico *O Asmodeu*: «Já não ha pureza de sexos. A physiologia humana deu uma volta de pernas para o ar» (Anom. 1860: 14). O texto conserva os traços misóginos de um tratado aristotélico: «Até aqui o homem era o rei da criação; reunia n'una só substancia a força e a beleza. A mulher era o intermediario entre o homem e o criador; por meio della se regenerava a raça; ella a perpetuava» (idem). Repetem-se os tópicos da decadência dos modernos: «o homem cahiu e tornou-se janota. E a mulher acompanhou-o n'esta dolorosa precipitação. A raça viciou-se, degenerou, perdeu-se. Busquem o homem no janota e digam-me se o encontram?» (idem). A norma social radicaliza-se: «O homem nasceu para o trabalho, e o janota para a ociosidade. O homem vive para a familia, o janota para o publico. O homem pertence aos seus, á esposa, aos filhos; o janota ao alfayate, ao sapateiro, ao chapelleiro e ao usurário» (idem). O «homem é homem, o janota é uma coisa» (idem), duplo estéril da civilização abnegada e laboriosa.

Contra os corpo artificiais e improditivos do *dandy* ou da *coquette*, desenha-se a imagem (não menos fetichizada) do organismo social, com funções vitais claras e distintas, imune ao caos e aos efeitos dissolventes da modernidade. No primeiro número da *Revista Popular* de 1852, que celebra o Ano Novo, surge um quadro que passa por ser uma memória colectiva ancestral — poderia ilustrar a Família das Famílias, sonhada por Feliciano de Castilho.



S. título – gravura a topo, desenho de Nogueira da Silva  
– *Revista Popular*, vol. V, n. 1, Janeiro de 1852, p.1

A estampa nos traz á idéa o viver domestico, e todas as doçuras, que nelle se encerram.

Em noite invernosa, uma família está reunida no remanso da vida caseira, occupando-se no trabalho, forra de cuidados, e fruindo aquelles gostos intimos, que gera a paz de espirito, e que fogem dos saraus faustosos, para se albergarem nos lares humildes.

Esta familia, que, pela união, que apresenta, mostra ser honrada, pertence a eras, que já lá vão.» (Dinis, 1852; p 1)

As mulheres e as crianças estão reunidas no espaço doméstico. A cabeça do pai ergue-se, no topo do triângulo que agrupa as figuras. Está coberta pelo «classico barrete» porque vem de fora, certamente do negócio ou da oficina<sup>199</sup>. Imagem e texto vincam bem os lugares e as acções que cabem a cada membro da família: o pai fornece o rendimento, o filho aprende a ler, a bondosa «filha mais velha que já conta alguns lustros e que ajuda a sua mãe nas lidas caseiras» está a trabalhar para «os enteados da fortuna», costurando «obras de agulha» para a «Exposição Philantropica» (Dinis, 1852; p 1)<sup>200</sup>. Embora nostálgica, a paisagem d'antanho habitada pela família da *Revista Popular* foi infiltrada por elementos recentes. O exemplo mais evidente de uma memória artificial é o rapaz que aprende a ler por «methodo rapido e ameno», com a ajuda de um «periodico popular». A nota sobre a mãe e a irmã que trabalham caridosamente para a *Exposição Philantropica* pode parecer menos linear mas o confinamento ao espaço doméstico e às actividades não remuneradas estão intimamente associados às transformações do sistema de divisão de trabalho agrícola e industrial. Entre o estrato antigo da subsistência rural, relativamente alheio à circulação de capital, e o estrato de mercado assalariado — que discrimina mas absorve cada vez mais a mão-de-obra de ambos os sexos — há um devir da burguesia menos óbvio. Um dos aspectos mais importantes da redefinição de papéis entre os sexos prende-se, precisamente, com a instrução. Embora na imagem caiba apenas ao rapaz o papel de leitor, o modelo oitocentista liberal pugna teoricamente pela educação feminina, tendo sempre presente o papel das mães como primeiras instrutoras da infância (cf. Lopes, 2005: 110)<sup>201</sup>. Entre a classe média e as classes alta, a

---

199 «O chefe, adiantado em dias, usa ainda o classico barrete, que aquecia as orelhas dos nossos avós; a boa mãe; faz meia, o menino que aprendeu a ler por methodo rapido e ameno, já em tenra idade se delicia com a leitura de um periodico popular, em que acha pasto para o seu espirito infantil; e a creada, familiarmente assentada ao pé dos seus amos, está fazendo um fiado, que, ao diante, convertido em toalha, há de cobrir a mesa do jantar.

Tudo mostra que é uma familia abastada: mas chã, boa, e de costumes simples, como o eram as familias de outro tempo, quando havia menos saraus, menos diversões ruidosas; porém mais fartura, mais virtude, melhor fé, e menos precisão de encobrir a miseria.» (Diniz, 1852: 1)

200 «Está desempenhando a mais pia de todas as tarefas: está trabalhando para os enteados da fortuna. No meio das commodidades que os seus haveres lhe facilitam, não se deslembra do pobre, que está tiritando, na sua choupaninha rota e desagasalhada onde a fome e a tristeza o perseguem; e querendo ella, como bondosa que é, mitigar a sorte dos infelizes, coopera para uma festa, instituída por damas, e de que hão-de provir grandes confortos, para os necessitados; está fazendo obras de agulha para a Exposição Philantropica, para esta realização de um pensamento, que os anjos celestes inspiraram aos anjos da terra; por que a Exposição é um campo, em que se colhem esmolas, e as esmolas se convertem no Céu em rosas, como já se converteram na terra, pelas mãos da sancta rainha Isabel» (Diniz, 1852: 1-2)

201 «No que respeita às senhoras das classes altas ou da burguesia, os dados confirmam que, por não poderem exercer nenhuma profissão, se entregam a actividades não remuneradas. Saem da rotina por motivos filantrópicos, ou educativos, ou a ambos, assim adquirindo responsabilidades na vida pública. Abrem caminho para uma vida profissional e útil, e igualmente para uma equiparação lenta com o homem.» (Lopes, 2005: 110)

organização de eventos filantrópicos e outros trabalhos não remunerados, nomeadamente ligados à educação, prolonga hábitos de caridade mas também transpõe a esfera privada, consolidando formas de planeamento e visibilidade política (cf. Lopes, 2005: 110). A malha do passado está a ser costurada pela luz artificial do presente.

Em 1858, a *Ilustração Luso-Brasileira* publica uma página ilustrada, sob o título «Progresso Repentino». No quadro do topo, a figura alegórica feminina do emblema *In Occasionem* de Andrea Alciato (1492-1550) transformou-se num homem, pendurado num monociclo periclitante. Não tem asas nos pés, não tem o cabelo rapado e falta-lhe a trança que ondula para diante, símbolo da oportunidade única e inadiável. Em compensação, sai-lhe da cabeça uma chaminé fumegante. Em torno, a paisagem está juncada pelas linhas do telégrafo (a abertura da rede ao público ocorre em 1857), pelo comboio (a linha entre Lisboa e o Carregado é inaugurada em Outubro de 1856), pelos candeeiros a gás (a iluminação a gás é inaugurada em Lisboa em 1848), aeróstatos e um barco a vapor (em 1821 o *Lusitânia* circula entre Porto e Lisboa). No quadro do meio, sob o mesmo imperativo do movimento repentino, uma mulher fumadora conduz a parelha de cavalos. Seguem dois homens sentados, de sombrinha e leque. Na retaguarda, uma ama segura uma criança que empunha uma espingarda, armada de baioneta. No quadro de baixo, diante de um toucador, um homem contempla um espelho de mão e repuxa a barba, enquanto a criada de quarto lhe aperta o corpete. Ao lado, uma mulher segura uma espada; outra, enverga um chapéu militar. Ambas fumam e são servidas por um criado de bandeja. O propósito é humorístico e distópico; pretende mostrar um mundo virado do avesso e demasiado acelerado.

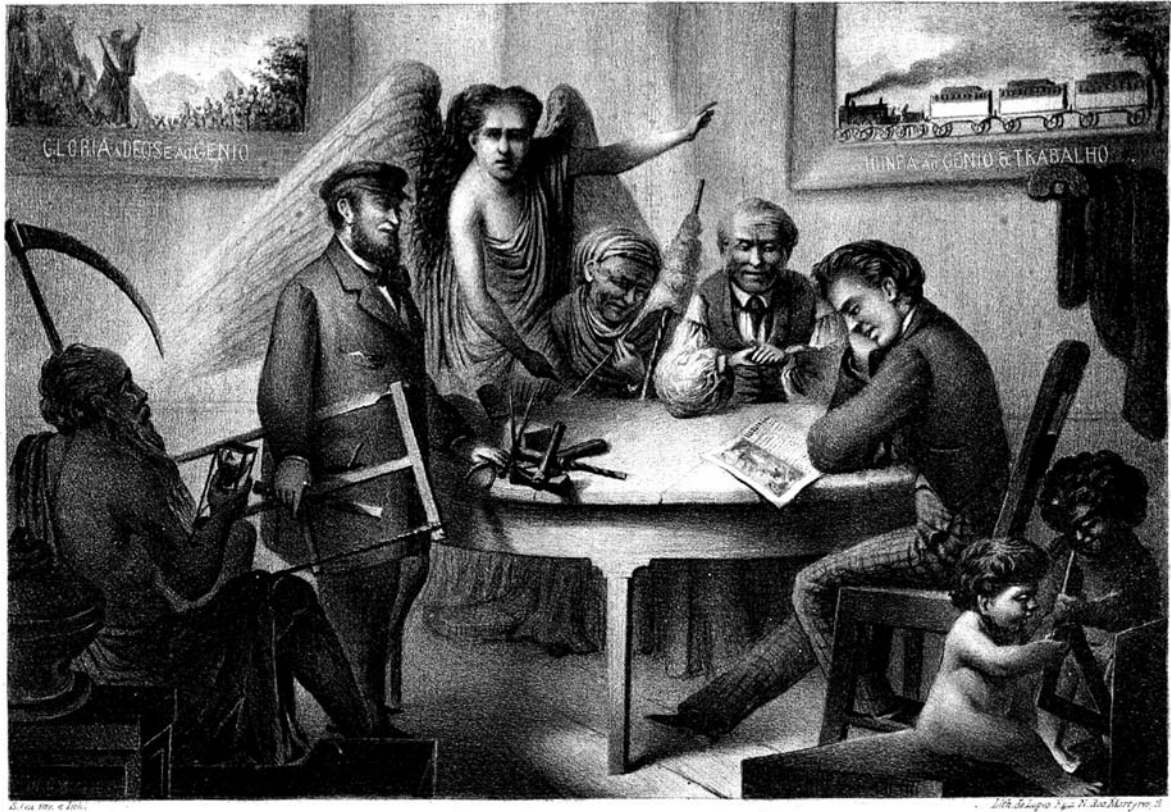


*In Occasionem* – xilogravura – Emblema CXXI  
do *Emblematum Liber* de Andreas Alciato

Quem és tu? - O momento do tempo capturado que domina tudo. / Porque tens asas e estás de pé? / - Porque dou voltas continuamente. / Porque tem asas nos pés? – Ao meu redor, arrasta-me a menor brisa...» ((Alciato, [1531] 1985: 160)



*Progresso Repentino* – litografia, desenho anónimo  
–*A Ilustração Luso-Brazileira*, vol. II, n 45, 6 de Novembro de 1858, p. 357.



*Serão Caseiro d'Operario* – litografia com a inscrição:  
 «Silva. Inv. e lith. – Lith. De Lopes Rua N. dos Martyres, 8»  
 – *Ilustração Popular*, vol. I. n. 1, Anno 1866. p. 4

O nosso pensamento está pintado aos olhos na estampa que hoje apresentâmos. Ao redor de uma mesa acha-se unida a a honesta familia do operario. A esperança dessa futura geração — o mancebo — lê, não só este jornal, como se prepara para a leitura de alguma novella com que recreie seus parentes: à sua direita está sentado o ancião, que ao escutar os progressos do neto na leitura, e os progressos dos seculos nas artes e nas sciencias, apllaude a um e outro, agradecendo a Deus ter he alargado os dias até o tempo em que a sociedade entra no caminho que o Eterno lhe traçou. A direita, acha-se a antiga mãe da familia – a avosinha – escutando atenta o querido netinho, e entregando-se, ao mesmo tempo, ao louvor do seu trabalho, cifrado na roca em que estriga o linho; de pé vê-se o chefe da família, o honesto carpinteiro, que regressa do trabalho, e que apllaude de coração a ventura que o Ceo lhe deparou naquelles entes tão queridos, e tão estremecidos. No fundo do quadro, dominando a scena, o anjo do lar domestico, cobrindo com suas candidas azas aquella afortunada familia, apontando para o quadro onde o progresso se vê cifrado na sublime invenção do presente seculo – o vapor. A' direita do quadro vê-se outro representando Moysés ao descer do Monte Sinai. São portanto os adornos desta simples casa de religião na sua fonte divina e o progresso na sua individualidade humana. No primeiro plano, symboliza-se a caducidade de todas as cousas na velha figura do Tempo, segurando a fouce com que tudo prostra, e olhando a ampulheta em que a vitalidade se escoa; do lado opposto dois genios, que significam a nova geração, brincando descuidosos de todos os vaivens da vida, das nossas dores actuaes, e das nossas actuaes alegrias, mas disputando entre si o *triangulo*, symbolo da unidade de Deos, ligação da familia, e fraternidade humana.» (Salgues, 1866: 1)

*O Serão Caseiro d'Operário*, publicado na *Ilustração Popular* oferece uma imagem crepuscular da austera utopia do conhecimento útil. Entre a alegoria e o quotidiano, a litografia pretende fazer a síntese auspiciosa entre as «eras que já lá vão», o presente e o futuro. As três gerações agraciadas pelo anjo juntam-se à mesa, sob uma luz maçónica. A promessa do progresso humano concilia-se com a fonte divina: o Sinai e o caminho-de-ferro, o tempo que ceifa a vida e o triângulo que simboliza a ligação. Não há antagonismos, não há conflitos. É a mónada perfeita da Grande Família Humana. Sob o quadro da esquerda, brilham as letras brancas da inscrição: «Glória a Deus e ao Génio». Sob o comboio de mercadorias, que passa fumegante no quadro da direita, brilham as letras brancas da inscrição: «Honra ao génio e ao trabalho».

### 5.5 Do Povo feito diabo ao Soberano. A ambivalência do corpo político da modernidade.

Têm trabalhado, ocultos noite e dia.  
Ó reis! Ó reis! As luzes desta orgia.  
De repente, que vento apagará!...  
– Corre no ar um eco subitâneo.  
E escuta-se, feroz, no subterrâneo,  
O riso de Marat. [...]

Quem sabe se virão?... É longa a estrada  
Desta comprida e áspera jornada.  
Quem sabe quando, enfim, descansarão?  
As pedras atapetam-lhes com flores,  
Lá vêm queimados, rotos, vencedores,  
Altivos e sem pão!

Não raiou inda o dia da Justiça,  
Mas, breve, talvez se oiça a nova missa,  
E a Liberdade enfim junte os seus filhos.  
Vão talvez vir os tempos desejados!  
– E, então, por vossa vez, ó reis sagrados,  
*Saúde aos maltrapilhos!*

Gomes Leal, *A Canalha*

São todos negros, magros, vacillantes!  
Passam rindo pelo braço das amantes...  
Espezinham no pó mantos reaes!  
E caminham, zombando, os longos trilhos  
Do crime e da traição... matam os filhos...  
Até os próprios pães!..

[...]  
Ha-de raiar o dia da Justiça!  
Ha-de o mundo envolver-se em imensa liça,  
Mas não hão de matar os pães os filhos...  
Hão-de ao céu subir cantos e murmúrios,  
Há-de vir da cidade e dos tugúrios,  
A morte aos... *Maltrapilhos!*

Catão Simões, *Os Canalhas...*  
*Antithese á Canalha de Gomes Leal*

Pela madrugada, formam-se filas diante das padarias. As ruas são percorridas por grupos que arrombam portas, espancam padeiros, partem vitrinas à pedrada, incendiam e saqueiam lojas, dão vivas ao rei e morte a José Maria Eugénio d'Almeida, (1811-1872) um dos homens mais ricos de Portugal, accionista, comerciante agrícola e proprietário da moderna fábrica de moagem e do armazém de farinha do Jardim do Tabaco — o motivo principal da animosidade (cf. Fonseca; Reis, 1987: 886). As enxurradas do Outono de 1855 afectaram seriamente as colheitas. A cólera e a febre-amarela fazem milhares de vítimas na capital. O primeiro governo regenerador caiu no dia 6 de Junho, após a rejeição na Câmara dos Pares do plano de financiamento e do consequente

aumento de impostos — ou após o braço de ferro entre o marechal Saldanha e o rei D. Pedro V (cf. Sardica, 2001: 191)<sup>202</sup>. A escassez e a carestia do pão provocam a revolta<sup>203</sup>. Na *Revolução de Setembro*, jornal próximo da Regeneração, Rodrigues Sampaio comenta: «Attirar pedradas ao grito de viva o rei é pratica d’hum novo monarchismo» e vaticina: «Será o castigo do pecado logo depois da sua comissão. Deus não deixará a punição delle para depois da morte porque as infracções da lei económico-social pagam-se sempre neste mundo» (Sampaio, 1856: 1). As acções praticadas durante o tumulto «são improprias do povo que nos quisemos ver sempre enobrecido» (idem). Nas linhas seguintes, a palavra «povo» surge repetidamente: «Quando o povo se reúne é para praticar grandes actos de virtude, grandes actos de dedicação, grandes actos de coragem, grandes actos de generosidade» (idem). É por esses traços que «se conhece o verdadeiro povo» (idem). O «que offende a propriedade d’outrem, o que maltrata o seu semelhante, é o infractor d’um grande principio social, que se deve sumir nas trevas enquanto não expia, pelo arrependimento, o seu crime» (idem). Dias mais tarde, no mesmo jornal, entra em cena o «operário». Vieira da Silva, jornalista e vice-presidente do Centro de Melhoramentos, exorta: «Operarios, não sois vós quem commetteu estas attentados; mas cumpre-vos a vós corrigir pela advertencia vossos irmãos, que são esses illudidos que vos deshonram». (Vieira da Silva, 1856: 3). O povo é novamente elogiado: «Nós não temos medo do povo, e sobre tudo deste povo portuguez tão dócil e prudente; mesmo nas ultimas camadas, mesmo nas fileiras menos racciocinadoras, pela falta de instrucção; ha tino e bom senso» (idem). Os que se mostraram mais violentos formaram grupos de «indivíduos cujo aspecto demonstrava bem a parte da sociedade a que pertencia». São «infelizes; é gente que escuda as suas supplicas com a palavra *fome*, e nós temos por elles a consideração que desgraçados sempre nos mereceram» (idem).

Findos os tumultos, no dia 16 de Agosto de 1856, *O Asmodeu — Semanário Burlesco e Não Político* oferece um retrato possível dos homens que formam as «fileiras lastimáveis». Na página central, as *Scenas da Vida Contemporânea* mostram as *Personagens do Drama em 3 Actos — A Fome*. Por baixo, surge a legenda: «Pão e vinho barato!». À esquerda ressaí uma caracterização fisionómica que se tornará omnipresente, duas décadas mais tarde: colete e calça rústica, mangas arregaçadas e camisa clara entreaberta, cabelo negro, farto e encrespado, a descer sobre uma testa curta, barba passa-piolho, lábios grossos, boca entreaberta.

---

202 O marechal Saldanha pretende a nomeação de vinte pares affectos, para debelar a opposição. O rei D. Pedro V nega a pretensão e nomeia o Duque de Loulé, fundador do Partido Histórico, para a chefia do Conselho de Ministros.

203 «No primeiro dia contentaram-se em fazer demonstrações aggressivas, e dasabafaram a sua cholera contras as pessoas. Hontem pareceu-lhes que não deverião ter produzido o seu efeito as ameaças dos dias passados, e praticavam afoitamente a suas idéa de ter pão barato á força. Sairam dos grupos almotaceis improvisados, e escreveram ás portas das padarias o preço porque taxavam o pão. Estabelecida a taxa seguia-se a venda por aquelle preço do pão, que havia na fabrica e os que assim o tinham obtido, dirigiam-se com elle para as suas casas cuidando talvez que o allivio que haviam alcançado para a sua penúria poderia ser perduravel, e que a violencia que haviam feito ao mercado seria aceite por elle como lei.» (Anom. 1856: 4)

## SCENAS CONTEMPORANEAS.

PERSONAGENS DO DRAMA EM 3 ACTOS: — A FOME.



**Pão e vinho barato!**

**Pão a 25 réis.**

*Pão e vinho barato! Pão a 23 réis* – Desenho e gravura de Nogueira da Silva  
– *Scenas da Vida Contemporânea – Personagens do Drama em 3 actos: – A Fome*  
– *O Asmodeu*, n. 28, Sábado, 16 de Agosto de 1856, pp. 4-5

### *Vox populi, vox diaboli*

Que diabo inventaria este proverbio? O ASMODEU declara francamente aos seus amigos que nunca se lembra de dizer que a voz do povo fosse a voz do diabo, ou que a voz do diabo fosse a voz do povo. Nem pretende as honras de órgão da canalha, nem admite que a canalha se incubra com o seu nome. Anda por ahi o povo, feito diabo, a gritar que tem fome, e o ASMODEU, a quem nada escapa, sabe perfeitamente, onde esse povo se foi embebedar, e quem lhe encheu as algibeiras de libras para arrombar as portas dos padeiros, e espalhar as farinhas como se estivessemos em pleno carnaval.

O ASMODEU não conhece este povo, e previne os bons cidadãos de que lhe póde atirar como a lobos cervaes. Tem fome, e espalha as farinhas! Tem fome e queima os trigos! Tem fome, e não compra pão, antes se embriaga nas bodegas revolucionarias! Não tem fome é mentira; quer roubar, apropriar-se do que não lhe pertence; e pretexta a fome de que não padece, para cometer o latrocinio que lhe encommendaram. Quem attribue ás classes operarias os tumultos dos ultimos tempos é um caluniador infame, porque as classes operarias vivem de trabalho honesto, e quem vive de trabalho honesto, não procura surripiar o fructo do alheio. O ASMODEU protesta em nome dos operarios, que só por espirito de miseravel intriga os podem confundir com a canalha vil que cometeu os excessos escandalosos, perturbando a tranquillidade publica. (Anom, 1856: 1)



*O Estado sou eu!* – litografia, desenho de Nogueira da Silva – *Jornal Para Rir*  
*Semanário Comico, Prophetico e Satyrico*, nº 24, Quinta Feira 23 de Outubro de 1856

No mesmo ano, em Outubro, o *Jornal Para Rir, Semanario Comico, Prophetico e Satirico*, fundado em 1856 por Nogueira da Silva (tendo como redactor Francisco Fernando Lopes), publicará uma ilustração a página inteira com uma personagem semelhante. A ideia geral é colhida no retrato de Thomas Vireloque para a série *Histoire du Politiquer* desenhada por Gavarni. Feito «Luís XIV para o século XIX» (cf. Farwell, 1989: 14), com uma pose propositadamente enfática, o maltrapilho filósofo pronuncia com humor: «L'État c'est Moi». O homem façanhudo desenhado por Nogueira da Silva, pelo contrário, não mostra qualquer traço de bonomia. Os signos da soberania e da realeza foram substituídos. A coroa foi trocada por um gorro rústico, o ceptro por um pau, o manto por andrajos. O trono é uma pedra nua. O humor (se existir algum humor), resulta da contradição entre o dito apócrifo de Louis XIV e a imagem do «maltrapilho» hirsuto que a profere. *O Estado sou eu!*

E no entanto, a arma da caricatura também se pode virar contra os monarcas.



*L'État c'est moi* – litografia, desenho de Gavarni, impressão: Lemercier – *La Mascarade Humaine. Histoire de Politiquer* in *Oeuvres Nouvelles*, vol. III, Paris: Librairie Nouvelle. 1853

## 5.6 A caricatura e a deformação do corpo do monarca.

Enquanto historiadores graves, pintores famosos, poetas célebres, escultores distintos e inspirados músicos celebravam os dotes do senhor D. João VI, as bondades e virtudes do príncipe fugido para o Brasil n'um exodo realengo e cortesanesco, diante dos franceses invasores, aparecia nos muros do paço da Bemposta uma caricatura — uma das mais antigas de Portugal — onde o marido de Carlota Joaquina aparece de pernas tortas, barriga saliente, a cabeça com os apêndices do demónio n'uma caraça de ruminante de cuja bocca saía uma phrase caracterizadora e uma alusão aos 200 milhões de cruzados que se dizia tinham ido na armada com a côrte acobardada e foragida. À esquerda surgia a nação com uma perna de pau e na sua frente o exército, os empregados, os operários, os ricos exclamavam: «O meu soldo, o meu ordenado, o meu salário, as minhas tenças!» A Nação, segundo uma bandeirola que lhe saía da bocca, dirigia-se ao príncipe n'estes termos bem pouco respeitosos: Ouvi, cruel, a voz dos vossos filhos. O que levas não é teu. És um ladrão. Ficamos pobres e infamados! Aparecia ainda uma fileira de frades e de lobinhos, n'uma allusão aos Lobatos, favoritos de D. João; o seu conselho privado e a Inglaterra de gorro d'algodão, bradando: Vamos! Vamos! Por detraz do conselho estava escripto: Se veem os 200 milhões, de Londres não voltam. Bella ocasião para zombar dos credores. Nada de satisfações e que se regalem com os franceses! No alto do papel havia o seguinte dístico: A nação mais valorosa, mais fiel e menos resoluta!

Tal é a primeira caricatura portuguesa onde se castiga um soberano n'uma explosão de cólera e com uma risada galhofeira (Martins, 1909: 179)

A «Graça de Deus» desvanece-se, «à medida que vão chegando as más notícias»; perante os invasores, a realeza «dissolve-se no nada, converte-se num *nomen*» (Kantorowicz, [1957] 1997: 29)<sup>204</sup>. durante o curto intervalo que precede a entrada do exército francês em Lisboa, o símbolo vivo da ordem e da justiça, aquele que deveria fundir na mesma pessoa o interesse geral e o interesse privado, transforma-se no maior símbolo da desordem. Afixada nas paredes do palácio real, a imagem da «caraça ruminante» «com os apêndices do demónio» é absolutamente impen-sável. Se não fosse o terramoto que sacode o poder.

O retrato demonizado de D. João não difere muito do género de imagem produzida pela «lenda negra» anti-napoleónica, difundida pelos panfletos que circulam na Península Ibérica durante as invasões (cf. D'Alcochete, 1978: 8). Napoleão é o «Dragão e a Besta» de várias cabeças que ameaça os reinos europeus. É também a figura de rosto juncado de cadáveres, que transformou os rios da Europa em torrentes de sangue. A primeira imagem retoma o tema da hidra que tem muitas bocas para alimentar; a segunda retoma a modelo compósito do retrato de Herodes realizado no círculo de Arcimboldo, no século XVII. A proliferação de vários corpos na mesma cabeça, sinaliza a ilegitimidade e a desordem apocalíptica do poder, provocada pelo «usurpador».

---

204 «This glorious image of kingship “By the Grace of God” does not last. It fades as the tidings trickle in [...] The Universal called “Kingship” begins to desintegrate: its transcendental “Reality”, its objective truth and god-like existence, so brilliant shortly before, pales into nothing, a *nomen*.»



*Triunfo de Napoleão* – litografia s. ass. – 1813 (Colec. Priv.)

No regime simbólico que a imagem do palácio da Bemposta veio perturbar, o corpo do príncipe não tinha defeitos (ou se, os tinha, seriam defeitos naturais remíveis pela dignidade real). Sintomaticamente, quando a ocupação napoleónica vacila, surgem rapidamente novas imagens para restaurar as honras de D João VI, *PATRI PATRIAE*, como se lerá na inscrição representada na *Alegoria às Virtudes de D. João VI*, de Domingos Sequeira (c. 1810, Palácio Nacional de Queluz). A revolução simbólica, porém, tornou-se irreversível. Antes das invasões, a caricatura não tem expressão em Portugal, embora não seja totalmente desconhecida — a historiografia da arte portuguesa regista a água-forte de Viera Lusitano (1699-1783), gravada para fustigar o plágio dum antigo discípulo, numa composição de enredo complexo que ostenta o «selo inconfundível» da alegoria (Cf. Soares, 1971: 631; França, 1982: 20). José-Augusto França caracteriza a caricatura que irrompe em Portugal durante as revoluções liberais, precisamente, como a inversão das convenções alegóricas características do Antigo Regime:

«Na caricatura, no burlesco, que tanto começava a apaixonar os Portugueses, andava-se realmente paredes meias com a alegoria — que já vimos também servir popularmente as mesmas ideias liberais, em estampas volantes. A caricatura, que no liberalismo romântico se desenvolveria, foi, de certo modo, a degradação de um sistema levado aos limites explosivos do absurdo: sua troça e negação. O «augusto monarca» feito «rei da marmelada», as virtudes heróicas pelas ruas da amargura — os grandes sentimentos que se encarnavam entre deuses do Olimpo, drapejamentos e nudezas, inábeis embora, não funcionavam mais, nem os deuses... Era a subversão de todo um sistema mental e, com ela, a da própria ordem social que nele se apoiava e exprimia.» (França, [1966] 1990: 127)



*O Marechal Saldanha* – litografia, desenho anónimo  
 – O Procurador dos Povos, no 7, c. 1840 – colecção da Biblioteca Nacional

Os chefes políticos e militares tornam-se alvos preferenciais. De espada desembainhada e mãos cheias de garras, o rosto do Marechal Saldanha, «espécie de *condottiere* dos tempos novos» (França, [1974] 1993: 415), multiplica-se e enxameia uma cabeça gigante. Ressurge a face desordenada do poder ilegítimo e usurpador. A paródia do Leviatã, ou do imaginário corporativo milenar, pode ser pensada pelo prisma de um «modelo impróprio da linguagem» (cf. Agamben, [1981] 1994: 241).

Durante a segunda metade do século XVI e a primeira metade do século XVII, paralelamente ao desenvolvimento do modelo científico moderno, a cultura europeia faz do emblema, misto de alma (a divisa) e corpo (a imagem), uma figura central, confiando-lhe «a sua intenção cognitiva mais profunda e ao mesmo tempo o seu mal-estar mais íntimo» (cf. idem: 238). O princípio da incongruência, que torna as negações relativas ao divino mais verdadeiras do que as afirmações, produz um modelo simbólico que põe em causa a contiguidade entre a aparência e a essência «uma coisa só é verdadeira na medida em que significa uma outra, uma coisa não é ela mesma se estiver no lugar de outra» (idem). Quebra-se a unidade bíblica que empurrara a deformação e a bestialização para a «terra da dissemelhança» (cf. idem, 240). Durante séculos, o homem, criado à semelhança do divino, só podia ser deformado pelo prisma do pecado —

sem surpresa, a imagem medieval mais próxima da caricatura surge na linha anti-semita do IV Concílio de Latrão, que encara o judeu como «deicida» de perfil anguloso, nariz recortado e barbicha, munido da balança da usura (cf. Baridon; Guédron, 2009: 14). Nem mesmo as *drôleries* atacam a ordem da Criação. No plano secular, «com um odor a incenso do outro mundo» (Kantorowicz, [1957] 1997: 210)<sup>205</sup>, o corpo sublime do rei, *christomimetes* — actor ou mimo — tem «forças realmente misteriosas que actuam sobre o corpo natural mitigando, e inclusivamente eliminando, todas as imperfeições da frágil natureza humana» (cf. idem: 9; 47)<sup>206</sup>. Com o passar do tempo, o paralelo cristológico e litúrgico dá lugar ao paradigma jurídico: o Rei torna-se a personificação da Justiça — como Lei «animada» ou «viva», vicário imperial de Deus Todo Poderoso.

A Revolução procurará transferir «o centro da gravidade aurática», «da personagem governante para a colectividade dos governados» (Cf. Santner, 2011: 37). Três anos antes da decapitação de Louis XVI e da fundação da I República de França, no reino de Portugal e do Brasil — na cidade do Rio de Janeiro —, o livro de emblemas *Príncipe Perfeito* oferecido ao *Serenissimo Senhor D. João Príncipe do Brasil. Pello Baxarel Francisco António Novaes de Campos* (cf. Novaes de Campos, [1790] 1985: 17)<sup>207</sup> faz uma síntese das concepções políticas, jurídicas e teológicas que forjaram a imagem do príncipe como garante da ordem política, ao longo de séculos. O «corpo» do emblema XIII é a cabeça coroada, que concentra o discernimento (visão, audição, olfacto e paladar) e vela pelo corpo táctil (considerado o sentido mais cego e imediato), formado pelo povo que a serve. Na imagem, e no epigrama respectivo, ressoa a ordem eclesiástica da Carta aos Coríntios: «Se todos fossem um único membro, onde estaria o corpo? Com efeito, existem muitos membros, mas um só corpo» (Paulo, 1 Coríntios, 12-27).

A divisão religiosa dos estados europeus abala a doutrina teocrática mas não extingue a paixão pela imagem do príncipe como o garante da ordem do mundo que impede «o estado de excepção provocado por guerras, revoltas e outras catástrofes» — expressa na antítese barroca entre o ideal da idade de ouro e a catástrofe (cf. Benjamin, 2004: 57-60).

---

205 «t...the designation *corpus mysticum* brought to the secular polity, as it were, a whiff of incense from another world». A construção deste corpo político passa por um movimento de trocas entre o plano secular e o plano religioso. A ideia da Igreja como *corpus mysticum cuius caput Christus* adquire um conteúdo secular, corporativo e legal. Por sua vez, o novo Estado, territorial e proto-nacional, explora a riqueza dos conceitos eclesiásticos para proceder à auto-afirmação e glorificação. Neste processo, a ideia do *corpus mysticum*, juntamente com outras doutrinas corporativas desenvolvidas pela Igreja, tem uma importância crucial (cf. idem: 201).

206 «Not only is the body politic “more ample and large” than the body natural, but there dwell in the former certain truly mysterious forces which reduce, or even remove, the imperfections of the fragile human nature.»

207 O livro de emblemas de António de Novaes Campos retoma *Os Emblemas* de Don Juan de Solórzano Pereira, jurista espanhol do século XVII, transcrevendo os cem emblemas do autor, reproduzindo a cores as gravuras em cobre — a preto e branco no original — e acrescentando a cada emblema «uma paráfrase em soneto português» (cf. Prieto, 1985: 14).



*Officium Regis, officium Capitis / He de Officio do Rey o da Cabeça.*

– gravura em cobre colorida s. ass. – *Príncipe Perfeito*, 1790

*En Caput: hic Opifex sensus Natura locavit, / Et toto solus corpore tactus inest. / Sic Caput Impery, Populi cui corpus obedit, / Gustat pro cunctis, inspicit, audit, olet.*

#### Soneto

A' Cabeça q~. vedes Magestoza,  
Chegar naó póde humana architettura,  
Por q~. quatro sentidos nella apura,  
A natureza em tudo cautelosa.

Pôz no résto da maquina formoza,  
O sentido q~. falta o qual procura,  
Servila em tudo, por q~. em pena dura,  
Lhe impôz o obedecer por Ley forçosa.

Se o Povo forma o Corpo, o Rey Cabeça,  
Os Sentidos trazer deve apurados,  
Para que prompto o sirva, e lhe obedeça.

Por todos vélle em fim com mil cuidados,  
Q'só por q~ nenhum dos seos pereça,  
Hé q~. tantos poderes lhe são dados.

Novaes de Campos, *Príncipe Perfeito* – 1790

No horizonte do Estado moderno, a «máquina formosa» tem como duplo negro o monarca caído em desgraça — Ricardo II, Charles I, Henrique III e depois Louis XVI. Uma vez reduzido ao «estado criatural» (cf. idem: 86), o corpo do monarca ameaça a integridade do corpo social. Em 1789 começam a espalhar-se as inúmeras reimpressões de panfletos clandestinos como os célebres *Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette* (1781) ou *Les Amours de Charlot et Toinette* (1779) — acompanhado por estampas licenciosas que visam o casal real. O bestiário entra ao serviço da revolução. A caricatura, «linguagem figurada de grande eficácia, mas também de grande flexibilidade», simplifica-se «nos sinais gráficos» e especializa-se na «selecção dos animais» (cf. Duprat, 2002: 227). A rainha será pantera ou avestruz — *austruche*, pela homofonia imperfeita que lembra a origem austríaca —, Louis XVI devém *roi-couchon*<sup>208</sup> (cf. idem). Assente na longa tradição que faz do porco um símbolo «baixo», simultaneamente demoníaco e próximo do humano, a metáfora visual não se limita a conotar a imundície, a selvajaria, a crueldade e a depredação de dinheiro. Também predispõe ao sacrifício do animal, inútil durante a vida, benéfico após a morte (idem, 231-232).

O colosso revolucionário de Sieyès pretende superar a degradação do corpo do monarca, através da *adunção*, o termo da teologia política seiscentista que designava a congregação dos apóstolos em torno de Cristo ou dos duques em torno do rei — recuperado pelo autor do panfleto *Qu'est-ce que le tiers état?* para designar a união num todo que é mais do que as partes que o constituem<sup>209</sup>. Com um propósito republicano, em 1792, Jacques-Louis David propõe que se erga «em todas as fronteiras da França regenerada, uma estátua colossal representando o povo vencedor» (Duprat, 2002: 28)<sup>210</sup>. Em Agosto, o jornal *Révolutions de Paris* difunde o projecto e publica uma estampa anónima intitulada *Le peuple mangeur de rois*. Sobre a inscrição «mort aux tyrans», o Hércules hirsuto de barrete frígio — um *sans culotte* bastante mais radical do que o colosso de Sieyès — empunha uma clava e está prestes a largar o pescoço do rei, que cairá dentro de um caldeirão em chamas. As estátuas não serão erguidas, mas, pela primeira vez, «é retratado o assassinato do rei pelo seu povo: a imagem, neste caso, antecipa o evento que se produzirá seis meses mais tarde, em 21 de janeiro de 1793» (idem: 30)<sup>211</sup>.

---

208 «La caricature étant devenue au cours de la période révolutionnaire un langage figuré d'une grande efficacité mais aussi d'une grande flexibilité, de quelque camp qu'elle provienne, s'est à la fois simplifiée, dans les signes graphiques, et spécialisée, dans les choix des animaux.»

209 O gigante de Sieyès será ainda dotado das faculdades de *representação*, como o elo que gera uma vontade geral articulada com as vontades individuais — ligando o grande corpo dos cidadãos ao corpo da Assembleia — e da regeneração, quando o novo corpo político ganha vida própria e pode reproduzir-se em conformidade com a vontade inicial (cf. Baecque, 1993: 123)

210 «Em 1792 après la chute de la monarchie, David, le peintre de la Révolution, propose que l'on érige sur toutes les frontières de la France régénérée une statue colossale représentant le peuple vainqueur.»

211 «pour la première fois, est figurée la mise à mort du roi par son peuple: l'image, en l'occurrence, antecipe l'événement que ce produira six mois plus tard, le 21 Janvier 1793.»



*Le peuple mangeur de rois* – água-forte, desenho anónimo  
– *Révolutions de Paris*, nº 207, août 1792

## 5.6 A caricatura e a deformação do corpo: a disjunção entre o signo e a coisa significada. A formação de um novo espaço da imagem. A dissolução do corpo sobrenatural do rei.

Carregar. Meter a carga, agravar o peso que existe. Lat. *Onerare*. E, carregar diz-se também, entre Pintores e Escultores, de um modo tido por eles de fazer retratos, tanto quanto se pode, semelhantes ao todo da pessoa retratada, mas por jogo e às vezes por desprezo, agravando ou aumentando os defeitos das partes imitadas desproporcionalmente, de modo que no todo pareçam ser elas, e nas partes possam ser variadas. (Baldinucci, [1681] 1809: 111)<sup>212</sup>

O *Vocabolario Toscano dell' arte del disegno* de Filippo Baldinucci (1624–1697), publicado em 1681, atesta a consolidação de um género que cedo estará disseminado em França e depois, sobretudo a partir do início do século seguinte, na Inglaterra e a Alemanha — levado pelos viajantes da *Grand Tour* e pelas gravuras de artistas como Arthur Pond (1705?–1758) ou Matthias Oesterreich (1716-1778). O *ritrattino carrico* italiano provém do registo desenvolvido das expressões fisionómicas da gente da rua, praticado por Agostino Caracci (1557-1602) e Annibale Caracci (1560-1609), durante os intervalos do trabalho mais árduo do estúdio<sup>213</sup>. Entre o registo

212 «Caricare. Metere il carigo, aggravare i peso che che sia. Lat. *Onerare*. E caricare dicesi anche da' Pittori o Scultori, un modo tenuto da essi in far ritratti, quanto si può, somiglianti al tutto della persona ritratta; ma per giuoco e talora per ischerno, aggravando o crescendo i difetti delle parti imitate sproporzionatamente, talmente che nel tutto appariscano [sic] esseri essi, e nelle parti sieno variati.» (Baldinucci, [1681]1809).

213 O termo *ritrato carrici* é utilizado pelo editor Giovanni Mosini (pseudónimo de Giovanni Massini), no

do «natural» e a invenção gráfica, a caricatura inscreve-se na demanda pela *perfetta diformità* (como uma variante do estudo metódico do corpo, praticado pelos dois irmãos na *Accademia degli Incamminati*). O desenho particulariza os traços dos indivíduos, num registo que se diferencia dos estudos renascentistas sobre os acidentes e as singularidades da natureza<sup>214</sup>. A relação entre a deformidade física e a baixeza moral conhece uma acentuação considerável, seguindo uma tendência mais geral para classificar o comportamento em função da aparência física (partilhada por médicos, naturalistas, astrólogos e artistas). Não se trata de um interesse neutro. Relembrando a perspectiva histórica de Gombrich e Kris, a caricatura é trabalhada por processos psíquicos semelhantes à condensação e à deslocação, ocorridas no sonho e no dito de espírito (a caricatura renovaria um prazer infantil associado a uma pulsão de agressão, entretanto refinada pelo reconhecimento adulto da diferença entre o plano mental e o plano da realidade)<sup>215</sup>. Gombrich e Kris alargam o campo de investigação da história da arte e tocam no interdito que rodeia as imagens deformadas do corpo. Contudo, depuram a caricatura da complexidade política e das formas satíricas e grotescas de proveniência mais incerta (cf. Donald, 1995: 47; Kaenel, 2000: 82, 83). Ao contrário do que sugerem aqueles autores, os veios da cultura popular e da tradição da xilogravura, reapropriados pelos novos moldes das lutas da Reforma e da Contra Reforma, não deixam de contaminar esta história (cf. Kaenel, 2000: 82-83)<sup>216</sup>. Na esfera protestante, a ima-

---

texto introdutório de uma recolha de gravuras inspiradas nos apontamentos de Annibale Caracci. Segundo Mosini, Annibale Caracci apontava no tamanho inusitado de um nariz ou de uma boca, um meio encontrado pela natureza de mostrar a sua forma particular de prazer e de divertimento, acrescentando que o artista seria capaz de produzir um divertimento redobrado porque, «quando imita esses objectos, não se limita a reproduzi-los tais como são mas deforma-os mais, guardando a semelhança.» (Mosini apud Baridon; Guédron, 2009: 49).

214 Embora o Tratado das proporções do corpo humano de Dürer tenha um efeito de grande longevidade, inspirando os teóricos da caricatura — como Francis Grose ou Rudolphe Töpffer — e os promotores da fisonomia do final das Luzes, Pieter Camper e Johann Kasper Lavater (cf. Baridon; Guédron, 2009: 21).

215 Do ponto de vista de Gombrich e Kris, no texto de Baldinucci e nos desenhos dos irmãos Carracci, pela primeira vez na história, a «proximidade à realidade» seria preterida pela vida psíquica do artista. Em períodos anteriores a esta separação entre o real e o mental, as camadas mais primitivas do psiquismo confeririam à imagem a natureza de um duplo demasiado perigoso. A caricatura e a deformação do corpo na imagem seriam impossíveis enquanto esta crença na imagem-magia permanece forte. O jogo tardio da caricatura pressuporia um grau de liberdade mental, supostamente atingido muito tarde (idem). Por este prisma evolucionista (bastante questionável), a caricatura é um momento inicial de «uma evolução» da imagem subjectiva «que leva por uma estrada sinuosa ao seu culminar na arte moderna» («Instead of an objective portrayal of the outer world he substitutes his subjective vision, thus starting an evolution which leads by a winding road to its culmination in modern art.») (Gombrich, Kris, 1938: 319-42).

216 Lutero não foi propriamente desfigurado pelos buris — porque a arte da deformação dos traços individuais não estava disseminada e porque dificilmente teria sido compreendida no contexto da larga difusão das folhas volantes (Cf. Kaenel, 2000: 102). Em todo o caso, não deixa de constituir um paradigma na história da iconografia satírica: apoiado por atributos e textos que o designam, escarnecido ou transformado em herói que fustiga personagens risíveis, envolvido em cenas que fazem uso recorrente da ironia e do sarcasmo, o rosto de Lutero torna-se amplamente reconhecível. As imagens empregues pelos dois lados lutam pela apropriação e pela inversão de valor dos alvos mas não deixam de proporcionar uma difusão extra-territorial em larga escala. As gravuras de 1520 e de 1521, acompanhadas, respectivamente, pelas legendas «Aetherna ipse suae mentis simulachra Lutherus exprimit. At vultus cera Lucae occiduos» — *o espírito imortal exprimiu-o o simulacro [ou o corpo de] Lutero. A cera de Lucas [Cranach], a sua face mortal* — e «Lucae opus effigie haec est moritura Lutheri. Aethernam mentis exprimit ipse suae.» — *Lucas realizou a effigie mortal de Lutero. A sua mente imortal exprimiu-a ele* — assinalam simultaneamente os limites e os poderes da imagem. O rosto anguloso, bem detalhado, particulariza o indivíduo e dispensa o sobrenatural, desfazendo qualquer dúvida quanto à natureza humana do retratado. A imagem afasta-se o mais possível das imagens e récitas que apontam para uma concepção monstruosa ou miraculosa. Os retratos de

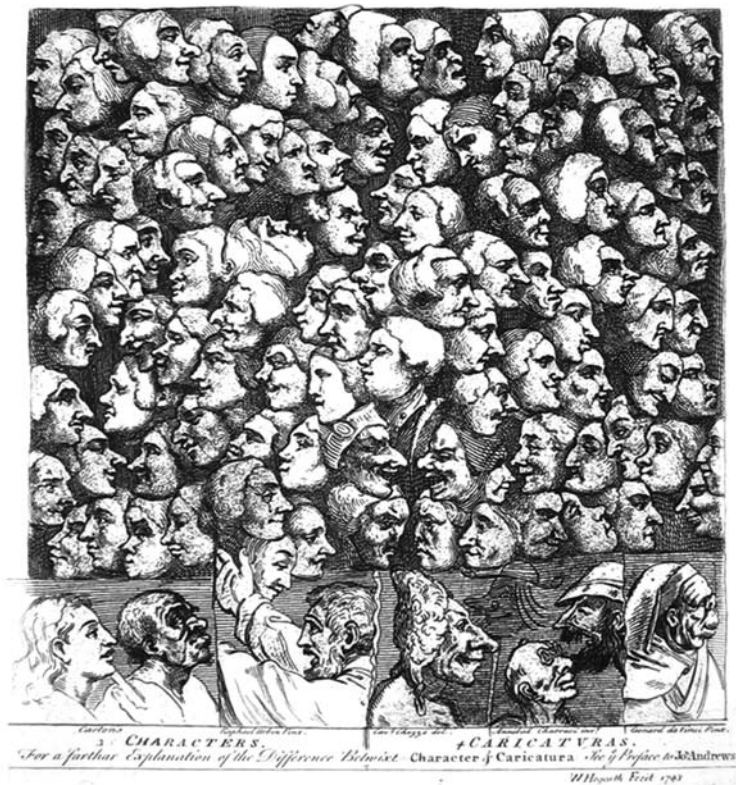
gem física já não pode oferecer a evidência da natureza de Cristo, divino e humano. Será antes *Merkbilder*, signo visual que cunha na memória certas máximas, de forma simples e directa (cf. Belting, 2011: 169). A imagem perde o acesso imediato à verdade — que passa para a leitura interior da palavra escrita no Livro — mas não perde a eficácia comunicacional. As oficinas artísticas intensificam a produção de gravuras. Por toda a Europa, circulam representações do corpo humano que já não tem o *odor a incenso do outro mundo* — embora as próprias imagem devotas surjam às centenas de milhar, provindas das oficinas industrializadas de Antuérpia, Augsburg ou Nuremberga (cf. Mayor, [1971] 1972: 13). Aos retratos cada vez mais frequentes dos autores humanistas, juntam-se as representações satíricas que dependem da identificação das figuras envolvidas — sábios, justos ou pecadores, caídos no erro e no ridículo (cf. Belting, idem: 203)<sup>217</sup>. Chefes da igreja, literatos, humanistas viajam para fora dos templos, ganham um «rosto público», renovável segundo as circunstâncias, indissociável de um novo sentido de «actualidade». No espaço mediático gerado pela imprensa, a sociedade começa a rever-se no rosto dos doutrinários e polemistas, «como num espelho» (cf. Belting, 2011: 182), segundo «imagens de um tipo novo e, por assim dizer, democrático», dirigidas a um público diversificado, que aprende a definir-se de novo na era de Gutenberg» (idem: 204-205). Para lá da questão da origem (maneirista italiana, bastarda e medieval, reformista ou outra), a incrível explosão da caricatura decorrerá desta dupla faceta, controversa e multitudinária, voltada para as figuras do dia.

A sátira de Hogarth não carrega na deformidade. A célebre *line of beauty*, inspirada em Michelangelo e na tradição do Alto Renascimento, simplifica e dinamiza a representação gráfica do corpo humano (cf. Melot, 1975: 44), conferindo uma eficácia visual notável ao desenho, distanciando-se do estilo italiano importado pelos viajantes abastados da *Grand Tour*. Contra os académicos que se exercitam na caricatura — seguindo Giuseppe Maria Mitreli e Ghezzi —, Hogarth desenvolve uma crítica que estigmatiza a venalidade e a fatuidade do «bom tom» (Melot, 1975: 28). A estética e a moral conjugam-se numa encenação de amplitude incomparável, que será retomada por várias gerações de artistas gráficos (nomeadamente por Goya). A cultura iluminista do riso e os desenvolvimentos da fisionomia cruzam-se num léxico de expressões cada vez mais subtis e variadas, recenseando marcas e particularidades de todo o espectro social (dos salões galantes de *Mariage à-la-mode* ao *Gin Lane*, passando pelas oficinas de *Industry and Idleness*).

---

Cranach ainda recordam as antigas imagens dos santos. Porém, como as caricaturas, já não possuem a intangibilidade dos santos e as inscrições que os complementam convidam, na actualidade, à leitura dos textos do retratado.

217 «O adversário era sempre apresentado como alguém que se envolvia com as imagens “falsas” ou utilizava “falsamente” as imagens e, por isso, bastavam meios grosseiros, que eram assaz ousados e extravagantes, para chegar a todos os estratos da população. Da polémica *com a palavra* à polémica *com a imagem* era apenas um pequeno passo. Com este intento introduzem-se agora as caricaturas. Pretende-se com estas esmagar o poder do adversário, tornando-o ridículo ou levando-o a mostrar-se ridículo, como, de resto, já acontecera, cerca de meio século antes, na controvérsia bizantina sobre as imagens [...]. Por se prestarem à denúncia, as caricaturas eram de natureza fundamentalmente distinta das imagens eclesiais, acerca das quais se desenrolava pretensamente a contenda.» (Belting, 2011: 2005)



*Characteres and Caricaturas* – desenho de William Hogarth  
– *Mariage à la Mode*, 1743 (National Portrait Gallery, London)

Perpetuamente atormentado com os erros cometidos entre os iletrados, pela semelhança com o som das palavras *Character* e *Caricatura*, esforcei-me, há dez anos, por explicar a distinção através da gravura acima; e, como nessa altura estava a publicar *Marriage À-la-mode*, em que figuravam personagens da alta roda, introduzi o grande número de rostos aí delineado (nenhum dos quais é exagerado) variado de forma aleatória, para evitar, se possível, a aplicação pessoal quando as cópias saíssem:

«Nem isto nem aquilo chamamos a Sir Fopling,  
Ele é Cavaleiro do Shire, e representa-vos a todos»

Isso, no entanto, não impediu que a semelhança sendo encontrada para cada um; porque um carácter geral terá sempre alguma semelhança com um carácter particular. (Hogarth, 1833: 60)<sup>218</sup>

218 «Being perpetually plagued, from the mistakes made among the illiterate, by the similitude in the sound of the words *Character* and *Caricatura*, I ten years ago endeavoured to explain the distinction by the above Print; and, as I was then publishing *Marriage a la Mode*, wherein were characters of high life, I introduced the great number of faces there delineated (none of which are exaggerated) varied at random, to prevent, if possible, personal application when the Prints should come out:

“We neither this nor that Sir Fopling call,  
He’s Knight o’ the Shire, and represents you all.”

This, however, did not prevent a likeness being found for each; for a general character will always bear some resemblance to a particular one.»

A vertente política da caricatura expande-se quando o alvo da sátira deixa de ser apenas o inimigo ou a opositor exterior. Em Londres, no espaço de contenda partidária da segunda metade do século XVII, desenvolve-se uma pequena indústria de imagens, particularmente dinâmica e de grande popularidade (cf. Bornemann, 1974: 157). Organizada em torno da produção de estampas, incide frequentemente sobre as figuras políticas, de acordo com as posições de editores e comerciantes (ou, simplesmente, pelo valor da encomenda). Ao mesmo tempo que a *polite culture* integra as formas retóricas das Belas-Artes e renega a emblemática — que tomou parte na formação das elites seiscentistas e foi posteriormente rejeitada, pela conotação com os jesuítas —, esta tradição simbólica migra para os universos da literatura infantil, da decoração e do *broadside* popular (Cf. Donald, 1995: 44). O trocadilho visual e o aparato híbrido da emblemática, feitos de justaposições de formas díspares, «desrespeitando as leis da visão natural e as conexões inalienáveis entre a imagem e o seu significado», transformam-se — na sátira dos radicais afectos a John Wilkes — no «recém-nascido *argot plastique* das ruas, na linguagem comum do ritual da multidão, da gravura em madeira e das baladas baratas» (cf. Donald, 1995:46, 50)<sup>219</sup>. Um pouco mais tarde, sem perder o carácter de trocadilho (que também permite contornar a censura), James Sayers (1748-1823), James Gillray (1757-1815) e Thomas Rowlandson (1756-1827), recorrem a um leque de metáforas verbais e visuais de humor mais cultivado, partilhado por um público que presetelede conhecer a política parlamentar «“por dentro” (com todo o cepticismo conhecedor que isso implica)» (Donald, 1996: 65)<sup>220</sup>.

Uma caricatura, desenhada por Gillray, retoma intencionalmente uma estampa de Hogarth mas não zurze um sujeito qualquer. O homem rotundo, que mal cabe nas calças (vários botões saltam das casas) e que palita os dentes, é o príncipe herdeiro. À direita, um penico transborda por cima do recibos de contas por pagar; na prateleira, acumulam-se mezinhas para curar o mau-hálito, as hemorróidas, as doenças venéreas e a digestão difícil. Segundo a crença da época, o excesso de volúpia resulta na falta de virilidade — a suposta razão da queda do congénere francês (cf. Godfrey, 2001: 176). O *gentleman* é desmascarado como homem vulgar, os direitos divinos da nascença são postos em causa. Na caricatura, a *middle class* «encontra um gozo à medida da sua agressividade para com o “beau monde” e as instituições» (Melot, 1975: 29)<sup>221</sup>.

---

219 «flouted the laws of natural vision and the inalienable connections between na image and its meaning.» (Donald, 1995: 44) «Their symbols are newly born creation of the *argot plastique* of the streets, the common language of crowd ritual, woodcut broadsides and cheap ballads.» (idem: 50)

220 «It is clear that Sayer’s prints gained much of their power to convince from their symbiotic relationship with parliamentary rhetoric – many examples could be cited of graphic motifs diectly lifted from the politicians’ figures of speech. A public avid to follow the debates now extensively reported in the press must have prided itself on a “inside” knowledge of politics (with all the knowing skepticism that implied)...» (Donald, 1995: 65)

221 «On a l’impression que chacun peut être «gentleman», les droits divins de la naissance s’y sont dégradés, et, dans la caricature la *middle class*, encore typiquement anglaise trouve une plaisanterie à la mesure de agressivité envers le «beau monde» et les institutions».



*Voluptuary under the Horrors of Digestion* – Gravura em metal e aguarela, desenho de James Gillray publicada por Hannah Humphrey em Londres, 2 de Julho de 1792

Mais tarde, noutra contexto, com uma determinação política republicana, a caricatura abre uma frente temível contra a Monarquia de Julho. Ao contrário das folhas populares, as litografias de *La Caricature* (1830-1835) e de *Le Charivari* (1832-1893) têm uma difusão relativamente circunscrita (cf. Farwell, 1989: 11)<sup>222</sup>. Ainda assim, os jornais editadas por Charles

<sup>222</sup> Até 1860 a litografia circula sobretudo em folhas soltas, destinadas a ser emolduradas ou integradas em álbuns, vendidas a baixo preço por comerciantes espalhados pela cidade e pela província — ou mesmo pelas capitais mundiais, nos casos das imagens produzidas pelas gráficas de maior dimensão. Ao contrário do público bastante heterogéneo que alimenta esse mercado, os leitores dos jornais ilustrados editados por Philipon pertencem aos mundos relativamente mais restritos dos boémios e dos burgueses intelectuais, simpatizantes do

Philipon (1806-1862), contam com a colaboração de vários caricaturistas e ilustradores notáveis, publicando num ritmo quotidiano — diariamente, no caso de *Le Charivari*. Apesar das restrições censórias de 1835, apesar das multas e das acções judiciais, as imagens armam o «massacre satírico contra o governo» e contribuem para a queda de Louis Philippe (cf. Farwell, 1989: 119)<sup>223</sup>. Mais tarde, já durante o Segundo Império, Baudelaire recordará: «Essa fantástica epopeia é dominada, coroada, pela piramidal e olímpica Pêra de processiva memória» (Baudelaire, [1857] 1962: 272)<sup>224</sup>. Philipon desenha a célebre série no tribunal para explicar ironicamente como o «Rei Cidadão» se pode assemelhar a tudo, transformando a cabeça de Louis-Philippe numa pera rechonchuda — tirando proveito de um efeito polissémico que inclui a perversão sexual e a falta de inteligência. O processo está próximo das operações de le Brun, Camper ou Lavater. Contudo, a metamorfose do corpo, facilmente compreensível, não resulta de um desejo de classificação científica. Como comenta Baudelaire: «o símbolo foi encontrado por uma analogia complacente. O símbolo, portanto, bastava. Com este novo tipo de *argot* plástico, era possível dizer e fazer compreender ao povo o que se quisesse» (Baudelaire, [1857], 1962: 272)<sup>225</sup>. O imaginário corporativo entrou em desagregação. Décadas mais tarde, no período revolucionário que decorre durante a queda do II Império, a degradação do corpo do governante atinge a sua expressão mais radical, com a caricatura de Pudor — pseudónimo de Faustin Betbeder, conhecido por Faustin — que transforma, simultaneamente, o ex-imperador Napoleão III, Bismark e Guilherme da Prússia num dejecto. O título, *9679111*, lido ao contrário forma a palavra «merde» (cf. Baridon, Guédron: 200). Pela imagem passa uma corrente particularmente cáustica do *argot* plástico, que terá um descendente fabuloso no Rei Ubu de Alfred Jarry.

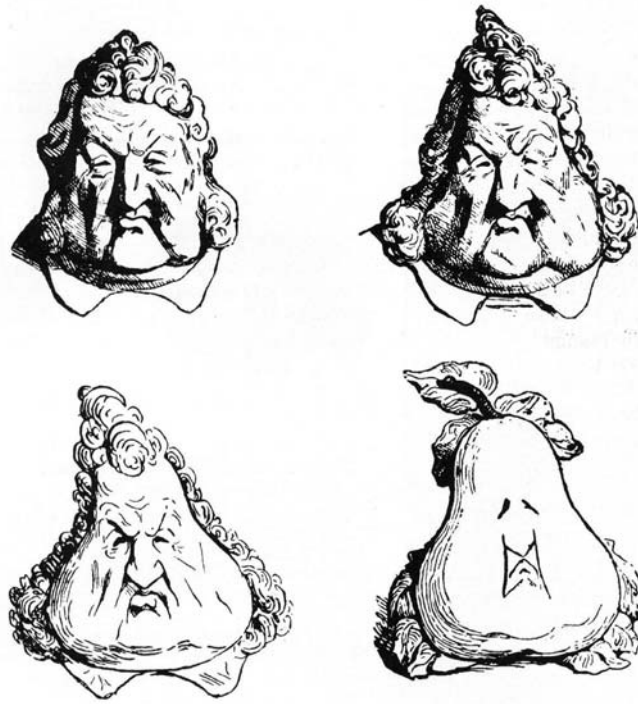
---

republicanismo (cf. idem: 11).

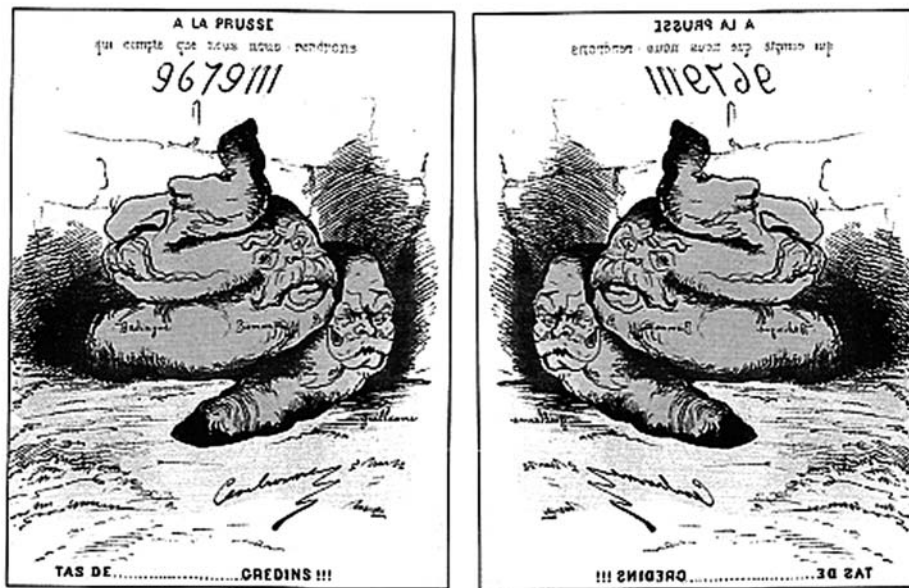
223 «a satirical onslaught against the government»

224 «Nesta guerra acirrada contra o rei entrava todo o coração, todo o fogo. É realmente um trabalho curioso, contemplar hoje essa vasta série de bufonarias históricas chamada *Caricature*, grandes arquivos cómicos, a que todos os artistas de algum valor prestaram o seu serviço. É um pandemónio, uma confusão, uma comédia satânica prodigiosa, por vezes vezes cómica, por vezes sangrenta, onde desfilam, vestidos com roupas diferentes, todos esses grandes homens da monarquia nascente, de nomes já esquecidos! Essa fantástica epopeia é dominada, coroada, pela piramidal e olímpica Pêra de processiva memória.» (Baudelaire, [1857] 1962: 272). («Dans cette guerre acharnée contre le roi on était tout coeur, tout feu. C'est véritablement une oeuvre curieuse à contempler aujourd'hui que cette vaste série de bouffonneries historiques qu'on appelait la *Caricature*, grandes archives comiques, où tous les artistes de quelque valeur apportèrent leur contingent. C'est un tohu-bohu, un capharnaüm, une prodigieuse comédie satanique, tantôt bouffonne, tantôt sanglante, où défilent, affublées de costumes variées tous ces grands hommes de la monarchie naissante, que de nous déjà oubliés! Cette fantastique épopée est dominée, couronnée par la pyramide et olypienne *Poire* de processive mémoire.» (Baudelaire, [1857], 1962: 272)

225 «Cela ne prouvait absolument rien. Le symbole avait été trouvé par une analogie complaisante. Le symbole dès lors suffisait. Avec ce espèce d'*argot* plastique, on était maître de dire et de faire comprendre au peuple tout ce qu'on voulait.»

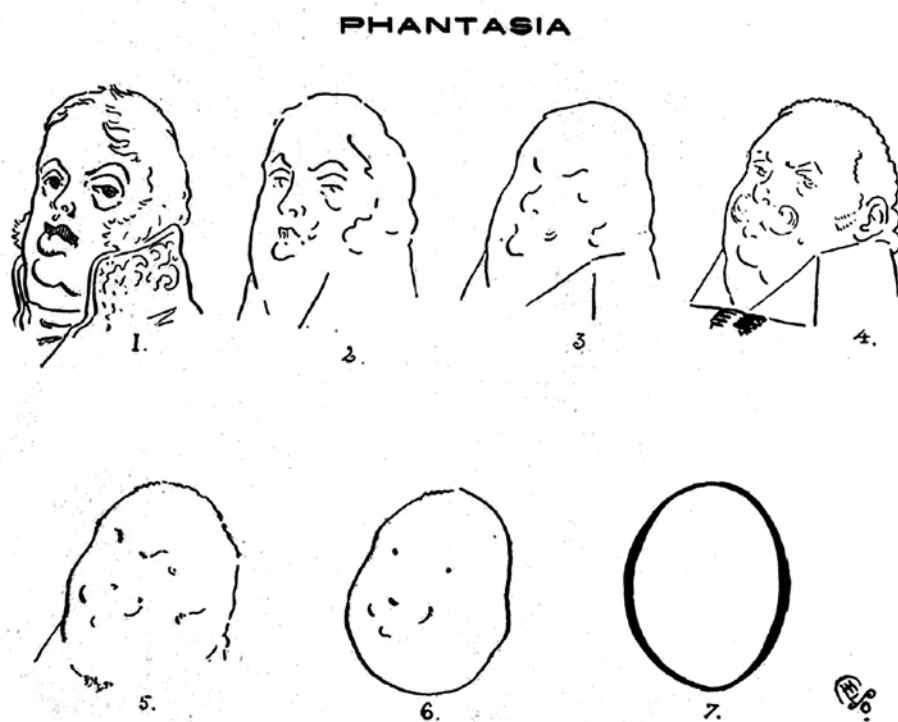


*La Métamorphose du roi Louis-Philippe en poire*  
 – desenho de Charles Phillipon, litografia –  
*La Caricature*, 24 de Novembro de 1831;



*À la Prusse* – Gravura a topo colorida, desenho de Pudor (Faustin Betbeder), 1870-1871  
 – Saint-Denis, musée d'Art et d'Histoire.

Entre o final do século XIX e o princípio do século XX, a caricatura realiza em Portugal um trabalho semelhante de demolição simbólica. Publicada no jornal satírico *O Berro*, a *Phantasia* desenhada por Celso Hermínio (1871-1904) — o caricaturista que dará ao prelo algumas das imagens mais virulentas do final do século em Portugal — regista, num traçado minimal, as sete fases da transformação de uma cabeça que terminam num «0» redondo. A imagem segue a pista das metamorfoses de Philippon. A sucessão não se limita a desvelar o desejo ou o vaticínio republicano da futura e eminente desapareição da monarquia; desvela igualmente o o motivo desse desfecho: a linha da descendência que liga D. João VI e D. Carlos I nada tem qualquer nobreza. É uma matéria informe que se esvaziou de valor (e que, em breve, redundará em nada).



*Phantasia* – desenho de Celso Hermínio  
– *O Berro*, nº 7, 22 de Março de 1896

O mesmo género de alteração ressurgiu dois meses mais tarde, numa caricatura da série *Os Braganças*. No ventre de D. Carlos, surge o algarismo 8, seguido do símbolo @ (por cima, num esboço mais pequeno, o rei está novamente reduzido à forma de um zero). A dedicatória a Guerra Junqueiro e a transcrição de um fragmento do célebre poema *Pátria* servem de epigrama à imagem.



*Os Braganças* – litografia, desenho de Celso Hermínio  
 – *O Berro*, n. 15, 17 de Maio de 1896 pp. 4-5

Uma boia de enxundia, um zero folgazão,  
 Bispo português com toucinho alemão.  
 Sensualismo e patranha, indiferença e vaidade  
 Gabarola balofo e glotão, sem vontade.  
 Às vezes moralista (acessos de moral,  
 Que lhe passam jantando e não nos fazem mal.  
 Eis el-rei. Um egoísmo obeso, alegre e loiro,  
 Unto já de concurso e de medalha d'ouro  
 Termina a dynastia, e Deus que a fez tamanha  
 Põe-lhe um ponto final de oito arrobas de banha...  
 Laus Deo! (Junqueiro *apud* *O Berro*, 17 de Maio de 1896: 4-5)



*O Soberano* – litografia, desenho de Rafael Bordalo Pinheiro  
– *Álbum das Glórias*, nº 32, Setembro de 1882

Após o Ultimato, particularmente na capital, o rei e a monarquia perdem a batalha da opinião pública (Sardica, 2012: 346). O jornalismo «mais influente (porque mais audível no espaço público)» está nas «mãos de republicanos ou, pelo menos, de dissidentes do consenso monárquico, cuja agenda se orientava para o ataque ao Paço» (Sardica, 2012: 366). Como Louis XVI, o Príncipe de Gales ou o Rei-Pera, D. Carlos I é retratado como rei-burguês, decadente e inútil. Enquanto se esvaziam os símbolos da monarquia, a imagem contraditória do povo conhecerá novas representações.

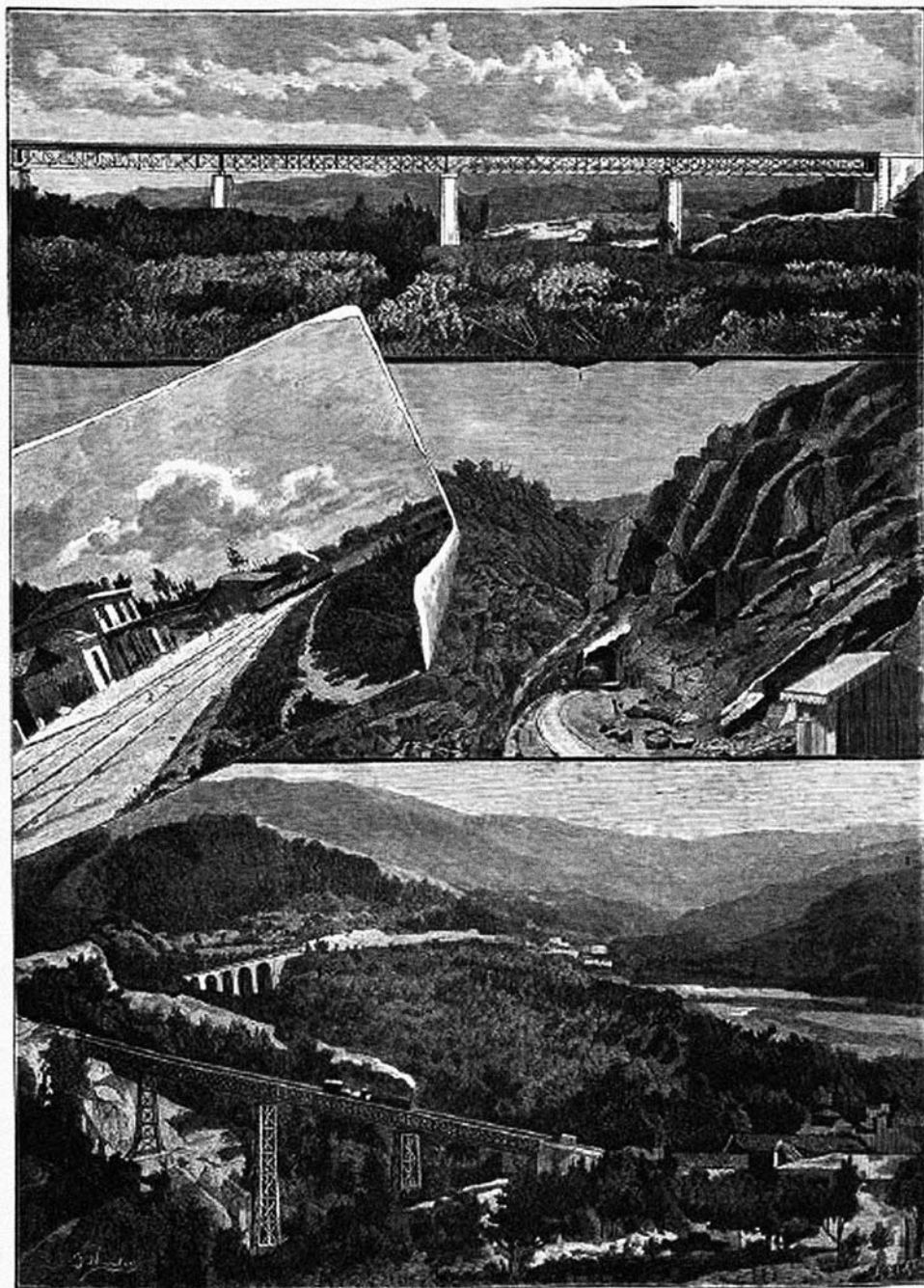
## 5.7 A caricatura do homem do povo. Entre as hortas e a cidade. O Zé Povinho e as figuras da esfera pública mediatizada.

Quase três décadas depois do aparecimento dos caceteiros d'*O Asmodeu* e do *Jornal Para Rir*, o tipo rústico será novamente colocado no mesmo lugar improvável — com muita ironia mas sem o mesmo acento de violência ou de inquietação. O *Álbum das Glórias*, composto pelas litografias a cores distribuídas com o jornal *O António Maria*<sup>226</sup>, consagra o Zé Povinho. A personagem surgiu anos antes, no dia 12 de Junho de 1875, nas páginas d'*A Lanterna Mágica, Revista da Semana*, de Rafael Bordalo Pinheiro e Gil Vaz — Guilherme de Azevedo e Guerra Junqueiro. Na primeira aparição, o pão continua caro e os impostos continuam a pesar sobre os pobres contribuintes. O «Seu Zé Povinho» é abordado pelo ministro da Fazenda, António Serpa, transformado no gaiato que recolhe a esmola para o «Santo António» Fontes Pereira de Melo, seguido pelo olhar feroz do Barão do Zêzere, comandante da Guarda Municipal. «Doce António sem malícia / que triunfas do pecado / com auxílio da polícia» (cf. França, 1981: 111). O Zé Povinho tem traços rurais, mas não é um aldeão provindo de terras distantes da cidade. Ele vem «das “hortas”, desta nesga suburbana de mão-de-obra que existe entre a capital e o campo» (cf. França, 1975: 15); mantém «o traje rústico compósito e esta barba passa-piolho em que se compuseram as suíças iniciais...» (idem: 16). Não é um operário: «não adoptou qualquer peça do trajar fabril ou urbano, sequer o talhe da barba — mas é nas ruas da cidade (ou da «polí-tica») que ele se move observa e pasma» (idem). Em todo o caso, também não é o desordeiro violento d'*O Drama em 3 Actos*; mesmo quando usa a força, muito ocasionalmente, ou quando lança o proverbial manguito, na versão mais tardia da louça das Caldas.

Funcionários públicos, proprietários e investidores entram num entendimento mínimo e a Regeneração torna-se, segundo a expressão de Oliveira Martins, o «nome português do capitalismo» (Cf. Cabral, 1976: 161). Surgem novos levantamentos e tumultos contra a carestia e os impostos, nomeadamente durante a crise provocada pela depressão económica mundial, combinada com a guerra do Panamá. As remessas brasileiras recuam; abrem-se as portas à revolta da frente heterogénea da *Janeirinha*, em 1868, e da *Saldanhada* de 1870 — que o jovem Bordalo tratará de satirizar n'*A Berlinda*. Pouco depois, a monarquia liberal entra sem demasiados sobressaltos nos governos do rotativismo partidário. Em 1877, há milhares de quilómetros de estrada aberta e mil quilómetros de caminho-de-ferro. As belas gravuras saídas da oficina d'*O Occidente*, assinadas por Caetano Alberto, produzidas a partir das fotografias da casa Biel, mostrarão frequentemente a expansão ferroviária, com uma perfeição técnica e um apelo gráfico exemplares.

---

226 Em 1880, «saíram 14 litografias, seguidas por 9 em 81, 12 em 1882, e uma em 1883, encerrando dessa forma o primeiro grupo, que deu o primeiro volume do álbum com 36 figuras. O segundo volume nunca saiu encadernado, tendo porém sido publicadas mais três litografias em Janeiro de 1885, e outras três em 1902.» (Sousa, 1998: 215).



*Caminhos de Ferro Portugueses — Viaduto de Villa-Meã — Estação de Cette —  
Passo da Morta — Viaduto de Palla e de Ovil. No Caminho de Ferro do Douro  
(segundo photographia de Biel) — Gravura de Caetano Alberto — O Occidente,  
7º Anno, Vol. VII, n. 184, 1 de Fevereiro de 1884. p. 29*

Logo depois da estação entra-se no tunnel da Tapada de D. Luiz, uma das obras mais importantes e diffíceis da linha. Tem 1:086 metros de extensão, havendo-se perfurado para ell quatro poços com a profundidade total de 185m [...]

Entrando-se no valle de Odres, cuja vegetação pitoresca mais se harmoniza com as sinuosidades do terreno, descobre-se pela curva do traçado, o viaducto de Villa Meã, de ferro. O seu comprimento é de 221m,10, e as fundações acham-se á profundidade de 5m... (Rodrigues, 1884: 30)

Entre a década de sessenta e os primeiros sinais de bancarrota, no final da década seguinte, o número de máquinas industriais aumenta cinco vezes; na altura do Inquérito Industrial de 1881, a energia a vapor ao serviço da indústria multiplicou-se por dez, «desde o recenseamento de 1852» (cf. Cabral, 1979: 28). Embora não forme uma classe homogénea — porque está dividida entre trabalhadores domiciliários, artesãos e trabalhadores fabris —, a trintena ou quarentena de milhares de operários da primeira metade do século multiplica-se. Em 1881, o número rondará noventa mil, com o sector têxtil à cabeça, seguido «dos tabacos, da metalurgia, da carpintaria e da construção civil» (cf. Mónica, 1986: 13). Sob a pressão do Partido Progressista — mas sem desvantagem para os Regeneradores — um decreto de 1878 alarga o sufrágio aos «chefes de família», ou seja, a 70% da população adulta masculina (Mónica, 1985: 77). No entanto, por regra, as leis eleitorais favorecem os governos nomeados pela Coroa — tornando-se restritivas em 1895 e em 1901, ano da «ignóbil porcaria» que restringe o sufrágio urbano. A imprensa regular e a imprensa satírica denunciam os votos vendidos a dez tostões e por um prato de «carneiro com batatas», sob a tutela paternalista de caciques e delegados políticos. O mutualismo promovido pelo Centro Promotor deu lugar a formas de luta política e de oposição mais vinçadas. No ano em que nasce o Zé Povinho, surge o Partido Socialista. Um ano depois, o Partido Republicano é legalizado. O processo de conversão da agricultura comercial alterou a distribuição da propriedade e do trabalho. O trabalho nos campos proletariza-se e gera migrações internas sazonais, de mão-de obra abundante e barata (cf. Pereira, 1983: 317; Telo, 1994: 48). No curso desta «revolução verde», assimétrica e contraditória, a «alternativa para o pequeno camponês é a emigração para a cidade ou para o estrangeiro» (Telo, idem: 49)<sup>227</sup>. O Brasil absorve a maior parte. Mas a população urbana também aumenta significativamente. Entre 1864 e 1911, a população lisboeta mais do que duplica — de cerca de 164 000 passa para cerca de 430 000 habitantes. No Porto, no mesmo período, a população cresce de 87. 000 para cerca de 194 000 habitantes (Cf. Leite, 2005: p. 70). Muitos migrantes procuram pequenos trabalhos; o desemprego e o subemprego crescem. Nos subúrbios crescem as hortas. Os horticultores mais hábeis são os «saloiões» que arrendam e exploram terrenos com pouco mais de um hectare, em Telheiras, no Campo Grande, no Lumiar, em Chelas ou Arroios... A produção é intensiva, fertilizada pelo estrume que vem dos estábulos da cidade: «os mesmos troços chegam a produzir por ano, cinco e seis culturas sucessivas por ano, sem esgotarem o solo» (cf. Pereira, 1983: 155-156). Diariamente, os produtos chegam à capital, trazidos em carroças.

---

227 «É uma revolução verde muito especial: baseia-se numa especialização internacional em meia dúzia de produtos, depende das exportações e da inserção de Portugal no sistema económico internacional; cria a sua própria reserva de mão-de-obra barata, com a marginalização de um amplo sector não competitivo; assegura a manutenção da pequena propriedade com as remessas de emigrantes e as políticas mais ou menos conscientes de protecção ao pequeno camponês.» (Telo, 1994: 50). A revolução verde do fontismo não altera a estrutura agrária toda mas varre das «terras mais férteis e bem servidas de transportes» a economia de subsistência, é «uma das mais rápidas e significativas mudanças do sector primário que Portugal já conheceu.» (idem).

## Na horta do Zé Povinho



*Na Horta do Zé Povinho* – litografia, desenho de Rafael Bordalo Pinheiro  
– *Pontos nos ii*, nº 243, 22 de Fevereiro de 1890. p. 64

O país é pobre mas sofre um processo de transformação substancial. Alarga-se a população que acede à leitura e ao espaço politizado da esfera pública. Entre 1878 e 1910, a camada alfabetizada do país passa de 21% para 31%: o «ganho — 10% da população, uns 540 mil portugueses num total demográfico de cerca de 5,4 milhões em 1900 — foi obtido sobretudo entre os homens e nas cidades, fazendo do espaço urbano, e acima de tudo de Lisboa e Porto, uma autêntica “ilha” de leitura num “oceano” de ruralidade e analfabetismo» (Sardica, 2012: 347). A década de sessenta assiste ao surgimento do *Diário de Notícias* (Dezembro de 1864), vendido a

dez reis, conciso e generalista como os exemplos do *New York Times*, do *la Presse* ou do *Petit Journal* — chegará a atingir uma tiragem diária de 25 000 exemplares (cf. Sousa, 2011: 65-70). No final da monarquia, as tiragens médias diárias dos periódicos lisboetas quintuplicam. De 60 000 exemplares passam a 300 000 (Cf. Sardica, 2012: 347). Em 1900, segundo as contas feitas por Brito Aranha, existe um total geral de 583 periódicos portugueses, concentrado sobretudo em Lisboa e no Porto — com 188 e 91 títulos, respectivamente (cf. Brito Aranha, 1900: 45). O comentário do Presidente da Associação de Jornalistas de Lisboa não pode ser mais otimista:

Por aí, podemos perceber que o desenvolvimento do jornalismo em Portugal, é realmente maravilhoso, principalmente se considerarmos estas duas circunstâncias: por um lado, que a população é pequena e, em segundo lugar, que Portugal está atrasado relativamente a muitos outros países por diversos outros elementos de progresso da civilização na Europa. É um facto não menos adquirido e incontestável e que o nosso progresso, do ponto de vista das coisas da imprensa, nos coloca ao nível das nações mais civilizadas da Europa. Ao mesmo tempo, isto prova que agrada à sociedade portuguesa, em geral, fazer uma homenagem brilhante aos serviços da Imprensa periódica. (Brito Aranha, 1900: 46).<sup>228</sup>

No último quartel do século, o leitor da imprensa satírica, embalado pela leitura da imprensa periódica regular, e por duas décadas de «melhoramentos materiais», pode tomar o rústico homem das hortas por um representante expressivo do povo. Contudo, tendo em conta as assimetrias, entre as ditas hortas e o nível de «avanço do ponto de vista das coisas da imprensa», será imprudente conciliar a fabulosa personagem criada por Bordalo com a afirmação genérica de Jules Champfleury (1820-1889) proferida no prefácio da *Histoire de la caricature moderne*: «a caricatura é, juntamente com o jornal, o grito dos cidadãos. O que estes não podem exprimir é traduzido por homens cuja missão consiste em trazer à luz os sentimentos íntimos do povo» (Champfleury, 1868: vii)<sup>229</sup>. Também não parece plausível a sugestão que atribui a persistência e à eficácia do estereótipo nacional do Zé Povinho a uma «essência anímica» — que «nas veras da sua alma mais íntima, nas suas entranhas mais óticas e no seu recorte psicológico mais fundo, perene e arcaizante» entraria em relação com a «comunidade nacional sofredora, apática, descrente...» (Medina, 2008: 101)<sup>230</sup>. O conceito de «persona-

---

228 «On peut se rendre compte par là que le développement du journalisme em Portugal, est réellement [sic] merveilleux: si l'on tient compte surtout de ces deux circonstances, que la population d'une parte est peu considérable, et que d'autre part, le Portugal est en retard sur beaucoup d'autres pays pour diverses autres éléments du progrès de la civilisation européenne. C'est un fait qui n'en est pas moins acquis et incontestable, que notre état d'avancement, au point de vue des choses de la presse, nous met au niveau des nations les plus civilisées de l'Europe. Cela se prouve en même temps que la société portugaise, en général, se plait à rendre un éclatant hommage aux services de la presse périodique.» (Brito Aranha, 1900: 46)

229 «La caricature est avec le journal le cri des citoyens. Ce que ceux-ci ne peuvent exprimer est traduit par des hommes dont la mission consiste à mettre en lumière les sentiments intimes du peuple.» (Champfleury, 1868: vii)

230 «porquanto, na sua essência anímica, nas veras da sua alma mais íntima, nas suas entranhas mais óticas, e no seu recorte psicológico mais fundo, perene e arcaizante, ele continua a representar a mesma inércia, a mesma

lidade-base» que guia este género de interpretação replica uma explicação antecipada pelo próprio estereótipo, sem avaliar a relação entre o esquema fisionómico e uma simbologia política convencional, bastante moderna (aplicável a outras comunidades que atravessam processos de transição similares). Não há profundidade «atemporal» ou «ancestral» que explique a maleabilidade da fabulosa personagem surgida na *Lanterna Mágica*. O Zé Povinho só faz sentido porque participa no esquema de relações entre a caricatura a esfera pública, habituada às «metáforas endurecidas do jargão político» (Gombrich, [1966] 1971: 127-142)<sup>231</sup>.

Será interessante relembrar a migração para as revistas cariocas — *O Mosquito*, *Psit!!!* e o *Besouro*. Nos periódicos publicados durante o período brasileiro de Bordalo Pinheiro, a personagem desdobra-se ou alterna com o *Arola*, um outro símile de Sancho Pança, criado pelo ilustrador. «Quem paga o patão é o Zé Povinho, esse Arola que vae á Penha, ri, paga e não entende nada» («A Penha e a Camera Municipal», *O Besouro*, 19 de Outubro de 1878. p. 225) Perante o esguio e cosmopolita ministro brasileiro da Fazenda, Gaspar da Silveira Martins, o Zé Povinho brasileiro cumpre a mesma função que o Zé Povinho português cumpriu perante António Serpa.

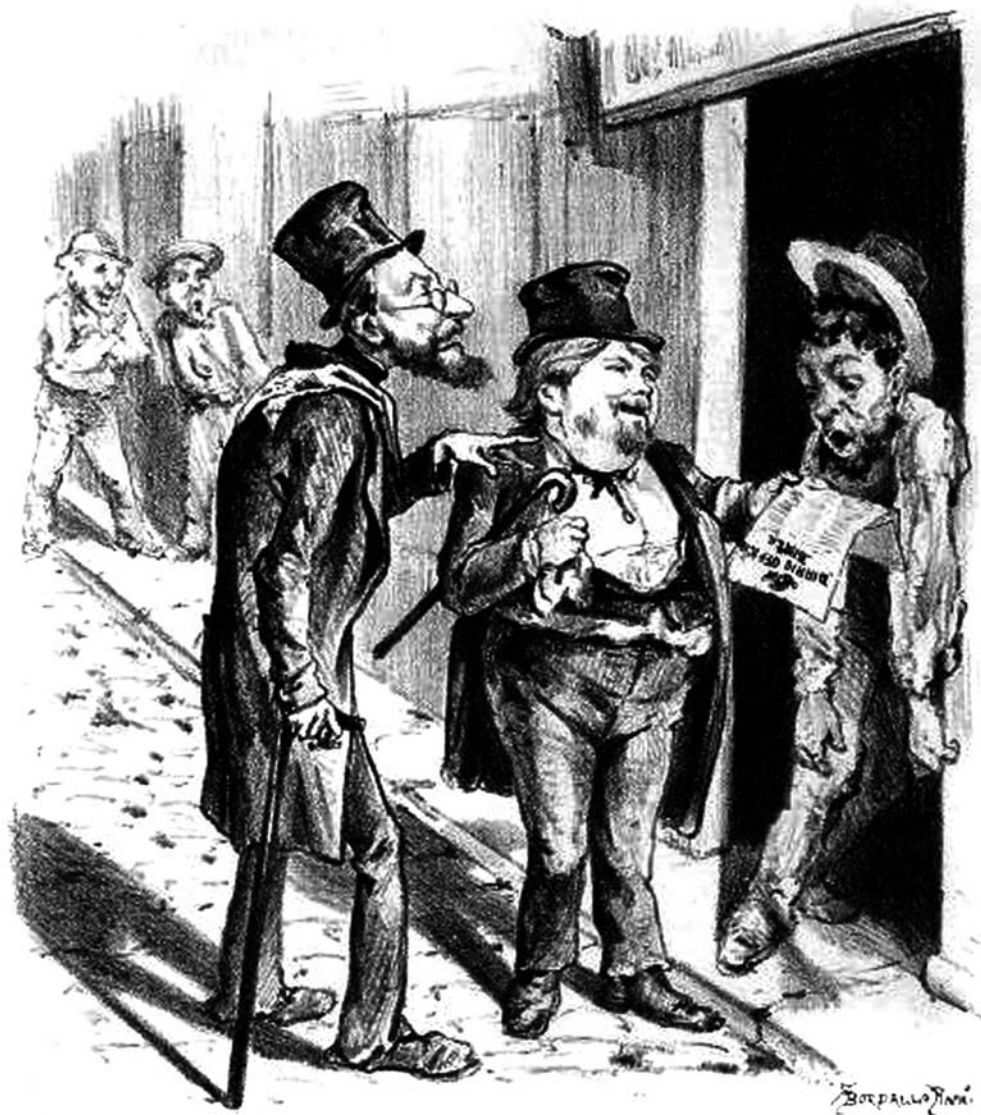
O teatro da sátira política é um teatro de figuras públicas. Os periódicos satíricos partilham com a imprensa quotidiana uma rede cada vez mais densa de retratos e imagens dos políticos — é este enredo que permite ao célebre caricaturista André Gill declarar, a propósito de Adolphe Thiers,: «desenhei-o, à minha maneira, talvez quinhentas vezes; nunca o vi» (Gill *apud* Bornemann, 1974: 178)<sup>232</sup>. Traduzidas em fórmulas gráficas facilmente reconhecíveis, as cabeças singulares de «Fontes», «Loulé», «Braancamp», etc., circulam pelas páginas dos jornais e das revistas ilustradas (mas já não são cabeças coroadas). Surgem quando protagonizam uma qualquer acção, desaparecem durante um tempo, voltam a aparecer num episódio futuro.

---

comunidade nacional sofredora, apática, descrente, niilista e, só ocasionalmente, capaz de raríssimas explosões de cólera, sempre esporádicas e inconsequentes, expressas através de um gesto fático brutal, próprio aliás de quem não sabe falar, pois nunca se alfabetizou moral, cívica ou escolarmente o suficiente para encarregar gente mais dotada da palavra para exprimir as suas cóleras, justos queixumes ou legítimas aspirações.» (idem) Segundo o mesmo historiador, o Zé Povinho tocava «a essência caricatural do portuguesismo, do “Hommo Lusitanus”, ainda que sob o registo do burlesco e da sátira...» (idem)

231 O carácter formulaico e abreviado do desenho da caricatura, intimamente associado à investigação fisionómica, oferece um exemplo paradigmático da coerência dos *schemata* teorizados por Gombrich — os padrões ou fórmulas de resolução de problemas, sujeitas a testes, correções ou refinamentos. Segundo o historiador, na percepção do rosto existe a impressão intuitiva de um todo. As relações que os traços assumem nas diferentes expressões emocionais, são passíveis de um processo de simplificação que entra em jogo com um repertório prévio. A linha abreviada dos desenhos de Rudolphe Toppfer, explora as «chaves mínimas da expressão», experimentando várias combinações possíveis, sem deixar de basear-se em fórmulas anteriores. Não se trata de encontrar a réplica perfeita do real, mas de trabalhar a equivalência entre certos parentescos de elementos gráficos e certas reacções assentes no reconhecimento da coerência e na possibilidade de variação da representação (fundamental no caso da fisionomia). A partir do século XVI, esta forma de reconhecimento desenvolve um conjunto de diagramas, explorado nos tratados fisionómicos que se espalham e multiplicam pela Europa, como chão fértil que nutre e multiplica as possibilidades da caricatura. *The Cartoonist's Armoury*, texto mais tardio sobre a caricatura — menos devedor do modelo popperiano — argumenta que a caricatura revela a dependência de um repertório de «metáforas endurecidas do jargão político». A esquematização continua presente, mas é sob o signo do comum que a caricatura declina as suas figuras. Através dos mecanismos da condensação e da deslocação, o caricaturista traduz livremente os conceitos e os símbolos estenográficos da política em situações metafóricas (Gombrich, [1966] 1971: 127-142).

232 «Je l'ai à ma façon, dessiné cinq cents fois peut-être; je ne l'ai jamais vu.»



*Os Meirinhos Políticos* – Rafael Bordalo Pinheiro  
 – Litografia (Lith a Vapor Angelo e Rubin, Rio de Janeiro),  
*O Besouro*, 18 de Maio de 1878 p. 56

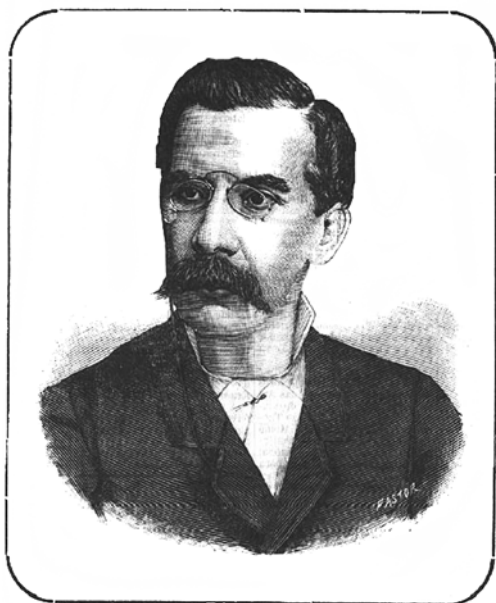
Sr. Commendador, queira V. S.<sup>a</sup> perdoar, mas á vista das ultimas ordens, temos de dizer a V. S.<sup>a</sup>:

*Olhe esses Cobres que saiam, senão commendasinha p'rodeposito. (sic) – V. S.<sup>a</sup>. Desculpará mas é p'ra já – Estamos nas inconomias e é preciso o cobre, já vio?*

*Pague e não bufe.*

E demais, seu vendeiro, quem quer uste que lhe custe, para que diabo quer você a commenda se está sempre em mangas de camisa?

Vá, escarre os cobres — ou se V. S.<sup>a</sup> quer dar uma *pelanca* de cinco mil, p'ra caçaça, fazemos que o Sr. Juiz espere até amanhã. Creados de V. S.<sup>a</sup> (Anom., 1878: 56)



*Conselheiro Ernesto Rudolpho Hintze Ribeiro* – Gravura de Pastor  
– *Diário Ilustrado*, 22º ano, nº 7153, Quinta Feira 23 de Fevereiro de 1893,

*Conselheiro José Luciano de Castro* – Gravura de Pastor  
– *Diário Ilustrado*, 15º ano, nº 4613, Sabbado 27 de Fevereiro de 1886

«A conjuntura é grave; mas lá diz o dictado: *conhecem-se os grandes homens, nas grandes ocasiões*, e se o conselheiro Hintze Ribeiro consegue, como esperamos, sair-se triunphante com a collaboração dos homens distintos a que preside, conquista e solidifica uma d'aquellas posições que notabilisam uma individualidade» (in *Diário Ilustrado*, 1893)

«É uma individualidade evidente, superior; como chefe de um partido importante representa um papel notável na sociedade portugueza, que vivendo no rigimen constitucional, necessita, como condição indispensavel para a sua existência de partidos que produzam a harmonia, de chefes que dirijam esses partidos. E havendo dentro do systema dominante, sómente duas collectividades partidarias, o sr. Conselheiro José Luciano de Castro é chefe de uma d'ellas.» (in *Diário Ilustrado*, 1896)

Quando há troca de cadeiras nos gabinetes dos ministros, a primeira página do primeiro diário ilustrado português, o duradouro *Diário Ilustrado* (publicado entre 1872 e 1911), dá à estampa o retrato dos novos presidentes do conselho.

Em relação estreita com o universo das actualidades, noticiadas na imprensa regular, a caricatura assume um papel determinante na construção da iconografia da política de massas. Entre a década de setenta e a década de oitenta, colmeça a crescer em Portugal o campo da imprensa satírica: às publicações de Bordalo, juntam-se o já referido *O Pimpão* (1878-1918), os portuenses *O Sorvete* de Sabastião Sanhudo (publicado com algumas interrupções entre 1878 e 1900), precedido pelo *Pae Paulino* (1877), e o *Charivari* (1886-1899 com uma efémera segunda série em 1914), ilustrado com desenhos de Almeida e Silva, Joaquim Maria Pinto, Alonso/ Joaquim Guilherme Santos Silva ou Simões Júnior. Na década seguinte surgem

a *Chacota* (1892-1902), *Os Ridículos* — o periódico humorístico português de maior longevidade, publicado em quatro séries, entre 1895 e 1975 —, *Os Pontos* (1896-1905) e *A Algazarra* (1899-1906). Em 1893, o jornal *O Universal* ensaia a publicação de um *Suplemento Ilustrado* semanal, impresso a uma cor, com direcção artística de Celso Hermínio. Em 1897, a empresa do grande quotidiano *O Século* inicia a duradoura publicação semanal do *Suplemento Ilustrado*, posteriormente intitulado *Suplemento Humorístico* e, mais tarde ainda, o *Suplemento Cómico* (1913-1921) — que publicará as célebres aventuras de *Quim e Manecas* de Stuart de Carvalhais. No início do século, surgem *O Pagode* (1902-1905) e *O Xuão* (1908-1910) que dará origem ao jornal *O Zé* (1910-1919). Entre suplementos e periódicos, estas publicações de maior duração são acompanhadas por uma profusão de títulos sugestivos, de vida mais curta ou intermitente: *O Pist.Arola* (1878), *O Polícia*, *A Minhoca*, *O Tam-tam*, *O Jacaré* (todos de 1879), *O Zé Povinho* (1880, e 1896-1897), *O Cometa* (1881), *Zé Barros / Maria da Fonte* (1885-1886), *A Comédia Portuguesa* (1888-1889, e 1902), *O Micróbio* (1894), o *Berro* (1896), o *Dom Quixote* (1896), *A Marsalheza* (1896-1898), *A Corja* (1898), *O Diabo*, *A Carantonha*, *O Grande Charivari* (todos de 1899), *O Chinelo* (1900), *O Zé* (1903), *A Borga* (1906), *O Monóculo* (1906), *O Raio* (1909-1910), *A Farça* (1909-1910), *O Moscardo* (1910)... «Na verdade os jornais humorísticos parecem cogumelos, surgem às carradas mas de curta duração» (Cf. Sousa, 1998a: 202). Como atesta o extenso catálogo da exposição comemorativa centenária, o *Zé Povinho* é retomado incessantemente, em praticamente todos estes periódicos, ao longo de décadas (cf. AAVV, 1976: 139- 336). Quase nunca surge isolado e é rara a vez em que não contracena com um ou vários políticos — o retrato d’*O Soberano* do *Album das Glórias* é uma imagem relativamente atípica.

O leitor do início do século XX, observa a capa do *Suplemento Humorístico d’O Século* de vinte e dois de Novembro de 1904 e identifica o Presidente do Conselho de Ministros, Conselheiro José Luciano de Castro, e o ex-Presidente do Conselho de Ministros, Conselheiro Hintze Ribeiro (actualmente na oposição). Bem enroscados nos seus austeros fatos negros — *na modernidade, celebramos todos um enterro qualquer* —, os dois líderes veteranos formam as rodas da bicicleta do rotativismo, progressista e regenerador. Em cima do selim, quase excedendo os limites da imagem, senta-se um rotundo ciclista, devidamente ataviado com calçado desportivo e calça subida. É o financeiro, primeiro conde Henrique de Burnay. Ao reconhecer este trio, e também o longo enredo que o une — pontifica a questão recorrente da concessão estatal do monopólio da indústria tabaqueira — o leitor poderá rir com uma das mais fabulosas sátiras políticas portuguesas do início do século XX. Ao contrário destas figuras — e ao contrário das representações alegóricas da «República», da «Política» ou da «Fazenda» —, o *Zé Povinho* tem uma fisionomia vincada que não conhece qualquer referente particular.



*O Primeiro Ciclista do Mundo – Deixal’os falal-os que quem tem o guiador sou eu!*  
desenho de Jorge Colaço, – *Suplemento Humorístico d’O Século*,  
Oitavo Anno, n. 369. Terça-Feira, 22 de Novembro de 1904

Uma das «melhores imagens ideográficas de Bordalo» pode ser entendida como uma sátira do «país à espera, geração após geração, fora do tempo» numa «imensa sala de dormição colectiva» (cf França, 1975: 22). Por outro lado, também pode ser interpretada como uma representação do intervalo entre o alto-funcionário político e a multidão dos governados. O desenho de Bordalo confere um sentido mais genérico à caricatura de Daumier que visou, alguns anos antes, o papel

de eminência parda de Thiers no governo da França. Na «Scena Portuguesa», Fontes Pereira de Melo dita o guião dos «melhoramentos materiais» composto pelos papéis do «Syndicato de Salamanca», formado por Burnay, e do «Caminho de Ferro de Torres» — com suspeitas de conluio, atropelos e agiotagem (cf. França, 1981: 201). Oculto, envolvido num nicho de penumbra, o ministro só é visível do palco, por alguém que não coincide necessariamente com o actor em cena (o monarca, invisível, que repete o ditado). O leitor d’*O António Maria* compreende a encenação pelos bastidores, como um espectador privilegiado. Quem manda? O rei? o ponto? os plutocratas da ferrovia? Ninguém pode incarnar a soberania. A imagem clarifica apenas o jogo de representações: apesar da encenação pública, os poderes agem segundo interesses invisíveis, desconhecidos da massa indiferenciada dos dorminhocos.



*A Scena Portuguesa* – litografia, desenho de Rafael Bordalo Pinheiro  
– *O António Maria*, Anno 4, n. 158, 4 de Maio de 1882, p. 144;

*Le Souffleur* – litografia, Desenho de Honoré Daumier – *Le Charivari*, le 7 février 1870

A associação entre o nome «Zé Povinho» e a expressão «zé-ninguém» reforça um elo com a plebe sem genealogia (cf. Henriques da Silva, 2006: 244). Os «tipos» populares que no panorama fisiológico ainda podiam reclamar uma certa particularidade, ou formar uma galeria de personagens diversificadas, fundem-se num estereótipo particularmente eficaz. Em grande medida, o Zé Povinho é o reverso satírico das representações da «vida íntima do povo» que primam «pela suave singeleza, e pelo cunho verdadeiramente português» (Anom., 1858: 205)



*O Trovador Camponês* – desenho de Tomas de Annuniação,  
– gravura a topo de Pedroso – *Archivo Pittoresco*, Tomo II, n. 26 Dezembro de 1858 p. 205

O corpo criatural do «povo miúdo» é o agente secreto da fisiologia, que o caricaturista político utiliza para ganhar a cumplicidade do leitor (que ri, quando vê o improvável Zé Povinho no lugar do soberano). A antiga comédia de Plauto provocava o riso quando o pobre diabo Sósia se colocava momentaneamente no lugar do cidadão romano. A imagem da *Lanterna Mágica* provoca o riso quando o leitor sai dos eixos e fica, nem que seja por um momento, no lugar do homem das hortas, do lado errado do orçamento, dos cargos, dos negócios públicos e privados. Quanto mais pobre for, quanto maior for o intervalo entre a criatura e os dirigentes e os burocratas, mais carnavalesco se revela o cortejo que deveria ligar a comunidade e zelar pelo interesse comum (*celebramos todos um enterro qualquer*).

A figura desenhada por Bordalo Pinheiro carrega na ambiguidade entre *o populus*, cuja raiz latina remete para *pobre*, e o Povo, enquanto corpo constitutivo da nação: o povo é «o que não pode ser incluído no todo de que faz parte e não pode pertencer ao conjunto no qual está incluído desde sempre (cf. Agamben, 2010: 33). Daí as contradições e as aporias que ele suscita sempre que é evocado e posto em jogo na cena política» (idem). Entre o que é (ignorante e dominado) e o que deveria ser (civilizado e soberano), o povo surge sempre por realizar-se ou, de modo mais inquietante, surge sempre como «o que falta por essência a si próprio e cuja realização coincide, por conseguinte, com a sua própria abolição» (idem). Este intervalo político, tão bem simbolizado pela figura do Zé Povinho, surge com evidência no textos do *Álbum das Glórias* e d'*As Farpas* dedicados a Rafael Bordalo Pinheiro, escritos pelo colaborador João Ribaixo / Ramalho Ortigão: Zé Povinho é um *bom menino* de cinquenta anos que conserva prodigiosamente «as graças da infância [...] casta inocência, temor de Deus, obediência a seus mestres, humildade,

nariz por assoar, dor de barriga às segundas-feiras e santíssima ignorância» (Ribaixo, 1881: s. n.). Tem por pai o «galhofeiro» Parlamentarismo e por mãe a Carta Constitucional, caricaturada no mesmo álbum como «velha, feia e estúpida», que vive na rua, ou, clandestinamente, «com vários sujeitos da burguesia», depois de ter vivido, inicialmente, com o Povo (cf. idem).

Os «sábios e carinhosos pais», os «Públicos Poderes», colocaram o Zé Povinho «à porta das instituições na franca direcção do olho da rua». Entregaram-lhe a liberdade e dispensaram-no de ir à escola — «”antes burro vivo, como tu estás, “do que doutor morto”, como tão frequentemente se tem visto» (idem). Mas não deixaram de confiá-lo ao pároco da freguesia, aos tribunais e aos «advogados idóneos», a «troco de seis moedas», ao exército, à armada e à polícia civil. Sob a influência caciqueira do «funcionário especial» — o regedor —, o Zé Povinho é ainda o eleitor que acaba sempre aceitar e confirmar os governos rotativos, incumbidos «de assegurar a manutenção e persistência de toda esta caranguejola» (idem). Da «existência metaphysica do Estado» faz apenas uma «noção extremamente rudimentar, nevoenta e confusa» mas já não é um simples servo; agora é «também o que paga; mas não é ainda o que pensa, o que decide e o que resolve» (Ortigão, 1889: 158). Tem sobre as costas «o symbolo supremo da *albarda* como synthese collectiva de todos os fenómenos administrativos, mais ou menos baseados no imposto» (idem). Assim se caracterizam as suas relações com as instituições do poder, expressões «synonimas da mesma entidade mysteriosa e omnipotente, que é a *albarda*». Ocasionalmente, como meio de resistência, sabe apenas *atirar com a albarda ao ar*, uma expressão quer resume e «constitue a encyclopedia scientifica e litteraria de todas as suas idéas ácêrca dos direitos do homem e do cidadão» (Ortigão, 1889: 158).

Quando confronta os «direitos do homem e do cidadão» e «a existência metaphysica do Estado», o retrato do Zé Povinho toca o nó contraditório do moderno estado nação. É certo que a velha *Carta Constitucional*, outorgada pelo Rei D. Pedro IV, preservou direitos régios e elidiu o princípio da soberania popular. Mas não deixou de afirmar, nas linhas do seu primeiro artigo, : «O Reino de Portugal é a Associação política de todos os Cidadãos Portugueses. Eles formam uma Nação livre e independente»<sup>233</sup>. No ponto da nascença do estado político contemporâneo, a exigência da soberania nacional produz um paradoxo; a nação está sob a lei, que decorre da associação política de todos os cidadãos, mas é *soberana* — *não conhece nenhum poder acima* (cf. Arendt *apud* Santner, 2011: 51). A autoridade formal do estado é suplementada por uma esfera

---

233 Os cidadãos portugueses reconhecidos pelo «Título II» são: «§ 1º Os que tiverem nascido em Portugal, ou seus Domínios, e que hoje não forem Cidadãos Brasileiros, ainda que o Pai seja Estrangeiro, uma vez que este não resida por serviço da sua Nação.

§ 2º Os filhos de Pai Português, e os ilegítimos de Mãe Portuguesa, nascidos em País Estrangeiro, que vierem estabelecer domicílio no Reino.

§ 3º Os filhos de Pai Português, que estivesse em País Estrangeiro em serviço do Reino, embora eles não venham estabelecer domicílio no Reino.

§ 4º Os Estrangeiros naturalizados, qualquer que seja a sua Religião; uma Lei determinará as qualidades precisas para se obter Carta de Naturalização».

quase-natural, quase mística, anteriormente localizada no corpo do Rei «*qua lex ultima*», transferida para a «vida da nação e para o corpo do Povo» (Santner, idem: 52). A conotação original de liberdade do povo dá lugar a «um representante nebuloso da “alma nacional”» (Arendt *apud* Santner, 2011: 51)<sup>234</sup>. Mesmo quando age com um propósito moralizador, ou patriótico, a caricatura coloca em evidência as aporias e os antagonismos que atravessam esta ideia.



*A Carta* – desenho de Rafael Bordalo Pinheiro, litografia –  
*Álbum das Glórias* n° 27, Abril de 1882

234 Nebulous representative of a “national soul” which through the very fact of its existence was supposed to be beyond or above the law. National sovereignty, accordingly, lost its original connotation of freedom of the people and was being surrounded by a *pseudomystical aura of lawless arbitrariness*”

«O que emerge com a desapareção do que Kantorowicz refere como uma Realeza politicamente centrada, é, numa palavra, uma política centrada na nação – o moderno estado nação» «What emerges with the disappearance of what Kantorowicz refers to as “polity-centered Kingship” is, in a word, a *nation-centered Polity* – the modern nation-state»



*Dia de Reis* — Litografia, desenho Rafael Bordalo Pinheiro — *António Maria*, 6/1/1881  
*Juan Lanás* — desenho de Demócrito, litografia — *El Motín*, Ano I, nº 5. Madrid, 8-1-1881

Na célebre *Dia de Reis*, Bordalo Pinheiro representa as linhas dinásticas portuguesas, desde o Conde D. Henrique — a quem o rei de Lião «doou o Zé Povinho para elle e para os que dele descendessem» — até à «bem conhecida família da boa senhora gorda de azul e branco [D. Maria II]» (*António Maria*, 6/1/1881). Os reis liliputianos formam um friso multicolorido por cima do gigante de nariz rubro (D. Carlos, segurado por D. Luís está quase a cair). O gigante terá regado o dia de festa com demasiado vinho. Embrutecido, não sente, não vê, não ouve. Se não estivesse a dormir — ao lado da pergunta: «Levantar-se-há?» — certamente não deixaria que o cortejo colorido lhe passeasse por cima.

A versatilidade do símbolo do gigante adormecido permite que, num curto espaço de meses, a mesma figura, na mesma posição, apareça transformada pelo ilustrador espanhol Demócrito em *Juan Lanas*, nas páginas de *El Motín*, o célebre periódico satírico espanhol, anticlerical e republicano, editado por José Nakers e Juan Vallejo. O «arquétipo» lusitano é afinal facilmente transposto par um outro «arquétipo» — neste caso espanhol —, igualmente *inocente, bondoso, niño grande, del que todos se aprovechan y burlan...* (cf. Bozal, 1988: 420).



*O que é — O que pode ser* – litografia, desenho de Rafael Bordalo Pinheiro  
– *O António Maria*, 11 de Março de 1880, pp. 88 – 89

Ramalho Ortigão escreve a propósito do Zé Povinho: «Um dia virá talvez em que ele mude de figura e mude também de nome para, em vez de se chamar Zé Povinho, se chamar simplesmente Povo» (Ribaixo, 1882: s. n.). As linhas do *Álbum das Glórias* retomam uma ideia desenhada por Bordalo, dois anos antes, nas páginas correntes do *António Maria*. Sobre uma espécie de palco ou de arena, perante uma tribuna ocupada pelas caras ridentes dos monarcas europeus, e por uma Marianne contristada, o Zé Povinho surge como um animal de quatro patas, vergado sob «a mesma albarda em cima das mesmas costas» (*O António Maria*, 11 de Março de 1880), diante do rei, cujo largo manto envolve as individualidades evidentes da política (Fontes, Serpa, Braancamp, entre outros).

Não é inusual encontrar nas imagens de Bordalo Pinheiro apropriações ou paródias de obras de arte de Rafael, Rembrandt, Leonardo ou Goya. Neste caso, de forma mais difusa mas não menos eficaz, o desenho tira proveito da tradição simbólica do manto real. Nas várias representações da *Madonna della Misericordia*, os fiéis unem-se sob a protecção da virgem. O pensamento político-teológico interpreta o manto como um símbolo durador da união do corpo político sob a protecção do monarca, alimentando uma longa tradição iconográfica (cf. Bredekamp, [1999] 2003: 77). O sentido da figura coroada, colocada diante do Zé Povinho albardado, está próximo da caricatura publicada no *Paris Sketch Book* de William Thackeray que ridiculariza um retrato célebre de Luis XIV (pintado por Hyachinte Rigaud). Sobre a primeira legenda, «Rex», surge o elaborado traje real, sobre a segunda legenda, «Luduvicus», surge um homem calvo débil e de pernas tortas, finalmente, sobre a terceira legenda, a sequência das três imagens desvela o «lastimoso corpo natural do rei ao do manequim adornado com os atributos reais» (Cf. Kantorowicz, 1997: 423)<sup>235</sup>.



*Madonna della Misericordia*  
– Simone Martini and Lippo Memmi – 1308-10. Pinacoteca, Siena.

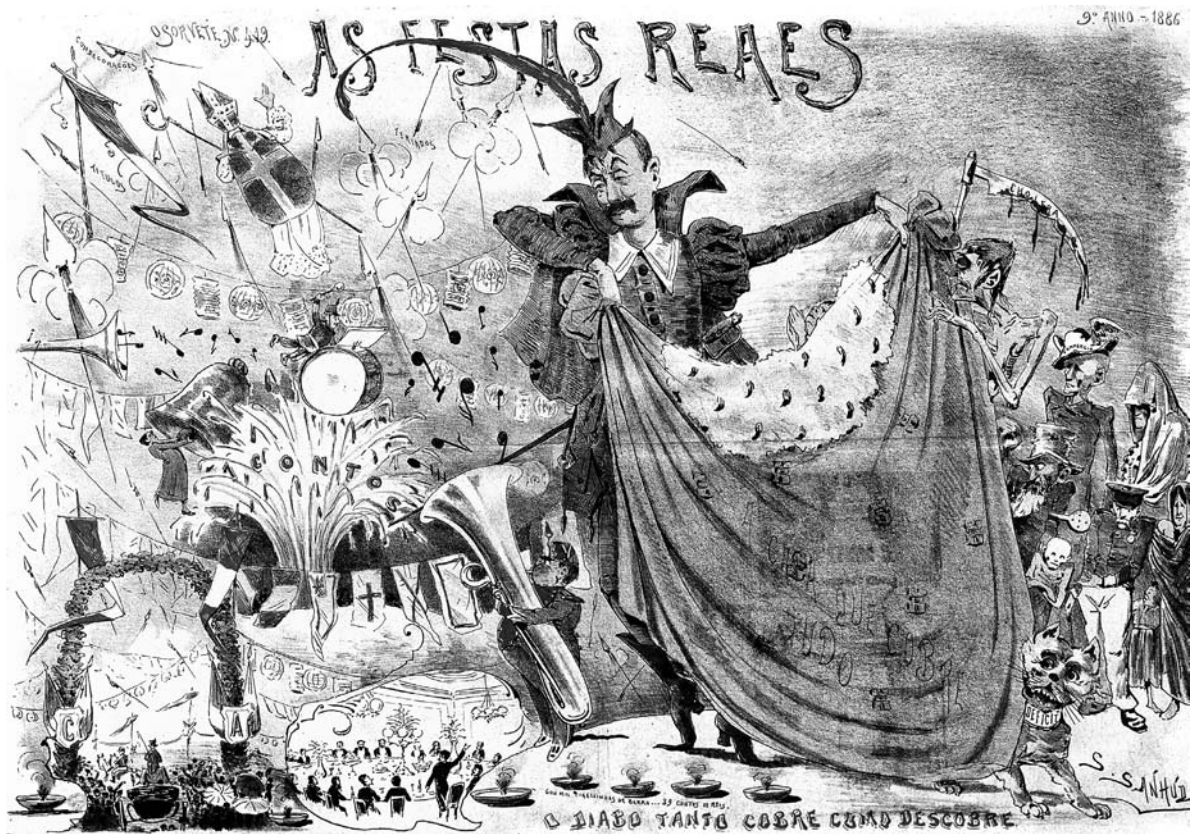
235 «juxtaposing the final pompous state portrait and its two components: the king's pitiful body natural and a dummy decorated with the regalia.»



*Rex, Ludovicus, Ludovicus Rex* – desenho de William Thackeray  
– *Paris Sketch Book*, 1840, p. 435;

Na caricatura desenhada por Bordalo Pinheiro, o peculiar «corpo místico», composto por D Luís e pelos altos funcionários do Reino, também é ridicularizado, pela pompa que o deveria confirmar. O rei é esboçado esquematicamente, de forma abonecada. Da cabeça vemos somente as mechas do cabelo, do rosto, uma simples linha de contorno. O resto é quase todo engolido pelo manto, pela coroa e pelo ceptro.

Um pouco mais tarde, n’*O Soverte* desenhado por Sebastião Sanhudo — que se desdobra numa página única de grande formato — surge uma imagem que coloca em cena o mesmo símbolo, antecipando as *Festas Reais* que deverão celebrar o casamento do futuro rei D. Carlos com D. Amélia. O recém-nomeado ministro das finanças, Mariano de Carvalho, surge transformado num Mefistóteles de ópera bufa, segurando um manto real que ostenta a inscrição: «A capa que cobre tudo». Atrás, no lado oposto ao das festas, vislumbram-se o cão do «Deficit», o espectro da «Cholera» e as figuras famélicas da «indústria» e do «commercio»... A caricatura rompeu os símbolos que pretendiam ligar o corpo político. O manto transmutou-se em adereço de farsa.



*As Festas Reaes* – Litografia, desenho de Sebastião Sanhudo  
 – *O Sorvete* – *Jornal de caricaturas* – 9º Anno, n. 419 22 de Maio de 1886

Retomem-se as páginas do *António Maria*. Do lado esquerdo, o Ze' Povinho dobra-se perante o Rei. Do lado direito, ergue-se um gigante munido de picareta. A relação das figuras inverteu-se. A fisionomia criatural deu lugar surgiu ao rosto de expressão grave (parece um Lincoln). «O que ele pode ser». Instruído pela cartilha de leitura aberta no chão, o Zé Povo atira «com os *aparelhos* ao ar» e arregaça as mangas; prepara-se para a demolição. À esquerda, os corpos são caricaturais; à direita, o gigante é desenhado num registo naturalista. O traço carregado ridiculariza e expõe a arbitrariedade dos signos da autoridade régia. O traço naturalista passa por uma representação fiel do homem emancipado. A realeza é exposta como ficção. A imagem do Hércules republicano irrompe novamente como realidade (futura).

Na homenagem publicada nas *Farpas*, Ramalho Ortigão nota que sempre «que attribue idéas a Zé-Povinho, Bordallo cae na banalidade e na emphase rethorica, declama, desdiz-se, contradiz-se» (Ortigão, 1889: 159). O acerto eventual deste juízo — desmentido pelas páginas do *António Maria* que representam as duas versões do Zé — sublinha o sentido das representações mais frequentes: o corpo criatural, à margem do político, é a evidência que dá razão às críticas e aos progamas que pretendem corrigir as faltas do poder (monárquico, republicano ou outro).



*Fffft... pum... catrapaz... paz!* – litografia a cores, desenho de Jorge Colaço  
 – *O Thalassa*, n. 31. Lisboa, 3 de Outubro de 1913 – legenda:  
 «5 de Outubro de 1910 / 5 de Outubro de 1913»

### 5.8 *Pro Patria Mori*: o povo que morre pela pátria. A mobilização nacionalista na imprensa ilustrada.

Entre as vozes que se ocupam do que o povo português «é», e do que povo português «deveria ser», agudizam-se as ideias de decadência, de regeneração e outras derivações da negra semântica da modernidade (*fanal obscuro*)... Oliveira Martins, *representative man* do pensamento português da época (cf. Lourenço, 1995: p. 11), retratado com admiração no *Álbum das Glórias*<sup>236</sup>, declara no célebre livro *Portugal Contemporâneo*:

236 O retrato surge publicado no número 20 de Setembro de 1881. O texto que acompanha a ilustração de Bordalo, assinado por Ramalho Ortigão/ João Ribaixo, traça um retrato heróico de Oliveira Martins. Sem grande surpresa as qualidades do retratado formam uma antítese quase perfeita do Zé Povinho. «A sua teoria da fundação da nacionalidade portuguesa como produto esporádico da vontade humana encontra n'ele próprio um argumento de plausibilidade biológica.

O auctor da *Historia da Portugal*, cujo perfil esboçamos, refez-se a si mesmo – forte saudável, poderosamente equilibrado – por um supremo esforço da energia moral sobre as faculdades do meio. Todas as suas grandes qualidades, eminentemente apropriadas ao combate moderno, adquiriu-as elle n'um triumpho decisivo de valor pessoal e adaptação á luta [...]

Do contacto inglez veio-lhe a religião do methodo e a da agua fria, a estima da força muscular o amor do conforto e da elegância do *home*, o espirito caseiro, os hábitos d'ordem, o systema d'estudo, a pontualidade de trabalho.

Da convivência hespanhola veio-lhe a infiltração do genio peninsular, a compenetração d'essa altiva democracia ingénita, indelevel caracteristico de raça [...]

Nenhum outro espirito contemporaneo percorreu em Portugal mais espaço em menos tempo. Tirando de si mesmo a propulsão que o move, elle é mais do que um simples instrumento, é uma força, como o vapor, aplicada á velha machina de uma sociedade que elle há de ajudar a impllir para deante, se ella andar, ou a meter ao fundo se ella resistir.» (Ribaixo, 1881: s. n.).

O direito divino era a expressão religiosa, ou se quiserem, metafísica da soberania popular. A nação personalizava-se num rei, da mesma forma que a humanidade se personalizava num deus-homem. Desde que não há direito, todos são democratas, isto é, todos põem no povo a origem da autoridade: resta descobrir as fórmulas adequadas ao exercício dessa autoridade. No direito divino, a fórmula era a hierarquia, a classe. Na democracia o direito é a igualdade, a fórmula acha-se na realidade das funções orgânicas da sociedade. No direito divino, rege a vontade da pessoa-símbolo do monarca; na democracia a vontade dos cidadãos. (Martins, [1881] 1986: 327)

O novo regime não deve implicar contenda de interesses: «a civilização de um povo apresenta os mesmos fenómenos que a evolução progressiva de qualquer indivíduo animal: especialização de funções, definição dos órgãos, coesão de movimentos, centralização de comando. O Estado é como o cérebro» (idem). O pensamento cesarista de Oliveira Martins não se afasta muito das correntes políticas europeias da segunda metade do século XIX que tornam as «funções orgânicas» o equivalente de uma autoridade centralizada, assente sobre a máquina coesa da burocracia. A «vontade que emana do povo» e a «alma nacional» confundem-se afinal com os decretos de um corpo administrativo eficaz. Em vez de questionar a sanidade desse misto de alma e de máquina, o *representative man* portugueses do final do século lamenta a sua fraca eficiência no país. A influente *História de Portugal* fecha com as linhas sobre o liberalismo, lamentando a fraqueza do estado português e a falta, no povo, da «homogeneidade de forma e a vida própria dos organismos colectivos» (Martins, [1879], 1950: 570). Dar-se-ia o caso, «talvez único na Europa», de um «povo que desconhece o patriotismo» e que «não só não possui uma alma social, mas se compraz e escarnecer de si próprio com os nomes mais ridículos e o desdém mais burlesco» (idem).

Pouco tempo separa o nascimento do Zé Povinho da célebre conferência de Antero, saudada por Bordalo nas páginas d'*A Berlinda*. As «três causas da decadência dos povos peninsulares», opõem-se aos «três factos civilizadores» que propulsionaram outras nações para as «virtudes modernas»: «a *liberdade moral*», conquistada pela Reforma ou pela filosofia; a *classe média*, que destrona reis e é «instrumento do progresso nas sociedades modernas»; a *indústria*, «verdadeiro fundamento do mundo actual» (Quental, [1871], 2001: 32). Em Portugal, a burguesia teria sido impedida de desenvolver-se pela aristocracia. O «génio popular» teria ficado moribundo às mãos do clero (idem: 49). Entre os reis, os jesuítas e o parasitismo dos Descobrimentos (retomando argumentos de Alexandre Herculano), o povo empobreceu: «No meio dessa pobreza e dessa atonia, o espírito nacional, desanimado e sem estímulos, devia cair naturalmente num estado de torpor e de indiferença» (idem: 27).

O positivista Teófilo Braga também se ocupa da decadência nacional. Fiel à teoria sobre a origem moçárabe do povo português (alvo da mordacidade queirosiana)<sup>237</sup>, a malha

---

237 Os «dois elementos de luta permanente e fatal»: o *wehr-man* de origem aristocrática que «possui mais roupa branca no gavetão das camisas e mais água ambrée» e o moçárabe que detesta os narizes latinos. (Queirós, [1872] 2004: 510)

de referências teóricas d’*O Povo Português nos Seus Costumes Crenças e Tradições* inclui a sociologia de Spencer, o modelo das raças históricas conflituais de Amédée Thierry e as teorias de Le Bon — além de Comte —, sustentando a tese de uma suposta «persistência étnica», de «duas raças primordiais», originárias do Norte da Europa e da África (cf. (Braga, [1885] 1985, v.1: 60-61). *A Pátria Portuguesa (O Território e a Raça)* defende uma suposta aversão moçárabe à «servidão visgothica», própria de «uma numerosa classe social nova», base da «moderna vida civil» (Braga, 1894: 301-302). As linhas finais d’*O Povo Português*, denunciam «o arbítrio da realeza» como causa da «actual decadência». O povo «está mudo», mas o conhecimento da história permite-nos saber que ele resistiu à «incorporação dos Estados peninsulares e, fortificando-se pela expansão colonial», assinalou-se «na história pela circundação do globo» (Braga, [1885] 1985, v.2: 361).

No mesmo quadro do evolucionismo antropológico, outro antigo orador das Conferências do Casino, Adolfo Coelho — o «pisca-pisca», alvo do «lápiz bordalino» (cf. França, 1981: 223)<sup>238</sup> — diagnostica o povo português, atingido por uma espécie de «*maladie étnica*», «matéria bruta de um povo e não verdadeiramente um povo com a complexidade da vida moderna exige que seja» (Coelho *apud* Leal, 2006: 67).

Outra figura próxima do antigo círculo que promoveu as Conferências do Casino, Augusto Fuschini, líder da Liga Liberal surgida durante a crise do Ultimato, ministro da Fazenda do governo de Hintze Ribeiro, conselheiro do reino na ala esquerda da monarquia, escreve em 1896: «Os sintomas da decadência das actuais sociedades, nascidas da Revolução Francesa, são evidentes. Não se manifestam, apenas entre nós, os fenómenos percussores da sua próxima e necessária transformação; alastram-se pelo mundo inteiro...» (Fuschini, 1896: 339). A propósito da «psychologia do povo portuguez no fim do seculo XIX», o lamento é mais profundo, incidindo contra a «resignação levada até ao fatalismo, a inconsciência dos direitos individuais, facilmente delegados ou absorvidos pelas funções dos superiores, a indiferença se não a repugnância pelo trabalho, a desconfiança reciproca, a inveja...» (idem, 1896: 349).

No panorama negro desenhado pelos *opinion makers* do final século, o povo português surge como «uma individualidade histórica» (cf. Fuschini, 1899: 317) bastante deprimida, irremediavelmente por baixo, na competição imposta pela categoria periodizante da modernidade. No final da monarquia, Basílio Teles, sintetiza:

...não temos, enfim, uma fisionomia colectiva original, bem definida de linhas e de pujante relevo. Mas, em última análise, que significa tudo isto? Significa apenas que não

---

238 «...Adolfo Coelho, personagem simpática das “Conferências” de 71, n”A Berlinda”, mas que, tendo atacado “O António Maria” numa conferência em 83, se tornou alvo fácil do lápis bordalino. Passou a ser o “pisca-pisca” e a sua lendária sujidade largamente mostrada, com uma cabeleira e barbas semeadas de pulgas e piolhos – e o conselho de suplício de barbeiro, sabonete e roupa branca, numa página excelente.» (idem).

podemos sonhar no mundo nem uma hegemonia intelectual como a Alemanha vem actualmente exercendo, nem uma hegemonia artística à semelhança da Itália do século XV, nem uma hegemonia política à maneira da Espanha de Carlos V ou da França de Luís XIV. Não temos meios nem força para destinos tão altos: o nosso território é breve, a nossa população escassa, a nossa têmpera branda. Jamais seremos por certo, nem Amos de homens, nem Educadores de povos. Mas se está para além dos nossos talentos e recursos materiais, pelo menos no presente, jum papel histórico primacial, não os excede o de órgão transmissor de civilização, junto das raças atrasadas, ou menos bem dotadas do que a nossa. (Teles, [1905], 1968: 162)

Sob a pressão da Europa, ganha forma o discurso imperialista e «civilizador». No final de 1875, reunindo figuras dos mais diversos quadrantes políticos e intelectuais, surge a subscrição que lança a Sociedade de Geografia e a primeira expedição geográfica em África (cf. Guimarães, 1984: 14)<sup>239</sup>. A iniciativa decorrerá após o anúncio da existência de jazigos de cobre, ouro e carvão (trazido pela expedição de Verney Cameron) e após a Conferência Internacional de Geografia, promovida pelo Rei Leopoldo II em Bruxelas (1876), que estabelece a Associação Internacional Africana e o programa das «estações civilizadoras».



*Expedição Geographica Portuguesa á Africa Austral*  
— *Serpa Pinto e os seus muleques de confiança*  
– Gravura de Alberto (segundo uma fotografia enviada pelos expedicionários)  
*O Occidente*, vol. I, n. 3, 1 de Fevereiro de 1878, p. 20

239 Após uma iniciativa que conta com as assinaturas mais variadas – Luciano Cordeiro, António Enes, Teófilo Braga, Pinheiro Chagas, etc. No ano seguinte, segundo decreto assinado por Andrade Corvo, surge a Comissão Central Permanente de Geografia (que acabará por ser integrada na Sociedade de Geografia).

Nas páginas do primeiro número da revista *O Occidente*, Luciano Cordeiro (1844-1900) descreve Serpa Pinto (1846-1900) como um «pequeno Oedipo» de «grande força nervosa:

«homem de 32 annos, largamente educado no cultivo e no amor da sciencia; experimentado já nos perigos africanos; cheio d'uma grande e velha ambição de atirar o nome e a vida aos azares d'estas explorações; tendo-se entregue de longa data ao estudo dos complexos problemas com o que aquella Sphinx de seculos chamada Africa Central tem attrahido e esmagado tantos espíritos valentes e generosos. Vae armado de ponto em branco para arrostar com ella este pequeno Oedipo: pequeno de corpo que é breve e franzino, sacudido por uma grande força nervosa, disciplinado duramente nos trabalhos e nas minguas de campanhas reaes, – Serpa Pinto fez, por exemplo a do Bonga, — e de campanhas simuladas sob o impulso da velha preocupação das campanhas futuras. É caçador e *touriste*. O rosto anguloso, acentuado e macilento tem o cunho d'um temperamento nervo-billioso; a palavra ousada e breve.

Suppl-o-hão um homem rude, montaraz, retrahido, e hão de espantar-se quando o encontrarem n'uma sala, irreprehensivelmente vestido, com uma luneta d'um só vidro no olho; elegante e amavel; perfeitamente senhor de si...» (Cordeiro, 1878: 6)

O «caçador e *touriste*» é a antítese acabada do pobre Zé Povinho. As ilustrações correspondentes, publicadas a partir de fotografias enviadas pelos expedicionários, enfatizam a imagem do moderno explorador europeu, impecavelmente trajado e equipado, com material comprado em Paris — que «a ver as suas próprias descrições, mais primou pelo luxo que pela eficiência» (Gimaraes, 1984: 30). Os retratados têm poses estudadas, como se estivessem num estúdio de fotografia. Na primeira imagem, o troféu de caça atravessa uma barra inferior do primeiro plano, formando a base do triângulo completado pelos «moleques de confiança», sentados no chão, e pelo explorador português, posicionado acima e ao centro, com as duas mãos bem firmes, segurando a espingarda. No pano de fundo, há um grosso tronco de árvore e alguma folhagem, suficiente para sugerir a natureza tropical, sem perturbar a ordem do retrato. Capelo e Ivens mostram igual serenidade mundana, emoldurados por um cenário natural exótico, que não se intromete demasiado.

O nacionalismo exacerbado não é, evidentemente, um exclusivo da cultura portuguesa finissecular. Na segunda metade do século XIX, a política internacional entra em novo ciclo. Os estados nacionais europeus concebem-se como linha avançada da história, legitimada para a tarefa de dominação ou de ocupação colonial. O fanal do progresso confunde-se agora com a «capacidade civilizadora» ou, dito de outro modo, com a transformação do mundo em recurso económico, como se todos os que se opõe ou ignoram o imperialismo «tivessem perdido o contacto com a realidade e não percebessem que o comércio e a economia tinham já envolvido todas as nações na política mundial» (Arendt, [1958] 1962: 124)<sup>240</sup> ... até à anexação das estrelas e dos planetas, se tal fosse possível, como sonhou Cecil Rhodes (1853-1902).

---

240 «It looked as though those who opposed or ignored imperialism – like Eugen Richter in Germany, or Gladstone in England, or Clemenceau in France – had lost touch with reality and did not realize that trade and economics had already involved every nation in world politics. The national principle was leading into provincial ignorance and the battle fought by sanity was lost.»



*Expedição Geographica Portugueza á Africa Austral*  
— *Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens*  
– Gravura de Alberto, desenho de Manuel de Macedo  
composto segundo uma fotografia enviada pelos expedicionários  
– *O Occidente*, vol. I, nº 8, 15 de Abril de 1878. p. 57

O imperialismo é indissociável da opinião pública favorável à expansão e à defesa dos interesses coloniais, um dos aspectos característicos da época «que passa pela existência de uma imprensa de grande tiragem» (Ferro, 1994: 36). No campo da imprensa ilustrada internacional, há muito que o modelo enciclopédico do *Penny Magazine* se diluiu e desapareceu. Esse modelo de tendência universalista, ligado aos princípios do liberalismo económico e do iluminismo, procurara desenhar uma identidade nacional relativamente harmónica, em paz com as outras nações independentes. À medida que as capacidades técnicas permitem maiores tiragens, e à medida que o público se massifica, as estratégias editoriais tendem a desenhar posições relativamente neutras ou consensuais em matéria de política interna, e a reforçar uma imagem conflitual das relações internacionais (cf. Bacot, 2001: 273). Progressivamente, a partir da guerra da Crimeia — registada nas páginas do *Illustrated London News* —, o mundo próximo ou distante, que os leitores do *Magazin Pittoresque* e do *Panorama* visitavam nas horas de recreio, «chocará com a pressão externa e a estruturação violenta de um novo espaço geopolítico que vai colocar em competição, e depois em estado de guerra, quase todos os países na área de disseminação de semanários ilustrados» (idem: 272).

# Le Petit Journal

Le Petit Journal  
CHAQUE JOUR 5 CENTIMES  
Le Supplément illustré  
CHAQUE SEMAINE 5 CENTIMES

SUPPLÉMENT ILLUSTRÉ  
Huit pages : CINQ centimes

ABONNEMENTS  
—  
LES MOIS 1 FR. 25  
LES ANS 12 FR. 50  
DÉPARTEMENTS 2 FR. 50  
ÉTRANGER 2 FR. 50

Neuvième année

DIMANCHE 20 NOVEMBRE 1898

Numéro 418



## LE PETIT CHAPERON ROUGE

- Mère-grand, comme vous avez de grandes dents!
- C'est pour manger ta galette, mon enfant!

*Le Petit Chaperon Rouge – Le Petit Journal Supplément Illustré –  
Neuvième Année, n. 418. Dimanche 20 Novembre 1898 – légenda:*

- Mère-grand, comme vous avez de grandes dents!
- C'est pour manger ta galette, mon enfant!

Esta concorrência «simultaneamente fronteiriça e colonial» determina «um equilíbrio de influências em que a imprensa ilustrada se vai envolver, tornando-se rapidamente um actor essencial» (idem) <sup>241</sup>. A partir das décadas de sessenta e setenta, quando ocorre a guerra franco-prussiana, a imprensa ilustrada envolve-se na produção de uma «memória colectiva» de massas, de recorte nacionalista, assente em estereótipos nacionais que polarizam o campo de reconhecimento entre aliados e inimigos (cf. idem: 278). No final do século, o suplemento do gigante *Le Petit Journal* (que chega a atingir vendas de um milhão de exemplares) oferece um exemplo expressivo desse género de polarização. Em 1898, os interesses coloniais franceses colidem com os britânicos. A declaração de guerra entre as duas potências é evitada pela retirada do exército francês do posto militar sudanês de Fachoda. O *Petit Journal* desencadeia uma «estratégia (de imagens) de consolação», marcada pelo sentimento anti-britânico e pela multiplicação dos símbolos patrióticos trabalhados sob um ângulo laico e bélico, que consolida a fideliza os leitores da «Grande Matilha» (cf. idem: 287). Doravante, até à mudança de sinal da *Entente Cordiale*, a anglofobia será regra e os planos de exploração colonial ingleses serão sempre caracterizados como brutais e venais. Ao contrário, os políticos e os militares franceses serão patrióticos, progressistas e civilizadores (cf. idem: 283).

Em Portugal, sobretudo durante a crise do *Ultimatum* (precedida pela crise do Tratado de Lourenço Marques) o movimento da imprensa é similar.



*Algemas apreheendidas na Alfandega de Quelimane, com destino as missões inglesas de Blantyre – Desenho de Luciano Freyre, gravura de Alberto  
– O Occidente, vol. XIII, 11 de Fevereiro de 1890. n. 401, p. 40*

241 «Cette relative neutralité en matière de politique nationale, doublée d'une bienveillance pour un monde étranger proche ou lointain que l'on visite volontiers virtuellement, va se heurter très vite à la pression extérieure, la structuration violente d'un nouvel espace géopolitique qui va mettre en concurrence, puis en état de guerre, la quasi totalité des pays de la zone de diffusion des hebdomadaires illustrés. La concurrence est à la fois frontalière et coloniale, elle détermine un jeu d'équilibre d'influences dans lequel la presse illustrée va se trouver entraînée et dont elle va très vite devenir un acteur essentiel.»

N'esta occasiõem em que a Inglaterra combate a nossa civilizaçãem em Africa, arrogando-se direitos que não tem e concedendo-nos, quando muito, que parilhemos com ella na sua obra de civilizar as nossas possessões, é bom que façamos bem publico, quaes os meios de que ella se serve para civilizar aquelles povos, se mais publicas se podem ainda tornar as suas pérfidias intencões, e desprezarmos profundamente a sua cooperaçãem selvagem e repugnante que vem manchar a nossa missãem civilizadora e humana, com as violências e tráfficos aviltantes de que nos dá tão frisante documento n'estas escravizadoras algemas. (Anom., 1890: 35)<sup>242</sup>

Quando é necessário exprimir o ardor patriótico, a fisionomia bestial do homem do povo e os traços convencionais da imbecilidade desaparecem. A dupla página intitulada «Três attitudes diferentes», publicada em *Os Ponto nos ii*, em 27 de Fevereiro de 1890, é dominada pelo Zé Povinho, transmutado em porta-estandarte nacional. À esquerda, surge a manifestação contra a resposta governamental ao memorando britânico de 11 de Janeiro — que exige a retirada das tropas portuguezas, comandadas por Serpa Pinto, do Chire e dos países dos Makololos e Mashonas. Segundo o *Esboço de História política*, escrito pelo republicano Basílio Teles, correria por esta altura «o boato insistente de que uma revolução se preparava para o dia 11 de Fevereiro, data paralela à do *ultimatum* e aniversário da proclamação da República espanhola, em 1873» (Teles, [1905], 1968: 113).

O pretexto do movimento, que ficou designado pela frase pitoresca e irónica — *a campanha dos apitos*, seria a deposição de uma coroa no pedestal da estátua de Camões, e a convocação dum grande comício popular com o fim de agradecer as provas de solidariedade que a imprensa, diversas associações e personalidades estrangeiras, particularmente dos três países latinos, deram a Portugal na sua questão com a Inglaterra.» (Teles, [1905], 1968: 114).<sup>243</sup>

Desde Janeiro, «todo o mundo estava na rua, comentando, discutindo prererando [...] aos populares vinham, por fim, juntar-se, em bandos os marinheiros da Armada e os soldados dos

---

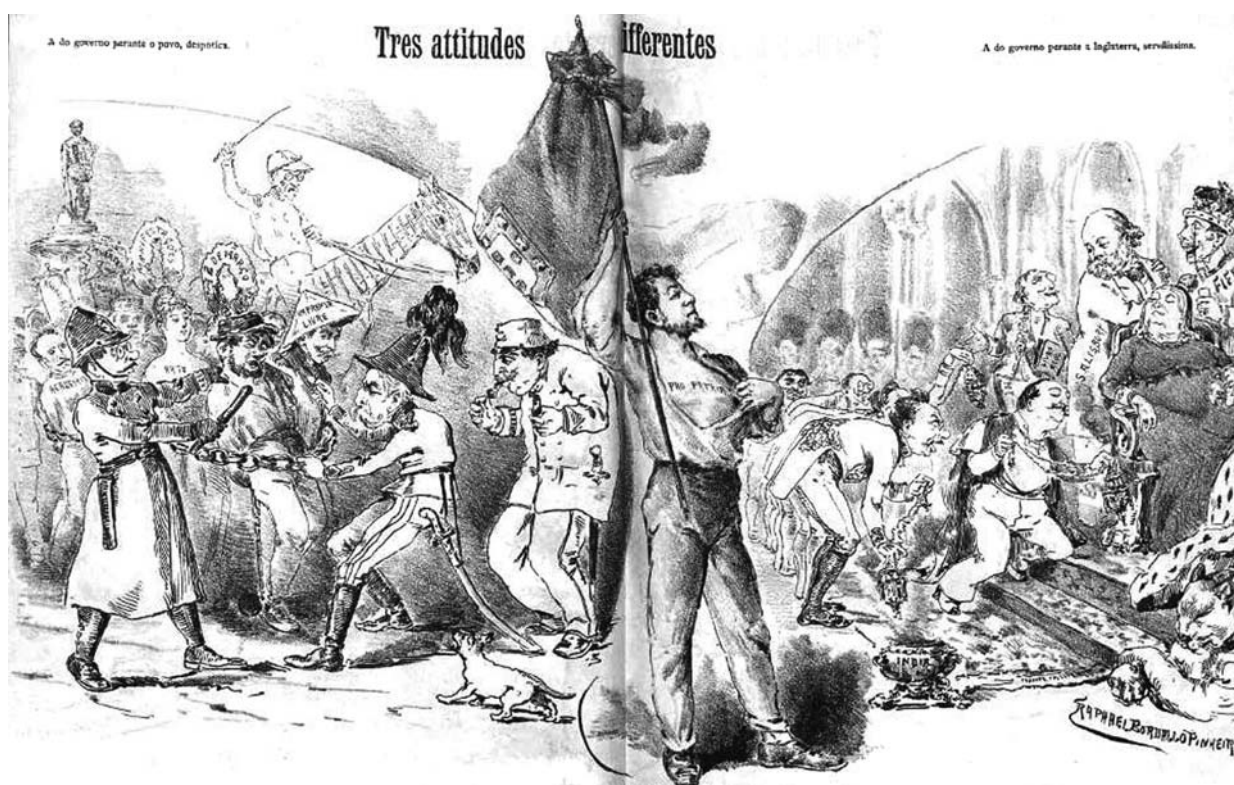
242 «Quem assistiu á sessão solemne celebrada pela Sociedade de Geographia de Lisboa, no theatro de S. Carlos, em janeiro de 1887, para receber Serpa Pinto e Augusto Cardoso, que regressavam da sua viagem de exploraçãem a Africa, deve recordar-se de que entre as diferentes communicações que o arrojado explorador fez ao publico, houve uma que o impressionou fortemente, por extremamente repugnante aos sentimentos humanitarios. Foi Serpa Pinto declarar a forma violenta e deshumana porque procediam os missionarios escoceses em Africa para avassalarem os negros, e como estes inglezes, que hypocritamente dizem combater a escravatura, eram os primeiros a exploral-a em seu proveito, e como prova flagrante d'isto apresentava a assemblea, que o ouvia, umas algemas que trouxera para memoria, apreendidas entre muitas na alfandega de Quelimane, escondidas em caixotes com outros artigos destinados ás missões escocesas de Blantyre!

Este documento vergonhoso da civilizaçãem inglesa em Africa, conserva-se depositado no Museu da Sociedade de Geographia de Lisboa, onde por obsequiosa annuencia da direcção da mesma sociedade, o podemos desenhar para o reproduzir em gravura nas paginas do Occidente.» (idem)

243 «Desta vez, a iniciativa partia com desassombro do partido democrático; pelo menos eram alguns dos seus chefes que animavam os convites para o comício, eles também que se propunham, partindo do Clube Henriques Nogueira, incorporados no *cortejo silencioso* a organizar no Terreiro do Paço ao anoitecer, conduzir a coroa ao seu destino.

Confirmado indirectamente o boato pela publicação deste programa, pelo tom aggressivo e audaciosamente confiante dos dois jornais, *A Patria* e *Debates*, que formavam ao tempo a opiniãem da capital, e talvez por alguns manejos discretos dos estudantes, civis e militares, e dum ou doutro cabecilha entusiasta, compreende-se o terror e a confusãem que se espalharam nas fileiras de todos os defensores da realza.» (idem)

regimentos de linha» (Teles [1905], 1968: 106). Surge a Comissão de Subscrição Nacional, para financiar a mirabolante compra de vasos de guerra, «de que eram membros, sem distinção de cor política, titulares, capitalistas, proprietários, professores, médicos jornalistas, escritores» (idem:109). As manifestações públicas são organizadas pelos republicanos. No Porto, forma-se a Liga Patriótica do Norte. Durante o evento de dia 11 de Fevereiro, Manuel de Arriaga (1840-1917) e Jacinto Nunes (1839-1931) são presos. As forças policiais desencadeiam «um *charivari* verdadeiramente infernal de apitos, silvando, guinchando, num caos e desafinação inexprimíveis» (idem: 116) para dispersar a concentração disposta em torno da estátua de Camões — a encarnação da pátria e o símbolo brandido contra a decadência da monarquia<sup>244</sup>.



Três attitudes diferentes – desenho de Raphael Bordalo Pinheiro, litografia  
– *Os Pontos nos ii*, anno V, nº 244, 27 de Fevereiro de 1890

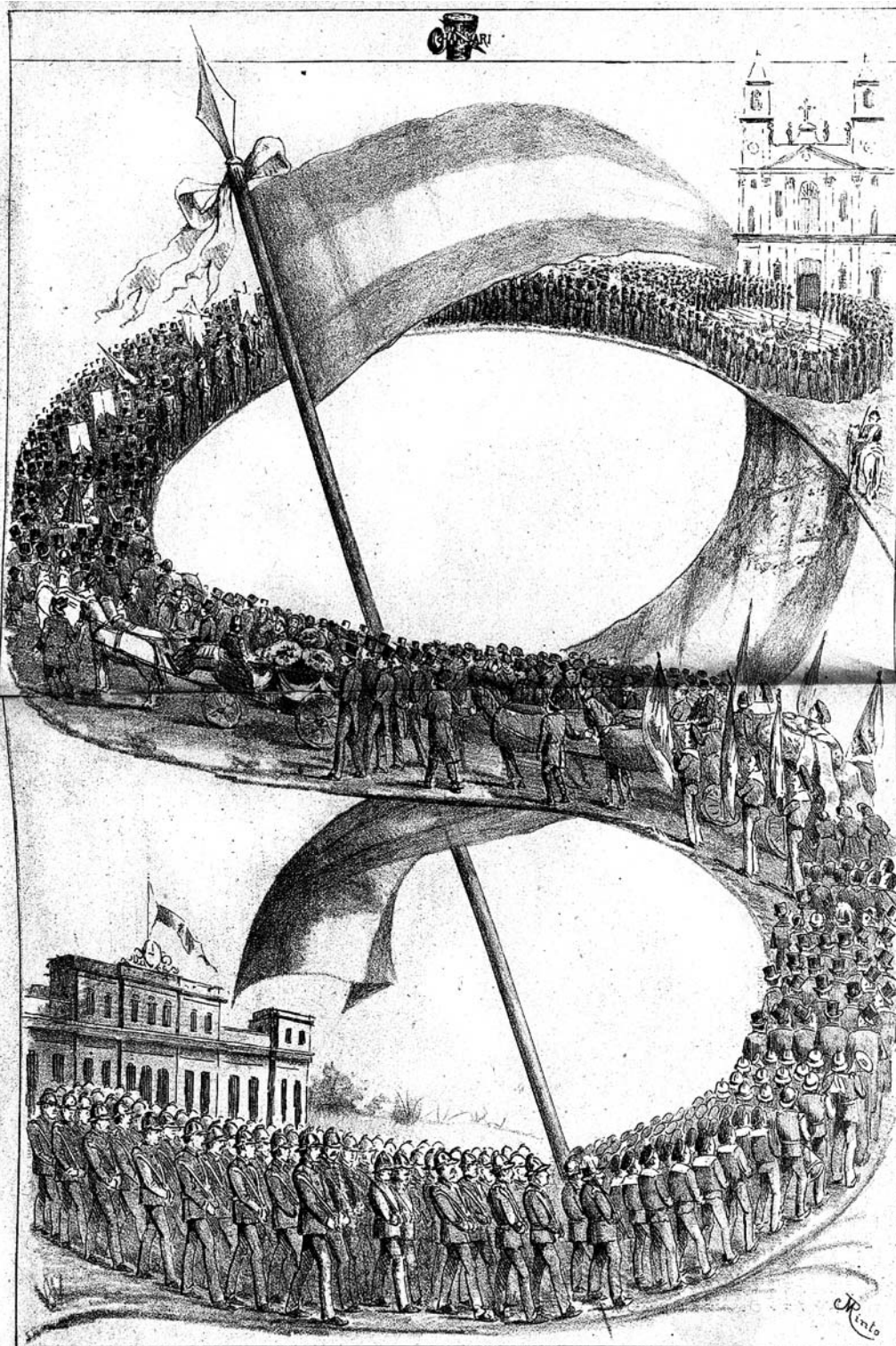
244 Na década anterior, Camões tornou-se a encarnação da pátria, durante as celebrações do Quinto centenário impulsionadas por Teophilo Braga, Ramalho Ortigão, entre outros. O âmbito era alargado, envolvendo «indivíduos das mais variadas proveniências ideológicas» (Catroga, [1991] 2000: 33). Contudo, a simbologia republicana prevaleceu e a apologia progressista da descentralização, da ciência e do trabalho, transformou-se numa arma brandida contra a monarquia (cf. idem) Com «recurso ao mito de uma idade de ouro perdida por culpa de um regime», os republicanos pretendem «tirar da maior tradição do nosso passado histórico o estímulo para o seu renascimento» (Braga *apud* Catroga, [1991] 2000: 33). Apesar do teor vincadamente laico e anti-clerical, o «ardor quase religioso», de «revivescência mítica da grandeza nacional», conjuga-se com a tensão anti-britânica, em crescendo desde a disputa de Lourenço Marques (cf. idem).

A legenda referente à pagina esquerda d’*Os Pontos nos ii* explica a atitude dos membros «do governo perante o povo, despótica» (*Pontos nos ii*, 1890: 68-69). Acompanhados pelo comandante da Guarda Municipal Morais Sarmiento, munido de um apito, Hintze Ribeiro e o Conde de Paço d’Arcos — o Governador Civil de Lisboa, alcunhado «Pedaço d’Arcos» — acorrentam o grupo de manifestantes que transporta as coroas de flores. Na página da direita, Hintze Ribeiro e o embaixador Barjona de Freitas, dobram-se perante a rainha, ladeada pelo Marquês de Salisbury, primeiro-ministro britânico, e pelo Duque de Fife, membro directivo da *British South Africa Company*. É a «atitude do governo perante a Inglaterra, servilíssima» (idem). Entre as duas cenas, ao centro, surge a figura do povo empunhando a bandeira nacional. É a terceira atitude: «Entre estas duas humilhações destaca porém a attitude do povo, tranquila, digna, e entressonhando o dia em que haja de pôr na rua um, e tirar desforra do outro» (idem). O homem das hortas de traços criaturais deu lugar ao cidadão de perfil greco-romano, que mostra o peito gravado com a inscrição *Pro patria*, forma abreviada da célebre linha das *Odes Romanas* de Horácio, *Pro patria mori*, que evoca o «vasto conjunto de valores éticos, inseparáveis em Roma, da morte *pro patria*» (cf. Kantorowicz, [1955] 1999: 5)<sup>245</sup>. O acento cómico do Zé Povinho desapareceu.

No dia 1 de Abril, o explorador António Francisco de Silva Porto (1817-1890) faz-se explodir no Bailundo, enrolado numa bandeira nacional. As comemorações fúnebres, celebradas no ano seguinte, surgem representadas nas páginas centrais d’*O Charivari*, sob a forma de um enorme cortejo, formado por militares de sabre encostado ao peito, uma banda, burgueses, clérigos, marinheiros empunhando bandeiras. Em vez da bagunça animada que povoa tantas caricaturas da mesma época, os corpos estão ordenados no carreiro único que se estende da Estação de Campanhã ao cemitério da Lapa, desenhando a inicial gigantesca, «S», em torno de um estandarte. Também esta imagem é desprovida de qualquer acento humorístico. *Pro Patria mori*, a morte pela pátria mobilizou um exército «cívico» gigantesco (na modernidade, *celebramos todos um enterro qualquer*)... A pressões externa e a escalada da propaganda precipitam o «estranho momento de Próspero» português (cf. Sousa Santos, 2001: 66).

---

245 O lema ressurgue na cultura ocidental, após um largo período (em que a «pátria» é a cidade de Deus), para designar um imposto criado para custear despesas militares — *pro defensionem (necessitate) regni* que se torna, no início do século XIV, *ad defensionem patriae* tomando um «sentido totalmente moderno, referindo-se a um Estado territorial nacional», culminante no reinado de Frederico II (idem: 11). «O paralelismo entre o corpus mysticum espiritual e o corpus mysticum secular, entre as cabeças divina e principesca do corpo místico, entre o sacrificio de si mesmo pela comunidade celeste transcendental e o sacrificio de si mesmo pela comunidade terrestre metafísica atingiu aqui garantidamente o seu ponto culminante. A partir deste ponto extremo será fácil ao historiador seguir o caminho que leva no fim de contas aos estatismos pré-modernos, modernos e ultra-modernos. Será um erro subavaliar o papel desempenhado pelo humanismo e pela renovação das ideias antigas na reavaliação emocional na época moderna do antigo *pro patria mori*. Contudo, o essencial está em que, a determinado momento da história, o “Estado” como abstracção ou o Estado como corporação surgiu como um *corpus mysticum*, e em que a morte por esse novo corpo místico ganhou valor igual à de um cruzado pela causa de Deus.» (idem: 25-26)



S/ título – litografia, desenho de J. M. Pinto  
–O Charivari, 5º Anno, n. 40, 18 de Abril de 1891. pp. 316-317

«Cortejo cívico, organizado pela excelentíssima camara municipal do Porto em honra do martyr sertanejo Silva Porto, sendo representado por todas as classes, e autoridades civis e militares.»

As imagens que representam as essências genéticas ou, negativamente, os atavismos e as fraquezas degenerativas, espalham-se por todo o lado. O perfil do Zé Povinho não anda longe do perfil do irlandês — um outro habitante de um país semi-periférico —, fabricado e disseminado durante décadas pela imprensa inglesa, nomeadamente através do *Punch* (o periódico britânico que serviu de modelo à composição gráfica n' *O António Maria* e do *Pontos nos ii*).

O desenho de Kenny Meadows (o ilustrador de *The Heads of the People*) transforma o líder irlandês católico Daniel O'Connell num Frankenstein simiesco. *Height of Impudence*, um desenho de John Leech representa um irlandês abordando John Bull: «*Irishman to John Bull. — "Spare a thrifle, yer Honour, for a poor Irish lad to buy a bit a Blunderbuss with"*» («*Irlandês a John Bull: Dê uma coroa, Vossa senhoria, para um pobre irlandês poder comprar um pedaço de Blunderbuss [bacamarte]»*).



*The Irish Frankenstein* – desenho de Kenny Meadows, gravura a topo  
– *Punch Magazine*, vol IV, n. 121. November 1843;

*Height of impudence* – desenho de John Leech –  
*Punch Magazine*, Vol. XI, Dezembro 1846, p. 245

Mãos desmesuradas, postura desajeitada, pêlos abundantes, face simiesca... Esta imagem não é exclusiva da imprensa satírica. No período da Guerra de Cuba, o periódico estado-unidense *Harper's Weekly (a Journal of Civilization)* participa activamente na campanha de impren-

sa que propagandeia as virtudes nacionais estado-unidenses e descredibiliza os espanhóis. Já depois da *guerra*, um artigo ilustrado reproduz um estereótipo racial num desenho de registo aparentemente neutro, próprio de um manual de antropologia. Como o esquema de Lavater, a série de três imagens pretende colocar em evidência uma proveniência miscigenizada do «tipo baixo»: irlandês, africano e ibérico— a que faltaria um contacto com uma raça «superior».



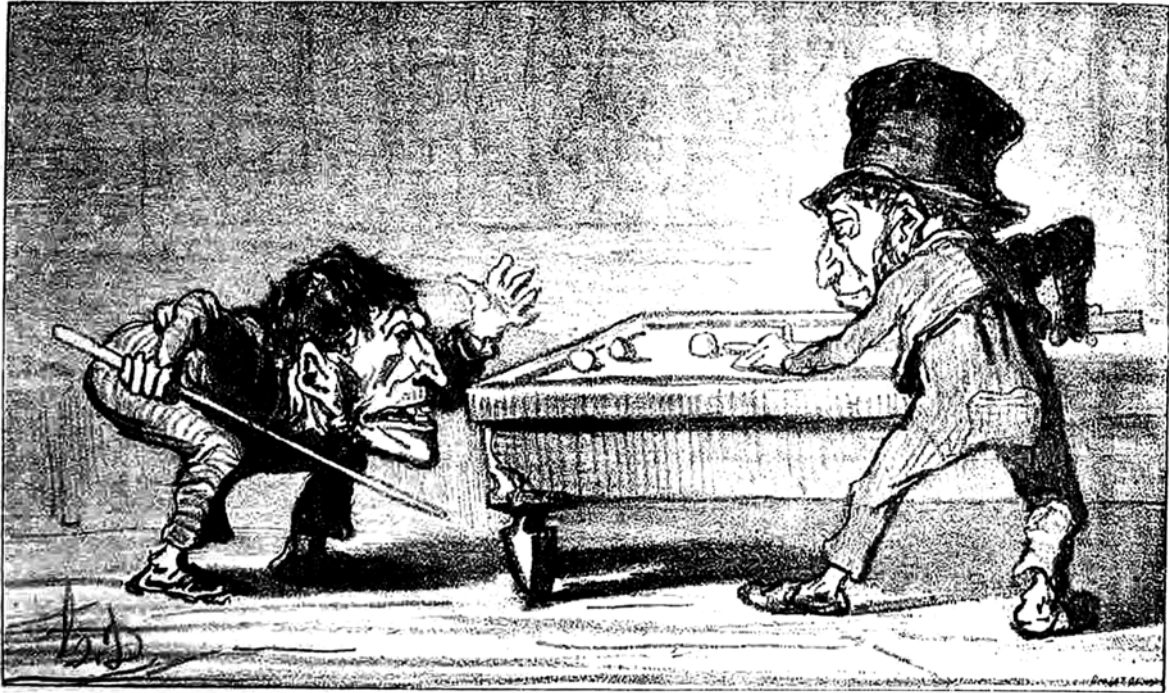
*Irish Iberian, Anglo-Teutonic and Negro heads – H. Strickland Constable, Ireland from one or two Neglected Points of View, 1899.*

Acredita-se que os ibéricos, terão sido originalmente uma raça Africana, que se espalhou há milhares de anos pela Europa Ocidental, através da Espanha. Os seus restos mortais encontram-se nos castros ou em cemitérios, em diversas partes desses países. Os crânios são do tipo prognata baixo. Vieram para a Irlanda e misturaram-se com os nativos do sul e do oeste que, supõe-se, também seriam do tipo baixo e descendentes de selvagens da Idade da Pedra que, em consequência do isolamento do resto do mundo, nunca teriam sido batidos na saudável luta pela sobrevivência, e assim, abriu caminho, de acordo com as leis da natureza, para as raças superiores.»<sup>246</sup>

Pelos cálculos das Lavater, O Zé Povinho português é um irmão do «ibero-irlandês» ou do «negro» (humano a 70%)<sup>247</sup>. Contudo, apesar das semelhanças, não se pode reduzi-lo ao estereótipo racial que incita ao ódio ou à rejeição. A caracterização está mais próxima do *auvergnat* retratado por Daumier, o migrante rural de pronúncia vincada, pouco permeável aos hábitos urbanos.

246 «The Iberians are believed to have been originally an African race, who thousands of years ago spread themselves through Spain over Western Europe. Their remains are found in the barrows, or burying places, in sundry parts of these countries. The skulls are of low prognathous type. They came to Ireland and mixed with the natives of the South and West, who themselves are supposed to have been of low type and descendants of savages of the Stone Age, who, in consequence of isolation from the rest of the world, had never been out-competed in the healthy struggle of life, and thus made way, according to the laws of nature, for superior races.» (anom. *apud* Winokur, 2012: 62).

247 A miscigenação originária, na forma de significantes racistas inscritos na cor da pele, mas também na compleição física e mesmo nos costumes, perseguiu os Portugueses para onde quer que fossem. Fora das suas colónias ou ex-colónias das outras potências europeias, muito especialmente no mundo anglo-saxónico, foram frequentemente motivo de perplexidade. Tão inacreditáveis como Prospero quanto como Caliban, foram objecto de classificações extravagantes que mais não do do que manifestações de inter-identidade. (Sousa Santos, 2001: 66)



*Les Joueurs de Billiard: Auvergnats jouant pour l'honneur et la «conchommachion»*  
– Gillotage e Litografia, desenho de Daumier – *Le Journal amusant*, 15.04.1865

Nessa proveniência rural, pesará a tradição da *bambocciata* e das representações dos camponeses, néscios e de coração simples. Outro parente hiotético será o «galego», paradigma do pobre provindo do interior — que Bordalo satiriza de forma matizada, como ingénuo, solidário, cupido, lorpa, levado pelo desonesto janota lisboeta, no *Kalendário para 1884 com Trezembro — 32 dias Mez de Premio* (cf. Consiglieri, 1991: 26). A sátira que recai sobre o migrante — galego, saloio ou auvernês — é própria de um espaço metropolitano enxertado pelo mundo rural. No final do século XIX, a vida das cidades que não respondem ao modelo idealizado das metrópoles impede que os agentes de cultura se instalem «no espaço-tempo originário» e na «vivência própria das regiões simbólicas do Próspero europeu» (Sousa Santos, 2001: 52). Essa experiência peninsular, de «quem não é plenamente contemporâneo do espaço-tempo que ocupa» (idem: 52), traduz-se na imagem caricatural do homem do povo, que expõe os limites da governamentalidade. O capitalismo e o Estado consolidaram-se, mas não foram suficientes para mitigar as percepções de um poder pouco eficaz, que interfere arbitrariamente na vida de todos (reclamando tostões para o Santo António, pedindo votos para manter em equilíbrio a bicicleta rotativista, montada pelos banqueiros). O progresso não apagou a cumplicidade secreta com um corpo terrestre, refractário às intenções civilizadoras.



*O 1º de Maio – litografia, desenho de Celso Herminio  
– O Berro, nº 14, 10 de Maio de 1896*

### **5. 9 Novas figuras da ambivalência. O operário do 1º de Maio. A unificação impossível do corpo político da modernidade.**

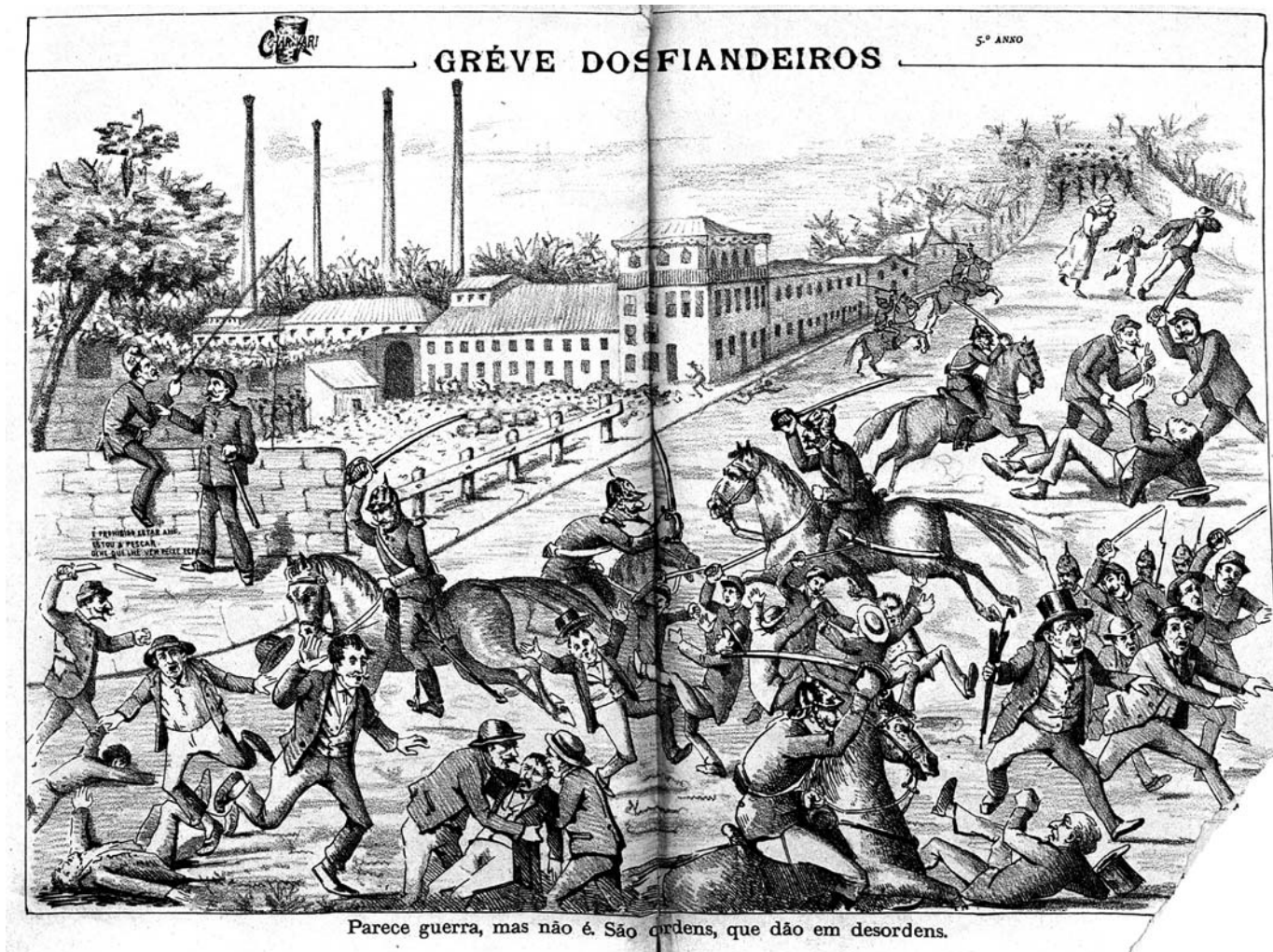
O algarismo inscrito no ventre do rei D. Carlos aparece noutra desenhado do caricaturista Celso Hermínio, publicado n' *O Berro*, em 10 de Maio de 1896. O sentido, no entanto, é bastante distinto. Nos olhos do 8, surgem o cifrão do capital e a carantonha da fome. À esquerda, cercadas por espinhos, duas cenas representam o trabalho árduo e a parca refeição do operário; à direita, envolvidas por uma vinheta floral, surgem cenas da vida airada do «capitalista». Em baixo, esmagada pelo oito, a mesma personagem expõe jactos de moedas pelo ventre e pelo crânio. Encavalitado sobre o algarismo, surge o porta-estandarte, de peito aberto e camisa arregaçada, de suíças e sobancelhas espessas. O homem do povo, que agora celebra o 1º de Maio, empunhando a bandeira das oito horas de jornada, tem o rosto crispado, a boca aberta num protesto, desenhada com pouco detalhe. Não é o Zé Povinho; não é o desordeiro desgarrado d' *O Asmodeu*; não é o operário da «classe laboriosa» e mutualista, sonhada por Rodrigues Sampaio ou Vieira da Silva. Não é, certamente, o mesmo homem que retornava a casa, trinta anos antes, na imagem do *Serão Familiar* da *Ilustração Popular* — o mestre carpinteiro de rosto sereno e bem pormenorizado que segurava instrumentos de precisão e contemplava maçonicamente a família reunida, entre Moisés e os carris do progresso.

O 1º Maio, ou a «Páscoa operária», como foi considerada por alguns (cf. Fonseca, 1990: 12), celebrado pela primeira vez em Portugal em 1890, terá surgido, segundo os jornais da época, por iniciativa da secção dos carpinteiros civis da Associação dos Trabalhadores da Construção Civil de Lisboa, após o retorno dos delegados portugueses ao Congresso Socialista Internacional de 1889 — que delibera em favor das manifestações do Dia Internacional do Trabalhador (cf. idem: 19-23). No primeiro evento, as «fracas mas movimentadas celebrações lisboetas» decorrem entre a homenagem a José Fontana e uma «súplica platónica em favor das oito horas de trabalho para os trabalhadores municipais» (cf. idem: 23, 24). No Porto, a adesão é mais significativa, com o encerramento de fábricas e a presença de vinte ou trinta mil manifestantes no comício do Monte Aventino. «Grande número de fábricas e oficinas fecharam as suas portas por falta de operários. A Companhia Aurífica, a Real e Imperial Chapelaria a Vapor e outros estabelecimentos importantes concederam voluntariamente a folga aos seus trabalhadores» (idem: 26).



*A Questão Operária* – litografia, desenho de José de Almeida e Silva  
– *O Charivari*, 4º Anno, nº 38, 3 de maio de 1890. pp. 300-301;

As páginas centrais d’*O Charivari* desenhadas pelo jovem José Almeida e Silva (1864-1945) dividem-se, entre o retrato simpático e a sátira que retoma a admoestação d’*O Asmodeu*. À esquerda, um operário em pose heróica, vagamente parente das figuras de Delacroix, contracena com um burguez atónito e apequenado. É «a frente da medalha»: «Os operários, levantaram no dia 1 de Maio o seu grito de protesto e indignação contra o abuso das horas de trabalho e contra o burguez, enfim. Teem muita razão. O trabalho não deve ser escravizado» (Anom. 1890: 300). Na página da direita, ressurge a cena pouco virtuosa da taberna. É «o verso da medalha»: «Dado o caso que o operario consiga as suas pretensões, as consequências serão talvez as que o desenho representa. Como sobra tempo, gasta-o na taberna, lapidando os magros cobres que ganhou durante o dia, e cavando a sua ruína e a dos seus filhos. Prophetisamos?» (idem: 301)



Gréve dos Fiandeiros – litografia, desenho de J. M. Pinto  
– *O Charivari*, 5º Anno, nº 1 19 de Julho de 1890, pp. 4-5

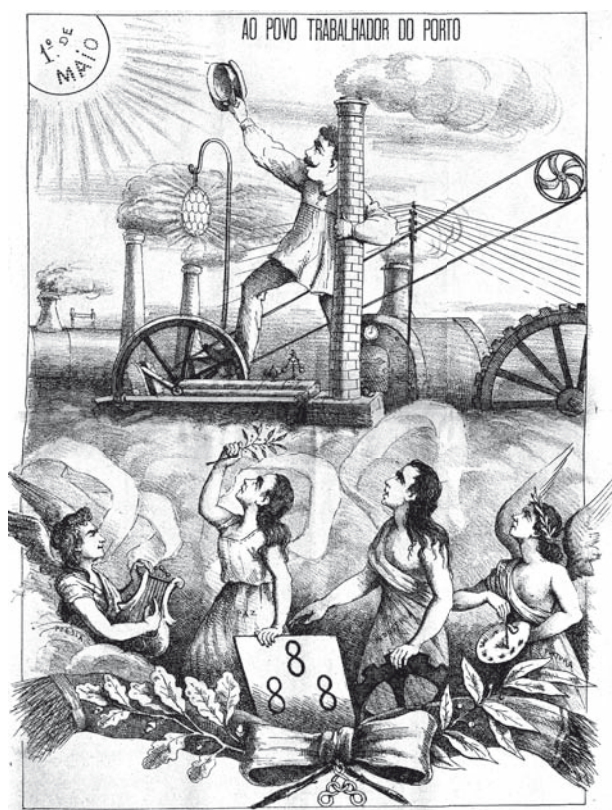
Dois meses mais tarde, o mesmo periódico satírico oferece uma panorâmica da carga policial que cai sobre uma greve dos fiandeiros, às portas da respectiva fábrica: corpos pelo chão, homens a cavalo de sabre desembainhado, uma família em fuga, uma multidão esboçada num plano mais recuado. Omissos em pormenores sangrentos, o traçado de Joaquim Maria Pinto (1838-1904) acumula ângulos e poses; dispõe figuras e edifícios sem se preocupar demasiado com as regras da perspectiva linear. Um pouco ingenuamente, o decalque e a composição de imagens prévias — da fábrica, dos guardas a cavalo, dos homens que correm — oferecem uma imagem da confusão mas atenuam os sinais de violência. À esquerda, um polícia trava diálogo com um republicano, munido de cana-de-pesca: «É prohibio esta ahi. / Estou a pescar / Olhe que lhe vem peixe-espada». Na página anterior, uma redondilha, intitulada «As Greves», menciona a tradicional albarda: «Entre o braço e o capital / Travou-se renhida lucta; / E agora qualquer disputa / Não é muito de estranhar... / O operário moderno, / Se lhe aparece um verdugo, / Não supporta o ferreo jugo, / Atira com a albarda ao ar» (Anome. 1890 idem: 2).

Em 1894, por iniciativa da Confederação Nacional das Associações de Classe, dirigida por Azedo Gneco, a celebração do 1º de Maio passa a desfilar nas ruas, num cortejo que reúne cerca de três mil pessoas — no Porto, serão cinco mil. No dia 29 de Abril, desfilam ela Avenida da Liberdade dois carros floridos e os representantes «de 23 associações de classe, 6 cooperativas, 2 centros socialistas, o Grupo Dramático Socialista, o jornal *A Federação*, 4 bandas de música, entre as quais figurava a «Instrução Musical 1º de Maio» (idem: 32). No cemitério dos Prazeres, o cortejo presta nova homenagem a José Fontana. À tarde decorre o comício que mantém a reivindicação das oito horas, na linha da Segunda Internacional. No dia seguinte tem lugar um congresso que pretende unir facções: «Uns são *dinamistas*, outros *revolucionários*, outros *reformistas*, outros *evolucionistas*, outros *possibilistas* outros mil coisas diversas» (Manifesto da CNAC *apud* Fonseca: 32). O diagnóstico reflecte as dificuldades de mobilização: «a classe trabalhadora, em geral, fraccionada, roída pela intriga, em permanente luta interna está longe, ainda de corresponder à grande ideia justiceira do seu movimento emancipador.» (idem). Entre socialistas, anarquistas e republicanos, a figura do operário será disputada pelas diferentes linhas da oposição à monarquia constitucional. A ressonância da Comuna de Paris não é alheia à primeira onda significativa de greves ocorrida em Portugal (cf. Tengarrinha, 1981, pp. 573-601)<sup>248</sup>. Mas é sobretudo na última década do século, num contexto de crise e mudança de paradigma económico, que se esboça «uma viragem decisiva na história do movimento operário em Portugal» (Cabral, 1977: 32). O número de greves aumenta, as imagens do operário tornam-se mais frequentes, divididas entre o universo do artesão que se esboroa, o universo da fábrica e um trabalho sem qualificações. O homem do 1º de Maio irá constituir o símbolo privilegiado do anarco-sindicalismo e do comunismo. Mas será igualmente reclamado pelas frentes

---

248 É em 1871 que se assinala o primeiro surto importante do movimento grevista no nosso país. Nesse ano assinalamos 13 greves: tabaqueiros, 5; alfaiates, 1; chapeleiros, 1; carneiros, 1; tintureiros, 1; marceneiros, 1; costureiras, 1; tecelões, 2. Destas, 6 são no distrito de Lisboa e 7 no do Porto. Entre 1871 e 1900 registámos 732 greves [...] O ponto mais alto é assinalado logo em 1872, com 33 greves — fenómeno a que certamente não é estranha a influência da Comuna de Paris, a activação dos centros operários, a constituição da Fraternidade Operária, com ligações organizadas, embora débeis, com operários de alguns ramos. Mas 1872 parece ter sido uma má experiência, que não se apagaria tão cedo da memória do movimento operário. Foi fácil concluir que um movimento predominantemente ofensivo como o de 1872 só poderia conduzir a uma melhoria da situação do operariado se contasse com maior suporte organizativo. Após as 13 greves de 1871 e as 33 de 1872, o movimento grevista decresce continuamente, até atingir o seu ponto mais baixo em 1878, com apenas uma greve. Depois disso mantêm-se, embora com ligeiras alterações, em níveis muito baixos. A partir de 1887 verifica-se uma mudança sensível nessa tendência, passando de 8 em 1886 para 24 em 1887. É o início de uma subida que, embora nem sempre regular, atinge valores superiores à média (excepto no caso de 1892, como se disse), manifesta uma nítida tendência crescente e atinge o máximo em 1900, com 85 greves. O mesmo é confirmado pela análise das greves gerais, que neste período são em número de 37; nos vinte anos iniciais do período registam-se 11 greves gerais, ao passo que apenas nos últimos dez anos do século XIX se concentram as restantes 26, isto é, mais de 70% das que ocorreram entre 1871 e 1900.» (Tengarrinha, 1981: 573-601). O primeiro contacto com a Associação Internacional dos Trabalhadores terá ocorrido, curiosamente, no ano de 1866. Na sequência da Comuna de Paris, em Junho de 1871, num encontro nocturno clandestino que ficará célebre, entre José Fontana, Antero de Quental, Batalha Reis e os três dirigentes espanhóis Anselmo Lourenço, Gonzalez Morago e Francisco Mora, origina a secção portuguesa da A.I.T. Somente em 1875 surge o Partido Socialista, filiado na I Internacional, que se fundirá pouco depois com a Associação de Trabalhadores. Como o Partido Republicano, fundado por figuras como Latino Coelho, Oliveira Marreca e Elias Garcia, legalizado em 1876, a dimensão dos socialistas é pouco expressiva. Até ao final do século, porém o Partido Republicano robustece-se, a situação dos socialistas agrava-se com as disputas internas, culminantes na cisão do Partido Socialista Português, de Azedo Gneco, em 1890.

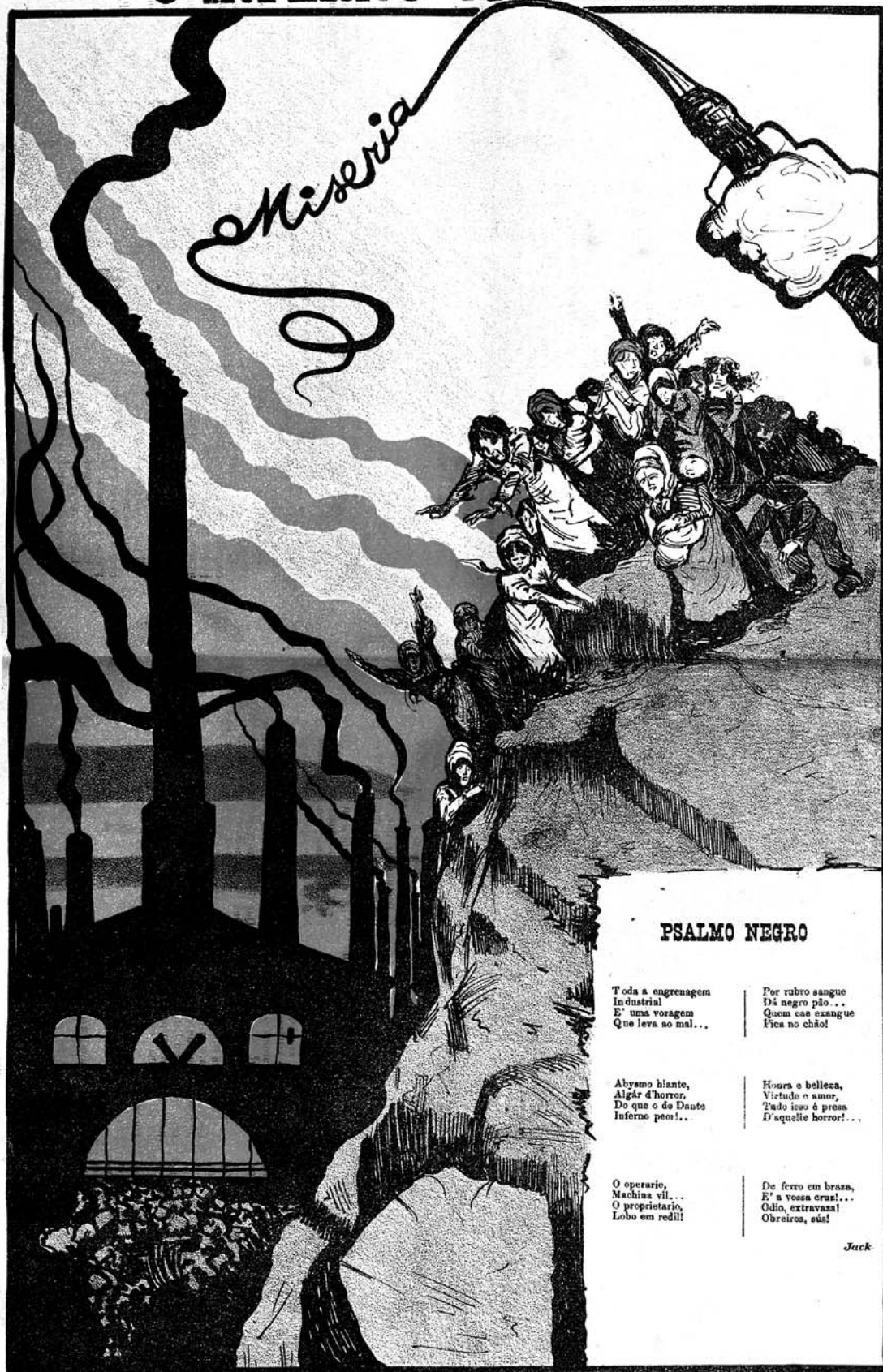
republicanas, animadas por uma «espécie de messianismo simbolizado por uma *ideia-força*», animada por uma «paixão do futuro» (cf. Catroga, [1991] 2010: 121). Esse cidadão emancipado, evidentemente, não pode coincidir com a grande massa popular abandonada e bestializada pela monarquia. O povo republicano é o objecto futuro de uma missão pedagógica que visa «a razão, os sentimentos e o próprio corpo»; o homem novo «*progride* à custa do *trabalho*, do *estudo*, do aperfeiçoamento constante da sua consciência (Magalhães *apud* Catroga, 2010: 286).



*1º de Maio de 1899* – litografia, desenho de J. M. Pinto (inscrição: «Lyth. União – T. de Cedofeita 22-Porto – *O Charivari*, n. 652, 29 de Abril de 1899, pp. 212-213;

*1º de Maio de 1899* – litografia, desenho de J. M. Pinto – *A Alazarra*, 1º anno, n. 50, 27 de Abril de 1900, pp. 4-5 — legenda: «Abençoads os que trabalham»

# O INFERNO OPERARIO



## PSALMO NEGRO

Toda a engrenagem  
Industrial  
É uma voragem  
Que leva ao mal...

Abyssos hiantes,  
Algar d'horror,  
Do que o do Dante  
Inferno peor!...

O operario,  
Machina vil...  
O proprietario,  
Lobo em redil!

Por rubro sangue  
Dá negro pão...  
Quem cas exangue  
Fica no chão!

Honra e belleza,  
Virtude e amor,  
Tudo isso é presa  
D'aquelle horror!...

De ferro em brasa,  
É a vossa cruz!...  
Ódio, extravaza!  
Obreiros, aús!

Jack

*O Inferno Operário* – litografia, sem assinatura  
– *A Algararra*, 3º anno, n. 148, 15 de Março de 1902, pp. 4-5

No final da década, *O Charivari*, publica uma outra composição alusiva ao 1º de Maio. A figura alegórica, que empunha o facho do século XX, pousa a mão sobre o ombro do trabalhador de expressão enlevada. Na mão direita surge a infalível picareta, assente num globo terrestre que ostenta três padrões: «8 horas de trabalho»; «8 horas de Descanço», «8 Horas de Estudo». Num plano mais recuado, sobre as nuvens, surge a forma esbatida, quase diáfana, de uma fábrica... A nota do jornal saúda a comemoração como «um élo na indestructível corrente de fraterna solidariedade, que já tão estreitamente une o operariado do Porto» (Anom., 1899: 240). No final de Abril do ano seguinte, *A Algazarra*, periódico republicano e anti-clerical — publicado pelo editor d’*O Charivari*, Gaspar Garcia, com a colaboração do ilustrador, J. M. Pinto —, contém uma dupla página dedicada «Ao povo trabalhador do Porto». Cabe agora às musas (um pouco improváveis) da Poesia, da Paz, da Indústria e da Pintura, contemplar o trabalhador que tira o chapéu ao sol do 1º de Maio, apoiado numa estranha máquina (a vapor e eléctrica).

O cidadão operário da utopia industrial republicana é apenas uma das imagens possíveis do trabalhador moderno. Ao bêbado que deixa o salário na taberna, ou ao trabalhador nobilitado do progresso, junta-se ainda o cenário dantesco de «O Inferno Operário», representado poucos anos mais tarde nas páginas centrais d’*A Algazarra*. A litografia, impressa a duas cores, põe em contraste o negrume da terra e o vermelho do céu. Os vidros da fábrica formam os olhos e a boca de um novo Leviatã, que devora uma multidão indiferenciada. Sobre um barranco, desesperam as mulheres e as crianças. Por cima, uma mão gigantesca estala um chicote que desenha «a miséria». Em contraste com a forma poligonal da fábrica, as nuvens e as mechas do fumo e o friso turbulento das figuras desenharam movimentos ondulantes. No traçado das rochas surge um tipo de arabesco que se repete nos desenhos mais soltos de António Simões Júnior (1875--1903), que é, por esta altura, o colaborador mais regular do periódico (se for esse o caso, é uma das suas melhores ilustrações). O poema que serve de epigrama, «Psalm Negro» assinado por um quase anónimo «Jack», é igualmente enfático: «... Abysmo hiante / Algár d’horror, / Do que o do Dante / Inferno peor!... // O operario, / Machina vil... / O proprietario / Lobo em redil!». A última quadra conjuga o martírio com a revolta bíblica: «De ferro em braza, / É a vossa cruz!... / Odio, extravasa! / Obreiros, sú!» (Jack, 1902: 4-5)

Duas décadas mais tarde, no período de maior expressão do anarco-sindicalismo em Portugal, a primeira página do *Suplemento Literário e Ilustrado d’A Batalha*, órgão da Confederação Geral de Trabalho, representará um trabalhador martirizado numa imensa roda dentada — num número publicado na época de Páscoa. Duas páginas adiante, surge a reprodução do Cristo Crucificado de Velasquez.

Na minha frente, a todo a altura da parede, estava essa tela negra, enorme. Onde sobressaía o crucificado, as mãos rasgadas pelos cravos, aniquilando sob a agonia da morte, a carne de marfim amarelecida, tocada de laivos de gangrena... e todo ele, mais do que divino, soberbamente humano [...]

Não. O Cristo de Velazquez não é uma figura toçada pela mentira do Céu; todo o seu suplício se envolve no eterno drama da terra. [...] É a evocação da revolta justa que já nesse tempo abraçava os homens e creava martires na luta pelo Ideal. [...]

Símbolo mais perfeito do direito à revolta — do escravo contra o Senhor, do fraco contra o soberbo, do humilde contra o opressor, do pobre contra o rico — direito tão alto, tão forte, que até a própria Igreja o não pode apagar do evangelho dos seus fundadores. (Quintinha, 1923: 3)

O comentário de Julião Quintinha reforça o elo entre a cruz, o *tripalium* e a roda dentada. A secularização do homem crucificado — símbolo do sacrifício e da esperança na ressurreição — não é feita para soldar a comunidade política moderna (como pretenderam outrora a igreja e o monarca, revestindo-se com os atributos sobrenaturais do corpo de Cristo). Não solda, obviamente, porque o operário está em luta com outras classes sociais. Não solda, porque a emancipação do trabalhador (e do homem do povo) coincide com a sua abolição — a Greve Geral e o Juízo Final deverão acabar de uma vez por todas com a agonia do trabalho. O corpo simbólico da revolução — e também das biopolíticas mais negras do século XX — não desceu completamente à terra. Ficou suspenso num anelo messiânico. Sob o *Eterno Crucificado*, a legenda formula a questão cheia de ressonâncias escatológicas: «Quando chegará ó proletário, a tua Aleluia?».



*O Eterno Crucificado* – desenho anónimo  
– *A Batalha Suplemento Semanal*, Ano I, n. 20, 14 de Abril de 1923. p1

*Cristo Crucificado de Velazquez, Museu do Prado, Madrid*  
– *A Batalha Suplemento Semanal*, Ano I, n. 20, 14 de Abril de 1923, p. 3.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A matriz industrial que ganha relevo na primeira metade do século XIX produz um fluxo de imagens que preenche os canais da esfera pública e participa numa recodificação do corpo social e político dos estados industrializados, sem exclusão de países semi-periféricos como Portugal. É possível investigar este fluxo, suspendendo as categorias consensuais da história geral da arte portuguesa, percorrendo zonas parcialmente eclipsadas, desconfinadas da noção mais restrita de modernismo. As ilustrações recreativas e pedagógicas, os retratos fisiológicos e as caricaturas destoam da história que conclui por uma estranha forma de atemporalidade, ou pela inexistência de novos esquemas de pensamento e de sensibilidade, na cultura portuguesa do século XIX. Longe de uma subtração aos impulsos do novo, a imprensa ilustrada oferece testemunhos significativos de uma experiência carregada de sinais de novidade, de anelos progressistas e reformistas, de receios de perda de referências. As diferenças relativas à formação histórica anterior tornam-se particularmente salientes quando se investiga «a primeira notícia ilustrada» publicada num jornal português. A estampa da Gazeta de Lisboa está impregnada por uma ideia de tempo cíclico e de corpo tocado pela graça, próprios de uma concepção do poder que tem o seu símbolo central na cabeça coroada do monarca. A dissolução dos símbolos da soberania do Antigo Regime e a emergência das figuras abstractas da humanidade e da História, como instâncias determinantes do pensamento da modernidade, surgem plenamente nas páginas e no programa editorial d'*O Panorama* (concebido segundo o modelo liberal do *Penny Magazine*). Com o apoio substantivo da gravura a topo, o magazine editado por Alexandre Herculano trata de formar novos cidadãos nacionais, paradoxalmente identificados com uma «índole» ou com uma «essência», supostamente latentes na história. Segundo modalidades que apontam para uma correspondência com os processos da biopolítica, a produção de imagens volta-se para as possibilidades de representação de corpos periféricos e múltiplos, sujeitos de novas relações de forças e de poder.

O «galicismo» do nome «ilustração», assinalado na entrada tardia no dicionário português, atesta um quotidiano marcado pelo contacto com a imprensa ilustrada, nacional e internacional, e com os aspectos da padronização, decorrentes dos processos técnicos e instrumentais da gravura a topo e da litografia. Artefacto paradoxal da cultura de massas, a ilustração participa na vontade de estabilização e de aperfeiçoamento social, em torno das ideias de labor, perseverança e temperança. Embora se encarregue da transmissão de valores da tradição cultural erudita, este modelo da instrução recreativa produz uma montagem inusitada de imagens que altera os códigos de leitura e visualização, aproximando-se de outros dispositivos visuais — ou de espectáculo — que ganham preponderância na mesma

altura. A tentativa de transmissão alargada de padrões literários e artísticos, provindos da cultura erudita, não impede uma configuração gráfica e textual própria de um novo regime estético (que se diferencia dos sistemas hierarquizados das Belas-Artes). Por outro lado, a imprensa ilustrada pode ser entendida pelo prisma de uma «óptica fisiológica» que suspende a ideia da relação especular entre o mundo físico e o significado da percepção. Como um teatro de variedades, ou como um *panorama*, as imagens de corpos mais ou menos exóticos, mais ou menos familiares, povoam as páginas dos magazines pitorescos e produzem sentido através de um efeito de série que compensa a incerteza da sensação, submetendo a experiência fenoménica a uma organização cognitiva externa. Os corpos tornam-se cadeias de signos, fazem parte do mesmo planisfério, mas são divididos por diferentes graus de pertença ao tempo histórico, medido pelos relógios da civilização.

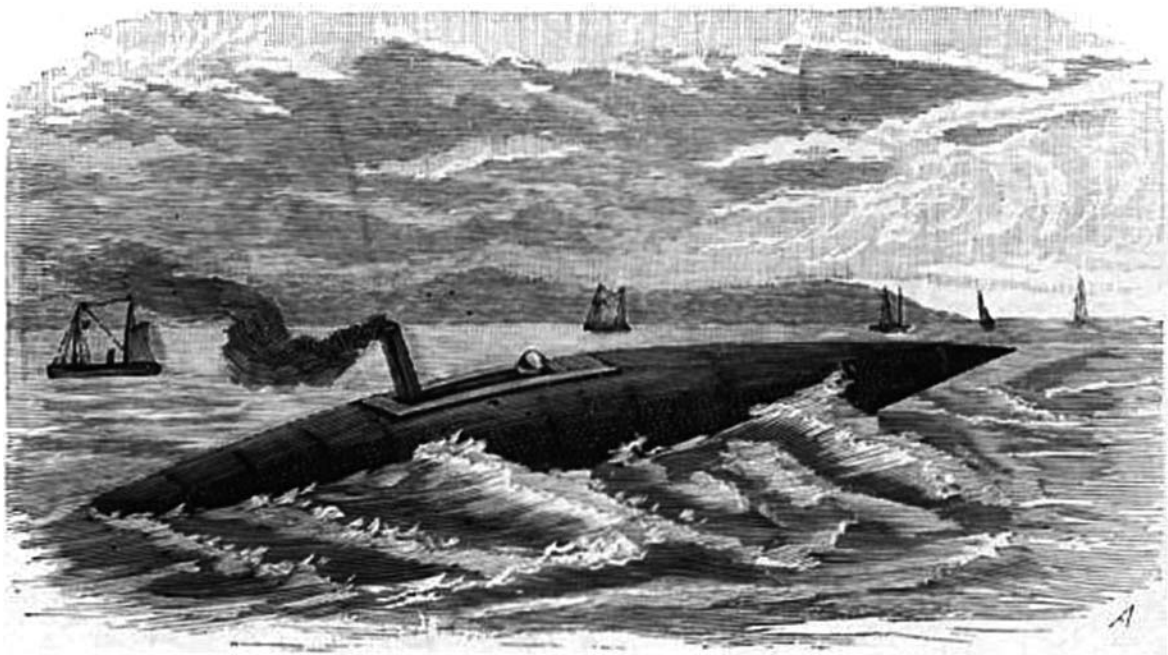
A experiência da modernidade não se esgota, contudo, na ideia de progresso. Também pode ser pensada como uma atitude crítica, herdeira das Luzes, transfiguração do real que não nega e não idealiza a vivência do tempo presente. Entre estas duas formas de experiência, a imprensa ilustrada participa na construção da esfera pública. Apesar do pressuposto de liberdade, o espaço da «publicidade» (em sentido kantiano) é desde logo envolvido por formas de regulação próprias do mercado e da organização estatal, desenhando elos entre a responsabilidade civil e a capacidade económica, entre a esfera da intimidade burguesa e a esfera do colectivo nacional. A mutação acelerada do grande teatro público — que o ilustrador Nogueira da Silva identifica com o espaço social urbano — faz entrar em cena um género de imagem que coincide temporalmente com o desenvolvimento da estatística e da constituição da população como objecto das ciências administrativas. Longe de constituir um *no-man's land* político, o género fisiológico pode ser entendido como um duplo cultural dessas ciências, capaz de tornar visível um amplo espectro social pós-revolucionário. Os impulsos contraditórios da experiência da modernidade, desdobram-se entre a novidade, transmitida por uma ideia de linguagem artística contemporânea, que se oferece como evidência natural, comungável e transparente, e um impulso determinista, objectivo e especializado, derivado de um modelo científico, presumivelmente capaz de ordenar e aperfeiçoar o corpo social. Os exemplos portugueses dos retratos fisiológicos das *classes laboriosas*, das *classes perigosas* ou das *classes ociosas*, articulam-se com uma ideia de *social* e de *socialismo* que também marca a formação do associativismo e do mutualismo em Portugal, segundo as linhas progressistas da Regeneração liberal, na passagem da metade do século XIX.

Num momento posterior, no último quarto do século, ocorre uma mutação do olhar fisiológico, na formação do Zé Povinho, o ícone mais célebre da representação do povo português. O modelo do cidadão útil e instruído, que trabalha para o melhoramento

harmonioso e progressivo da *Familia das familias*, dá lugar a imagens antagónicas, povoadas pelas individualizadas dos governantes, cada vez mais presentes na esfera pública, e por um estereótipo criatural, herdeiro da tradição fisionómica, identificado com a plebe e com uma maioria anónima, excluída da política. A deformação do corpo praticada na caricatura — entendida como disjunção que separa a representação do corpo do seu antigo sentido religioso —, tem uma outra expressão, particularmente intensa, na degradação absoluta da imagem do monarca. Carregadas com os traços da materialidade ou da animalidade, as imagens do popular e do rei testemunham o destino crítico, ou irresolavelmente instável, dos corpos simbólicos da soberania. À nova imagem do povo «que está por realizar» não é alheio um ideal republicano, fortemente marcado pela crença na perfectibilidade e no progresso. No momento da intensificação do discurso colonial, sob o alibi da capacidade civilizadora, o corpo animalesco do Zé Povinho dá lugar ao corpo idealizado do patriota, marcado com a divisa *pro patria mori*. Simultaneamente, a emergência de outras figuras ambivalentes, como o operário do 1º de Maio — entre agente ordeiro do progresso e agente de luta e protesto social —, indicia uma experiência paradoxal, de desfazamento, entre a actualidade e o futuro. Na cultura portuguesa finisecular, marcada por diferenças muito acentuadas entre ricos e pobres, letrados e analfabetos, urbanos e rurais, esse desfazamento é agudizado pelo contacto com outras metrópoles, constantemente confrontado com sinais de diferença que impedem uma identificação plena com a «civilização». As imagens ilustradas que circulam na esfera pública portuguesa, entre a segunda metade do século XIX e a primeira década do século vinte — antes do suposto momento moderno da arte portuguesa —, testemunham uma experiência particularmente aguda da mutação acelerada do tempo histórico, inversa à suposta atonia, acronia (ou outra qualquer não-inscrição na história). A faceta colectiva da experiência que se desenha no contexto cultural português (se algum tipo de síntese é necessário), é a de uma experiência cultural vincada pela categoria periodizante da modernidade.

No termo da viagem, não é possível relatar o surgimento de comunidades de homens e mulheres-peixe ou das outras criaturas exóticas e maravilhosas que povoam o relato da mítica viagem de Alexandre, o Grande. Os mares percorridos estão juncados com vestígios industriais, imagens mais ou menos comuns, provindas de um quotidiano relativamente recente, no limiar da cultura de massas. Da memória produzida pela investigação, poderá guardar-se a relação entre a imagem da imprensa ilustrada e a forma de experiência envolvida nos processos de intensificação dos poderes do Estado e da governamentalidade. Poderá guardar-se também a ideia de certas linhas e certos momentos em que o *ethos* crítico se mistura com a modernidade progressista, ou com o que não é moderno (ou ainda com o anti-moderno), produzindo efeitos imprevistos, talvez inconsistentes (pouco heróicos), mas não

menos efectivos. É neste espaço intensamente trabalhado e alargado pela imprensa ilustrada, muito para além do público *letrado* kantiano, que as variantes da modernidade se tornam visíveis e adquirem uma forma estranha de *publicidade*. Não é preciso conceber estes corpos como heróis, titãs ou deuses. Talvez seja melhor pensar que eles falham o encontro, revelam uma inconsistência que as imagens, libertas das suas funções primitivas, tornaram visível. Embora respondam frequentemente ao desejo da *adunação*, como metáforas corporais de uma suposta vontade geral, as imagens ilustradas não podem reconduzir o corpo social a um símbolo total. O Hércules esbarra na vertente mais antitética e caricatural do Zé Povinho. Ambos dividem incessantemente o campo com as figuras antagónicas que enxameiam a esfera pública. É possível pensar que as forças que se movem para fechar a história e a política numa figura una — novo céu sobre a terra — não dirimem a Grande Razão do corpo, ilimitada e terrena, refractária às promessas de unidade.



*Arte da Guerra — Torpedeiro submarino Nordenfeldt — O torpedeiro navegando à superfície d'agua — Gravura a topo de Caetano Alberto — O Occidente, Revista Ilustrada de Portugal e do Extranjero. 8º Anno, Volume VIII, n. 250. 1 de Dezembro de 1885, p. 172*

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Bibliografia Primária:

#### 1.1. Obras e opúsculos

AAVV. *Annaes da Sociedade Promotora da Indústria Nacional*, vol. III, Terceiro Ano, Lisboa: 1827.

Alciato [1551] 1985. *Emblemas*. Edición de Santiago Sebastián. Madrid: Ediciones Akal.

Aldrovandi, Ulisse. 1642. *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium*. Bolonha: Typis Nicolai Tebaldini: Marco Antonio Bernia. Disponível no endereço electrónico: <http://amshistorica.unibo.it/127>

D'Alembert, Jean le Rond. 1751. «Discourse Préliminaire des Éditeurs» *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris. Endereço electrónico: [http://fr.wikisource.org/wiki/Discours\\_préliminaire\\_de\\_l'Encyclopédie](http://fr.wikisource.org/wiki/Discours_préliminaire_de_l'Encyclopédie)

(Anom). 1825. «Claude Seurat, The Living Skeleton!» in *The terrific register: or, Record of crimes, judgments, providences, and Calamaties*. Vol II. London: Sherwood, Jones & Co. pp 513-519.

(Anom.) 1857. *Lopesius de Midorra*. Celebidades Contemporaneas III. Lisboa: Uma publicação Asmodeu / Typografia Progresso.

Baldinucci, Filippo. 1809. *Vocabulario Toscano dell' arte del disegno* in *Opere* Vol. II. Milão: Società Tipografica de Classici Italiani.

Balzac, Honoré de. 1976 [1842]. «Avant-propos». *La Comédie Humaine*. Paris: Gallimard, “Pléiade”. pp. 7-9

Bertaud, L.- A. 1841. «Les Chiffonniers», *Les Français peints par eux-mêmes*, Tome III, Paris: Léon Curmer. pp. 333-344.

Bewick, Thomas [1804], 1885. *History of British Birds*. London: Bernard Quarritch

Bluteau, Rafael. 1789. *Diccionario da Lingua Portugueza composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. Tomo I. Lisboa: Oficina de Simão Thaddeo Ferreira.

Boix, Ignacio. 1843. *Los Españoles pintados por sí mismos*, Madrid: I. Boix Editor.

Bordalo Pinheiro, Rafael. 1874. *Almanach de Caricaturas para 1874*. Lisboa: Typhographia Editora de Matos Moreira e Companhia.

Bordalo Pinheiro, Rafael; Azevedo, Guilherme (eds.). 1882. *Álbum das Glórias: Homens d'Estado, Poetas, Jornalistas, Dramaturgos, Actores, Pintores, Medicos, Industriaes, Typos das Salas, Typos das Ruas, Instituições, Etc.* Lisboa: Typhographia Editora Rocio.

Braga, Teófilo. 1894. *A Pátria Portugueza – O Território e a Raça*. Porto : Livraria Internacional de Ernesto Chardron.

Braga, Teófilo. (1885) 1985. *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições*. vol. I e II. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- Brito Aranha, Pedro W. 1872 «Índice Alfabético e Descritivo» in Pedrosa, João. *Gravura de Madeira em Portugal. Estudos em Todas as Especialidades*. Lisboa: Empresa – Horas Românticas.
- Brito Aranha, Pedro W. 1900. *Mouvement de la Presse Périodique en Portugal de 1894 a 1899 – Section Portugaise a L'Exposition Universelle de 1900*. Lisbonne: Imprimerie Nationale.
- Camara, Rodrigo. 1855. *Ladrões e vadios Mystherios de Lisboa: drama em 5 actos e 8 quadros*. Manuscrito. Biblioteca Nacional. COD 12167
- Castelo Branco, Camilo [1869] 1972. *Os Brilhantes do Brasileiro*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda.
- Castelo Branco, Camilo. [1879] 2001. *A Brasileira de Prazins*. Porto. Caixotim Edições.
- Castello Branco, Camilo. 1854. *Mysterios de Lisboa*. Volume III Porto: Typographia de J. J. C. Basto.
- Champfleury J.F.F. 1868. *Histoire de la Caricature Moderne*. Paris: E. Dentu Ed.
- Curmer, Léon. 1842. *Les Français peints par Eux-Mêmes – Encyclopédie Morale do Dix-Neuvième Siècle*. Province, Tome VIII. Paris: L. Curmer Éditeur.
- Fuschini Augusto Maria. 1896. *Liquidações Políticas, Vermelhos e Azuis. Fragmentos de Memórias*. Lisboa : Companhia Typographica.
- Garrett, Almeida J. B. 1829. *Da Educação*. Londres: Sustenance e Stretch.
- Gomes Leal, António. [1873] 1986. *A Canalha*. Lisboa: Edições Jorge Cabrita.
- Herculano, Alexandre (1842) «Cartas sobre a História de Portugal», Carta V in *Opúsculos*. Lisboa.
- Hetzl, Pierre Jules (ed.). 1845. *Le Diable à Paris*. Paris: J. Hetzel Libraire Éditeur.
- Hogarth, William. 1833. «Remarks on Various Prints» in *Anecdotes of William Hogarth, Written by Himself: With Essays on His Life and Genius, and Criticisms on his Work*. London: J.B. Nichols and Son. pp. 60-67
- Huart, Louis (ed.). 1841. *Muséum parisien, histoire physiologique pittoresque et grotesque de toutes les bêtes curieuses de Paris e de sa banlieue*. Paris: Louis Huart / Beauger e Ce.
- Janin, Jules. 1841 «Introduction» in *Les Français peints par Eux-Mêmes – Encyclopédie Morale do Dix-Neuvième Siècle*. Tome I. Paris: L. Curmer Éditeur.
- Janin, Jules. 1841 «Le Gamin de Paris». Curmer, L. (ed.) *Les Français peints par Eux-Mêmes – Encyclopédie Morale do Dix-Neuvième Siècle*. Tome II. Paris: L. Curmer Éditeur. pp. 161-170
- Jerrold, Blanchard; Doré, Gustave. [1872] 2006. *London: a Pilgrimage*. London, New York: Anthem Press.
- Lavater, Johann, Kaspar [1775] 1804. *Essays on Physiognomy; For the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind*, translated by Thomas Holcroft. Vol. III. Part II. London: C. Whittingham
- Macedo, Manuel, 1886. *Desenho e Pintura*. Bibliotheca do Povo e das Escolas, Lisboa: David Corazzi – Editor.

- Martins, Oliveira. (1879) 1950. *História de Portugal*. Lisboa: Guimarães Editora.
- Martins, Oliveira. [1881], 1986. *Portugal Contemporâneo*. vol II Lisboa: Guimarães Editora.
- Meadows, Kenny. 1840. «Preface». Meadows, Kenny (ed.) *The Heads of the People*: London: Robert Tyas. pp. iii-vi
- Mercier, Louis Sébastien. 1781. *Tableau de Paris*. Tome I. Paris: Samuel Fauche, Libraire du Roi.
- Nogueira da Silva, Francisco. 1850. *Almanaque Comico-Prophético para 1851*. Lisboa: Typographia Progresso
- Novaes de Campos, Francisco António de. [1790] 1985. *Príncipe Perfeito. Emblemas de D. João de Solarzano*. Edição Fac-similada do manuscrito da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro oferecido ao Príncipe D. João em 1790. Prefácio introdução comentários e índices por Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Ortigão, Ramalho. 1888. «O Trapeiro de Lisboa», *Album de Costumes Portuguezes – Cincoenta Chromos Copias de Aguarellas Originaes*. Edição Facsimilada. Lisboa: David Corazzi Editor / Perspectivas e Realidades
- Queirós, Eça; Ortigão, Ramalho (1872) 2004. *As Farpas – As Farpas originais de Eça de Queirós*. Coordenação de Maria Filomena Mónica. São João do Estoril: Principia.
- Quental, Antero. 2001. *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*. Lisboa: Guimarães Editores.
- D’Outrepoint, M. G. 1832. «Le Gamin de Paris». Ladvoat, Charles (ed.) *Le Livre des Cent et Un*. Tome VII. Paris: Ladvoat Libraire. pp.121-142.
- Owen Penguin [C. Whitehead]. 1840. «The Stock-Broker». Meadows Kenny (ed.) *The Heads of the People*: London: Robert Tyas. pp. 17-24
- Poe, Edgar Allen [1840] 1984. «The Man of The Crowd» *Poetry and Tales*. New York: Library of America pp. 388-396
- Saint-Pierre, Bernardin. 1838. *Paul et Virginie*. Paris: Léon Curmer.
- Silva, Antonio de Moraes. 1878. *Diccionario da Lingua Portugueza por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. 7ª Edição. Tomo II Lisboa: Typographia de Joaquim Germano de Sousa Neves – Editor.
- Simões, Catão. 1873. *Os Canalhas – Antithese á Canalha de Gomes Leal*. Coimbra: Imprensa Litteraria.
- Sue, Eugène. 1843. *Les Mystères de Paris*. Paris: Librairie de Charles Gosselin.
- Teles, Basílio. [1905] 1968. *Do Ultimatum ao 31 de Janeiro: Esboço d’História Política*. Prefácio e introdução de Augusto da Costa Dias. Lisboa: Portugalia.
- Thackeray, William. [1840] 1870. *The Paris Sketch book*. London: Smith Elder and Co. Disponível no endereço electrónico: <http://archive.org/stream/sketchbook00paristhacrich#page/n7/mode/2up>
- Veiga, Adalberto. 1903. *Gravura Chimica, Electrica e Photographica*. Porto: Livraria Editora Tavares Cardoso & Irmão

## 1.2. Periódicos e Jornais:

### *A Algazarra*

Jack. «Psalmos Negros». *A Algazarra*, 3º ano, n. 148, 15/03/ 1902. p. 4.

### *O António Maria*

(Anom.). 1881. «Dia de Reis» *O António Maria*, Anno 3. n. 84, 5 de Janeiro de 1881, pp. 4-5.

### *Archivo Popular Semanario Pintoresco:*

(Anom.) 1837. «O Silêncio de Aníbal Carracci». *O Archivo Popular*. vol I. n. 4.

(Anom.) 1837. «Os Quatro Evangelistas de Jacob Jordaens». *O Archivo Popular*. vol I. n. 9.

(Anom.) 1837. «A Adoração dos Pastores de Ribera». *O Archivo Popular*. vol. I. n. 18.

(Anom.) 1837. «Os Dois Avarentos de Quentin Metsys». *O Archivo Popular*. vol. I, n. 24.

(Anom.). «São Paulo pregando em Atenas de Rafael». *O Archivo Popular*. vol. I. n. 27.

(Anom.). «A Morte de Ananias de Rafael». *O Archivo Popular*. vol I. n. 31.

(Anom.) 1837. «O Velho Político». *O Archivo Popular*. vol. I. n. 33. p 257-258.

(Anom.). 1837. «O Filho Pródigo de Spada». *O Archivo Popular*. vol. I, n. 37.

(Anom.). 1837. «O Sacrifício de Lastra de Rafael». *O Archivo Popular*. vol. I. n. 39.

(Anom.). 1837. «A Virgem na Cadeira de Rafael» *O Archivo Popular*. vol. I, n. 40.

(Anom.) 1837. *A Pesca Milagroza* de Rafael (idem, nº 7, vol. II, 1838);

(Anom.). 1838. «A Última Ceia de Leonardo de Vinci» *O Archivo Popular*. vol. II. n. 7.

(Anom.) 1838. «A Taberna da Aldeia de Adrian Van Ostade» *O Archivo Popular*. vol. II. n. 14.

(Anom.). 1838. «A Descida da Cruz de Rubens». *O Archivo Popular*. vol. II. n.15.

(Anom.). «*O Papa Leão X* de Rafael». *O Archivo Popular*. vol. II. n. 17

(Anom.) 1840. «Os Gêmeos Siameses». *Vol Archivo Popular*. vol. IV. 1840. p. 297

### *Archivo Pittoresco*

Nogueira da Silva, Francisco. 1857. «*Typos Portugueses – varinas, vendedeiras de Peixe*» – desenho de Nogueira da Silva; gravura de Coelho Júnior, *Archivo Pittoresco*, Tomo I, nº 25. pp. 193-194.

Nogueira da Silva, Francisco. 1858. «*Typos Portugueses – O Cego Pedinte*». *Archivo Pittoresco*, Tomo I, n. 17 p. 129.

/Anom.). 1858. «O Trovador Camponês». *Archivo Pittoresco*, Tomo II, p. 205.

Nogueira da Silva, Francisco. 1858. «Typos Portugueses – Barbeiro Sangrador». *Archivo Pittoresco*, tomo II, 1858, n.º 47. p. 373.

Nogueira da Silva, Francisco. 1858. «Typos Portugueses – A pedinte». *Archivo Pittoresco*, tomo II, n.º 50, pp. 393-394.

Nogueira da Silva, Francisco. 1859. «Galeria dos Homens Úteis – Joaquim Lopes» *Archivo Pittoresco*, tomo II, n.º 27, Janeiro de 1859. p. 209.

Aranha, Brito. 1859. «A Mulher nas diversas relações da familia e da sociedade» *Archivo Pittoresco*, 1859 Tomo II, n.º 25 pp. 182-183.

Nogueira da Silva, Francisco. 1860. «Typos Portugueses – O trapeiro de Lisboa». *Archivo Pittoresco*. Tomo III, 1860, n.º 2, p. 14.

Nogueira da Silva, Francisco. 1860 «Typos Portugueses – Typo provinciano analphabeto» *Archivo Pittoresco*. Tomo. III. n.º 18. pp. 137-138.

Tullio, A. da Silva. 1864. «Aos Nossos Assignantes». *Archivo Pittoresco*. Tomo VII. n.º 52. 1864: 411.

#### *Artes e Letras*

Ortigão, Ramalho. 1874. «A que vende Fruta – A que vende Peixe» in *Artes e Letras*. Terceira Série. n.º 1. Lisboa: Rolland & Semiond. pp 83-88.

#### *O Asmodeu*

(Anom.) 1856. «Os Tumultos». *O Asmodeu*, vol. I. n.º 28, Sábado, 16 de Agosto de 1856. pp. 4-5

(Anom.) 1860. «Os Janotas e o Janota». *O Asmodeu*, vol III. n.º 14

#### *A Batalha – Suplemento semanal*

Quintinha, Julião. 1923. «Velasquez» *A Batalha Suplemento Semanal*, Ano I, n.º 20, 14 de Abril de 1923, p. 3

#### *O Charivari*

(Anom.) 1890. «A Questão Operária». *O Charivari*, 4º Anno, n.º 38. 3 de Maio de 1890. Pp. 300-301.

(Anom.) «As Greves». *O Charivari*, 5º Anno, n.º 19 de Julho de 1890. pp. 4-5

(Anom.) «Gréve dos Fiandeiros». *O Charivari*, 5º Anno, n.º 19 de Julho de 1890. pp. 4-5

#### *A Federação*

Cardeira, L. Silva. 1858. s/ Título. *A Federeração Folha Industrial* n.º23 Volume II. 6 de Março de 1858 p. 3

Nogueira da Silva. 1860 «Futuro Social. *A Federação*. vol IV. n.º 23.

*Gazeta de Lisboa – História Anual cronológica e Política do Mundo e Especialmente da Europa*  
(Anom.) «Notícia». *Gazeta de Lisboa*, Sábado, 1. de Agosto de 1716.

*A Ilustração Luso-Brasileira – Jornal Universal – Lisboa*

Biester, Ernesto. 1856. «Uma Viagem pela Literatura Contemporânea. L. A. Rebello da Silva» in *A Ilustração Luso-Brasileira*. 1856. Vol. 1, nº 4. pp. 27-28

(Anom.) 1858. «Progresso Repentino» *A Ilustração Luso-Brasileira*. vol. II. n 45, p. 357

*Ilustração Popular*

Salgues, J.J. «Ao Público». 1866. *Ilustração Popular*, vol. I. n. 1. pp. 1-2

(Anom.) 1869. «Vista Interior (Em Parte) da Officina Lythographica de Domingos Francisco Lopes». *A Ilustração Popular*. vol. III, n. 1. Lisboa. p. 3

*Jornal de Bellas-Artes*

Paganino, Rodrigo. 1857. «O Pobre Rabequista – quadro pertencente à Galeria de S. M. El Rei o Sr. D. Fernando» in *Jornal de Bellas-Artes*, Anno I, nº 3, Março, 1857. pp.12-13

*Jornal do Centro Promotor de Melhoramentos das Classes Laboriosas*

Sampaio, António Rodrigues. 1853. «Discurso Inaugural do Centro Promotor de Melhoramentos das Classes Laboriosas». *Jornal do Centro Promotor de Melhoramentos das Classes Laboriosas*. 1853. vol I, n. 1. pp. 1-3

*Jornal Para Rir Semanário Comico, Prophetico e Satyrico*

Nogueira da Silva, Francisco. 1856. «O Estado sou eu!» *Jornal Para Rir*, n. 24. p. 8

*O Occidente – Revista Illustrada de Portugal e do Extranjeiro – Lisboa: O Occidete*

Cordeiro, Luciano. 1878. «A Expedição Geographica à África Austral», *O Occidente*, vol. I, n. 1, p. 6.

(Anom.) 1878. «As Nossas Gravuras – Hoedel e Nobiling». *O Occidente*, vol. I, n. 13, p. 103.

(Anom.) 1879. «As Nossas Gravuras – Recita por amadores no Salão da Trindade». *O Occidente*, vol. II, n. 35. p. 85.

(Anom.) 1881. «As nossas Gravuras – Antes do Panno Subir». *O Occidente*, vol. IV, nº 75. p. 19.

(Anom.) 1881. «As Nossas Gravuras – Camponezas das margens do Mondego atravessando o rio a vau». *O Occidente*, vol. IV, nº 93. p. 166.

Rodrigues, Manuel. M. 1884. «As Nossas Gravuras – Caminhos de Ferro do Douro» *O Occidente*, vol. VII, n. 184. p. 28-30

Alberto, Caetano. 1885. «Um desenho inedito de Nogueira da Silva». *O Occidente*, Vol. VIII. n. 227. p. 87

Anom. 1890. «Algemas apreheendidas na Alfandega de Quelimane, com destino as missões inglesas de Blantyre» *O Occidente*, vol. XII. n. 401. p. 35

(Anom.) 1902. «Commemoração do XXV Anno do Occidente». *O Occidente*, vol. XXV., ns. 829/830, pp. 3-14

*O Panorama – Jornal Litterário e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis:*

Herculano, Alexandre. 1837. «Introdução». *O Panorama*, vol I. n. 1, pp. 1-2.

Herculano, Alexandre. 1837. «A Achitectura Gotica – Igreja do Carmo em Lisboa». *O Panorama*, Vol I. n. 1, pp. 2-4.

Herculano, Alexandre. 1837b. «Instrução Popular». *O Panorama*, Vol I. n. 5, pp. 36-37.

(Anom.) 1837. «Naturaes da Nova Galles do Sul» *O Panorama*, 1ª Série, vol. I, n. 16, p. 121.

(Anom.) 1837. «O Abestruz». *O Panorama*. vol I, n. 10. pp. 77-78.

(Anom.) 1837. «Naturaes da Nova Galles do Sul» *O Panorama*, vol. I, n. 16, p. 121.

(Anom.) 1837. «Diogo de Couto», *O Panorama*, vol. I, n.19, p. 150.

(Anom) 1839. «Lithographia – Lithographia em Portugal – Campanha para a exploração de pedreiras lithographicas». *O Panorama*, vol. III, nº 101, pp. 106-109.

(Anom.) 1839. «Revolução nas Artes do Desenho». *O Panorama*, vol. III, n. 94. 16, pp. 54-55.

(Anom.) 1840. «Os Gémeos Siameses». *O Panorama*, vol. IV, n. 149, pp. 77-78.

(Anom.) 1840. «A Gravura em Madeira – O Mosteiro de Alcobaça», vol. IV, n. 154, pp. 113-116.

(Anom.) 1841. «O Rapaz Mendigo», *O Panorama*, vol. V, n. 200, pp. 68-69.

(Anom) 1841. «Parte da Frente do Paço d’Ajuda, Compreendida entre os dois Torreões; Lado Oriental». *O Panorama*, vol. V, n. 203, pp. 89-90.

(Anom.) 1842. «Os Mouros», *O Panorama*, 2ª Série, vol. I, n. 32, pp. 253-254.

(Anom.) 1843. «Cego Vendendo Folhinhas», *O Panorama* 2ª Serie, vol. II, n. 94, p. 349.

(Anom.) 1844. «Da Utilidade das Estampas», *O Panorama*, 2ª Série, vol. III, n. 114, p. 71.

Nogueira da Silva, Francisco. 1866. «A Gravura em Madeira em Portugal I», *O Panorama*, 5ª Série, vol. XVI, n. 7, p. 50.

Nogueira da Silva, Francisco. 1866. «A Gravura em Madeira em Portugal II», *O Panorama*, 5ª Série, vol. XVI, n. 9, p. 68.

Nogueira da Silva, Francisco. 1866. «A Gravura em Madeira em Portugal III», *O Panorama*, 5ª Série, vol. XVI, n. 14, p. 111

### *O Pimpão*

(Anom.) 1896. «A Machina do Pimpão». *O Pimpão*, Anno 21º, n. 1236. p 14

(Anom.). 1898. « O que ellas fazem e como ellas o fazem» . *O Pimpão*, Anno 23º, n. 1424, pp. 9-8

### *Revista Popular:*

Silveira, Fradesso. 1848. «Introdução». *Revista Popular*, vol. 1. Março de 1848. n.1. p. 1.

(Anom.) 1851. «O gaiato». *Revista Popular*, vol. IV. n. 6. pp 54-55.

(Anom.) 1851. «O Janota». *Revista Popular*. vol . IV. n 8, pp. 69-70.

(Anom.) 1851. «A coquette». *Revista Popular*. Volume IV. n. 13. p. 115.

(Anom.) 1851. «O Janota». *Revista Popular*. vol IV. n 8, pp. 69-70.

(Anom.) 1851.«O Noveleiro Político». *Revista Popular*. Vol. IV, nº 17. p. 145-146.

(Anom.) 1851.«Modas». *Revista Popular*. Vol. IV, nº 20. p.176.

(Anom,) 1851. «Aos Srs. Assignantes da Revista Popular». *Revista Popular. Índice*. Vol. IV. p. 460.

Diniz, Pedro. 1852. «Descrição da Estampa». *Revista Popular*. Vol. V. pp. 1-2.

(Anom,) 1852. «Modas». *Revista Popular*. vol. V. n. 4. p. 31.

(Anom,) 1852. «Modas». *Revista Popular*. vol. V. n. 8. p. 64.

### *A Revolução de Setembro*

Sampaio, António Rodrigues. 1856. S/Título. *A Revolução de Setembro*. nº 4293, Domingo 10 de Agosto. p. 1

Vieira da Silva. 1856. S/ Título. *A Revolução de Setembro*, Anno 1856 nº 4293, Domingo 10 de Agosto. p. 3.

(Anom.). 1856. «Interior, 12 de Agosto, *A Revolução de Setembro*, n 4297, 13 de Agosto. p.4

### *Os Serões*

Martins, Rocha. 1909. «A Caricatura em Portugal. I – Do Tempo dos Franceses a El Rei D. Fernando». *Serões*, nº 51, Setembro de 1909. Lisboa: Livraria Ferreira Editora.

### *Suplemento Burlesco ao Patriota*

Anom. 1848. «Medidas da Polícia», *Suplemento Burlesco ao Patriota*, n. 1314, 27 de Outubro, p. 1.

Anom. 1848. « », *Suplemento Burlesco ao Patriota*, n. 1693, 27 de Outubro, p. 1.

*Suplemento Humorístico d'O Século*

Colaço, Jorge. 1904. «O Primeiro Ciclista do Mundo» *Suplemento Humorístico d'O Século*, Oitavo Anno, n. 369. p. 1

**Periódicos estrangeiros**

*O Besouro*

Anom. «Os Meirinhos Políticos». *O Besouro*, 18 de Maio de 1878. p. 56

*Le Magasin Pittoresque* Paris: Édouard Charton

(Anom.) 1844. «Par J.-J. Grandville». *Le Magasin Pittoresque*. Tom. XII. Aut. 1844. n. 34. p. 272

(Anom.) 1852. «Le Léviathan de Hobbes. – D'après Abraham Bosse» – *Le Magasin Pittoresque*. Tom. XX. n. 20. Mar. 1852. pp. 153-155

(Anom) 1852. «Le Léviathan de Hobbes. – D'après Abraham Bosse» – *Le Magasin Pittoresque*. Tom. XX. n. 20. Mar. 1852. pp. 153-155

*The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*. London: Charles Knight, Pall Mall East.

(Anom.) 1832 «The Ostrich of South Africa». *The Penny Magazine*, Vol. 1. n. 44, 8 December 1832. p. 353-354.

(Anom) 1832. «The Apolo Belvidere». *The Penny Magazine*, Vol. 1. n. 45, 15 December. 1832. p. 362.

Knight, Charles. 1832. «Preface». *The Penny Magazine*, December 1832.

n 38. Vol I, November 18

Knight, Charles. 1832. «Preface», *The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*. Vol. 1. London: Charles Knight, Pall Mall East.

*Punch Magazine or the London Charivari*

Smith, Albert. 1841. «The Physiology of the London Medical Student». *Punch, or The London Charivari*. Vol. 1. October 2. p. 142.

## 2. Bibliografia Geral

AAVV. 1976. *Zé Povinho Fez 100 Anos*. Exposição Comemorativa. Lisboa: Centro de Artes Plásticas dos Corucheus / Câmara Municipal de Lisboa.

AAVV. 1979. *O Povo de Lisboa. Tipos. Ambiente. Modos de Vida. Mercados e Feiras. Divertimentos. Mentalidade*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa / Direcção dos Serviços Centrais e Culturais.

AAVV. 1986. *O grafismo e ilustração dos anos 20*. Prefácio de José-Augusto França. Textos de Maria Helena de Freitas, Margarida Acciaiuoli, António Rodrigues. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna.

AAVV. 1999. *D. João VI e o seu tempo*. Catálogo de exposição. Palácio Nacional da Ajuda – Galeria de Pintura do Rei D. Luís. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses.

AAVV. 2004. *Programa de História da Cultura e das Artes*. Lisboa: Ministério da Educação. Direcção-Geral de Inovação e de Desenvolvimento Curricular.

Acciaiuoli, Margarida. 1984. *Almada Negreiros – 1893-1970*. Fundación Juan March / Fundação Calouste de Gulbenkian.

Ackroyd, Peter. 2006. «Introduction», Doré, Gustave, Jerrold, Blanchard [1872] 2006. *London: a Pilgrimage*. London, New York: Anthem Press. pp. i-xix

Agamben, Giorgio. [1975] 1999. «Aby Warburg and the Nameless Science» in *Potentialities*. Edição tradução e introdução de Daniel Heller-Roazen. California: Stanford University Press. pp. 89-101

Agamben, Giorgio. [1981] 1994. *Stanze. Parole et fantasma dans la culture occidentale*. Traduit par Yves Hersant. Paris: Editions Payot et Rivages.

Agamben, Giorgio. 2010 [1996]. «O que é um Povo?» in Dias, Bruno Peixe; Neves, José (coords.) *A Política dos Muitos – Povo, Classe, Multidão*. Lisboa: Tinta da China. pp. 31-34

D’Alcochete, Nuno Daupias. 1978. *Les pamphlets portugais anti-napoléoniens*. Separata especial do vol. XI dos Arquivos do Centro Cultural Português. Paris: Centro Cultural Português.

Alves, José Augusto dos Santos. 2000. *A Opinião Pública em Portugal: 1780-1820* (dissertação de Doutoramento) Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa / Autónoma Editora.

Anderson, Benedict. 2005. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem do nacionalismo*. Tradução de Catarina Mira. Lisboa: Edições 70.

Anderson Patricia. 1991. *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture – 1790-1860*. New York: Clarendon Press – Oxford.

Arendt, Hannah. [1951] 1962. *The Origins Of Totalitarianism* New York: Meridian Books.

Arendt, Hannah. [1958] 2001. *A Condição Humana*. Tradução de Roberto Raposo. Lisboa: Relógio d’Água.

Aristóteles. 1986. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Arnar, Anna. 1999. «”Je suis pour aucune illustration.” Le phénomène du rejet de l’illustration en France au XIXèsiècle” in Caracciolo, Maria Teresa; Le Men, Ségolène, (eds.). 1999. *L’Illustration. Essais d’iconographie*. Paris: Klincksieck. pp. 341-359

- Bacot, Jean-Pierre. 2001. « Le role des magazines illustres dans la construction du nationalisme au XIXe siecle et au debut du XXe siecle», Réseaux 3/2001 (n° 107), p. 265-293.  
URL:www.cairn.info/revue-reseaux-2001-3-page-265.htm.
- Bacot, Jean Pierre. 2005. *La Presse illustrée ao XIXe siècle: une histoire oubliée*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges.
- Baecque, Antoine. 1994. *Le Corps de l'Histoire: Métaphores et politique (1770-1800)*. Paris: Calmann-Lévy
- Bann, Stephen. 2001. *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-century France*. New Haven & London: Yale University Press.
- Bal, Mieke. [1996] 2006. «Reading Art?» in *A Mieke Bal Reader*. Chicago: The University of Chicago Press. pp. 289-312.
- Baltrusaitis, Jurgis. [1983] 1995. *Aberrations: Les Perspectives Dépravées I*. Paris: Flammarion.
- Bartsh, Sadi, 2006. *The mirror of the self: Sexuality, Self-knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Baptista, Paulo Artur Ribeiro. 1994. *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*. (Dissert. mest.). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Baptista, Jacinto. 1977. *Alexandre Herculano Jornalista*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Baudelaire, Charles. [1855] 2006. «Exposição Universal de 1855». *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'Água. pp. 5.
- Baudelaire, Charles. [1863] 2006. «O Pintor da Vida Moderna». *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'Água. pp. 279-317.
- Bebiano, Rui. 1987. *D. João V Poder e Espectáculo*. Aveiro: Livraria Estante Editora.
- Belting, Hans, 2003. *Art History after Modernism*. Chicago: Chicago University Press.
- Belo, André. 2005. *Nouvelles d'Ancien Régime : la Gazette de Lisbonne et l'information manuscrite au Portugal (1715-1760)*. (Dissert. Doutoramento). Rennes: École des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- Belting, Hans. 2011 (2006). *A Verdadeira Imagem*. tradução de Artur Morão. Porto: Dafne.
- Benjamin, Walter. [1926] 2004. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Benjamin, Walter. [1931] 2006. «Pequena História da Fotografia» in *A Modernidade*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Benjamin, Walter. 2006. *A Paris do Segundo Império na Obra de Charles Baudelaire in A Modernidade*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Benjamin, Walter. [1936] 2006a. «A Obra de Arte na Época da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica» in *A Modernidade*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Benjamin, Walter. 1989. *Paris, Capital du XIXe Siècle, le Livre des Passages*. Tradução de J.Lacoste. Paris: Cerf

Bento, António. 2003. *Excepção e Ordem: Carl Schmitt e o problema da esfera pública*. (Dissert. Dout.) Covilhã: Universidade da Beira Interior.

Bogdan, Robert. 1990. *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago: University of Chicago Press.

Bohrer, Frederick N., 2002. «Photographic Perspectives – Photography and the institutional formation of art history» in Mansfield, Elizabeth (ed.), 2002. *Art History and its Institutions – Foundations of a Discipline*. London: Routledge.

Bonifácio, Maria de Fátima. 2009. *Uma História de Violência Política: Portugal de 1834 a 1851*. Lisboa: Tribuna da História.

Bornemann, Bernd. 1974. «La Caricature – Art et Manifeste» in Searle, Ronald; Roy, Claude; Bornemann, Bernd. *La Caricature – Art et Manifeste*. Lausanne: Skira. pp. 25-263

Botrel, Jean François «Imágenes sin fronteras : el comercio europeo de las ilustraciones» in Borja Rodríguez Gutiérrez; Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica, 57 perspectivas*. Santander: PUBliCan, 2011, pp. 129-144. Texto disponível no endereço electrónico:

[http://botrel-jean-francois.com/Images\\_imagenes/Sin\\_fronteras.html](http://botrel-jean-francois.com/Images_imagenes/Sin_fronteras.html)

Bourdieu, Pierre. 1999. *A Dominação Masculina*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Celta

Bozal, Valeriano. 1979. *Ilustración gráfica del XIX en España*. Madrid: Comunicacion, Alberto Corazón Editor.

Buci-Gluksmann, Christine. 1984. *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin*. Paris: Éditions Galilée.

Cabral, Villaverde M. 1977 *O Desenvolvimento do Capitalismo em Portugal no Século XIX*. Lisboa: A Regra do Jogo.

Cabral, Villaverde M. 1979. *Portugal na Alvorada do Século XX*. Lisboa: A Regra do Jogo.

Calinescu, Matei. 1999. *As 5 Faces da Modernidade*. Tradução de Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega.

Canaveira *História das Artes Gráficas*. Vol I. Coimbra: Associação Portuguesa das Indústrias Transformadoras do Papel.

Canetti, Elias. [1960] 2006. *Masse et Puissance*. Tradução de Robert Rovini. Paris: Gallimard.

Caracciolo, Maria Teresa; Le Men, Ségolène (coord.). 1999. *L'illustration – Essais d'iconographie*. Actes du Séminaire CNRS 1993-1994. Paris: Klincksieck.

Cardoso, Isabel Czerwionka Lopes. 1991. *Emmerico Hartwich: essais pour la compréhension de l'homme et de l'artiste*. (Dissert.) Paris: Université du Sorbonne.

Carneiro, Ana; Diogo, Maria Paula; Simões, Ana. 2000. «Imagens do Portugal Setecentista. Textos de estrangeirados e de viajantes» in *Penélope*, n. 22. Pp 73-92. Endereço electrónico: [dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=2655556](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2655556)

Carvalho, Augusto da Silva, 1940. *Comemoração do Centenário da Fotografia – Subsídios para a história da introdução da Fotografia em Portugal*. Separata das «Memórias» (Classe de Ciências – Tomo III) Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.

Carvalho, Joaquim Barradas de Carvalho. 1974. «A explicação de Portugal de Alexandre Herculano» in AAVV. 1974. *Estética do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário / Grémio Literário. pp.1-30.

Catroga, Fernando [1991], 2010. *O Republicanismo em Portugal: da formação ao 5 de Outubro*. Alfragide: Casa das Letras.

Catroga, Fernando. 1996.«Alexandre Herculano e o historicismo romântico» in Catroga, Fernando; Mendes, José Amado; Torgal, Luís Reis. *História da História em Portugal: sécs. XIX-XX*. Lisboa: Círculo de Leitores e Autores, pp.39-86.

Çatroga, Fernando. 2005. «Historicismo e Liberalismo em Alexandre Herculano» in Matos, Álvaro Costa (coord.). *Alexandre Herculano: Um Pensamento Poliédrico*. Lisboa: Bibliotecas Municipais de Lisboa. pp. 9-55.

Charnon-Deutch, Lou. 2005. «From engraving to Photo: Cross-cut Technologies in the Spanish Illustrated Press» in Larson, Susan; Woods, Eva Maria. 2005 *Visualizing Spanish Modernity*. Oxford: Berg. 178-207

Cidade, Hêrnani. 1985. «Almeida Garrett» 1985 in *Século XIX – A revolução cultural em Portugal e alguns dos seus mestres*. Lisboa: Editorial Presença. Pp. 13-29

Clark, T. J. (1976), 1982. *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France – 1848-1851*. London: Thames and Hudson.

Clark, T. J. 1999. *Farwell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven and London: Yale University Press.

Consiglieri, Carlos. 1991. «Prefácio» in Pinheiro, Rafael Bordalo. [1883] 1991. *Os Galegos*. Prefácio de Carlos Consiglieri Lisboa: Veja. pp.

Correia, Rita. 2012. *Ficha Histórica — Branco e Negro*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa / Hemeroteca Digital. <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/BrancoeNegro.pdf>

Costa, Fernando. 2004. «Os antecedentes da Ilustração Portuguesa» in Costa, Fernando; Serém, Maria do Carmo. *Ilustração Portuguesa*. Porto: Centro Português de Fotografia. pp. 7-49.

Costa, Luís Xavier da. 1925. *A obra litográfica de Domingos António Sequeira com um esboço histórico dos inícios da litografia em Portugal*, Separata de *Arqueologia e História – IV*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses.

Cotrim, João Paulo. 2006. *Stuart – A Rua e o Riso*. Lisboa: Assírio & Alvim

Cotrim, João; Gaspar, Luís Manuel. 2004. *El alma de Almada el impar: obra gráfica, 1926-1931*. Lisboa: Bedeteca de Lisboa

Courtine, Jean-Jacques; Haroche, Claudine. [1988] 1995. *História do Rosto*. Tradução de Ana Moura. Lisboa: Teorema.

Crary, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer: Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge Massachussets: MIT Press.

Crary, Jonathan. 2001. *Suspensions of perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. As October Book. Cambridge Massachussets: MIT Press.

Damisch, Hubert. 2000. *L'amour m'expose. Le projet Moves*. Bruxelles: Y. Gevaert.

Darnton, Robert. 1982. *L'Aventure de L'Encyclopédie 1775-1800*. Paris: Librairie Académique Perrin.

- Darnton, Robert. 1991. *Édition et Sédition – L’univers de la littérature clandestine au XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard.
- Debray, Régis. 1992. *Vie et mort des images. Une Histoire du Regard en Occident*. Paris: Gallimard.
- Deus, António, Dias de; Sá, Leonardo de. 1997. *Os Comics em Portugal. Uma história da banda desenhada*. Lisboa: Cotovia.
- Dias, Eurico José Gomes. 2002. *A Construção da História Medieval na Imprensa Periódica portuguesa de Oitocentos: os exemplos de O Panorama e do Archivo Pittoresco*. (Dissertação de Mestrado). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Dias, Jorge. 1952. *Bosquejo histórico da etnografia portuguesa*. Coimbra: Casa do Castelo Editora.
- Didi-Huberman, Georges. 2002. *L’Image Survivante, histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: les Éditions du Minuit.
- Donald, Diana. 1995. *The Age of Caricature: Satirical Prints in the Reign of George III*. New Haven and London: Yale University Press.
- Duprat, Annie. 2002. *Les Rois de papier – La caricature de Henri III à Louis XVI*. Paris: Éditions Belin
- Esposito, Roberto. (2004) 2010. *Bios. Biopolítica e Filosofia*. Tradução de M. Freitas da Costa. Lisboa: Edições 70
- Faria, Miguel. 2005. *A Imagem Impressa – Produção, Comércio e Consumo de Gravura no final do Antigo Regime*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Farwell, Beatrice. 1989. *The Charged Image — French Lithographic Caricature 1816-1848*. Santa Barbara, California: Santa Barbara Museum of Art
- Fernandes, Paulo Jorge. 2005. «Política Económica» in Lains, Pedro; Silva, Álvaro Ferreira da (orgs.) *História Económica de Portugal 1700-2000*. Volume II *O Século XIX*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Ferguson, Priscilla Parkhurst. 1994. *Paris as revolution: writing the nineteenth-century city*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Ferreira, Fátima Sá e Melo. 2010. «Do moderno conceito de povo em Portugal: constituições e usos (1807-1850)» in Neves, José (coord.). 2010. *Como se Faz um Povo. Ensaios em História Contemporânea em Portugal*. Lisboa: Fundação EDP/ Tinta da China. pp. 25-39
- Ferreira dos Santos, Maria José, 1995. *A Indústria de Papel em Paços de Brandão e Terras de Santa Maria – Séculos XVIII-XIX*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Ferro, Marc. [1994] 1996. *História das Colonizações. Das Conquistas às Independências*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa.
- Fontbona, Francesc. 1988. «La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas» en AAVV. *El grabado en España (siglos XIX-XX)*. Summa Artis, vol. XXXII. Madrid: Espasa Calpe, pp. 429-607.
- Foucault, Michel. [1966] 1991. *As Palavras e as Coisas*. Tradução de António Ramos Rosa. Lisboa: Edições 70.
- Foucault, Michel. 1971. «Nietzsche, a Genealogia e a História» in Foucault, Michel. [1979]

1999. *Microfísica do Poder*. Tradução e organização de Roberto Machado. 10ª Edição. Rio de Janeiro: Graal. pp. 15-37

Foucault, Michel. 1971. b. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard.

Foucault, Michel. [1975] 2004. *Vigiar e Punir*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes.

Foucault, Michel. 2006. *É Preciso Defender a Sociedade – Curso no Collège de France (1975-1976)* Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Editora Livros do Brasil.

Foucault, Michel. (1976) 1994. *História da Sexualidade I – A Vontade de Saber*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'Água.

Foucault, Michel. (1979) 2010. *Nascimento da Biopolítica*. Lisboa: Edições 70.

Foucault, Michel. [1984] 1994. «Qu'est-ce que les Lumières?» in *Dits et écrits 1954-1988*. IV 1980-1988. Édition établie sous la direction de Daniel Defert e François Ewald. Paris: Éditions Gallimard. pp. 562-578.

França, José-Augusto. [1966] 1990. *A Arte em Portugal no século XIX*. 3ª Edição. Vol. I. Venda Nova: Livraria Bertrand.

França, José-Augusto. [1966] 1990b. *A Arte em Portugal no século XIX*. 3ª Edição. Vol. II. Venda Nova: Livraria Bertrand.

França, José-Augusto. [1974] 1991. *A Arte em Portugal no século XX*. Venda Nova: Livraria Bertrand

França, José-Augusto. (1974) 1993. *O Romantismo em Portugal. Estudo de factos socio-culturais*. 2ª Edição. Lisboa: Livros Horizonte.

França, José-Augusto. 1974. *Almada. O Português sem Mestre*. Lisboa: Estúdios Cor

França, José-Augusto. 1975. *Zé Povinho na obra de Rafael Bordalo Pinheiro*. Amadora: Bertrand.

França, José-Augusto. 1981. *Rafael Bordalo Pinheiro. O Português Tal e Qual*. Venda Nova: Livraria Bertrand.

França, José-Augusto. 1986. *Amadeo, o português à força & Almada Negreiros o português sem mestre*. Venda Nova: Livraria Bertrand.

Francisco da Silva, Innocencio. 1858 *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Tomo I. Lisboa: Imprensa Nacional.

Francisco da Silva, Innocencio. 1862. *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Tomo VI. Lisboa: Imprensa Nacional.

Francisco da Silva, Innocencio. 1862. *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Tomo VII. Lisboa: Imprensa Nacional.

Francisco da Silva, Innocencio. 1867. *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Estudos continuados e aplicados por Brito Aranha. Tomo VIII. 1º do Supplemento. Lisboa: Imprensa Nacional

Francisco da Silva, Innocencio. 1883. *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Estudos continuados e aplicados por Brito Aranha. Tomo X. 3º do Supplemento. Lisboa: Imprensa Nacional.

Frizot, Michel. 2005. «O acontecimento da captação da imagem. Uma antropologia fotográfica» in Tavares, Emília (coord.) *Joshua Benoliel 1873-1932 – Repórter Fotográfico*. Lisboa Photo. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. pp. 75-88.

Fonseca, Carlos. 1990. *O 1º de Maio em Portugal. 1890-1990 crónica de um século*. Lisboa: Antígona

Fonseca, Helder Adegar; Reis, Jaime. 1987. «José Maria Eugénio de Almeida, um capitalista da Regeneração.» *Análise Social*. Vol. XXIII (99), 1987-5º, pp. 865-904. Endereço electrónico: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223028426U3cDR5bf6Uo07HV6.pdf>

Gaskell, Ivan. 2000. *Vermeers Wager – Speculations on Art History, Theory and Art Museums*. London: Reaktion Books.

Godfrey, Richard. 2001. *James Gillray – The art of Caricature*. London: Tate Publishing.

Gombrich, Ernst; Kris, Ernst. 1938. «The Principles of Caricature, British Journal of Medical Psychology, Vol. 17, 1938, pp.319-42. Endereço electrónico: <http://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/05/showdoc85.pdf>

Gombrich, Ernst. H. [1966] 1971. «The Cartoonist's Armoury». *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the Theory of Art*. London: Phaidon Press, pp. 127-142.

Gonçalves, Anabela Correia Figueiredo Andrade Santos. 2007. *O Ilustrador Francisco Augusto Nogueira da Silva (1830-1868)* (dissert. Mest. Hist. Art.). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Gonçalves, Rui Mário. 1986. *Pioneiros da Modernidade. História da Arte em Portugal*. vol. XII. Lisboa: Alfa.

Gonçalves, Rui Mário. 2005. *Almada Negreiros: o menino de olhos de gigante*. Lisboa: Caminho.

Guillan, Jean Yves. 2004. *Badminton, an illustrated history*. London: Publibook.

Guimarães, Ângela. 1984. *Uma Corrente do Colonialismo Português. A Sociedade de Geografia de Lisboa 1875-1895*. Lisboa: Livros Horizonte.

Guimarães, Ângela. 1997. *Bordallo face a um mundo em turbilhão*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda

Habermas, Jürgen. [1962] 1984. *Mudança estrutural da Esfera Pública*. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitária.

Heitlinger, Paulo. 2006. Tipografia: origens, formas e uso das letras. *Lisboa: Dinalivro*.

Henriques da Silva, Raquel. 1995. «Romantismo e Pré-Naturalismo» in Pereira, Paulo (coord.). 1995. *História da Arte Portuguesa*. vol III *Do Barroco à Contemporaneidade*. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores. 329-353.

Henriques da Silva, Raquel. 1995. «Sinais de Ruptura, “Livres” e Humoristas» in Pereira, Paulo (coord.), *História da Arte Portuguesa*, vol. III, *Do Barroco à Contemporaneidade*. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores. Pp. 369-405.

Henriques da Silva, Raquel. 2007. «O Zé Povinho de Rafael Bordalo Pinheiro: Uma iconologia de ambivalência» in *Revista de História da Arte* n° 3 Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Faculdade Nova de Lisboa. pp. 239-253. Endereço electrónico: [http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA\\_3\\_11.pdf](http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_3_11.pdf)

Hespanha, António Manuel. 1994. *As Vésperas do Leviathan. Instituições e poder político. Portugal – séc.XVII*. Coimbra: Almedina.

Hespanha, António Manuel. 1994b «Introdução» in Hespanha, António Manuel (coord.) *O Antigo Regime (1620-1807*. Mattoso, José (dir.) *História de Portugal*. Volume IV. Lisboa: Editorial Estampa pp.9-15.

Hespanha António. 2005 «Instituições e quadro legal» in Lains, Pedro; Silva, Álvaro Ferreira da. 2005. *História Económica de Portugal 1700-2000*. Volume II. *O Século XIX*. Lisboa Imprensa de Ciências Sociais / Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. pp 423-446.

Ivins, William Mills. (1953) 1969. *Prints and Visual Communication*. Cambridge Massachussets: The MIT Press.

Jameson, Frederic. 2002. *A singular modernity: essay on the ontology of the present*. London: Verso.

Jonsonn. Stefan. 2006. «The invention of the masses: The Crowd in French Culture from the Revolution to the Comune» in Schnapp, Jeffrey, T.; Tiews Mathew (eds.). *Crwods*. Stanford, California: Stanford University Press. Pp. 47-75

Kaenel, Phillipe. 1986. “Le Buffon de l’humanité – La zoologie politique de J.-J. Grandville (1803-1847)”, in *Revue de l’Art*, n°74, 1986. pp. 21-28.

Kaenel, Phillipe. 2004. *Le métier d’illustrateur; Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré*. Genève: Librairie Droz.

Kant. Immanuel. (1784) 1988. «Resposta à pergunta: O que é o Iluminismo?». *A Paz Perpétua e outros Opúsculos*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.

Kant, Immanuel. (1795), 1988: «A Paz perpétua». *A Paz Perpétua e Outros Opúsculos*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.

Kantorowicz, Ernst. H. [1957] 1997. *The King’s Two Bodies – Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Kantorowicz, Ernest. [1955] 1997. *Morrer pela Pátria*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Sá da Costa.

Keller, Ulrich. 2008. «Images of War. War of Images. The Invention of Pictorial Reportage in the course of the Crimean War». Melton Prior Institute for reportage drawing & printing Culture.  
<http://www.meltonpriorinstitut.org/pages/textarchive.php5?view=text&ID=10&language=English>

King, Shelley; Schlick, Yaël. 2008 (Eds). *Refiguring the Coquette: Essays on Culture and Coquetry*. Cranbury: Rosement Publishing & Printing Corp.

Koselleck, Reinhardt. 2004 (1979). «La Formación del Concepto Moderno de Historia», in Koselleck, Reinhardt *Historia-historia [Geschichete-Histoire]*, traducción e introducción de Antonio Gómez Ramos. - Madrid : Trotta.

Lauster, Martina. 2007. *Sketches of the Nineteenth Century – European Journalism and its Physiologies, 1830-1850*. New York: Palgrave Macmillan.

Leal, Joana Cunha. 2010. «Uma Entrada para Entrada. Amadeo, a historiografia e os territórios da pintura» in *Intervalo*, nº 4. Lisboa: Vendaval. pp. 138-160.

Leal, João. 2006. «O Império Escondido: Camponeses, Construção da Nação e Império na Antropologia Portuguesa» in Sanches, Manuela Ribeiro (org.). 2006. *Portugal Não é um País Pequeno – Contar o “império” na pós-colonialidade*. Lisboa: Livros Cotovia. pp. 65-79.

Leite, Joaquim da Costa. 2005. «População e Crescimento Económico» in Lains, Pedro; Silva, Álvaro Ferreira da, (Org). 2005. *História Económica de Portugal 1700-2000 Volume II O Século XIX*. Lisboa: Imprensa da Ciências Sociais / Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

Le Men, Ségolène. 2002. «Illustration». *Encyclopaedia Universalis*. Volume 11. Paris: Encyclopaedia Universalis.

Lobo, Maria Theresa Figueiredo Beco de. 1998. *Para o Estudo da Ilustração e do Grafismo em Portugal – Publicidade, Moda e Mobiliário (1920-1940)*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Universidade Nova de Lisboa

Lobo, Maria Theresa Figueiredo Beco de. 2009. *Ilustração em Portugal I – 1910 a 1940*. Lisboa: Iade Edições.

Lopes, Ana Maria Costa. 2005. *Imagens da mulher na imprensa feminina de oitocentos – percursos da modernidade*. Lisboa: Quimera.

Lopes, Silvina Rodrigues. 1994. *A Legitimação em Literatura*. Lisboa: Edições Cosmos.

Lourenço, Eduardo. 1995. «Introdução», *Oliveira Martins e os Críticos da História de Portugal*. Lisboa. Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

Lourenço, Maria Paula Marçal. 2001 «Estado e Poderes» in Serrão, Joel e Marques, A. H. de Oliveira. 2001. *Portugal da Paz da Restauração ao Ouro do Brasil – Nova História de Portugal volume VIII*. Lisboa: Editorial Presença.

Madahil, António Gomes da Rocha. 1965. *Trajos e Costumes Populares Portugueses do Século XIX, em Litografias de Joubert, Macphail e Palhares*, Lisboa: Edição Panorama.

Marques, António. 1993. *Perspectivismo e Modernidade*. Lisboa: Vega.

Marramao, Giacomo. 1995. *Poder e secularização : as categorias do tempo*. Tradução de Guilherme Alberto Gomes de Andrade. São Paulo : UNESP - Univ. Estadual Paulista.

Marx, Karl; Engels, Friedrich. [1844] 1976. *A Sagrada Família ou crítica da crítica crítica*. Tradução de Fiama Hasse Pais Brandão; João Paulo Casquilho; José Bettencourt. Lisboa: Editorial Presença.

Matos, Ana Maria Cardoso de. 1996. «Sociedades e associações industriais oitocentistas: projectos e acções de divulgação técnica e incentivos à actividade empresarial». *Análise Social*, vol. xxxi (136-137), 1996 (2.º-3.º), 397-412  
<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223394328U3qIZ4fp0Oe13XD7.pdf>

Mayor, A. Hyatt. [1971] 1972. *Prints and people. A social history of printed pictures*. New York: The Metropolitan Museum.

Medina, João. 2008. *Caricatura em Portugal: Rafael Bordalo Pinheiro Pai do Zé Povinho*. Lisboa: Colibri.

Meggs, Philip B. 1998 (1983). *A History of Graphic Design*. 3 Ed. New York: John Wiley & Sons, Inc.

- Mello, Maria Cristina Nogueira Lança de. 1971. *O Panorama. História de um Jornal*. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa.
- Melot, Michel. 1975. *L'Oeil qui Rit: Le Pouvoir Comique des images*, Fribourg: Office du Livre.
- Melot, Michel. 1984. *L'Illustration: L'Histoire d'un art*, Genève: Skira.
- Melot, Michel. 2007. *Une brève histoire de l'image*, Paris: Éditions Jean-Claude Béhar.
- Mendes, José Amado. 1991. «A arqueologia industrial: uma nova vertente de conservação do património cultural» in *Revista Portuguesa de História*. n.26. pp. 111-124. Endereço electrónico: <https://estudogeral.sib.uc.pt/jspui/handle/10316/12792>
- Mendes, José Amado. «História e Património Industrial do Papel: A indústria papelreira no distrito de Coimbra. 2009. *Estudos do Património. Museus e Educação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. Pp. 133-142
- Mengíbar, Andrés Moreno; Vázquez, Francisco J. 2000. «Hermafroditas y cambios de sexo en la España moderna» in Lafuente, Antonio e Moscoso, Javier (eds.) eds. *Monstruos y Seres Imaginarios en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional, pp. 91-103.
- Mesquita, João Carlos de Vilhena e César. 1997. *A Ilustração nas publicações periódicas portuguesas (1820-1850)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Miranda, José Bragança de. 1994. *Analítica da Actualidade*. Lisboa: Vega.
- Miranda, José Bragança de. 1995. «Espaço público, política e mediação». *Revista de Comunicação e Linguagens*, ns.21-22, pp. 129-148.
- Mónica, Maria Filomena. 1986. *Artesãos e Operários*. Lisboa: Edições do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Murphy, Kevin; O'Driscoll, Sally. 2013. «Introduction: "Fugitive Pieces" and "Gaudy Books": Textual, Historical and Visual Interpretations of Ephemera in the long Eighteenth Century» in Murphy, Kevin; O'Driscoll, Sally (eds.). *Studies in Ephemera: Text and Image in Eighteenth-Century Print*. London: Bucknell University Press / The Rowman & Littlefield Publishing Group. pp. 1-28.
- Neves, José. 2010. «Introdução» in Neves, José (coord.). 2010. *Como se faz um Povo: Ensaio em História Contemporânea de Portugal*. Lisboa: Fundação EDP/ Tinta da China. pp.3-18
- Nietzsche, Friedrich. 1991. *Assim Falava Zaratustra*. Lisboa: Guimarães Editora.
- Olin, Margaret. 1989. «Forms of respect: Alois Riegl's Concept of Attentiveness.» in *The Art Bulletin*, vol. LXXI. N. 2 June 1989. pp. 285-299
- Oliveira, Carlos. 1982. *Trabalho Poético*. Lisboa. Sá da Costa.
- Oliveira, César. 1973. *O Socialismo em Portugal 1850-1900*. Porto: Afrontamento.
- Osborne, Peter. 1995. *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*. London: Verso.
- Pinharanda, João.. 2010. «O Modernismo I: expressão, estilização, disciplina». Rodrigues, Dalila (coord.). 2010. *Arte Portuguesa – Da Pré-História ao Século XX*. Volume 18. Vila Nova de Gaia: Fubu Editore
- Pacheco, José, 1988. *Stuart Carvalhais e o modernismo em Portugal*. Lisboa : Vega.

Pacheco, José, 2000. *Stuart Carvalhais, o desenho gráfico e a Imprensa*. Lisboa: Associação Portuguesa das Indústrias Gráficas e Transformadoras do Papel.

Pereira, Miriam Halpern. 1983. *Livre Câmbio e Desenvolvimento Económico – Portugal na segunda metade do Século XIX*. 2ª Edição. Lisboa: Sá da Costa Editora

Pereira, Maria da Conceição Meireles. 2010. « Iberismo e Nacionalismo em Portugal da Regeneração à Republica – Entre Utopia e Distopia» in AAVV *Revista de História das Ideias*, Volume 31, 2010. Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias / Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Pp. 257-288

Pereira, Paulo (ed.). 1993. *Christiano Cruz. 1892-1951: Retrospectiva*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa / Museu da Cidade

Pimentel, António Filipe. 2008. «Os Pintores de D. João V e a Invenção do Retrato de Corte» in *Revista de História da Arte*, nº 5, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Pp. 133-151. Endereço electrónico: <http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA-5-7.pdf>

Pires, Daniel; Oliveira, António Braz de (eds.). 1993. *Pacheco, Almada e “Contemporânea”*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura.

Porfírio, José Luís; Barreiros, Helena. 2010. «Da Expressão Romântica à Estética Naturalista» in Rodrigues, Dalila (coord.). 2010. *Arte Portuguesa – Da Pré-História ao Século XX*. Volume 15. Vila Nova de Gaia: Fubu Editores

Preziosi, Donald. 2003. *Brain of the earth's body: art, museums and the phantasms of modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Prieto, Maria Helena. «Prefácio». Francisco António de Novaes de Campos. [1790] 1985. *Príncipe Perfeito. Emblemas de D. João de Solarzano*. Edição Fac-similada do manuscrito da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro oferecido ao Príncipe D. João em 1790. Prefácio introdução comentários e índices por Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Garrett, Almeida J. B. 1829. *Da Educação*. Londres: Sustenance e Stretch.

Ramirez, Juan António. 1976. *Medios de masas e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra.

Ramos, Afonso. 2011. «José Rodrigues e o Cego Rabequista» in *Revista de História da Arte*, nº 8 – 2011 Instituto de História da Arte Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Ramos, Ana Margarida. 2008. *Os Monstros na Literatura de Cordel Portuguesa do século XVIII*. Lisboa: Edições Colibri, IELT – Instituto de Estudos da Literatura Tradicional Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. p. 97.

Rancière, Jacques. 1992. *Les mots de l'Histoire, Essai de poétique du savoir*. Paris: Seuil.

Rancière, Jacques. [2000] 2010. *Estética e Política: A Partilha do Sensível*. Tradução de Vanessa Brito. Lisboa: Dafne Editora.

Rancière, Jacques. 2011. *O Destino das Imagens*. Tradução de Luís Lima Ano. Lisboa: Orfeu Negro.

Ramos, Rui. 1994. *A Segunda Fundação*. Mattoso, José (dir.) 1994. *História de Portugal*. vol. 6 Lisboa: Editorial Estampa.

Ramos do Ó, Jorge. 2003. *O Governo de Si. Modernidade pedagógica e encenações disciplinares do aluno liceal (último quartel do século XIX – meados do século XX)*. Lisboa: Educa.

Rêgo, Manuela (coord.). 1993. *Almada: o escritor o ilustrador*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

Relvas, Eunice Marisa Martins Relvas. 1997. *Mendigos e Vadios em Lisboa – Assistência e Repressão (1835-1913)*. Dissertação de mestrado em História Social Contemporânea orientada pela Prof. Dra. Miriam Halpern Pereira. Lisboa: Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.

Ribeiro, José Silvestre. 1879. *Historia dos Estabelecimentos Litterarios e Artisticos de Portugal nos Successivos Reinados da Monarchia*. Tomo VIII. Lisboa: Typhographia da Academia Real das Sciencias

Ribeiro, José Sommer; Milheirão, Vítor (eds.). 1989. *Bernardo Marques*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna

Ribeiro, Maria Manuela Tavares. 1990. *Portugal e a Revolução de 1848*. Coimbra: Minerva

Rodrigues, António. 1989, *Christiano Cruz: Cenas de Guerra*. Lisboa: Quetzal

Rodrigues, António. 1995, *Jorge Barradas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda

Rossen, Charles; Zerner. Henry. 1984. *Romanticism and Realism – The Mythology of Nineteenth Century Art*. London: Faber and Faber.

Ruivo, Marina Bairrão Ruivo. 1993. *Bernardo Marques 1898-1962*. Lisboa: Presença

Sá, Victor de. (1969) 1978. *A Crise do Liberalismo e as primeiras manifestações das ideias socialistas em Portugal (1820-1952)* Terceira Edição. Lisboa: Livros Horizonte.

Santos, Boaventura Sousa. 2001. «Entre Prospero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade» in Ramalho, Maria Irene; Ribeiro, António Sousa (orgs.) *Entre Ser e Estar*. Porto: Edições Afrontamento.

Santos, Mariana Pinto dos. 2011. «“Estou Atrasado! Estou atrasado!” Sobre o atraso da arte portuguesa diagnosticada pela historiografia» in Barata, André; Pereira, António Santos; Carvalheiro, José Ricardo (orgs.), *Representações da Portugalidade*. Lisboa: Caminho. pp. 231-242.

Santner, Eric L..2011. *The Royal Remains. The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty*. Chicago: The University of Chicago Press.

Sardica, José Miguel. 2001. *A Regeneração sob o signo do Consenso: a política e os partidos entre 1851 e 1861*: Lisboa: Instituto de Ciências Sociais e Humanas.

Sardica, José Miguel. 2012. «O Poder Visível: D. Carlos, a imprensa e a opinião pública no final da monarquia constitucional» in *Análise Social*, n. 203 XLVII (2º). 2012. pp. 344-368  
<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1341933211N8jUA9pk3Cj10SO1.pdf>

Sena, António. 1998. *História da Imagem fotográfica em Portugal – 1839-1997*. Porto: Porto Editora.

Serém, Maria do Carmo. 2004. «A Ilustração Portuguesa». Costa, Fernando; Serém Maria do Carmo. *Ilustração Portuguesa*. Porto: Centro Português de Fotografia. pp. 69-119.

Sheon, Aaron. 1984. «Parisian Social Statistics: Gavarni, “Le Diable à Paris,” and Early Realism». *Art Journal*, Vol. 44, No. 2, Art and Science: Part I, Life Sciences (Summer, 1984), pp.139-148.

Silva, Celina (ed.). 1996. *Almada Negreiros : a descoberta como necessidade : actas do Colóquio Internacional*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

Silveira, Maria de Aires. 1986. «Nogueira da Silva: *O ilustrador satírico do Romantismo Português*» in *Colóquio Artes*, nº 70, Setembro de 1986. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. pp. 36-47.

Soares, Ernesto. 1946. *Almanaques Prognósticos Lunários Sarrabais do Século XVIII em Lisboa*. Lisboa: Separata do Boletim ESTREMADURA, II Série, nº 10, da Junta de Província.

Soares, Ernesto. 1951. *Evolução da Gravura de Madeira em Portugal – Séculos XV a XIX*. Lisboa: Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa.

Sousa, Fernando. 1995. *História da Estatística em Portugal*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.

Sousa, Jorge Pedro. 2011. «Eduardo Coelho, um inovador no jornalismo português oitocentista – O caso do *Diário de Notícias*» in Cabrera, Ana (Org.). *Jornais, Jornalistas e Jornalismo. Séculos XIX e XX*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 5-84.

Sousa, Osvaldo de. 1997. *História da Caricatura de Imprensa em Portugal*. Volume I. *Na Monarquia 1847-1910*. Lisboa: Edições Humografe / S.E.C.S.

Sousa, Osvaldo de. 1999. *História da Caricatura de Imprensa em Portugal*. Volume II. *Na República 1910-1933*. Lisboa: Edições Humografe / S.E.C.S.

Teixeira, José Monterroso (coord.) 1994. *Almada: a cena do corpo*. Lisboa: Centro Cultural de Belém.

Telo, António José. 1994. *Economia e Império*. Lisboa: Edições Cosmos.

Tengarrinha, José. [1965] 1989. *História da Imprensa Periódica Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho.

Tengarrinha, José. 1981. «As Greves em Portugal: uma perspectiva histórica do século XVIII a 1920» in *Análise Social*, vol. XVII, nº.67-68, 1981. pp. 573-601  
<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223999978H7dAU5fd5Kd02YU0.pdf>

Tengarrinha, José. 2006. *Imprensa e Opinião Pública em Portugal*. Coimbra: Minerva.

Torgal, Luís Reis, «Antes de Herculano...» in Torgal, Luís Reis; Mendes, José Amado Mendes; Catroga, Fernando. 1996. *História da História de Portugal – Sécs XIX – XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. pp.19-37

Vaz, Maria João. 1998. *Crime e Sociedade – Portugal na segunda metade do século XIX*. Lisboa: Celta

Vaz, Maria João. 2004 «“Classes Perigosas” no Portugal oitocentista» in Vieira, Benedicta Maria Duque (org.) *Grupos Sociais e Estratificação Social em Portugal no Século XIX*. Actas do Encontro Grupos Sociais e Estratificação em Portugal no Século XIX. Lisboa: Centro de Estudos de História Contemporânea Portuguesa. pp. 135-145.

Villacañas, José Luis. 2000. «La mutación del Leviatán» in Lafuente, Antonio e Moscoso, Javier (eds.) eds. *Monstruos y Seres Imaginarios en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional, pp. 129-143.

Wagner, Peter. 2008. *Modernity as experience and interpretation. A new sociology of Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Warburg, Aby. [1912] 1999. «Italian Art and International Astrology in the Pallazo Schifanoia, Ferrara» in *The Renewal of Pagan Antiquity*. Introduction by Kurt Forster, translation David Britt. Los Angeles: Getty Research Center for the History of Art and the Humanities. pp. 563-592

Warburg, Aby [1913] 1999. «Airship and Submarine in the Medieval Imagination» in *The Renewal of Pagan Antiquity*. Introduction by Kurt Forster, translation David Britt. . Los Angeles: Getty Research Center for the History of Art and the Humanities. pp. 333-337

Warburg, Aby [1923, 1988] 1997. *Images from the region of the Pueblo Indians of North America*. translation Michael P. Steinberg. New York: Cornell University Press. .

Williams, Raymond. [1975] 1990. *Television – Technology and Cultural Form*. London: Routledge.

Williams, Raymond. 1983. *Keywords, a vocabular of cultere and society*. Revised edition. Oxford: Oxford University Press.

Winokur, Mark. 2012. «Creoul Cartoons» in Kessel, Martina; Merziger, Patrick. (eds.). *The Politics Of Humour*. Toronto: The University of Toronto Press.

Wolton, Dominique. 1995. «As contradições do espaço público mediatizado» *Revista de Comunicação e Linguagens*, ns. 21-22,p p.167-188.

Woodrow, Ross. 2005. «Lavater and the Drawing Manual» in Percival, Melissa; Tytler, Graeme (eds). 2005. *Physiognomy in Profile: Lavater's impact on European Culture*. Delaware: University of Delaware Press pp.71-93

Xavier, Ângela Barreto; Hespanha, António Manuel. 1993. «A representação da Sociedade e do Poder» in Hespanha, António Manuel (coord.) *O Antigo Regime (1620-1807*. Mattoso, José (dir.) *História de Portugal*. Volume IV. Lisboa: Editorial Estampa pp. 121-155

Yvorel, Jean-Jacques, «De Delacroix À Poulbot, L'image Du Gamin De Paris» in *Revue d'histoire de l'enfance "irrégulière"*, nº4, 2002, pp. 39-72. Endereço electrónico: <http://rhei.revues.org/index52.html>

## ILUSTRAÇÕES

- S. título (Gêmeos) – xilogravura – *Gazeta de Lisboa*, Sábado, 1 de Agosto de 1716.  
**pág. 10**
- Os Gémeos Siameses* – gravura a topo – *O Panorama – Jornal Litterário e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*. Vol. IV, nº 149, 7 de Março de 1840.  
**pág. 11**
- O Velho Político* – gravura a topo, desenho de William Hogarth – *Archivo Popular*, vol. I, n. 33. 11 de Novembro de 1837  
**pág. 27**
- Infantes duo iuxta nates conglutinati* «Monstra Humana — bicorpora, nata cum capitibus per diametrum oppositis» – gravura em metal, ilustração de *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium*, de Ulisse Aldovandi– Bolonha, Typis Nicolai Tebaldini: Marco Antonio Bernia.  
**pág. 36**
- São Caetano de Thiene* – Água-forte de João José dos Santos – 1851, Col. Soc. Martins Sarmiento.  
**pág. 38**
- Capa de *Cópia de huma Carta escrita por um amigo a outro com a história do prodígio sucedido na vila de Monte Mo'r o Novo, no nascimento de huma menina com duas cabeças unidas como mostra esta figura*  
– gravura em madeira – Lisboa: Na Officna de Pedro Perreira, 1754.  
**pág. 44**
- Ita Joanni V. Potentissimo Luistanorum Regi Effigiem...* – desenho de Guilherme Francisco Lourenço Debrie, gravura em água-forte – Coleção da Biblioteca Nacional de Portugal– Coleção da Biblioteca Nacional de Portugal  
**pág. 45**
- Interior da Igreja do Carmo em Lisboa* – gravura a topo, sem assinatura – *O Panorama Jornal litterário e Instrutivo*, vol. I., n. 1, 6 de Maio de 1837  
**pág. 46**
- Estampes Curieuses: Le Léviathan de Hobbes – D'après Abraham Bosse* – gravura a topo s. ass. – *Le Magasin Pittoresque*. Tom. XX. n. 20, Mar. 1852.  
**pág. 52**
- Galeria dos Homens Úteis — Joaquim Lopes* – Desenho de Nogueira da Silva e gravura de J. Pedroso – *Archivo Pittoresco*, tomo II, nº 27, Janeiro de 1859.  
**pág. 55**
- Emilio Henrique Maximiliano Hoedel – Auctor do attentado contra o imperador da Alemanha no dia 11 de Maio de 1878 (segundo uma photographia enviada de Berlim)* – Gravura a topo de Pastor – *O Occidente*, 1º Anno – Volume I, nº 13, 1 de Julho de 1878.  
**pág. 56**
- History of British Birds* – Gravura a topo e desenho de Thomas Bewick – *History of British Birds*, vol I, 1804.  
**pág. 59**
- Mosteiro de Alcobaça* – desenho de Manuel Bordalo Pinheiro, gravura a topo de Coelho – *O Panorama*, vol. IV, n. 154, 11 de Abril de 1840.  
**pág. 63**
- Indice das gravuras* – gravura a topo de Caetano Alberto – *O Occidente*, vol. XXV. 25º Anno, 1902  
**pág. 65**
- Planetario* – «Inventado em França pelo P. Theodoro d'Almeida e pelo mesmo augmentado em Lisboa, e se mostra na caza do Espírito Santo da Cong.<sup>ao</sup> do Orat<sup>o</sup>» – desenho de Caetano, litografia – Lisboa: Officina Regia Lithographica, 1824 – Coleção da Biblioteca Nacional  
**pág. 73**
- Vista Interior (Em Parte) da Officina Lythographica de Domingos Francisco Lopes* – litografia, inscrição: «Braz Martins Lith – Lith. de Lopes. Rua N. dos M.es n.º 8.» – *Ilustração Popular*, 1868, vol. III, n. 1  
**pág. 74**
- Parte da Frente do Paço d'Ajuda, Compreendida entre os doir Torreões; Lado Oriental*  
– gravura a topo – *O Panorama*, Vol. V. 1841, nº 203. 20 de Março  
**pág. 76**
- Uma Viagem pela Literatura Contemporanea: L. A. Rebello da Silva* – gravura a topo s/ass.  
– *A Ilustração Luso-Brasileira*. 1856. Vol. 1, nº 4., 23 de Janeiro,  
**pág. 78**
- L. A. Rebello da Silva - Daguerreotipo* – anónimo – s. d. (Colec. Priv.)  
**pág. 78**

- Salão Trindade – A Récita de Amadores, Noite de 14 de Maio de 1879* – Desenho de Rafael Bordalo Pinheiro – *O Occidente*, vol. II, 1879  
**pág. 79**
- A scene in Shantytown* – fotografia de Stephen Horgan – *Daily Graphic: An Illustrated Evening Newspaper*, 4 de Março de 1880  
**pág. 80**
- Revista Ilustrada Blanco y Negro, Madrid, nº1. Domingo 10 de Maio de 1891.  
**pág. 82**
- Branco e Negro. Semanário Ilustrado, nº2, 1º Ano. Domingo 12 de Abril de 1896. Lisboa: Livraria e casa editora António Maria Pereira.  
**pág. 82**
- Os Artistas Gravadores Fundadores* – fotogravura de P. Marino – *O Occidente*. 25º anno, XXV Volume, nºs 829 e 830, 10 e 20 de Janeiro de 1902  
**pág. 83**
- Anatomie – Les Arteres* – gravura em água-forte – *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751  
**pág. 87**
- Memoria Sôbre O Meio De Augmentar Em O Mesmo Espaço de Terreno o Numero das Arvores, Frutos e Folhas* – *Annaes da Sociedade Promotora da Indústria Nacional*, vol. III, Terceiro Ano, 1827. s.n.  
**pág. 87**
- The Living Skeleton* – Desenho e gravura anónima – London: J. Limbard, s. d. (Elizabeth Nesbitt Room Chapbook Collection, Information Sciences Library, University of Pittsburgh)  
**pág. 92**
- The “Massacre of the Field of Peterloo, August 16, 1819* – Desenho e gravura anónima – *Northern Star*, 20th August 1842  
**pág. 93**
- Theatrical Reflection or a Peep at the Looking Glass Curtain at the Royal Coburn Theatre (“Old Vic”)*, – Desenho e gravura anónima, – London. 1822 City of London, Metropolitan Archives.  
**pág. 95**
- O Rapaz Mendigo* – gravura a topo s. ass. – *O Panorama*. vol. V, n. 200. 27 de Fevereiro de 1841  
**pág. 97**
- «The Ostrich of South Africa» – gravura a topo s/ass. – *The Penny Magazine*, Vol. 1. n. 44, 8 de Dezembro de 1832  
**pág. 98**
- «The Apolo Belvidere» – gravura a topo s/ass. – *The Penny Magazine*, Vol. 1. n. 45, 15 de Dezembro de 1832  
**pág. 98**
- O Abestrúz* – gravura a topo s. ass. – *O Panorama*, vol. 1, n. 10. 8 de Julho de 1837  
**pág. 100**
- Diogo de Couto* — gravura a topo s. ass., datada com a inscrição: «LX, 1831» – *O Panorama*, vol. 1, n.19. 9 de Setembro de 1837  
**pág. 101**
- The Siamese youth (aged 18) as now exhibited at the Egyptian Hall Picadilly* – litografia s. ass. – London pbd. By R. Ackermann & Co. – c. 1829  
**pág. 103**
- Os Mouros* – gravura a topo s. ass. – *O Panorama*, 2ª Série, Vol. I, n. 32, 1842  
**pág. 106**
- Naturaes da Nova Galles do Sul* – gravura a topo – *O Panorama*, 1ª Série, Vol. I, n. 16, 1837  
**pág. 107**
- General Canrobert* – desenho a tinta da china de Constantin Guys (Colec. priv.)  
**pág. 110**
- General Canrobert, sketched after the batle of Inkerman* – gravura a topo – *The Illustrated London News*, Vol. XXVI, n. 723, 13 de Janeiro de 1855  
**pág. 110**
- Caffê Suisso – é proibido fallar em politca* – Lithographia Francisco; desenho de Cecília – *Suplemento Burlesco ao Patriota*, nº 1314, 27 de Outubro de 1848, p. 2  
**pág. 113**
- Alegoria — A Constituição aceite pelos Lisbonenses — Dedicada à excelsa soberania das cortes lusitanas —* Água-forte. Desenho de António Maria da Fonseca. Gravura de Constantino de Fontes— 1821, Col. Soc. Martins Sarmiento  
**pág. 116**

- O Noveleiro Político* – Desenho e gravura de Nogueira da Silva – *Revista Popular*, Abril de 1851. Vol. IV, nº 17  
**pág. 119**
- Frontispício – litografia, desenho de J. J. Grandville – *Scènes de la Vie Privée et Publique des Animaux*. 1842. Paris: P.-J. Hetzel  
**pág. 122**
- Petisco Social* – desenho de Nogueira da Silva, gravura de Barracho – *Archivo Pittoresco*, Tomo II, 1838, nº 24  
**pág. 123**
- On the lines of animality* – gravura em metal – J. C. Lavater, *Essays on Physiognomy; For the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind*, 1804  
**pág. 128**
- Par J.-J. Grandville – gravura a topo, desenho de J.-J. Grandville – *Magasin Pittoresque*, Année XII, n. 34, 1844  
**pág. 130**
- Vauture* – gravura a topo, s. ass. – *Muséum parisien, histoire physiologique pittoresque et grotesque de toutes les bêtes curieuses de Paris e de sa banlieue*, 1841 Paris: Louis Huart / Beauger & Ce.  
**pág. 132**
- The Physiology of the London Medical Student» – gravura a topo, s. ass.  
– *Punch, or The London Charivari*, Vol. 1, 2 de Outubro de 1841  
**pág. 133**
- Frontispício – gravura a topo de Lavielle, desenho de Gavarni – *Les Français Peints par Eux-Mêmes* – 1841. Tomo I, Paris: L Curmer Editeur.  
**pág. 135**
- London: a Pilgrimage* – Gravuras a topo, desenhos de Gustave Doré – 1872  
**pág. 135**
- Capa de *As Farpas*, de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão – desenho de Manuel de Macedo – Lisboa: Typographia Universal, 1871  
**pág. 140**
- Petit Commerce I – Au coin d’une rue – Entrepot d’allumettes chimériques allemandes* – Gravura a topo de Piaud, desenho de Gavarni – *Le Diable à Paris*. vol I. Paris: J. Hetzel Libraire Éditeur. 1845  
**pág. 143**
- Página de rosto – desenho de Kenny Meadows e gravura a topo de Orrin Smith  
– *Heads of the People or Portraits of the English Drawn by Kenny Meadows and engraved by Orrin Smith* – London: Robert Tyas, Cheapside. 1840  
**pág. 146**
- Stoke Broker *Heads of the People* – gravura a topo de Orrin Smith e desenho de Kenny Meadows – *Heads of the People*, London: Robert Tyas, Cheapside. 1840. s. n.  
**pág. 148**
- Folha de Rosto — gravura a topo por Calixto Ortega, desenho de Francisco Lameyer  
– *Los Españoles pintados por sí mismos*, Madrid: Ignacio Boix. 1843-1844  
**pág. 149**
- Costumes Portuguezes: O Cego Pedinte* – desenho de Nogueira da Silva e gravura de Barracho – *Archivo Pittoresco*, vol I, 1858, n. 17  
**pág. 152**
- O Pobre Rabequista* – desenho e gravura de José Rodrigues; impressão em água-forte de Silêncio na Academia das Belas-Artes – *Jornal de Bellas Artes*, nº 3. Março de 1857 (inscrição: «J. Rods. Pint e Gr. Silencio na Acad. das B. Artes de Lisboa»)  
**pág. 154**
- Que viva la Pepa. Ciego que toca la chinfonía y su Lazarillo* – desenho e gravura de A. Rodríguez – *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España. Principiada en el año 1801*, nº31 – Madrid: Librería de Castillo, 1801  
**pág. 159**
- Cego Vendendo Folhinhos* – litografia, F. A. Serrano / Oficina de Santos – *Costumes portuguezes ou Colecção dos trajos, usos e costumes mais notáveis e característicos dos habitantes de Lisboa e Provincias de Portugal*, 1832-35 (col. Biblioteca Nacional)  
**pág. 159**
- Cego Vendendo Folhinhos* – gravura a topo s. ass. – *O Panorama* 2ª Serie, vol. II nº 94, Novembro de 1843  
**pág. 160**
- Le Maitre de l’école* – Desenhos de Joseph Traviès – *Les Mystères de Paris*, Paris: Librairie de Charles Gosselin  
**pág. 161**

- A pedinte* – desenho de Nogueira da Silva, gravura de Coelho – *Archivo Pittoresco*, tomo II, 1858, nº 50  
**pág. 163**
- Lopesius de Midorra* – Desenho de Nogueira da Silva – *Celebridades Contemporaneas III*. Lisboa:  
Uma publicação Asmodeu / Typografia Progresso. 1857  
**pág. 165**
- Barbeiro Sangrador* – gravura topo, desenho de Nogueira da Silva  
– *Archivo Pittoresco*, tomo II, 1858, n.º 47. p. 373  
**pág. 168**
- Typos Nacionaes. O Gaiato* – Desenho e gravura de Nogueira da Silva  
– *Revista Popular*, vol. IV. nº 6. Fevereiro de 1851  
**pág. 169**
- Máscara de ladrão para o Carnaval de 1850* – Litografia, desenho de Cecília  
– *Supplemento Burlesco ao Patriota*, n.º 1693, 29 de Dezembro de 1850  
**pág. 171**
- Typo provinciano analphabeto* – Gravura a topo de Pedroso, desenho  
de Nogueira da Silva – *Archivo Pittoresco*. Tomo. III, n.º 18. 1860  
**pág. 172**
- Le Gamin de Paris* – gravura a topo, desenho de Gavarni – *Les Français peints par Eux Mêmes:  
Encyclopédie Morale do Dix-Neuvième Siècle.* – Tome II. Paris: L. Curmer Éditeur  
**pág. 174**
- Le gamin de Paris aux Tuileries.* – Litografia. Honoré Daumier – Le Charivari,  
4 mars 1848 Legenda: «Cristi! ... Comme on s'enfonce là dedans»  
**pág. 176**
- O trapeiro de Lisboa* – Desenho de Nogueira da Silva, gravura a topo de Flora – *Archivo Pittoresco*, Tomo III, 1860, nº 2  
**pág. 177**
- A familia de um Apanha Trapos e Ossos* – desenho anónimo, litografia aguarelada – Lith. de  
Manuel Luiz cerca de 1825/1830, Col. Joubert / Biblioteca Nacional de Portugal  
**pág. 179**
- Le Chiffonnier* – gravura de Lavielle, desenho de Joseph Traviès – *Les Français peints par eux-mêmes*, tomo III, 1841, s. n.  
**pág. 180**
- Thomas Vireloque* – desenho de Gavarni, impressão: Bertauts – *Les artistes anciens et modernes*. 1852-53  
**pág. 180**
- O Trapeiro* – cromolitografia, desenho de Manuel de Macedo – *Album dos Costumes Portuguezes*, 1888, s. n.  
**pág. 181**
- A Coquette* – Desenho de Nogueira da Silva – *Revista Popular*, Volume IV, nº 13, Março de 1851  
**pág. 182**
- Typos Portugueses – varinas, vendedeiras de Peixe* – desenho de Nogueira da Silva,  
gravura de Coelho Júnior, *Archivo Pittoresco*, Tomo I, n.º 25, Dezembro de 1857  
**pág. 186**
- Abril – Viagens e descobertas do vento no paiz da belleza* – Desenho e gravura  
de Nogueira da Silva – *Almanaque Comico-Prophetic para 1851*  
**pág. 186**
- A que vende Fructa (Roth) ; A que vende Peixe (H. Koch)* – litografia – *Artes e Letras*, Terceira Série, 1874, nº 1  
**pág. 187**
- Camponezas das margens do Mondego atravessando o rio a vau* – Desenho de Manuel de Macedo;  
gravura de Penoso – *O Occidente*, volume IV, nº 93, 21 de Julho de 1881  
**pág. 189**
- Antes do Panno Subir – Quadro de Manuel de Macedo pertencente ao Sr. Henrique de Macedo* – desenho de  
Manuel de Macedo; gravura de Alberto – *O Occidente*, volume IV, nº 75, 21 de Janeiro de 1881  
**pág. 189**
- A Machina do Pimpão* – zincogravura – *O Pimpão*, Anno 21º, nº 1236, 1896  
**pág. 190**
- O que ellas fazem e como ellas o fazem* – zincogravura, desenho anónimo – *O Pimpão*, Anno 23º, 1898, nº 1424  
**pág. 191**
- «Modas» – gravura a topo, desenho de Nogueira da Silva – *Revista Popular*, vol. IV, nº 20 Maio de 1851, p. 176  
**pág. 193**

- «Modas» – litografia a cores – *Revista Popular*, vol. V, n.8, Fevereiro de 1852  
**pág. 193**
- Jardim das Damas*, vol. III, n. 25, 20 de Maio de 1848  
**pág. 193**
- O Janota* – Desenho e gravura de Nogueira da Silva – *Revista Popular*, vol. IV, n 8, Fevereiro de 1851  
**pág. 195**
- S. título – gravura a topo, desenho de Nogueira da Silva – *Revista Popular*, vol. V, n. 1, Janeiro de 1852  
**pág. 196**
- In Occasionem* – xilogravura – Emblema CXXI do *Emblematum Liber* de Andreas Alciato  
**pág. 198**
- Progresso Repentino* – litografia, desenho anónimo – *A Ilustração Luso-Brazileira*, vol. II, n 45, 6 de Novembro de 1858  
**pág. 199**
- Serão Caseiro d’Operario* – litografia com a inscrição: «Silva. Inv. e lith. – Lith. De Lopes Rua N. dos Martyres, 8» – *Ilustração Popular*, vol. I. n. 1, Anno 1866  
**pág. 200**
- Pão e vinho barato! Pão a 23 réis* – Desenho e gravura de Nogueira da Silva – *Scenas da Vida Contemporânea – Personagens do Drama em 3 actos: – A Fome – O Asmodeu*, n. 28, Sábado, 16 de Agosto de 1856  
**pág. 203**
- O Estado sou eu!* – litografia, desenho de Nogueira da Silva – *Jornal Para Rir Semanário Comico, Prophetico e Satyrico*, nº 24, Quinta Feira 23 de Outubro de 1856  
**pág. 204**
- L’État c’est moi* – litografia, desenho de Gavarni, impressão: Lemercier – *La Mascarade Humaine. Histoire de Politiquer in Oeuvres Nouvelles*, vol. III, Paris: Librairie Nouvelle. 1853  
**pág. 205**
- Triunfo de Napoleão* – litografia s. ass. – 1813 (Colec. Priv.)  
**pág. 207**
- O Marechal Saldanha* – litografia, desenho anónimo – *O Procurador dos Povos*, n. 7, c. 1840 – colecção da Biblioteca Nacional  
**pág. 208**
- Officium Regis, officium Capitis* / He de Officio do Rey o da Cabeça.  
– gravura em cobre colorida s. ass. – *Príncipe Perfeito*, 1790  
**pág. 210**
- Le peuple mangeur de rois* – água-forte, desenho anónimo – *Révolutions de Paris*, nº 207, août 1792  
**pág. 212**
- Characteres and Caricaturas* – desenho de William Hogarth – *Mariage à la Mode*, 1743 (National Portrait Gallery, London)  
**pág. 215**
- Voluptuary under the Horrors of Digestion* – Gravura em metal e aguarela, desenho de James Gillray publicada por Hannah Humphrey em Londres, 2 de Julho de 1792  
**pág. 217**
- La Métamorphose du roi Louis-Philippe en poire* – desenho de Charles Phillipon, litografia – *La Caricature*, 24 de Novembro de 1831  
**pág. 219**
- À la Prusse* – Gravura a topo colorida, desenho de Pudor (Faustin Betbeder), 1870-1871 – Saint-Denis, musée d’Art et d’Histoire.  
**pág. 219**
- Phantasia* – desenho de Celso Hermínio – *O Berro*, nº 7, 22 de Março de 1896  
**pág. 220**
- Os Braganças* – litografia, desenho de Celso Hermínio – *O Berro*, n. 15, 17 de Maio de 1896  
**pág. 221**
- O Soberano* – litografia, desenho de Rafael Bordalo Pinheiro – *Álbum das Glórias*, nº 32, Setembro de 1882  
**pág. 222**
- Caminhos de Ferro Portugueses — Viaduto de Villa-Meã — Estação de Cette — Passo da Morta — Viaduto de Palla e de Ovil. No Caminho de Ferro do Douro (segundo photographia de Biel)* — Gravura de Caetano Alberto — *O Occidente*, 7º Anno, Vol. VII, n. 184, 1 de Fevereiro de 1884  
**pág. 224**
- a Horta do Zé Povinho* – litografia, desenho de Rafael Bordalo Pinheiro – *Pontos nos ii*, nº 243, 22 de Fevereiro de 1890  
**pág. 226**

- Os Meirinhos Políticos* – Rafael Bordalo Pinheiro – Litografia (Lith a Vapor Angelo e Rubin, Rio de Janeiro), *O Besouro*, 18 de Maio de 1878  
**pág. 229**
- Conselheiro Ernesto Rudolpho Hintze Ribeiro* – Gravura de Pastor – Diário Ilustrado, 22º anno, nº 7153, Quinta Feira 23 de Fevereiro de 1893  
**pág. 230**
- Conselheiro José Luciano de Castro* – Gravura de Pastor – Diário Ilustrado, 15º anno, nº 4613, Sabbado 27 de Fevereiro de 1886  
**pág. 230**
- O Primeiro Ciclista do Mundo* – *Deixal'os falal-os que quem tem o guiador sou eu!* desenho de Jorge Colaço, – *Suplemento Humorístico d'O Século*, Oitavo Anno, n. 369. Terça-Feira, 22 de Novembro de 1904  
**pág. 232**
- A Scena Portuguesa* – litografia, desenho de Rafael Bordalo Pinheiro – *O António Maria*, Anno 4, n. 158, 4 de Maio de 1882, p. 144  
**pág. 233**
- Le Souffleur* – litografia, Desenho de Honoré Daumier – *Le Charivari*, le 7 février 1870  
**pág. 233**
- O Trovador Camponês* – desenho de Tomas de Anunciação, gravura a topo de Pedroso – *Archivo Pittoresco*, Tomo II, n. 26 Dezembro de 1858  
**pág. 234**
- A Carta* – desenho de Rafael Bordalo Pinheiro, litografia – *Álbum das Glórias* nº 27, Abril de 1882  
**pág. 236**
- Dia de Reis* — Litografia, desenho Rafael Bordalo Pinheiro — *António Maria*, 6/1/1881  
**pág. 237**
- Juan Lanas* — desenho de Demócrito, litografia — *El Motín*, Ano I, nº 5. Madrid, 8-1-1881  
**pág. 237**
- O que é* — *O que pode ser* – litografia, desenho de Rafael Bordalo Pinheiro – *O António Maria*, 11 de Março de 1880, pp. 88 – 89  
**pág. 238**
- Madonna della Misericordia* – Simone Martini and Lippo Memmi – 1308-10. Pinacoteca, Siena.  
**pág. 239**
- Rex, Ludovicus, Ludovicus Rex* – desenho de William Thackeray – *Paris Sketch Book*, 1840, p. 435;  
**pág. 240**
- As Festas Reaes* — Litografia, desenho de Sebastião Sanhudo – *O Sorvete* – *Jornal de caricaturas* – 9º Anno, n. 419 22 de Maio de 1886  
**pág. 241**
- Ffff!... pum... catrapaz... paz!* – litografia a cores, desenho de Jorge Colaço – *O Thalassa*, n. 31, Lisboa, 3 de Outubro de 1913 – legenda: «5 de Outubro de 1910 / 5 de Outubro de 1913»  
**pág. 242**
- Expedição Geographica Portugueza á Africa Austral* – *Serpa Pinto e os seus muleques de confiança* – Gravura de Alberto (segundo uma fotografia enviada pelos expedicionários) *O Occidente*, vol. I, n. 3, 1 de Fevereiro de 1878  
**pág. 245**
- Expedição Geographica Portugueza á Africa Austral* — *Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens* – Gravura de Alberto, desenho de Manuel de Macedo composto segundo uma fotografia enviada pelos expedicionários – *O Occidente*, vol. I, nº 8, 15 de Abril de 1878  
**pág. 247**
- Le Petit Chaperon Rouge* – *Le Petit Journal Supplément Illustré* – Neuvième Année, n. 418. Dimanche 20 Novembre 1898 – legenda:  
**pág. 248**
- Algemas apreheendidas na Alfandega de Quelimane, com destino as missõesinglesas de Blantyre* – Desenho de Luciano Freyre, gravura de Alberto – *O Occidente*, vol. XIII, 11 de Fevereiro de 1890. n. 401  
**pág. 247**
- Três attitudes diferentes – desenho de Raphael Bordalo Pinheiro, litografia – *Os Pontos nos ii*, anno V, nº 244, 27 de Fevereiro de 1890  
**pág. 249**
- S/ título – litografia, desenho de J. M. Pinto – *O Charivari*, 5º Anno, n. 40, 18 de Abril de 1891  
**pág. 253**

- The Irish Frankenstein* – desenho de Kenny Meadows, gravura a topo – *Punch Magazine*, vol IV, n. 121. November 1843  
**pág. 254**
- Height of impudence* – desenho de John Leech – *Punch Magazine*, Vol. XI, Dezembro 1846  
**pág. 254**
- Irish Iberian, Anglo-Teutonic and Negro heads* – H. Strickland Constable,  
*Ireland from one or two Neglected Points of View*, 1899  
**pág. 255**
- Les Joueurs de Billiard: Auvergnats jouant pour l'honneur et la «conchommachion»*  
– Gillotage e Litografia, desenho de Daumier – *Le Journal amusant*, 15.04.1865  
**pág. 256**
- O 1º de Maio* – litografia, desenho de Celso Hermínio – *O Berro*, nº 14, 10 de Maio de 1896  
**pág. 257**
- A Questão Operária* — litografia, desenho de José de Almeida e Silva —  
*O Charivari*, 4º Anno, nº 38, 3 de maio de 1890. pp. 300-301;  
**pág. 259**
- Gréve dos Fiandeiros – litografia, desenho de J. M. Pinto – *O Charivari*, 5º Anno, nº 1 19 de Julho de 1890  
**pág. 260**
- 1º de Maio de 1899* – litografia, desenho de J. M. Pinto (inscrição: «Lyth. União –  
T. de Cedofeita 22-Porto – *O Charivari*, n. 652, 29 de Abril de 1899  
**pág. 262**
- 1º de Maio de 1899* – litografia, desenho de J. M. Pinto – *A Algazarra*, 1º anno, n. 50, 27 de Abril de 1900  
**pág. 262**
- O Inferno Operário* – litografia, sem assinatura – *A Algazarra*, 3º anno, n. 148, 15 de Março de 1902  
**pág. 263**
- O Eterno Crucificado* – desenho anónimo – *A Batalha Suplemento Semanal*, Ano I, n. 20, 14 de Abril de 1923  
**pág. 266**
- Cristo Crucificado de Velazquez, Museu do Prado, Madrid* – *A Batalha  
Suplemento Semanal*, Ano I, n. 20, 14 de Abril de 1923  
**pág. 266**
- Arte da Guerra — Torpedeiro submarino Nordenfeldt* — *O torpedeiro navegando à superfície d'água*  
– Gravura a topo de Caetano Alberto – *O Occidente* — *Revista Ilustrada de Portugal  
e do Extranjeiro*. 8º Anno, Volume VIII, n. 250. 1 de Dezembro de 1885  
**pág. 271**

